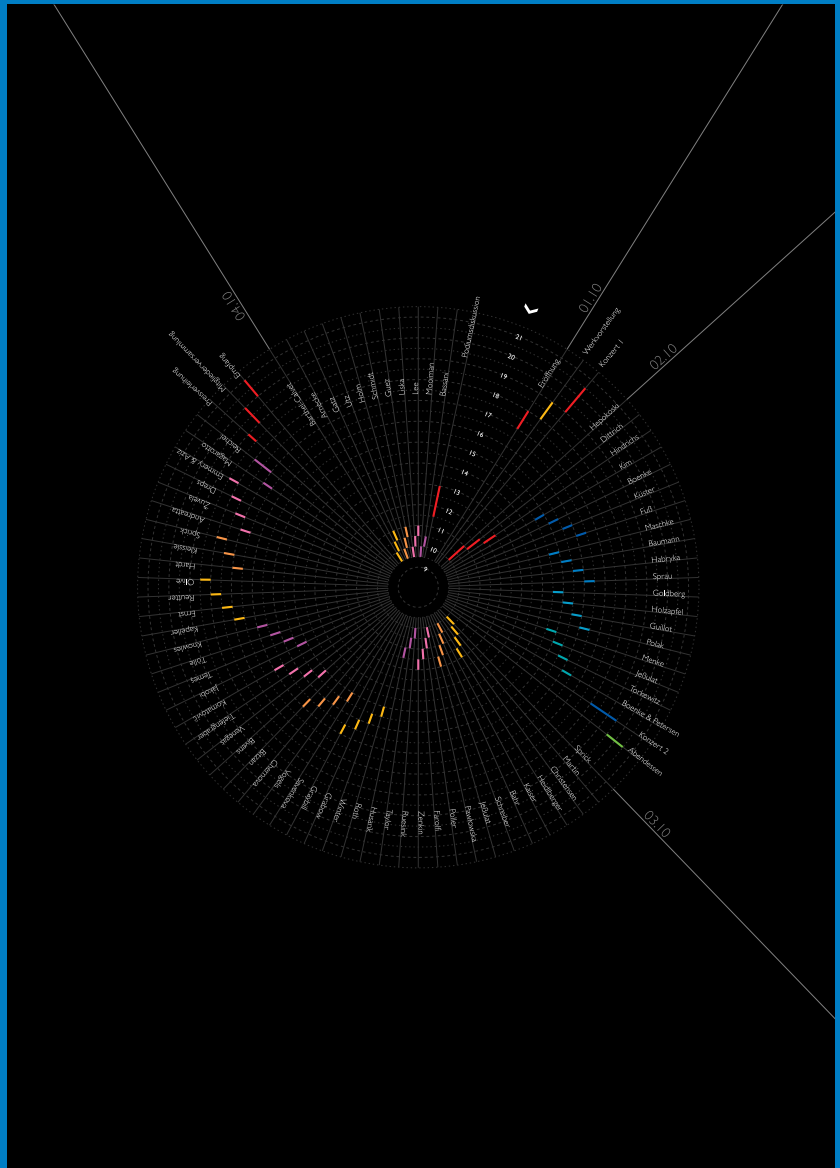


Gegliederte Zeit

15. Jahreskongress
der Gesellschaft für Musiktheorie Berlin 2015



Herausgegeben von Marcus Aydintan,
Florian Edler, Roger Graybill, Laura Krämer

GMTH Proceedings 2015

herausgegeben von

Florian Edler, Markus Neuwirth und Immanuel Ott

Gegliederte Zeit

15. Jahreskongress
der Gesellschaft für Musiktheorie
2015 Berlin

herausgegeben von

Marcus Aydintan, Florian Edler,
Roger Graybill und Laura Krämer

Druckfassung: Georg Olms Verlag, Hildesheim 2020
(ISBN 978-3-487-15891-4)

GMTH Proceedings 2015
<https://doi.org/10.31751/proceedings>

Gegliederte Zeit. 15. Jahreskongress der Gesellschaft für Musiktheorie Berlin 2015
<https://doi.org/10.31751/p.v.4>

Herausgeber:

Prof. Dr. Florian Edler, Holbeinstraße 14, D-28209 Bremen, f.edler@hfk-bremen.de
Univ.Prof. Dr. Markus Neuwirth, Weststraße 13a, D-52222 Stolberg, markusneuwirth@web.de
Univ.-Prof. Dr. Immanuel Ott, Jakob-Welder-Weg 28 D-55128 Mainz, immott@uni-mainz.de

Verantwortlicher Herausgeber dieses Bandes:

Marcus Aydintan, marcus.aydintan@hfm-weimar.de
Prof. Dr. Florian Edler, f.edler@hfk-bremen.de
Dr. Roger Graybill, roger.graybill@necmusic.edu
Prof. Dr. Laura Krämer, laura.kraemer@hmtm-hannover.de

Digitalisierung der Onlinefassung: Dieter Kleinrath

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

ISSN (Online) 2701-9500
ISBN (Onlinefassung) 978-3-9822858-4-9
ISBN (Druckfassung) 978-3-487-15891-4
ISBN (E-Book) 978-3-487-42293-0

© 2020/2022 the authors

© 2020 Georg Olms Verlag Hildesheim (Druckausgabe)

Gesellschaft für Musiktheorie (GMTH) e.V.
c/o Prof. Dr. Ariane Jeßulat
Alt-Friedrichsfelde 126
10315 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.

Gegliederte Zeit

GMTH Proceedings 2015

Herausgegeben von
Florian Edler und Markus Neuwirth

Gegliederte Zeit



Georg Olms Verlag
Hildesheim · Zürich · New York
2020

Gegliederte Zeit

15. Jahreskongress
der Gesellschaft für Musiktheorie
Berlin 2015

Herausgegeben von
Marcus Aydintan, Florian Edler,
Roger Graybill, Laura Krämer



Georg Olms Verlag
Hildesheim · Zürich · New York
2020

Die Drucklegung dieses Berichts wurde von der Fakultät Musik der Universität der Künste Berlin sowie der Fachgruppe Musiktheorie an der Fakultät Musik der UdK Berlin ermöglicht.

Das Werk ist urheberrechtlich geschützt.
Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

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

© Georg Olms Verlag AG, Hildesheim 2020
www.olms.de
Umschlagmotiv: © 2015 Kerstin Hille
Umschlaggestaltung: Barbara Gutjahr, Hamburg
Satz: satz&sonders GmbH, Dülmen
ISBN 978-3-487-42293-0

Inhalt

Vorwort	11
---------------	----

1 Revolution und Evolution in der Musik

Ulrich Kaiser

Von der Sequenz zur Kadenz

Zur Entstehungsgeschichte der Interpunktion von Sonatenmusik	17
--	----

Ariane Jeßulat

Urchoräle	32
-----------------	----

Reinhard Bahr

»Womit ihr später arbeiten werdet«

Das Vorspiel zu den Meistersingern, 3. Akt, und Bachs Fuga in g, BWV 861	48
--	----

Elena Chernova

Die fünfte Klaviersonate op. 53 (1907) – das letzte ›tonale‹ Werk

Skrjabins?

Historische Ansätze der russischen Musikforschung zur Tonsprache

Skrjabins	64
-----------------	----

Ewa Schreiber

To hear anew ...

Contemporary composers and the repertoire of the Viennese classics	79
--	----

2 Rhythmus, Metrum, Form

2.1 Musikalische Zeitgestaltung, Form und Syntax in europäischer Musik bis 1900

Julian Habryka

Der Einfluss von Kanonmodellen auf Grundtonfortschreitungen	95
---	----

Inhalt

Susanne Hardt

Vivaldi und das Bausteinprinzip 106

Benjamin Sprick

Geteilte Einheit

Überlegungen zur Anfangswendung von Bachs Suite für

Violoncello solo, BWV 1011 110

Elke Reichel

Musiktheater als inszenierte Zeit

Zum Zusammenhang von dramaturgischer und harmonisch-

kontrapunktischer Zeitgestaltung in Mozarts Bühnenwerken 119

Gabriel Ignacio Venegas

The Bruckner Challenge

In- and Outward Dialogues in The Third Symphony's Slow Movement(s) 136

Nikola Komatović

The composer whom analysts love(d) to hate

Exemplarische Untersuchungen zu spättonalen Phänomenen im

Werk César Francks 148

2.2 Musikalische Zeit und Syntax im 20. und 21. Jahrhundert

Hans Peter Reutter

›Alla napolitana‹ oder Abschiedsgestus

Ein ›Satzmodell‹ bei Stravinskij? 161

Henrik Holm

Die Zeitgestaltung in der Interpretationskunst Wilhelm Furtwänglers ... 178

Sanja Kiš Žuvela

Der ›Goldene Schnitt‹ und die Fibonacci-Folge als Zeitgliederungsmuster

in der Musik des 20. Jahrhunderts 185

Jean Paul Olive

Temporal dimensions and expressive processes in *Pierrot Lunaire*

of Arnold Schoenberg 197

<i>Mario Cosimo Schmidt</i> Polyphonie oder Kontrapunkt Zu einer vergessenen begrifflichen Unterscheidung	206
<i>Krystoffer Dreps</i> Thema mit Variablen Zur Phänomenologie der Jazzkomposition und musikalischer Analyse . . .	219
<i>Bianca Țiplea Temeș</i> Das Verbiegen des Zeitpfeils Ligetis ametrische Uhren	227
<i>Kristina Knowles</i> »No Doubt They are Dream-Images« Meter and Memory in George Crumb's <i>Dream Images</i> from <i>Makrokosmos Volume 1</i>	238
<i>Moreno Andreatta</i> On Two Computational Models of the Pitch-Rhythm Correspondence A Focus on Milton Babbitt's and Iannis Xenakis's Theoretical Constructions	249
<i>Anne-Sylvie Barthel-Calvet</i> Categories of Rhythmic Organization in Xenakian Textures	260
<i>Tom Rojo Poller</i> Makro- und Mikrozeit Zur Temporalität zeitgenössischer Musik	272
<i>Almut Gatz</i> »... the passing seconds are loaded with resonances ... « Zur Zeitartikulation in Chaya Czernowins Ensemblestück <i>Lovesong</i>	284
2.3 Zeitgenössische Theorien zu Temporalität und Form	
<i>Manuel Farolfi</i> Der Modernismus in den Schriften Pierre Boulez', 1948–1952	305

Inhalt

Jin Hyun Kim

Rhythmus als erlebtes Phänomen

Philosophische und kognitionswissenschaftliche Perspektiven 319

Hans-Ulrich Fuß

Das musikalische Werkganze – ein rein theoretisches Konstrukt?

Überlegungen anhand von Jerrold Levinsons *Music in the Moment* 328

Małgorzata Pawłowska

Narrative and Time in Music

A Few Insights 344

Konstantin Zenkin

Time as the Material and Idea of Music 357

2.4 Rhythmus und Zeitgestaltung bei nicht-isochronen Metren
(Rhythm and timing in non-isochronous meter)

Rainer Polak

Non-Isochronous Meter Is Not Irregular

A Review of Theory and Evidence 365

Daniel Goldberg

Timing of Unequal Beats in Bulgarian Drumming 380

Andre Holzapfel

A Corpus Study on Rhythmic Modes in Turkish Makam Music and

Their Interaction with Meter 393

Gérald Guillot

Multi-level Anisochrony in Afro-Brazilian music 406

Justin London

Response to Goldberg, Holzapfel, and Guillot 422

3	Die Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen	
	<i>Eva M. Maschke</i>	
	Von Leonin und Perotin zum »Tod des Autors«	
	Aktuelle Tendenzen der Notre-Dame-Forschung und ihre hochschuldidaktischen Konsequenzen	435
	<i>Kilian Sprau</i>	
	»metra et numeri antiquorum«	
	Zur Umsetzung sprachlicher Akzentmuster in Vertonungen lateinischer Dichtung	458
	<i>Florian Bassani</i>	
	Die Zeit im Lied – das Lied in der Zeit.	
	Zur Interpretationsgeschichte von Loewes <i>Die Uhr</i> seit den Anfängen der Tonaufnahme	471
	<i>Martin Grabow</i>	
	Lehren an der »Kuhpfälzischen Tonschule«	
	Voglers Modulationslehre im aktuellen Theorieunterricht	484
	<i>Bert Mooiman</i>	
	Commonplacing	
	On Historically Inspired Improvisation and Music Theory	500
	<i>Judith Winter</i>	
	Grund-, Sext-, Sext-, Grund- ...	
	Ein Vergleich von oktavregelähnlichen Systemen vor 1716	511
	<i>Roger Graybill</i>	
	Drawing Inspiration from Europe	
	A Three-Pronged Approach to Keyboard Pedagogy	523
	Personen- und Werkregister	535
	Sachregister	547

Vorwort

In mehrfacher Hinsicht empfiehlt sich für den 15. Jahreskongress der Gesellschaft für Musiktheorie (GMTH) der Begriff des Historischen, der sich auf zweifache Weise verstehen lässt. Bezieht er sich im Allgemeinen schlechthin auf Vergangenes, so verbindet sich das Historische im emphatischen Verständnis mit Ereignissen und Orten, denen sich eine epochenübergreifende Bedeutsamkeit zuschreiben lässt. Zeitgleich mit dem 25. Jahrestag der deutschen Wiedervereinigung fand der Kongress vom 1. bis 4. Oktober 2015 an historischem Ort, im ungeteilten Berlin statt, was in der gemeinsamen Ausrichtung durch die Hochschule für Musik (HfM) »Hanns Eisler« und die Universität der Künste Berlin (UdK) sichtbar wurde.

Die musikalische Zeit, ihre Gliederung und Wahrnehmung, Bedeutung(en) und Bedeutungswandel standen im Mittelpunkt dieses Kongresses: Musik als Zeitkunst sowie Musiktheorie als historische Wissenschaft und Lehrtradition, die ihrer eigenen Geschichtlichkeit unterworfen ist.

Mit dem übergeordneten Thema »Gegliederte Zeit« befassten sich Vorträge in drei Sektionen. Ein Schlagwort aus Béla Bartóks *Harvard Lectures*¹ paraphrasierte der Titel der Sektion 1: »Revolution und Evolution in der Musik«. Diese Beiträge thematisierten die Veränderung, die sich plötzlich, radikal das Alte verwerfend oder allmählich und Altes bewahrend vollziehen kann. Und vor dem Hintergrund, dass bei der Bewertung von Kunstwerken Kriterien wie Modernität und Progressivität über Jahrhunderte ein zentraler Stellenwert zukam, welcher jedoch spätestens seit den 1960er Jahren durch alternative Konzepte herausgefordert wird, stellte sich die Frage nach der Aktualität einer in der Erkundung des Neuen bestehenden Funktion der Avantgarde sowie einer »nach vorne konzipierten Musikgeschichte«. ² Einen musikanalytischen Schwerpunkt setzte die Sektion 2 mit dem Thema »Rhythmus, Metrum, Form«. Die Themenfelder Rhythmus und Metrum konnten mehr Raum einnehmen als auf vergangenen GMTH-Kongressen, während die regelmäßig debattierten Fragen und Probleme musikalischer Form hier speziell in ihrem Verhältnis zur musikalischen Zeit und zu rhythmischen Phänomenen und eher weniger unter Gesichtspunkten der Konstruktion und Architektonik beleuchtet wurden. Der komplexen Interaktion

1 Bartók 1976, S. 358–361.

2 Hindrichs 2016, S. 15.

von Zeitebenen, mit der wir umgehen, indem in vergangenen Epochen entstandene Kunstwerke, die für uns aktuell bedeutsam sind, mit Konzepten ergründet werden, die wieder anderen – entweder gegenwärtigen oder historisch-vergangenen – Epochen entstammen, widmete sich die Sektion 3: »Die Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen«.

Die von insgesamt rund 170 Teilnehmern besuchte Tagung zog eine breit gefächerte internationale Aufmerksamkeit auf sich, die sich der in mehrfacher Hinsicht bestehenden Aktualität des Generalthemas verdankt. So stellt die spezifische Bedeutung der zeitlichen Dimension in gegenwärtiger Musik, mag sie in der »Reduktion des werdenden Klangs auf seine Gegenwart«,³ in einem zur Beschränkung von Musik auf deren Fähigkeit zur Strukturierung von Zeit führenden Prozess⁴ oder ganz im Gegenteil in der Auflösung der Zeitlichkeit von Musik in deren Räumlichkeit erkannt werden,⁵ ein den internationalen Diskurs prägendes Forschungsgebiet dar. Um ein solches handelt es sich ferner bei Studien zu traditioneller Volksmusik weltweit, deren Charakteristika nicht selten im rhythmischen Bereich liegen. Eine Ursache für den großen Anteil englischsprachiger Beiträge besteht nicht zuletzt auch in der bedeutenden Rolle, die Formenlehre-Traditionen im nordamerikanischen Musiktheorie-Diskurs zukommt. International besetzt, nämlich mit Diskutierenden aus Berlin neben solchen aus Ungarn, Kroatien und der Slowakei, war auch die von Prof. Dr. Ariane Jeßulat geleitete Podiumsdiskussion zum Thema »Öffnung des Eisernen Vorhangs: Europäische Musikgeschichte nach 1989. Konstruktionen und Imaginationen«.

Ein wesentlicher Aspekt beim Kooperationskonzept dieses Kongresses bestand in der Ausrichtung zweier einander ergänzender Konzerte. Das »Berliner Cembalo-Ensemble«, das in der UdK auftrat, widmete sich mit Werken für drei Cembali von und mit Bezug auf Jean-Philippe Rameau der historischen Seite des Kongressthemas. Das in der HfM »Hanns Eisler« veranstaltete zweite Konzert mit dem »ensemble mosaik« machte die spezifische Auseinandersetzung mit dem Zeitphänomen in Gérard Griseys Spätwerk *Vortex Temporum* (1994–96) erfahrbar. Zugleich lag ihm ein besonderes Gliederungsprinzip zu Grunde, indem die Stücke des Abends dergestalt aufeinanderfolgten, dass ein jedes etwa halb so lang war wie das ihm vorausgehende.

3 Hindrichs 2014, S. 145.

4 Vgl. Hans Zender, »Was kann Musik heute sein?«, in: ders.: *Die Sinne denken. Texte zur Musik 1975–2003*, Wiesbaden u. a. 2004, S. 145–156, hier 151, zit. nach Grüny 2014, S. 225.

5 Vgl. Roger Scruton, *The Aesthetics of Music*, Oxford 1997, S. 75, zit. nach ebd., S. 227.

Im Rahmen des Kongresses wurden auch die Preisträger der Nachwuchswettbewerbe geehrt. Für ihre Forschungsbeiträge im Bereich der musikalischen Analyse erhielten Michael Koch und Roberta Vidic Auszeichnungen. Die preisgekrönten Werke des künstlerischen Wettbewerbs von Julian Habryka, Michael Koch und Christian Tölle widmeten sich der Gestaltung eines Tonsatzes nach einer melodischen Vorlage von Heinrich Christoph Koch.

Geleitet wurde der Jahreskongress von Prof. Dr. Reinhard Schäfertöns (UdK) und Prof. Jörg Mainka (HfM »Hanns Eisler«). Ungewöhnlich im Vergleich mit anderen GMTH-Jahreskongressen war die Einbeziehung nicht allein der hauptamtlich Musiktheorie Lehrenden, sondern auch zahlreicher Lehrbeauftragter in die Organisation. Dieser Umstand verdankt sich deren enger Integration in die Fachgruppen beider Berliner Musikhochschulen und einer besonders kollegialen Art der Zusammenarbeit, die unter anderem dadurch ermöglicht wird, dass verhältnismäßig viele freiberuflich in Berlin Lehrende vor Ort wohnen. So wirkten auch die drei deutschsprachigen Herausgeber dieses Bandes in Berlin als Lehrbeauftragte. Der vierte Herausgeber Dr. Roger Graybill ist der UdK durch Hospitationen verbunden, die er hier und an anderen europäischen Musikhochschulen 2014 durchführte.

Die Beiträge des vorliegenden Bandes wurden ebenso nach formalen wie inhaltlichen Gesichtspunkten redaktionell betreut. Damit nimmt der Kongressbericht eine Mittelposition zwischen dem primär dokumentierenden Konzept früherer GMTH-Kongressberichte und einem voll etablierten Peer Review-Verfahren, wie es bei nachfolgenden Berichten umgesetzt wird, ein. Aus Gründen einer besseren Lesbarkeit entschied sich die Redaktion für die Verwendung des generischen Maskulinums.

Für die Ermöglichung und Initiative zu dieser Publikation danken wir dem Dekan der Fakultät Musik der UdK Berlin Prof. Dr. Reinhard Schäfertöns sowie deren Präsidenten Prof. Martin Rennert. Dank für zusätzliche Unterstützung des Projekts gilt dem Vorstand der GMTH unter den Präsidentschaften von Prof. Dr. Gesine Schröder und Prof. Dr. Immanuel Ott. Für die freundliche und hilfreiche verlegerische Betreuung danken wir Dr. Doris Wendt und dem Olms-Verlag, für ihre engagierte Mitarbeit und anregenden Beiträge den Autoren dieses Bandes.

Marcus Aydintan, Florian Edler, Roger Graybill, Laura Krämer

Literatur

Bartók, Béla, *Essays*, hg. von Benjamin Suchoff, London 1976, S. 358–361.

Grüny, Christian, *Die Kunst des Übergangs. Philosophische Konstellationen zur Musik*, Weilerswist 2014.

Hindrichs, Gunnar, *Die Autonomie des Klangs. Eine Philosophie der Musik*, Berlin 2014.

Hindrichs, Gunnar, »Musikalische Eschatologie«, in: *Musik & Ästhetik* 20, Heft 78 (2016), S. 10–19.

1 Revolution und Evolution in der Musik

Ulrich Kaiser

Von der Sequenz zur Kadenz

Zur Entstehungsgeschichte der Interpunktion von Sonatenmusik

Ausgangspunkt der Überlegungen ist die Beobachtung, dass sich in den ersten Formteilen von Suitensätzen (bis zum Doppelstrich) beispielsweise von Georg Friedrich Händel oder Johann Sebastian Bach zahlreiche aufwärtsführende melodisch-harmonische Sequenzen nachweisen lassen, während diese in nur wenig später entstandenen Sonatenexpositionen eine Seltenheit darstellen. Natürlich ließe sich gattungs- oder stilgeschichtlich argumentieren, dass ein Suitensatz aus der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts etwas anderes sei als eine in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts komponierte Sonate und dass die stilistische Differenz strukturelle Unterschiede rechtfertigen würde. Dem widerspricht jedoch, dass Joseph Riepel in kompositionstechnischer Hinsicht keinen Unterschied zwischen einem Menuett, einem Konzert, einer Arie oder einer Sinfonie (bzw. Sonate) sah.¹ Auf der Grundlage einer Nähe von Suitensatz- und Sonatensatzform² fokussiert der folgende Beitrag strukturelle Gemeinsamkeiten zwischen barocken Tanz- und klassischen Sonatensätzen in den jeweils ersten größeren Formteilen (A-Teilen bzw. Expositionen).

Voraussetzungen

1. Es wird davon ausgegangen, dass in vielen Fällen Kadenzen eine gute Orientierungshilfe sind, um in Suiten- oder Sonatensätzen eine spezifische Formfunktion beobachten zu können. Eine Kadenz in der Ausgangstonart begrenzt

1 »Da aber ein Menuet, der Ausführung nach, nichts anders ist als ein Concert, eine Arie, oder Simphonie; welches du in etlichen Tagen ganz klar sehen wirst; also wollen wir immer ganz klein und verächtlich damit anfangen, um nur bloß was grösseres und lobwürdigeres daraus zu erlangen.« (Riepel 1752, S. 1.)

2 Kühn 1987, S. 148; Bandur 1998, Sp. 1612 u. a.

beispielsweise häufig die Formfunktion ›Anfang‹, die in Sonatenmusik in Suitensatzkompositionen keinen speziellen Namen hat und als Hauptsatz oder Thema bezeichnet wird. Kadenzen in der Nebentonart wiederum beenden den ersten größeren Formteil (A-Teil bzw. Exposition). Zwischen diesen Kadenzen sind in Suitensätzen gelegentlich, in Sonatensätzen häufig Halbschlüsse der Ausgangs- oder Nebentonart anzutreffen, so dass hier weitere Formfunktionen bestimmt werden können (die Formfunktionen ›nach einem Ganzschluss der Ausgangstonart und vor einem Halbschluss‹ bzw. ›nach einem Halbschluss und vor einem Ganzschluss der Nebentonart‹). Die Kennzeichnung solcher Kadenzen orientiert sich im Folgenden an der bei Heinrich Christoph Koch dargelegten Ordnung: Ganzschluss der Haupttonart (K1), Halbschluss der Haupttonart (K2), Halbschluss der Nebentonart (K3)³ und Ganzschluss der Nebentonart (K4)⁴. In der hier verwendeten Chiffrierung werden Wiederholungen und variierte Wiederholungen von Kadenzen gleichen Typs nicht berücksichtigt, das heißt, die Expositionen der Kopfsätze der Sonaten KV 309 (284b) und KV 332 (300k) sind Ausprägungen des gleichen Expositionstyps K1-K3-K4, die Exposition des Kopfsatzes der Sonate Hob. XVI:2 hingegen zeigt eine Ausprägung des Expositionstyps K1-K2-K3-K4. Die Begriffe Ganz- und Halbschluss werden zudem in einem heutigen Verständnis gebraucht, Kochs Differenzierung zwischen ›Absatz‹, ›Schlusssatz‹ und ›Cadenz‹ ist historisch relevant,⁵ für die vorliegende Untersuchung jedoch nicht von Bedeutung.

2. Zur Vermessung der Harmonik vor einem Halbschluss wird die Struktur einer Tonleiter⁶ als Idealtypus (im Sinne von Max Weber⁷) für funktionale Analysen⁸ verwendet. Die folgende Abbildung veranschaulicht diesen Sachverhalt unter Verwendung einer ›Regola dell'ottava‹ von Johann Adolf Scheibe.⁹

3 In der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts ist die Nebentonart üblicherweise in Dur-Kompositionen die V. Stufe, in Moll-Kompositionen die III. Stufe.

4 Koch 1993 (III), S. 341–346, vgl. hierzu Kaiser 2007, S. 100.

5 Vgl. hierzu Steiner 2016, S. 280ff.

6 Vgl. hierzu Kaiser 2009.

7 Weber 1922, S. 191.

8 Luhmann 1962.

9 Scheibe 1773, S. 161.

KV 545, 1. Satz C G C F

KV 309 (284b), 1. Satz C G D G

Hob. XVI:12, 1. Satz C G a/D G

KV 454, 2. Satz C E a/D G

Hob. XVI:45, 1. Satz a E a/D G

Abbildung 1: Charakteristische Harmonieverbindungen vor einem Halbschluss

Die Harmonik F-C-G-C vor dem Halbschluss der Ausgangstonart in der *Sonate Facile*, KV 545 von Wolfgang Amadeus Mozart (Takte 5–8) lässt sich beispielsweise durch das Tetrachord *f-e-d-c* (4–1 Modell ›fa–ut‹)¹⁰ bzw. durch die Töne 4–1 der Regola dell’ottava in C-Dur beschreiben. Im Kopfsatz der Sonate C-Dur, KV 309 (284b), kann hingegen die Harmoniefolge C-G-D-G über die Töne *c-h-a-g* bzw. durch die Töne 8-5 der Regola dell’ottava in C-Dur (oder durch die Töne 4–1 der Regola in G-Dur) referenziert werden. Die Standardbezeichnung der Regola zeigt jedoch nur eine Harmonisierungsmöglichkeit, häufig wird die Nebentonart auch über eine ii-V-I-Harmonik erreicht wie im Kopfsatz des Divertimentos A-Dur, Hob. XVI:12 von Joseph Haydn (Takte 7–10). Dieser ii-V-I-Wendung kann ein dominantischer Akkord vorangehen, so dass eine Fonte-Harmonik VI-ii-V-I (im Sinne Riepels)¹¹ in der Nebentonart erklingt. Die Vorbereitung des Halbschlusses (Takt 29) in dem Andante der Sonate für Klavier und Violine B-Dur, KV 454, ist durch eine solche Harmonik (Takte 22–25) charakterisiert. Einleitend kann dem Fonte-Modell ein unscheinbarer Moll-Sextakkord vorangehen wie beispielsweise im Kopfsatz von Haydns Sonate Es-Dur, Hob. XVI:45 (Takte 14–17), aber auch ein gewichtiger, grundstelliger Mollakkord wie in der Violinsonate Es-Dur, KV 481 (Takte 25–30). Dass eine Beschreibung der Harmonik zur Vorbereitung eines Halbschlusses sowohl in der Ausgangs- als auch in der Nebentonart sehr häufig über das 4–1 Modell *fa–ut* gelingt, dürfte an der Prominenz der Regola dell’ottava in der Musikerziehung des 18. Jahrhunderts liegen.

10 Zum Modell und zur Terminologie vgl. Kaiser 2017.

11 Riepel 1755, S. 44.

Analysen zum Typ K1-K3-K4

Zur Veranschaulichung von Gemeinsamkeiten werden in einem ersten Schritt Kompositionen verglichen, die im ersten größeren Formabschnitt einen Ganzschluss der Ausgangstonart sowie einen Halbschluss und einen Ganzschluss der Nebentonart aufweisen (K1-K3-K4). Das folgende Notenbeispiel (Abbildung 2) zeigt die Takte 9–12 aus der Courante der *Französischen Suite* G-Dur, BWV 816, von Johann Sebastian Bach:¹²

The image shows a musical score for the Courante from the French Suite in G major, BWV 816, measures 9-12. The score is in 3/4 time and G major. It shows a sequence of chords: G I (K1), in D-Dur: ii, VI, ii, V, I, + Halbschluss (K3). The notation includes a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. The music consists of six measures. The first measure starts with a whole note G. The second measure has a half note G and a quarter note B. The third measure has a half note G and a quarter note B. The fourth measure has a half note G and a quarter note B. The fifth measure has a half note G and a quarter note B. The sixth measure has a half note G and a quarter note B. The chords are indicated below the notes: G I (K1), in D-Dur: ii, VI, ii, V, I, + Halbschluss (K3).

Abbildung 2: J.S. Bach, *Französische Suite* G-Dur, BWV 816, Courante, Takte 9–12

Die abgebildete Taktgruppe beginnt mit dem Ganzschluss in der Haupttonart G-Dur (K1) und endet mit dem Halbschluss der Nebentonart D-Dur (K3). Die Vorbereitung des Halbschlusses erfolgt durch die Fonte-Harmonik, der ein einleitender e-Moll-Klang vorangestellt ist. Diese Harmoniefolge wurde bereits im Zusammenhang mit Haydns Sonate Es-Dur, Hob. XVI:45 (Takte 14–17) erwähnt (siehe Abbildung 1).

Das folgende Diagramm (Abbildung 3) veranschaulicht, dass sich eine Taktgruppe in vergleichbarer Formfunktion – also zwischen einem Ganzschluss in der Ausgangstonart und einem Halbschluss in der Nebentonart – auch in der Exposition des Kopfsatzes der Sonate F-Dur, KV 332 (300k), findet.

Aus diesem Grunde bietet sich eine Gegenüberstellung dieser beiden Passagen an. Abbildung 4 zeigt die beiden in der Abbildung 3 gekennzeichneten Taktgruppen in einer synoptischen Notendarstellung: Im oberen Klaviersystem befindet sich der nach F-Dur transponierte Notentext der Courante aus BWV 816, im unteren Klaviersystem die entsprechende Passage aus Mozarts F-Dur-Sonate. Der Übersichtlichkeit halber werden die Töne des Tonleiter-Idealtypus (4–1 Modell $\langle fa-ut \rangle$) durch Buchstaben zwischen den Systemen angezeigt:

¹² Aus pragmatischen Gründen beginnen alle folgenden Notenbeispiele mit dem Ganzschluss der Ausgangstonart (K1) und enden mit dem Halbschluss der Nebentonart (K3). Dadurch ist die Typenbildung K1-K3-K4 ersichtlich, weil der Ganzschluss der Nebentonart (K4) als Standard am Wiederholungszeichen bzw. am Ende des ersten größeren Formteils gelten darf.

W. A. Mozart, KV 332 (300k), 1. Satz, Exposition

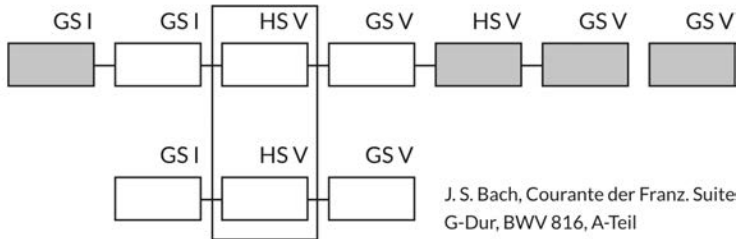


Abbildung 3: Gegenüberstellung von Taktgruppen bei Mozart und Bach

f e (noch e) d

(noch d) C

+ Halbschluss (K3)

Abbildung 4: Synoptische Notendarstellung von Abschnitten aus der Sonate F-Dur, KV 332 (300k), von W.A. Mozart und der Courante aus der *Französischen Suite* G-Dur, BWV 816, von J.S. Bach

Gemeinsamkeiten liegen im dominantischen Auftakt und im Beginn in Moll. Eine weitere Übereinstimmung zeigen die Glieder der Fonte-Harmonik (A-Dur/d-Moll und G-Dur/C-Dur bzw. c-Moll), wobei die Nebentonart bei Bach ohne, bei Mozart mit Molleintrübung erscheint. Eine weitere Kongruenz besteht im Übergang zur prolongierten Dominante der Nebentonart (K3), jedoch das vielleicht wichtigste gemeinsame Merkmal beider Taktgruppen ist die identische Formfunktion. Beide Taktgruppen folgen einer kadenzell abgeschlossenem Gestaltung der I. Stufe, der sich wiederum eine weitere (in der Abbildung 6 nicht gezeigte) Taktgruppe anschließt, die mit einem Ganzschluss in der Nebentonart endet. Der Blick auf die Gemeinsamkeiten schärft gleichzeitig das Bewusstsein für die Individualität der Ausarbeitungen. Auf der einen Seite steht die schlichte Gestaltung Bachs, die mit der gleichmäßigen Rhythmik an die zweite Kontrapunktgattung nach Johann Joseph Fux erinnert, auf der anderen die manieristische und Theaterdonner assoziierende Inszenierung Mozarts, deren Charakter und rhythmisch-metrische Feinheiten schon ausgiebig in der Forschung thematisiert worden sind.

In der gleichen Formfunktion wie bei Mozart – das heißt: zwischen einem Ganzschluss der Ausgangstonart (K1) und einem Halbschluss der Nebentonart (K3) – erklingt auch im Kopfsatz von Haydns Klaviersonate Es-Dur, Hob. XVI:28, eine Fonte-Harmonik:

The image shows a musical score for the beginning of the first movement of Haydn's Sonata in E major, Op. 31, No. 28. The score is written in 3/4 time and features a grand staff with treble and bass clefs, and a figured bass line below. The first system shows a full cadence in the home key (K1) and a half cadence in the secondary key (K3). The second system continues the piece with a half cadence in the secondary key (K3). The figured bass line includes the following figures: GS I (K1), VI ii, V, I, and + Halbschluss HS V (K3).

Abbildung 5: Ganzschluss der Ausgangstonart, Fonte-Sequenz und Halbschluss der Nebentonart im Kopfsatz der Klaviersonate Es-Dur, Hob. XVI:28, Takte 16–24

Eine Ausprägung des Modells K1-K3-K4 findet sich auch in der Courante aus der Suite A-Dur, HWV 426, von G.F. Händel:

GS I (K1) in E-Dur: IV I V I + HSV (K3)

Abbildung 6: G.F. Händel, Courante aus der Suite A-Dur, HWV 426, Takte 10–15

Nach dem Ganzschluss der Ausgangstonart (K1) erklingt hier eine Gestaltung, die häufig Anfänge von Taktgruppen kennzeichnet¹³ und die eine Festigung der Haupttonart bewirkt. Ihr schließt sich eine über das >4–1 Modell (fa–ut)< beschreibbare IV-I-V-I-Harmonik in der Nebentonart an (Regola-Standardharmonik). Die IV-I-V-I-Harmoniefolge sowie die Fonte-Harmonik bilden funktional äquivalente Gestaltungsmöglichkeiten im Sinne Niklas Luhmanns im Hinblick auf die Vorbereitung eines Halbschlusses in der Nebentonart. Dass der Halbschluss in Händels Courante in A-Dur aufgrund des Quartvorhalts im Alt, der Fortsetzung in höherer Lage sowie der Imitation des Basses schwächer wirkt als die bisher erörterten Halbschlüsse, ist unbestritten. Deutlicher hingegen ist die Schlusswirkung wieder im Schlusssatz der Violinsonate A-Dur, HWV 361, aus Händels Op. 1:¹⁴

GS I (K1) in E-Dur: IV I V I + Halbschluss (K3)

Abbildung 7: G.F. Händel, 4. Satz (Gigue) der Violinsonate A-Dur, HWV 361, Takte 6–8

In einem Werk des jungen Mozart, der Sonate für Klavier, Violine (oder Flöte) und Violoncello C-Dur, KV 14, geht die Kadenzausarbeitung mit einer noch größeren Zäsur einher. Jenseits der Unterschiede ist jedoch die satztechnische Nähe dieser Gestaltung zu der von Händel offensichtlich:

¹³ Im deutschsprachigen musiktheoretischen Diskurs wird diese kadenzuelle Gestaltung auch als »Initialmodell« (Kaiser 1998/2, S. 384) oder »exordiale ›Minimalkadenz‹« (Fladt 2005, S. 365) bezeichnet, Robert O. Gjerdingen subsumiert sie unter die Bezeichnung »opening gambit« (Gjerdingen 2007, S. 45 ff.).

¹⁴ Der Satz wird zwar von Händel nicht explizit als Tanz gekennzeichnet, ein Vergleich mit der Gigue A-Dur weist ihn jedoch eindeutig als Suitensatzkomposition bzw. Gigue aus.

GS I (K1) in G-Dur: IV I

V I + Halbschluss (K3)

Abbildung 8: W.A. Mozart, Sonate für Klavier, Violine (Flöte) und Violoncello C-Dur, KV 14, (Klavierpart), Takte 11–13

In den nach 1770 entstandenen Klaviersonaten von Haydn und Mozart lassen sich zahlreiche Expositionen durch das Modell K1-K3-K4 angemessen beschreiben,¹⁵ zum Beispiel der dritte Satz der Klaviersonate C-Dur, KV 279 (189d):

GS I (K1) in G-Dur: IV I V

V [I] vi + Halbschluss (K3)

Abbildung 9: W.A. Mozart, dritter Satz der Klaviersonate C-Dur, KV 189d (279), Takte 10–18

¹⁵ Zum Beispiel die Kopfsätze der Klaviersonaten Haydns Hob. XVI:51, 23, 46, 35, 45, 52, 49, 25 sowie die jeweils dritten Sätze der Sonaten Hob. XVI: 45, 52 und 46. In den Klaviersonaten Mozarts die Kopfsätze der Sonaten KV 310 (300d), 457, 533 sowie die jeweils dritten Sätze der Sonaten KV 457, 311 (284c), 333 (315c), 330 (300h), 280 (189e), 281 (189f) und 310 (300d).

Analysen zum Typ K1-K4

Mozarts Ausarbeitungen, die auf Verständlichkeit und ein Liebhaberpublikum zielen, lassen sich solche Bachs gegenüberstellen, in denen sich mit dem Erreichen der Dominante der Nebentonart keine Zäsur bzw. halbschlüssige Wirkung mehr verbindet. Expositionen dieses Typs, der im Folgenden als K1-K4 gekennzeichnet wird, finden sich in Werken aus der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts häufig. Die Exposition der Gigue aus der *Französischen Suite* E-Dur, BWV 817, lässt sich beispielsweise durch das Modell K1-K4 verstehen. Bach vermeidet hier mit einer durchgehenden Rhythmik sowie einer Sequenz ab dem Erreichen der Dominanthermonie der Nebentonart (Fis-Dur) eine Halbschlusswirkung.

The image shows a musical score for J.S. Bach's Gigue from the French Suite in E major, BWV 817, measures 7-14. The score is in 6/8 time and E major. It consists of two systems of music. The first system shows the beginning of the piece with a treble clef and a bass clef. The treble clef part has a sequence of chords: GS I (K1), in H-Dur: VI, ii, V. The bass clef part has a sequence of chords: I, IV ii, V, + Weiterführung als Sequenz. The second system continues the sequence with a treble clef part and a bass clef part. The bass clef part has a sequence of chords: I, IV ii, V, + Weiterführung als Sequenz.

Abbildung 10: J.S. Bach, Gigue der *Französischen Suite* E-Dur, BWV 817, Takte 7–14

Am Anfang des Beispiels ist der Ganzschluss der Ausgangstonart zu sehen. Die harmonische Bewegung lässt sich über das 4–1 Modell >fa-ut< ($e-h$) beschreiben, wobei die an dieser formalen Position bereits mehrfach beobachtete Fonte-Harmonik um ein vorangestelltes fis-Moll und ein nachgestelltes cis-Moll erweitert ist. Von H aus beginnt eine Monte-Harmonik (im Sinne Riepels: I-IV-ii-V),¹⁶ mit der die Dominante der Nebentonart herbeigeführt wird. Jedoch verbindet sich mit dieser Dominante keine Halbschlusswirkung, was einerseits daran liegt, dass sie über eine melodisch-harmonische Sequenz erreicht wird und andererseits daran, dass hier ohne jegliche Unterbrechung des rhythmischen Verlaufs eine neue Sequenz beginnt.

¹⁶ Riepel 1752, S. 19.

Durch das Modell K1-K4 lassen sich auch einige Expositionen im Klavierwerk Haydns sowie Mozarts angemessen verstehen, z. B. in den Kopfsätzen von Haydns Divertimenti Hob. XVI:3, 4, 7 sowie der Sonate XVI:18 und Mozarts Klavier-Violinsonaten KV 9, KV 13 sowie KV 27.

Auch in anderen Suitensätzen, in denen im ersten größeren Formteil zwischen der K1 und K4 kein Halbschluss erklingt, lassen sich in der Formfunktion des Halbschlusses Monte-Gestaltungen beobachten.

Abbildung 11: J.S. Bach, *Englische Suite* A-Dur, BWV 806, Courante II, Takte 8–13

Von Bedeutung ist, dass die Harmonik einer Monte-Sequenz wie in BWV 806 und die eines idealtypischen Halbschlusses identisch sind oder anders ausgedrückt: Ob eine Monte-Sequenz oder ein Halbschluss erklingt, ist aus heutiger Sicht keine Frage der harmonischen, sondern der rhythmisch-melodischen Inszenierung.

Abbildung 12: Monte als Sequenz in der Courante II aus BWV 806 von J.S. Bach (transponiert nach C-Dur) und als Halbschluss im Kopfsatz der begleiteten Klaviersonate C-Dur, KV 28 (Klavierpart, Takte 10–11)

Diese Beobachtung ermöglicht eine Erweiterung der theoretischen Überlegungen: Es besteht ein Zusammenhang zwischen dem sekundweise aufwärts sequenzierten Quintfall (Monte) und den im Gliederungsmodell nach Koch vorkommenden Halbschlüssen. Kompositionsgeschichtliches Indiz hierfür wäre die Häufigkeit dieser Sequenz in Expositionen von Werken aus der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts sowie deren Seltenheit in Sonatenexpositionen aus der zwei-

ten.¹⁷ Als theoriegeschichtliches Indiz könnten die Schriften Riepels angeführt werden. Hier erläutert der Praeceptor seinem Discantisten, dass die Sequenz I-IV-II-V – also das, was heute und von Riepel drei Jahre später als Monte-Sequenz bezeichnet wird – »nur etwan einem Anfänger, welcher sonst keinen Gesang zu formen weiß«¹⁸ etwas taue. Interessant ist dabei, dass sich der Praeceptor nicht etwa gegen Sequenzen allgemein ausspricht – die Bedeutung der Fonte-Sequenz (VI-ii-V-I) für Mittelteile wird ausgiebig und lobend hervorgehoben –, sondern explizit gegen die aufsteigende Monte-Sequenz:

oder.
Der Quartprung bleibt dennoch, wenn der
Daß schon so anfängt:

hauptton. Absaq. hauptton. Absaq.
I 2 3 4 I 2 3 4 4 4

Diese zwei sogenante Absätze kommen auch just auf den Schlag heraus, als wir das alte bekannte Lieblein im vorletzten Theile lauset, i. E.

&c.
Daher werden sie von vielen (mit aller Hochachtung gesprochen) ein Schusterfleck genennet; weil sie nur etwan einem Anfänger dienen, welcher sonst keinen Gesang zu formiren weiß.

Abbildung 13: Die Monte als Sequenz nach J. Riepel (Schusterfleck)

Zur Verbesserung empfiehlt der Praeceptor das Aufbrechen der Parallelität von Harmonik und Gerüstsatz, wobei die Asymmetrie von sequenzieller Harmonik und Oberstimmengestaltung in vielen Beispielen zu typischen Halbschlusswirkungen führt. Das folgende Beispiel zeigt zwei seiner melodischen Umgestaltungen:¹⁹

Praec. Sonst nichts, als daß man zur Noth den andern Zweyer ein wenig verändert, i. E.
oder.
(Wie auch bey den vorigen Brüdern; nebst O.)

Abbildung 14: Riepels Umgestaltung der Monte-Sequenz

17 Wie z. B. im Kopfsatz der Sonate F-Dur, KV 280 (189e) von Mozart (Takte 35–40). Hier erklingt die Monte-Sequenz jedoch in erweiterter Form (I-IV-II-V-III-vi) und in einer anderen Formfunktion (Vorbereitung des Ganzschlusses in der Nebentonart).

18 Riepel 1752, S. 19.

19 Ebd.

In Verbindung mit einer charakteristischen Bassstimme entstehen aus den Monte-Gestaltungen mustergültige Halbschlusswendungen, wie sie für die zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts typisch sind:

Abbildung 15: Hypothetische Bassstimmen zu Riepels Halbschlüssen mit Monte-Harmonik

Aus diesem Grunde lässt sich die Monte-Sequenz im Hinblick auf die ersten großen Formabschnitte (A-Teil bzw. Exposition) als ein ›struktureller Link‹ zwischen spezifischen Suitensatzkompositionen aus der ersten und Sonatensatzkompositionen aus der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts verstehen.

Händel und Kadenz der vi. Stufe in ersten größeren Formteilen

Während Ganz- und Halbschlüsse der Haupt- und Nebentonart (K1, K2, K3 und K4) für die ersten größeren Formteile bzw. Expositionen von Kompositionen des 18. Jahrhunderts charakteristisch sind, dürfen kadenzuelle Festigungen der vi. Stufe in Sonaten als typisch für die Formfunktion Durchführung gelten. Aus diesem Grund erfordern die fis-Moll-Kadenz im ersten Hauptabschnitt von Händels Suitensätzen in A-Dur eine gesonderte Betrachtung:²⁰

Abbildung 16: G.F. Händel, Suite A-Dur, HWV 426, Allemande, Takte 3–6, Kadenz in die vi. Stufe der Ausgangstonart im Rahmen einer Monte-Harmonik in der Nebentonart

²⁰ Den freundlichen Hinweis auf diese Besonderheit der Suitensätze Händels verdanke ich meinem Münchener Kollegen Claus Bockmaier.

In der Allemande der Suite A-Dur, HWV 426, findet sich nach einem ›geflohenen‹ Ganzschluss in der Ausgangstonart (K1) und vor dem Halbschluss in der Nebentonart (K3) ein unvollkommener Ganzschluss in fis-Moll, das heißt, in der vi. Stufe der Ausgangstonart A-Dur. Diese Kadenz kann als Festigung der ii. Stufe im Rahmen einer VI-ii-V-I-Forme-Harmonik in der Nebentonart interpretiert werden, die – wie in den bisherigen Beispielen – in der Formfunktion zwischen einem Ganzschluss der Ausgangstonart und einem Halbschluss der Nebentonart auftritt. Während die Harmonik für diese formale Position also nicht ungewöhnlich ist, darf die kadenzielle Teilung der viergliedrigen Harmoniefolge (VI-ii || V-I) als eine Besonderheit Händels gelten, die sich bei Bach und Mozart nur selten findet.²¹

Zusammenfassung

In diesem Beitrag wurden erste Formteile von Suitensätzen Händels und Bachs mit Expositionen von J. Haydn und W.A. Mozart verglichen. Konstanter Vergleichsgesichtspunkt²² war die Formfunktion ›nach einem Ganzschluss der Ausgangstonart und vor einem Halbschluss der Nebentonart‹.²³ Akzeptiert man darüber hinaus die These, dass die Monte-Harmonik struktureller Vorläufer jener Halbschlüsse in der Haupt- und Nebentonart ist, die für Sonatenexpositionen als ausgesprochen charakteristisch gelten dürfen (H.Chr. Koch), lassen sich einige Suitensatzexpositionen benennen, deren formaler Verlauf Sonatenexpositionen strukturell sehr ähnlich ist. Die strukturellen Gemeinsamkeiten wiederum bilden eine tragfähige Grundlage, um die individuellen Gestaltungen bzw. den speziellen Ausdruck der jeweiligen Werke besser verstehen zu können.

21 Bei Bach beispielsweise in der Courante der Partita D-Dur, BWV 828, Takte 5–8, aus *Clavierübung I*, bei Mozart im dritten Satz der Violinsonate F-Dur, KV 376 (374d), Takte 36–44. Vgl. hierzu Kaiser 2009, S. 359.

22 Luhmann 1992, S. 403–404.

23 Diese Formfunktion wird in Sonatenmusik als ›Überleitung‹ bezeichnet und hat in Suitensätzen keinen entsprechenden Namen, vgl. hierzu Kaiser 2009.

Literatur

- Bandur, Markus, Art. »Sonatenform«, in: *MGG 2*, Sachteil, Bd. 8, Kassel u. a. 1998, Sp. 1607–1615.
- Caplin, William E., *Classical Form*, New York 1997.
- Christensen, Thomas, »The ›Regle de l'Octave‹ in Thorough-Bass Theory and Practice«, in: *Acta Musicologica* 64 (1992), S. 91–117.
- Diergarten, Felix, ›Jedem Ohre klingend‹. *Formprinzipien in Haydns Sinfonieexpositionen*, Laaber 2012.
- Fladt, Hartmut, »Modell und Topos im musiktheoretischen Diskurs. Systematiken/Anregungen«, in: *Musiktheorie* 20 (2005), S. 343–369.
- Gjerdingen, Robert O., *Music in the Galant Style*, New York 2007.
- Hepokoski, James/Warren, Darcy, *Elements of Sonata Theory. Norms, Types, and Deformations in the Late-Eighteenth-Century Sonata*, Oxford u. New York 2006.
- Hepokoski, James, »The Medial Caesura and Its Role in the Eighteenth-Century Sonata Exposition«, in: *Music Theory Spectrum* 19 (1997), S. 115–154.
- Kaiser, Ulrich, *Gehörbildung. Satzlehre, Improvisation, Höranalyse*, 2 Bde. (Bärenreiter Studienbücher Musik 10/11), Kassel 1998.
- Kaiser, Ulrich, *Die Notenbücher der Mozarts als Grundlage der Analyse von W.A. Mozarts Kompositionen 1761–1767*, Kassel 2007.
- Kaiser, Ulrich, »Der Begriff der ›Überleitung‹ und die Musik Mozarts. Ein Beitrag zur Theorie der Sonatenhauptsatzform«, in: *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie* 6 (2009), S. 341–383.
- Kaiser, Ulrich, »The ›Prinner‹ and the 4–1 (fa–ut) Model«, in: *Musical Form, Forms and Formenlehre*, i. V.
- Kühn, Clemens, *Formenlehre der Musik*, Kassel 1987.
- Polth, Michael, *Sinfonieexpositionen des 18. Jahrhunderts. Formbildung und Ästhetik* (Bärenreiter-Hochschulschriften 1), Kassel 2000.
- Riepel, Joseph, *Anfangsgründe zur musicalischen Setzkunst: Nicht zwar nach alt=mathematischer Einbildungs=Art der Zirkel=Harmonisten / Sondern durchgehends mit sichtbaren Exempeln abgefasset. Erstes Capitel De rhythmopoeia*, Regensburg u. Wien 1752. Digitale Ausgabe: Ulrich Kaiser, *Musiktheoretische Quellen 1750–1800. Gedruckte Schriften von J. Riepel, H.Chr. Koch, J.F. Daube und J.A. Scheibe*, mit einem Vorwort und einer Bibliographie von Stefan Eckert u. Ulrich Kaiser, Berlin 2007.
- Luhmann, Niklas, »Funktion und Kausalität« in: *Kölner Zeitschrift für Soziologie und Sozialpsychologie* 14 (1962), S. 617–644.
- Luhmann, Niklas, *Die Wissenschaft der Gesellschaft*, Frankfurt a. M. 1992.
- Riepel, Joseph, *Anfangsgründe zur musicalischen Setzkunst: nicht zwar nach alt-mathematischer Einbildungs=Art der Zirkel=Harmonisten sondern durchgehends mit sichtbaren Exempeln abgefasset. Erstes Capitel De rhythmopoeia*, Regensburg und Wien 1752, Faks.-Nachdr. in: *Joseph Riepel. Sämtliche Schriften zur Musiktheorie* (= Wiener Musikwissenschaftliche Beiträge 20), hg. von Thomas Emmerig, Wien, Köln u. Weimar

1996. Digitale Ausgabe: Ulrich Kaiser, *Musiktheoretische Quellen 1750–1800. Gedruckte Schriften von J. Riepel, H. Chr. Koch, J.F. Daube und J.A. Scheibe*, mit einem Vorwort und einer Bibliographie von Stefan Eckert u. Ulrich Kaiser, Berlin 2007.

Scheibe, Johann Adolph, *Ueber die Musikalische Composition, Erster Theil, Die Theorie der Melodie und Harmonie*, Leipzig 1773. Digitale Ausgabe: Ulrich Kaiser, *Musiktheoretische Quellen 1750–1800. Gedruckte Schriften von J. Riepel, H.Chr. Koch, J.F. Daube und J.A. Scheibe*, mit einem Vorwort und einer Bibliographie von Stefan Eckert u. Ulrich Kaiser, Berlin 2007.

Steiner, Felix Gabriel, *Heinrich Christoph Kochs Versuch einer Anleitung zur Composition im Spiegel der zeitgenössischen Kompositionslehren*, Mainz 2016.

Weber, Max, »Die ›Objektivität‹ sozialwissenschaftlicher und sozialpolitischer Erkenntnis« [1904], in: ders.: *Gesammelte Aufsätze zur Wissenschaftslehre*, Tübingen 1922, S. 146–214.

Ariane Jeßulat

Urchoräle

1. Tabu

»Da muß ich denn auch meines Lieblingsmoments erwähnen, nämlich des Credo. Der Priester stellt sich zum ersten Mal mitten vor den Altar und intoniert [...] mit seiner heisern, alten Stimme das Seb. Bachsche *Credo*; [...] Als ich das erstemal mein wohlbekanntes



Abbildung 1: »Credo in unum Deum« aus F. Mendelssohn Bartholdys Brief vom 4.4.1831

hörte, u. alle die ernsten Mönche um mich her so eifrig und laut zu sprechen anfangen, erschrak ich ordentlich u. es ist noch immer mein Lieblingsmoment.«¹

Eine offensichtliche Faszination am Choralgesang durchzieht Musikforschung und -lehre, Komposition und politisches Denken in der Mitte des 19. Jahrhunderts. Dennoch bleibt es schwierig, aus den omnipräsenten Erwähnungen von Chormelodien im Musikschrifttum, aus den zahlreichen Choralzitate in romantischen Kompositionen sowie aus den Lehrtexten über Kirchenmusik erfolgreich Hinweise herauszufiltern, wie und ob Chormelodien tatsächlich auch analytisch greifbar die Rolle von ›Keimzellen‹ romantischer Musik erfüllen. Ausgestellte Zitate oder historisierende Stilkopien des Gemeindechorals können zwar dem gesamten Werk eine programmatische Tendenz verleihen, lassen sich aber eher selten als motivischer Keim bis in die Tiefenstruktur des Komponierten verfolgen.

1 Felix Mendelssohn Bartholdy, Brief an Carl Friedrich Zelter aus Rom vom 4.4.1831, in: Mendelssohn 1998, S. 129.

In Anton Friedrich Justus Thibauts Forderung, »die Urchoräle der Kirche rein zu halten«,² wird ebenso wenig wie später bei Carl von Winterfeld klar, wo dieses ›Ur‹ in historischer Geschichtsschreibung anzusetzen ist. Es gibt bei diesen Autoren keine Trennung zwischen einstimmigen Cantus firmi und ihren mehrstimmigen, z. T. um mehrere Stilwechsel jüngerer Bearbeitungen, wie auch die geschichtliche Entwicklung von der Einstimmigkeit des ›Urchristentums‹ zu einer immer bewussteren Entfaltung des melodischen Gehalts³ der Choräle durch ein Aufgehobensein in mehrstimmiger Musik ab dem 16. Jahrhundert zu den idealistisch-verfälschenden Konstruktionen romantischer Geschichtsschreibung gehört.

Besonders bei der Untersuchung des historisch gar nicht so fernen Ursprungs des evangelischen Kirchengesangs lässt sich fast eine Erleichterung spüren, wenn Dinge wie der Ursprung von Liedweisen im Unklaren bleiben und mit einem religiösen Tabu belegt werden können, da eine philologische und historische Aufarbeitung der erbaulichen Magie zuwiderliefe.⁴

Eine ähnliche Neigung zum Tabu lässt sich aber auch in primär musikästhetischen Texten finden, deren Ausrichtung weniger kirchenpolitisch ist als Thibauts oder Winterfelds Schriften. Dabei kommen gerade in Selbstzeugnissen von Komponisten zwei divergente Positionen zusammen: das Offizielle der

2 Thibaut 1826, S. 11f.: »Aber auch abgesehen davon waren die dringendsten Gründe vorhanden, die Urchoräle jeder Kirche rein und unverletzt zu erhalten. Denn was auch die Kunst hinzufügen und verschönern mag, immer wieder wird es doch eine unbestreitbare Wahrheit bleiben, daß Gesänge, welche unschuldig und einfach aus einem begeisterten, tiefbewegten Gemüth hervorgingen, einen nie veraltenden, unbeschreiblichen Zauber haben, und daher auch (wie viele Nationallieder beweisen) ewig frisch und blühend in der Nation fortleben, wenn sie nicht von außen unterdrückt werden.«

3 Winterfeld 1843, S. 2: »Sie [die Kirchenverbesserung, d. h. Reformation] fand aber einen theils uralten, theils doch althergebrachten Kirchengesang vor, ein nur noch Fortgeübtes, nicht lebendig mehr Forterzeugendes; einen Gesang in fremder, dem Volke unverständlicher Sprache, in Tönen, die, wie es schien, in ihrer alterthümlichen Fassung nicht mehr vernehmlich mit ihm reden konnten. In ihm hat sie die Grundformen bedeutungsvoller Harmonien, einen neuen Lebensquell entdeckt, den eine auf namhafter Höhe damals schon stehende Setzkunst für sich allein noch nicht hatte eröffnen können.«

4 Thibaut 1826, S. 14f.: »Allein wenn auch die Sixtinische Capelle sich mit großer Festigkeit der Meisterwerke aus der Mittelperiode angenommen hat, so scheint sie jene Urgesänge nicht mit gleicher Vorliebe zu behandeln. Auf allen Fall ist es gewiß, daß man nirgend in Italien eine genügende Antwort erhält, wenn man über die Ambrosianischen und Gregorianischen Gesänge eine gründliche Belehrung verlangt. In Deutschland bekommt man höchstens ein paar Citate aus dem citirenden Forkel'schen Werke; im Übrigen aber scheint es fast ein Ehrenpunkt geworden zu sein, daß man davon nichts wisse.«

heiligen Überlieferung und auf der anderen Seite Privatheit und Geheimnis, die gleichwohl als Tabu öffentlich gemacht werden.

Auf der anderen Seite wird Persönliches zum offiziellen Code, wenn Felix Mendelssohn Bartholdy die »Ist es wahr?«-Formel bekanntlich als »geheimen« Schlüssel zum Streichquartett op. 13 veröffentlicht.⁵



Abbildung 2: F. Mendelssohn Bartholdys Notat des Mottos auf dem Deckblatt der Reinschrift

Zur Durchdringung von Intimität und Öffentlichkeit im Tabu gehört auch ein Verstecken der satztechnischen Mittel. Ist kontrapunktische Arbeit unabdingbar für die Komposition mit vorher bekannten Formeln, so geht das Bemühen deutlich dahin, diese Arbeit zu verbergen. Mendelssohn schreibt sicher nicht nur aus Koketterie von dem Wunsch, die *Hebriden*-Ouvertüre mehr nach Möwen als nach Kontrapunkt klingen zu lassen, Robert Schumann spottet über »Fugenmusterreiter«,⁶ und allem voran kritisiert E. T. A. Hoffmann das »jubilierende Geklingel« moderner und handwerklich allzu bunt gestalteter Kirchenmusik.⁷

Mendelssohns eingangs zitierter Bericht aus der Sixtinischen Kapelle zeigt, dass es um beides geht, um uralte Tradition als privaten Lieblingsmoment, als Zusammenfallen von einer höchst formalisierten Institution und der Freiheit, sich einen intimen Moment anzueignen und sich seiner in der Formel zu versichern.

Und eine weitere Information gibt Mendelssohns Zitat: Die Formel muss gar nicht alt sein. Mit »meinem wohlbekannten« ist Johann Sebastian Bachs h-Moll-Messe gemeint, kein originales Symbolum Nicenum; entsprechend würde ein *ut-re-fa-mi* auf die Jupiter-Sinfonie⁸ zurückgehen, und ein sogenannter Lamento-Bass müsste rein gar nicht in älterer Musik gesucht werden.

5 Die von Mendelssohn in dem Lied *Frage* op. 9, 1 mit dem Text »Ist es wahr?« unterlegte Formel hatte auch später noch in Mendelssohns Freundeskreis die Qualität eines Bonmots. Vgl. dazu Wehmer 1959, S. 88; Krummacher 1978, S. 87; Krummacher 1980; Konold 1984, S. 118; Jeßulat 2001, S. 151.

6 Schumann 1985, S. 100.

7 Hoffmann 2013, S. 509.

8 Finalsatz der Sinfonie C-Dur KV 551 von Wolfgang Amadeus Mozart.

2. Private und versteckte Zitate

Wäre die Vermischung von Alter und Geheimnis in dem vorgeschichtlich-fiktiven ›Ur‹ als Ergebnis historischer Forschung fragwürdig, so gibt sie doch ziemlich exakt eine ästhetische Position an, die sich im Umgang mit melodischen Formeln in romantischer Instrumentalmusik zu einem Analyseansatz ausbauen lässt. Es gibt die Formeln eben nicht nur ausgestellt als initiale Chiffren und Programme, sondern auch versteckter; zwar deutlich, aber eher gegen Ende der Form nachträglich als Geheimnis präsentiert.

2.1 Johannes Brahms, *Intermezzo a-Moll* (Nr. 2) aus *Sieben Fantasien für Klavier* op. 116

So ist der ›Lamentobass‹ in Brahms' Op. 116, 2 in jeder Hinsicht ebenso verschlüsselt wie als Mittelstimme ›deplatziert‹.



Abbildung 3: J. Brahms, *Intermezzo* op. 116, 2, Takte 79–80

Natürlich spielt die Formel für das gesamte Stück bzw. für mehrere Stücke des Opus eine substantielle Rolle,⁹ aber einerseits wäre ein so allgemeiner Topos für dieses *Intermezzo* nicht spezifisch, andererseits kommt die zitierte Passage schlicht zu spät für ein Einbringen des Motivs in den formalen Zusammenhang, denn das Stück ist so gut wie vorbei. Es wird eher nachgereicht und durch die verdeckte Position in der Mittelstimme und die leicht atypische Harmonisierung zum individuellen Moment gestaltet.

2.2 Johannes Brahms, *Intermezzo* op. 116, 5

Dem analog ist das angehängte Zitat des *ut-re-fa-mi* in Op. 116, 5. Wenn wie in Op. 116, 2 die Motivik auch dieses *Intermezzos* um Bestandteile einer alten

⁹ Vgl. Ickstadt 2015, S. 409ff., der die hier zitierten Passagen allerdings so nicht behandelt.

Formel kreist, so wird eine solche hier als nachgelieferter Schlüssel in einem Moment präsentiert, in dem es für Aufschlüsselungen eigentlich zu spät ist. Die verfremdende Aneignung geht weiter als im *Intermezzo* op. 116, 2, da der entschieden durale Topos in einem e-Moll-Stück große Herausforderungen an den Kontrapunkt stellt.¹⁰



Abbildung 4: J. Brahms, *Intermezzo* op. 116, 5, Takte 35–39 und Reduktion

2.3 Robert Schumann, *Liederkreis nach Heinrich Heine* op. 24, 8

In einer ganz anderen Versuchsaufstellung, aber in vergleichbarem Verhältnis von Ausstellen und Verstecken setzt Schumann eine Urformel in dem Lied *Anfangs wollt ich fast verzagen* ein. Massiv ist das Zitat des Chorals *Wer nur den lieben Gott lässt walten* wie auch das Stilzitat des generalbassnahen Choralatzes. Als Reaktion auf den gebrochenen Stammbuch-Stil der Textvorlage führt ein von Anfang an eher offizieller Tonfall in den Moment des Umschlags hinein, in eine persönliche Frage.

Versteckt unter dieser deutlich zitathaften Oberfläche des Choralstils befindet sich die Urformel: Der Ganzschluss in C-Dur fällt sowohl aus der Klauseldisposition von d-Moll als auch aus dem Reimschema heraus und wirkt demzufolge ausgesprochen transitorisch. Verfolgt man die Linie der in der Gesangsstimme durchaus dissonant behaupteten Liegetöne *d* und *c* mit der angehängten phrygischen Wendung *b-a*, so wird klar, dass das für Einleitungen typische phrygische

¹⁰ Vgl. dazu Jeßulat 2015, S. 118–125.

Tetrachord hier nicht im Bass, sondern ›verborgen‹ in der Singstimme liegt und gegenüber dem eröffnenden Choralzitat einen zweiten Cantus prius factus darstellt. Schumanns ›Versteck‹ ist perfider, da er die Aufmerksamkeit dicht daneben, auf ein wesentlich offensichtlicheres Choral-Zitat lenkt. Die formale Struktur und damit der Funktionsträger der in das Lied integrierten Binnenintroduktion¹¹ wird jedoch von der Urformel gesteuert.

und ich glaubt', ich trüg es nie, und ich hab' es
D

doch ge-tra - gen, a - ber fragt mich nur nicht: wie? nicht: wie?
C B A

p rit. rit.

Abbildung 5: R. Schumann, *Anfangs wollt ich fast verzagen*, op. 24, 8, Takte 4–11

3. Zerlegung und mehrstimmige Optionen

Es bleibt zu fragen, warum ästhetische Absicht und musikalische Praxis so gut zusammengehen können. Welche Konsequenzen hat die Verwendung alter Formeln für Satztechnik und motivische Arbeit – abgesehen von eventuell etwas

¹¹ Das Lied geht dem sehr aufwändigen letzten Lied des Zyklus *Mit Myrthen und Rosen* voraus, das in D-Dur steht und neben dem programmatischen Titel zahlreiche Eigenschaften eines rückblickenden Finales in sich bündelt, wie eine Binnenintroduktion in d-Moll.

ungewöhnlichen harmonischen Wendungen? Welche Chancen bieten gerade die mehrstimmigen Implikationen dieser Formeln? An einem melodisch denkbar unauffälligen Beispiel soll dies untersucht werden.

3.1 Loop¹² und perfidie

Bei der »Ist es wahr«-Formel aus Felix Mendelssohns Streichquartett op. 13 lassen sich mehrstimmige Implikationen aus der Art und Weise erkennen, wie die Formel aus der vorangegangenen Passage hervorgegangen zu sein scheint:

The image shows a musical score for a string quartet, specifically measures 10-13 of the first movement of Felix Mendelssohn's String Quartet Op. 13. The score is written for four parts: Violine 1, Violine 2, Viola, and Cello. The key signature is A major (two sharps) and the time signature is 3/4. The dynamics are marked as follows: Violine 1 starts with *dim.* and *p*, then *cresc.* and *f*; Violine 2 starts with *p*, then *cresc.* and *f*; Viola starts with *p*, then *cresc.* and *f*; Cello starts with *p*, then *cresc.* and *f*. The notation includes various note values, rests, and slurs.

Abbildung 6: F. Mendelssohn Bartholdy, Streichquartett a-Moll op. 13, 1. Satz, Adagio – Allegro vivace, Takte 10–13. *Zur Dynamik der 2. Violine siehe die Handschrift in den digitalen Sammlungen der Staatsbibliothek zu Berlin.

Mendelssohn selbst gibt den am meisten irreführenden Hinweis, wenn er vor allem auf den semantischen Zusammenhang mit dem Lied *Frage* op. 9, 1 ver-

12 Scheinbar anachronistische Termini wie »Loop« und »Pattern« werden hier bewusst verwendet, um die in hohem Maße dialektische Konstruktion romantischer Motivik, die zwischen scheinbar gestischer Impulsivität und mehrstimmig-algorithmischer Wiederholungsstruktur eine prekäre Balance hält, auch in der Benennung zu verdeutlichen. Während die gestische Oberfläche eher als trivial anzusehen ist und nicht erst analytisch aufgedeckt werden muss, bietet die Untersuchung des algorithmischen Hintergrunds, die eher der Ästhetik wesentlich älterer Musik oder gar seriellen Komponierens entspricht, ein zur Zeit erst wenig bearbeitetes Forschungsfeld. Vgl. dazu grundlegend Prey 2012.

weist,¹³ das genau diese interessante Passage nicht enthält, in der das Motiv aus dem Loop seiner Spiegelung im Cello herauszuwachsen scheint.



Abbildung 7: Mehrstimmige Optionen des Motivs als Umkehrung und Oberquartkanon

Die Formel (hier *Gis-A-Fis*) ist traditionell zum Loop geeignet, da sie in einem enggeführten Unterquintkanon beliebig oft wiederholt werden kann.

Auf Viola und 2. Violine verteilt gibt es diese Kanonstimme tatsächlich, wenn auch um ein zusätzliches *d* zum Basston *gis* erweitert. Auch die repetitive Struktur der Stimmen ist erhalten.

Die Tonfolge selbst, solmisiert als *mi-fa-re* interpretierbar, hat in älterer Musik nicht selten die Funktion, wieder in das ursprüngliche Hexachord zurückzusetzen, wie in folgendem Beispiel:

Abbildung 8: P. Certon, »Kyrie eleison« aus der *Missa Sus le Pont*, Takte 1–8

Zwei kontrapunktische Implikationen des Motivs spielen dabei eine Rolle: Die *Mutatio* von *la* nach *mi* führt nach einer potentiell ohne Einrichtung des Soggettos nicht aufzuhaltenden Oberquartimitation des Anfangsmotivs wieder in das quart-tiefere Hexachord zurück. Unterstützt wird diese Tendenz durch die mit dem Motiv verbundene Option zur Imitation in der Unterquinte, die hier zuverlässig, wenn auch nicht enggeführt, erfolgt.

¹³ Vgl. oben, S. 34, Anmerkung 5.

Ariane Jeßulat

Musical score for Soprano, Alto, Tenor, and Bass, measures 34-41. The Soprano part has lyrics LA, FA, RE. The Alto part has a flat sign. The Tenor part has an 8-measure rest. The Bass part has lyrics LA, FA, RE.

Abbildung 9: P. Certon, »Kyrie« aus der *Missa Sus le Pont*, Takte 34–41

Dieselbe formbildende imitatorische Funktion ist auch bei folgendem Lehrduo über *la-sol-fa-re-mi* von Orlando di Lasso¹⁴ zu beobachten: Hier ist es die Folge *fa-re-mi*, also eine Position weiter im Loop, die Lasso einsetzt, um die *la-sol-fa-re-mi*-Formel aus dem Hexachordum durum (auf *c*) ins Hexachordum naturale (auf *f*) zurückzusetzen, markiert auch dadurch, dass der Imitationsabstand immer dann auf die Minima (T. 6) oder sogar auf die Semiminima (Takte 10/11) zusammengesogen wird.

Musical score for Soprano and Tenor, measures 5-11. The Soprano part has lyrics LA SOL, FA RE MI LA, SOL FA RE MI. The Tenor part has lyrics LA SOL, FA RE MI LA, SOL FA RE MI, LA.

14 Zit. nach Bornstein 2004, S. 84.

Abbildung 10: O. di Lasso, textloses Duo ›La Sol Fa Re Mi‹, Nr. 14 aus der Sammlung *Novae aliquot et ante hac non ita usitatae ad duas voces cantiones suavissimae*, München 1577 LV 605. Die eckigen Klammern sind Zusatz der Autorin.

Beispiele wie Lassos Duo¹⁵ benennen ein mögliches musikalisches Umfeld dieser Formel als Soggetto von »Perfidie«, als ostinates Motiv, dessen color-artig ablaufende Solmisationssilben meist polyrhythmisch attraktiven Pattern unterzogen werden und deren Reiz in der Phasenverschiebung liegt.¹⁶

Anklänge dieser ursprünglichen Wirkungen hat das Motiv auch bei Mendelssohn (Abbildung 6): Es stellt zwischen zwei Alterationen von *d* zu *dis* durch ein Rücksetzen von *d*, also dem *fa* des Dreiton-Motivs, die Haupttonart A-Dur wieder her.

Gänzlich im Sinne eines Perfidie-Kontrapunkts ist das Motiv in Brahms' Op. 116, 2 eingesetzt, wobei die Tendenz sowohl zum Ostinato als auch zum Unterquintkanon sehr formalisiert und ins Extrem getrieben ist. Der bei Mendelssohn leicht zurückhaltende Stau vor dem Aufblühen der Formel ist bei Brahms ein langes, fast zwanghaftes retardierendes Moment, aus dem die endlich durch Verkürzung des Motivs entstehende Quintfallsequenz erlösend herausführt.

15 So vermutlich am prägnantesten gegen Ende des Kyrie II von Josquins *Missa Pange Lingua*.

16 Vgl. dazu Bornstein 2001, S. 158–180.

Ariane Jeßulat



Abbildung 11: J. Brahms, *Intermezzo* op. 116, 2, Ende des Mittelteils (Takte 33–50), Reduktion: Die Tonleiterausschnitte in den Stichnoten markieren das Gerüst, das noch in der Oberstimme der linken Hand erkennbar ist.

Brahms' Kontrapunkt ist umso auffälliger, als die Konsonanzregeln, die sich aus dem Loop des Erfindungskerns ergäben, für die romantische Harmonik überhaupt nicht mehr verbindlich sind. Enthält das ursprüngliche Gerüst nur imperfekte Konsonanzen, führt die Verwendung von Septimen bei Brahms nicht zu klanglicher Inhomogenität, so dass die kontrapunktische Virtuosität mühelos gesteigert werden kann, indem auch Umkehrungen, Transpositionen und wesentlich flexiblere Phasenverschiebungen in den Satz integriert sind.

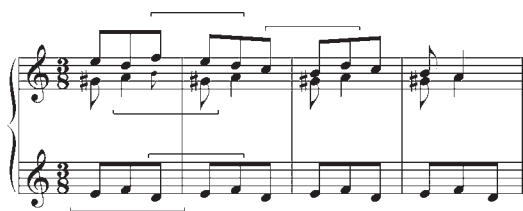


Abbildung 12: J. Brahms, *Intermezzo* op. 116, 2, Beginn des Mittelteils (Takte 19–22), Reduktion

3.2 Kohärenz von Tonleitermotiven

Dass Motive Spuren eines ursprünglich mehrstimmigen Zusammenhangs auch dann mit sich tragen, wenn dieser seine Verbindlichkeit verloren hat, zeigt sich gerade im ersten Stück von Op. 116 (*Capriccio*), in dem der Großteil der Motive aus kontrapunktischen Ähnlichkeitsabbildungen dieses Drei-Ton-Motivs gewonnen ist. In Erinnerung an die Ausgangsfrage nach dem Verhältnis zwischen offizieller Tradition und privater Individualität in »Urformeln« fehlt hier zwar der kirchliche Bezug, das rituelle Moment von Tradition jedoch ganz und gar nicht, denn Standardwerke wie Carl Philipp Emanuel Bachs *Versuch über die wahre Art, das Clavier zu spielen* enthalten Generalbass-Modelle, die aus solchen algorithmischen Pattern bestehen, die beim Spielen sehr auffällig

werden, besonders wenn die Vierstimmigkeit auf zwei Hände verteilt wird und strenge Terzparallelen gespielt werden (siehe Abbildung 14).¹⁷



Abbildung 13: C.Ph.E. Bach, *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*, Teil II, S. 328

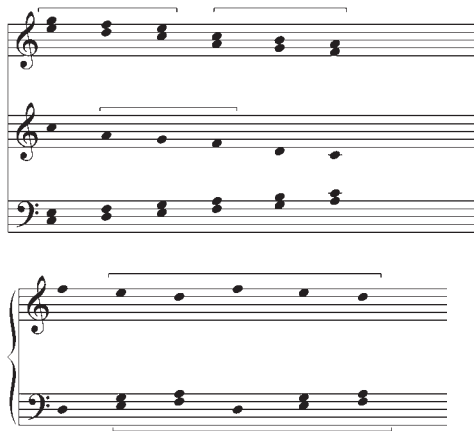


Abbildung 14: Konsonante Auflösung des Tonleitermodells in ein dreigliedriges Pattern



Abbildung 15: Gewonnenes melodisches Material

Wäre der systematische Ausgangspunkt das strenge Gegeneinanderführen von in Terzen geführten Tonleiterausschnitten unter der Bedingung, nur Dur- und Moll-Dreiklänge (in Grundstellung oder als Sextakkorde) zu bilden, so ergibt sich nur eine begrenzte Zahl von Motiv-Varianten, deren Muster sich nach drei Tönen wiederholt. Alle Varianten werden in Op. 116, 1 exponiert, der Loop in 116, 2 (Mittelteil) stellt eine kontrapunktische Schematisierung derselben Ausgangssituation dar.

¹⁷ Bach 1986, S. 328.

Ariane Jeßulat



Abbildung 16: J. Brahms, *Capriccio* op. 116, 1, Takte 17–20 und Reduktion auf das Pattern

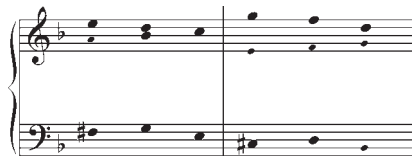


Abbildung 17: J. Brahms, *Capriccio* op. 116, 1, Takte 25–27

Obwohl weder zeitliche Genauigkeit des Zusammentreffens der ›ursprünglichen‹ Bestandteile noch konsonante Dreiklänge hier eine bindende Rolle spielen, scheinen die Formelbestandteile aneinander zu haften und formal weiterhin die alte Wirkung zu entfalten: Sie bilden phasenverschobene Loops und setzen Spannungs- und Sequenzverläufe wieder zurück.

4. Privater Moment

Für Brahms und Mendelssohn ist eine aktive Auseinandersetzung mit älteren Stilen bekannt. Es ist auch bei beiden wahrscheinlich, dass sie kontrapunktische Alternativen zur etablierten Harmonik im Sinne einer *ars inventoria* nutzten, um belastbare Motivkerne zu erarbeiten. Dennoch mussten sie sich dabei sicher nicht auf das Studium der alten Musik allein verlassen, da die Verwendung gerade so unauffälliger Motive, deren Wiedererkennen erst durch die mehrstimmigen Implikationen möglich ist, auch in deutlich jüngerer Musik erfahrbar war.

Zu der bereits zitierten Passage aus Mendelssohns Op. 13 sei die ebenfalls sehr bekannte Passage aus Brahms' *Intermezzo* op. 118, 2 herangezogen, die mit derselben »Ist es wahr?«-Formel arbeitet und ebenfalls einen kurzen Loop bildet:

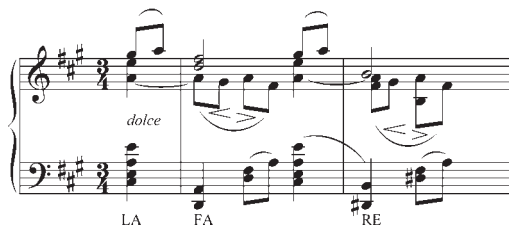


Abbildung 18: J. Brahms, *Intermezzo* aus *Sechs Klavierstücke* op. 118, 2, Takte 103–104

Die in ihrer berührenden Wirkung kaum zu greifende Passage führt die für das *Intermezzo* relevanten Motiv-Varianten zusammen, aber eben nicht steigend, sondern vielmehr in einem klärenden Decrescendo: In den Takten 103–104 ist der Unterquintkanon der Formel zu hören, allerdings in Augmentation, so dass harmonischer Rhythmus und ornamental-rezitativische Formel gleichzeitig erklingen wie in Mendelssohns Op. 13.

Inspirierend dürfte für die Komponisten beider Stücke vor allem die bekannte Passage aus Ludwig van Beethovens »Cavatina« in op. 130 gewesen sein, die ein derartiges Innehalten mit gleichzeitigem Zusammenfallen dieser Formel, ihrer Quintimitation und ihrer Augmentation in der rotierenden Akkordfolge verwendet:

Ariane Jeßulat

Violine 1

Violine 2

Viola

Cello

LA FA RE LA FA RE

Abbildung 19: L. van Beethoven, Streichquartett B-Dur op. 130, 5. Satz, Cavatina, Takte 23–27

Dass zumindest Mendelssohn die Passage präsent war, ist fast sicher, da er einen ähnlich kadenzierenden Loop aus der Cavatina ziemlich wörtlich im zweiten Satz von Op. 13 aufgreift. Die Frage der Autorschaft ist im Vergleich zu der Wirkung der Formel aber kaum interessant: In allen drei Beispielen kommt es zu größter Intimität mit dem Zuhörer, da dieser im Zusammenfallen von Harmoniefolge und Ornament in derselben Formel hörend ein tieferes Verständnis des Satzes und seiner repetitiven Logik gewinnt. Wie Mendelssohn in der Sixtinischen Kapelle kann er sich ein Detail, einen Lieblingsmoment aneignen, der hörbar wirkend Teil eines Ganzen ist, oder – wie Theodor W. Adorno in *Schöne Stellen* sagt: er darf sich dem Einzelnen ohne Vorbehalt hingeben, ohne das Ganze dabei zu verlieren.¹⁸

Thibauts historisch abwegige, aber metaphorisch fruchtbare Bezeichnung »Urchoräle« trifft dabei den Nerv seiner Zeit: Wirkung auf das Ganze in einer einzigen Zelle zu finden.

Literatur

Adorno, Theodor W., »Schöne Stellen« (1965), in: *Musikalische Schriften Band V*, Frankfurt a. M. 2003, S. 695–718.

Bach, Carl Philipp Emanuel, *Versuch über die wahre Art, das Clavier zu spielen*, Reprint der Ausgabe Berlin 1753, Wiesbaden 1986.

¹⁸ Adorno 2003, S. 699f.

- Bornstein, Andrea, *Two-Part Didactic Music in Printed Italian Collections of the Renaissance and Baroque (1521–1744)*, University of Birmingham Research Archive, e-theses repository, 2001, <http://etheses.bham.ac.uk/677/> (abgerufen am 26.2.2020).
- Bornstein, Andrea, *Two-Part Italian Didactic Music. Printed Collections of the Renaissance and Baroque (1521–1744)*, Bologna 2004.
- Hoffmann, Ernst Theodor Amadeus, »Alte und Neue Kirchenmusik«, in: *Die Serapionsbrüder* [1819–21], Berlin 2013.
- Ickstadt, Andreas, *Aspekte der Melancholie bei Johannes Brahms*, Würzburg 2015.
- Jeßulat, Ariane, *Die Frage als musikalischer Topos. Studien zur Motivbildung in der Musik des 19. Jahrhunderts* (Berliner Musik Studien 21), Sinzig 2001.
- Jeßulat, Ariane, »Synchron und diachron. Zum Zusammenhang zwischen Kontrapunkt und Prozessualität in romantischer Formensprache«, in: *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie* 12 (2015), S. 99–128.
- Konold, Wulf, *Felix Mendelssohn Bartholdy und seine Zeit*, Laaber 1984.
- Krummacher, Friedhelm, *Mendelssohn – der Komponist. Studien zur Kammermusik für Streicher*, München 1978.
- Krummacher, Friedhelm, »Synthesis des Disparaten – Zu Beethovens späten Quartetten und ihrer frühen Rezeption«, in: *AfMw* 37 (1980), S. 99–134.
- Mendelssohn Bartholdy, Felix, *Eine Reise durch Deutschland, Italien und die Schweiz. Briefe, Tagebuchblätter, Skizzen*, hg. von Peter Sutermeister, Tübingen 1998.
- Prey, Stefan, *Algorithmen zur Satztechnik und ihre Anwendung auf die Analyse*, Osnabrück 2012, <https://repositorium.ub.uni-osnabrueck.de/handle/urn:nbn:de:gbv:700-2012102410434> (abgerufen am 26.2.2020).
- Schumann, Robert, *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker*, 2 Bde., Reprint der Ausgabe Leipzig 1854, Wiesbaden 1985.
- Thibaut, Anton Friedrich Justus, *Über Reinheit der Tonkunst*, Heidelberg ²1826.
- Wehmer, Carl, *Ein tief gegründet Herz. Der Briefwechsel Felix Mendelssohn-Bartholdys mit Johann Gustav Droysen*, Heidelberg 1959.
- Carl von Winterfeld, *Der evangelische Kirchengesang und sein Verhältnis zur Kunst des Tonsatzes, Erster Teil: Der evangelische Kirchengesang im ersten Jahrhunderte der Kirchenverbesserung*, Leipzig 1843.

»Womit ihr später arbeiten werdet«

Das Vorspiel zu den Meistersingern, 3. Akt, und Bachs Fuga in g, BWV 861

Im Vorspiel zum 1. Akt der Oper *Die Meistersinger von Nürnberg* adaptiert Richard Wagner den Kontrapunkt Johann Sebastian Bachs, um die ständische Gesellschaft des 16. Jahrhunderts mit musikalischen Stilelementen des Spätbarock in Szene zu setzen. Der stilistische Rekurs ist in der Partitur unüberhörbar, und Wagner hat, wie Cosima in einem Tagebucheintrag vom 18.12.1878 vermerkt, in einer für ihn nicht immer selbstverständlichen Offenheit darauf hingewiesen:

»Den Kindern (Lusch und Boni) setzt er auseinander, was eine Fuge sei. Dann sagt er: ›Wir wollen jetzt angewendeten Bach vornehmen‹, dann nimmt er das Vorspiel zu den Ms. 4händig, dann, da er mit den Fingern nicht gut fortkonnte, forderte er Herrn R.[ubinstein] es zweihändig zu spielen; [...]«¹

Schwieriger ist es, den Kontrapunkt im Vorspiel zum 3. Akt auf eine Quelle zurückzuführen, zumal vergleichbare Hinweise des Komponisten hier fehlen. Obwohl die Deutungsansätze im Einzelnen voneinander abweichen, wurde in der Wagner-Literatur analog zur dramaturgischen Entwicklung der *Meistersinger* folgende Konstruktion fortgeschrieben: Das Vorspiel zum 1. Akt nimmt ideell Bezug auf den »instrumentalen Kontrapunkt des Spätbarock«² und das Vorspiel zum 3. Akt auf den »freien Kontrapunkt« der späten Streichquartette

1 Wagner 1982, Bd. 3, S. 264, Eintrag vom 18.12.1878.

Lusch: Daniela von Bülow, Boni: Blandine von Bülow; Cosima Wagners Kinder aus erster Ehe.

Der russisch-jüdische Pianist Joseph Rubinstein (1876–1884) war von 1872 bis 1882 mit kürzerer Unterbrechung persönlicher Mitarbeiter und Hauspianist in Bayreuth. Um mit dem Honorar den Festspiel-Fonds zu unterstützen, gab Rubinstein 1880 in Berlin sechs Konzerte, in denen er das gesamte *Wohltemperierte Klavier* von Bach aufführte. Die Rolle, die der ›Hausisraelit‹ Rubinstein in der Villa Wahnfried spielte, wird in der neueren Wagnerliteratur durchaus kritisch gesehen. Siehe hierzu Geck 2012, S. 104f.

2 Finscher 1970, S. 308.

von Ludwig van Beethoven, Op. 131³ und 132⁴. Der an den Regeln geschulte spätbarocke Kontrapunkt ist der Gruppe der Meistersinger, dagegen der freie, die Regeln überwindende der Figur Hans Sachs zugeordnet.

Zweifel an dieser Gleichung sind angebracht, und mehrere Gründe sprechen dagegen: Denn (1.) Wagner hat Bach als Fugen-Komponisten über alle Nachfolgenden, auch über Beethoven gestellt.⁵ Eine dramaturgische Zuordnung Bachs zum rein Handwerklichen, getrennt vom Künstlerischen, erscheint daher wenig plausibel. Auch wird (2.) der Beethoven-Bezug in der Literatur an vagen thematischen Entsprechungen und allgemein atmosphärischen Qualitäten festgemacht,⁶ nicht an einer tatsächlichen Analyse des Kontrapunkts und der Stimmführung. Und schließlich spricht (3.) dafür, dass Wagner in Beethoven die Befreiung von bürgerlicher Kunstnorm, in Bach aber deren Vertreter gesehen hat, am wenigsten der Kontrapunkt selbst. Die unter kontrapunktischen Gesichtspunkten geradezu bescheidene Stimmführung im Vorspiel zum 3. Akt kann sich schwerlich an den vegetativen Wucherungen des späten Beethoven-Kontrapunkts messen lassen.

Abweichend von den Standards der Wagnerliteratur soll im Folgenden ein Bach-Bezug zu beiden Vorspielen hergestellt werden, konkret vom Vorspiel zum 1. Akt zu Präludium und Fuga in C, BWV 846, und vom Vorspiel zum 3. Akt zur Fuga in g, BWV 861.

1. Wagners Verhältnis zu Bach

In den Tagebüchern, die Cosima Wagner von 1869 bis zum Tod Richards 1883 geführt hat, werden Äußerungen des Komponisten ungefiltert wiedergegeben. Bei aller Vorsicht, die diese Quelle nahelegt, stellt sich am Ende – trägt man die Aussagen zu Bach zusammen – doch eine nachvollziehbar ambivalente Beziehung Wagner-Bach heraus. Auf der einen Seite sieht Wagner in Bach, ebenso wie

3 Michael Puri stellt in neuerer Zeit eine Verbindung zwischen Beethovens Op. 131, cis-Moll, und dem *Meistersinger*-Vorspiel zum 3. Akt her. Vgl. Puri 2001/02, S. 228f.

4 Finscher 1970, S. 307, Anmerkung 8, nennt die Einleitung aus Beethovens Op. 132 als »unmittelbares Vorbild«.

5 »Dann sagte er von Beethoven und Mozart: ›Was die Fuge betrifft, so sollen sich die Herren verstecken gegen Bach, sie haben mit der Form gespielt, daß sie es auch konnten, er aber hat die Seele der Fuge gezeigt [...]‹« (Wagner 1982, Bd. 1, S. 481, Eintrag vom 15. 1. 1872).

6 Finscher 1970, S. 307, spricht von einem »kontemplativen Kontrapunkt«. Es finde sich (ebd., »Diskussion«, S. 310) keine »offenkundige Anlehnung«, sondern »mehr die allgemeine Sphäre« Beethovens.

in dem zwei Jahrhunderte älteren Albrecht Dürer (1471–1528) »den Abschluss des Mittelalters«. ⁷ Bach erscheint ihm als Repräsentant einer fernen, untergegangenen Epoche ⁸ und Vorläufer einer Entwicklung, die mit ihm, Wagner, ihren vorläufigen Höhepunkt gefunden habe. Die Idealisierung eines fernen vermeintlichen Mittelalters, noch ganz im Sinne der literarischen Frühromantik wie bei Wilhelm Heinrich Wackenroder, Ludwig Tieck und E. T. A. Hoffmann, ist in den *Meistersingern* durchaus enthalten, aber ohne dass Wagners Bachrezeption allein auf den historisierenden Aspekt zu reduzieren wäre. Auf der anderen Seite steht nämlich Bachs musikalisch-künstlerische Präsenz. Ein Exemplar des *Wohltemperierten Klaviers* liegt stets auf Wagners Flügel, und einzelne Präludien und Fugen werden häufig abendlich mit Werkausschnitten Wagners, gleichsam geschwisterlich, unmittelbar aufeinander folgend in der Villa Wahnfried zu Gehör gebracht, auch von Wagner selbst: so z. B. das Präludium in es-Moll mit dem Vorspiel, *Meistersinger* 3. Akt, am 9.9.1878, und am 15.2.1881 mit Joseph Rubinstein in gleicher Kombination die h-Moll-Fuge. ⁹

Von Cosima notierte Äußerungen Richards reflektierten zugleich Fremdheit und Nähe und lassen darüber hinaus auf jene Konsequenzen schließen, die Wagner aus der Auseinandersetzung mit Bach gezogen hat. Sie betreffen vor allem das Satztechnische oder, wie Hans von Bülow es nennt, die »Detailarbeit« der Komposition. ¹⁰

Am 3.8.1869 vermerkt Cosimas Tagebuch Folgendes:

Bei Bach kommen auch große Härten vor, allein bei ihm entstehen sie aus der Konsequenz, mit der er die einzelnen Stimmen führt, aus der Logik des Gedankens, nicht aus einer gewissen Nachlässigkeit. ¹¹

Und am 27.6.1872:

[...] was [den Franzosen] fehlt, das ist das Ideale, das, was sich, wenn es darauf ankommt, gar nicht um die Form kümmert, wie z. B. J.S. Bach, der Gesetze des Wohllautes,

7 »Beide [...] sind eigentlich als der Abschluss des Mittelalters zu betrachten, denn Bach als zu uns gehörig zu betrachten, ist ein Unsinn.« (Wagner 1982, Bd. 1, S. 244, Eintrag vom 14.6.1870).

8 »Er [Richard Wagner] spricht von der Fuge v. Bach, wie von einer untergegangenen Gattung, gegen welche die Fuge in Sonate 106 z. B. eine Kinderei sei.« (Wagner 1982, Bd. 4, S. 847, Eintrag vom 12.12.1881).

9 Wagner 1982, Bd. 3, S. 172, Eintrag vom 9.9.1878; Bd. 4, S. 691, Eintrag vom 15.2.1881. Außerdem Präludium in cis und *Parsifal*, Vorspiel 3. Akt (Wagner 1982, Bd. 4, S. 997, Eintrag vom 3.9.1882) und Präludium in cis und Tristans Abschied (Wagner 1982, Bd. 4, S. 1035, Eintrag vom 29.10.1882).

10 Hans von Bülow unterscheidet »Detailarbeit« und »Architektur« bei Wagner. Vgl. Kropffinger 1970, S. 261.

11 Wagner 1982, Bd. 1, S. 136, Eintrag vom 3.8.1869.

die dem Italiener alles waren, einfach vernachlässigte, der Selbständigkeit der Stimmen zuliebe.¹²

Zum einen verwundern die »Härten«, die der ›Bayreuther Meister‹ dem fast 130 Jahre zuvor geborenen Komponisten attestiert. Wagner outet sich hiermit, wiewohl er Italiener und Franzosen vorschleibt, als ein Harmoniker, der die »Gesetze des Wohllautes« ganz aus dem vertikalen Denken des 19. Jahrhunderts verinnerlicht hat. Zum anderen bedeuten Bachs Grenzüberschreitungen zwischen Horizontaler und Vertikaler für Wagner eine besondere ideelle Qualität, die er allein den Deutschen zuschreibt. Aus einer Mischung von Faszination und Befremden eröffnen sich Wagner zwei Möglichkeiten: entweder abseits der herkömmlichen Harmonielehre Bach in seiner rigorosen Stimmführung zu folgen, oder aber, den Kontrapunkt so zu bändigen und zu lenken, dass vertikaler Klang, also »Wohllaut« entsteht. Ersteres, einen aus dem Agieren befreiter Stimmen produzierten Zusammenklang, finden wir im Vorspiel zum 1. und Letzteres, einen dem harmonischen Verlauf unterworfenen Kontrapunkt, im Vorspiel zum 3. Akt der *Meistersinger* kompositorisch umgesetzt.

2. Die Analysen

2.1 Vorspiel 1. (Meistersinger-Motiv) und 3. Akt (Fuge)

Im Incipit des ›Meistersinger-Motivs‹ (Vorspiel, 1. Akt) sind die Bachschen »Härten« Programm. Für das Vorspiel in C-Dur hat sicher die Fuge gleicher Tonart (BWV 846) Pate gestanden.¹³ Einen vordergründig-ohrenfälligen Verweis auf die C-Dur-Fuge bietet das durch kontrapunktische Kombinatorik charakterisierte ›Kunstmotiv‹ (T. 59ff.). Die steigende Groppo-Figur¹⁴ mit Öffnung zur Oberquinte G (1./2. Violine, Auftakt zu T. 66f.) erscheint wörtlich in der Oberstimme der Fuge (T. 4). Auch der harmonische Anschluss, der Quintfall in der Unterstimme *h-e-a-d-(g)* (Fuge, T. 4f.), findet sich augmentiert im Vorspiel wieder (Takte 67–70).

¹² Ebd., Bd. 1, S. 540; Eintrag vom 27.6.1872.

¹³ Vergleiche auch die steigende Groppo-Figur im Kontrapunkt (Fuge, T. 4), mit der gleichen Figur im ›Kunstmotiv‹ (T. 61ff.).

¹⁴ Das Groppo (ital. Knoten), eine stufenweise Folge vier kleiner Noten – die erste und dritte sind gleicher Tonhöhe – gehört neben Circolo, Tirata und Messanza zu den Standard-Figuren in der Verzierungslernlehre des 18. Jahrhunderts. Vgl. Bartel 1986, S. 182ff.

Tiefgreifender für Wagners Stil sind jedoch Adaptionen auf klanglicher Ebene, die Überformung des Bachschen Generalbass-Satzes durch Erweiterungen auf der Basis von romantischer Harmonik.

Präludium in C, BWV 846, Takt 6-9: 2-Akkord - 7-Akkord

Generalbassreduktion: 2-Akkord *per transitum*

Generalbassreduktion: 2-Akkord *per syncopationem*

Klavierauszug, Vorspiel, 1. Akt, T. 1-6

Abbildung 1: R. Wagner, *Die Meistersinger von Nürnberg*, Vorspiel 1. Akt, satztechnische Reduktion des *Meistersinger*-Motivs

Wagner dürfte eine Stelle im Präludium (T. 8f.) nicht entgangen sein. Denn hier folgt etwas ungewöhnlich, doch regelkonform auf den Sekundakkord *h/c/e/g* der Septakkord *a/c/e/g*. Der Sekundakkord wird im Bass vorbereitet und (vorläufig) abwärts in den Septakkord aufgelöst. Mit einem Verweis auf den spätbarocken Stil, bei gleichzeitigem Vermeiden einer Stilkopie erweist sich das ›Meistersinger-Motiv‹ als Meisterstück.¹⁵ Wagner kombiniert – intuitiv oder bewusst – die beiden regulären Formen des barocken Sekundakkords, ›per transitum‹ und ›per syncopationem‹, zu einem dissonanten Komplex. Der Sekundakkord *h/c/e/g* erscheint im Durchgang, der gleichzeitig auf einer synkopierten Überbindung aufgehalten wird, bevor gleichfalls synkopisch der Septakkord *a/c/e/g* eintritt. Schon die »Härte« dieser ersten Takte offenbart, was Friedrich Nietzsche in

15 Igor' Stravinskij's Trick in der Sinfonia aus *Pulcinella*, im Generalbass-Satz die Mittelstimmen einzufrieren, um damit Dissonanzen zu provozieren, ist hier nicht mehr fern.

seinen Anmerkungen zu Wagners Vorspiel »eine schwerfällige Gewandung, etwas Willkürlich-Barbarisches«¹⁶ genannt hat.

Auch die 7-6-Auflösung des Septakkordes entspricht der Generalbass-Folie (T. 2, 4. Viertel). Mit der chromatischen Schärfung *cis* anstelle von *c*, gelingt es aber, trotz satztechnischer Auflösung der Septime das Dissonanz-Plateau qualitativ zu halten. Der aus barocker Sicht an dieser Stelle stilfremde übermäßige Dreiklang *a/cis/f* nimmt die Funktion eines Gelenks zwischen dem dissonanten Eröffnungskomplex und einem weitgehend generalbass-konformen gegenläufigen Außenstimmensatz ein, der (Takte 5–6) in eine erste leichte Kadenz nach C einmündet.

2.2 Aus der Tiefe des Klages. Vorspiel zum 3. Akt (Das Wahnmotiv)

Wagner selbst hat das Vorspiel zum 3. Akt als »das Schönste«, was er geschrieben habe, besonders hoch geschätzt.¹⁷ Es nimmt in den *Meistersingern* eine zentrale Stellung ein, in dramaturgischer wie musikalischer Hinsicht, aber auch in Bezug auf Wagners politisch-nationalistische Intentionen, enthält es doch die Vertonung von Hans Sachs' Spruch-Gedicht *Die Wittenbergisch Nachtigall* (1523), einer Huldigung an Martin Luther und einem Aufruf zur Reformation.¹⁸

Bach als Referenzpunkt deutscher Musik im Kontext von Nationalismus und Protestantismus ist für Wagner bereits vorgezeichnet und geht ins späte 18. Jahrhundert zurück. Nicht zuletzt da Bach, anders als seine berühmten Zeitgenossen Georg Friedrich Händel und Johann Adolph Hasse, Thüringen, Sachsen und den norddeutschen Raum nicht verlassen hat – was ihn allerdings bekanntlich nicht daran hinderte, sich mit den wesentlichen Stilentwicklungen seiner Zeit intensiv auseinanderzusetzen –, erscheint er als nationalistische Projektionsfläche besonders geeignet. Schon Christian Friedrich Daniel Schubart hat Bach am Ende des 18. Jahrhunderts zum »Orpheus der Deutschen« ausgerufen,¹⁹ und Robert Schumann hat ihn später den »Gründer einer harten, aber kerngesunden Schule« genannt.²⁰ Für Wagner manifestiert sich das Monumentale Bachs – soweit er

16 Nietzsche 1969, S. 151.

17 Wagner 1982, Bd. 4, S. 692, Eintrag vom 15.2.1881.

18 Auch scheint der fallenden Quarte *c-g*, des Meistersinger-Motivs (Vorspiel zum 1. Akt) Luthers protestantisches Kampflied *Ein feste Burg* im lydischen bzw. ionischen Modus eingeschrieben zu sein. Eine direkte Verbindung von Luthers Melodie zur Silberweise (1513) von Hans Sachs ist indessen nicht nachzuweisen. Siehe Ameln 1977, S. 135f.

19 Schubart 1977, S. 101.

20 Schumann 1834, S. 74.

dessen Werke kannte – gerade im *Wohltemperierten Klavier*,²¹ und die künstlerische Überhöhung Bachs²² ist auch stets mit nationalistischen Implikationen einer Überlegenheit deutscher Musik verknüpft.

In einen vergleichbaren Kontext stellt Wagner auch sein Vorspiel zum 3. Akt, wie der folgende Tagebucheintrag belegt:

Das war für mich die Quintessenz des Werkes, das hatte ich zu allererst in Paris und sagte zu Weißheimer²³ in Biebrich: Geben Sie acht, das Vorspiel zum dritten Akt wird die Hauptsache sein. Das steht dem Deutschen an, dacht ich, als ich es entwarf, kein Pathos, keine Extase [sic], herzliche Tiefe, Gemütlichkeit, auf dieser Grundlage ist zu hoffen, diese stell ich mir gern vor.²⁴

Es spricht aber für Wagners sicheren künstlerischen Instinkt, dass seine Bach-Adaption im Vorspiel zum 3. Akt zum Original eine angemessene Distanz hält. Denn was Wagner mit dem ersten Abschnitt des Vorspiels »dem Deutschen« gegeben hat, ist, wie leicht zu ersehen ist, keine Fuge nach herkömmlichen Regeln: Nur der zweite Thementeil des sogenannten ›Wahnmotivs‹ wird fugiert, die Einsatzabstände sind frei, und die Mittelstimmen lassen jede Selbstständigkeit vermissen. Während im homophonen Beginn des Vorspiels zum 1. Akt die Stimmbewegungen Zusammenklänge entfesseln, wird hier im Gegenteil ein scheinpolyphoner Satz subtil, doch entschieden auf bestimmte harmonische Zusammenklänge gelenkt. Den Ansprüchen an eine kontrapunktisch-polyphone Textur genügt dies nicht. Es stellt sich daher die Frage, warum Wagner gerade für dieses zentrale Stück die Form der Fuge bemüht hat, einer »untergegangenen Gattung«,²⁵ die nicht nachzuahmen ist und deren Ausführung notgedrungen weit hinter Bach, auch hinter dem späten Beethoven bleiben muss.

Die von Wagner dem Vorspiel zugeschriebene »Tiefe« entsteht sicher nicht aus kontrapunktischer Komplexität, auch nicht aus harmonischem Kalkül allein, sondern ist eine ›Tiefe des Klanges‹, ein spezifischer ›Klangraum‹, den Wag-

21 Wagner 1982, Bd. 3, S. 259, Eintrag vom 14. 12. 1878.

22 Am 15. 2. 1881 spielt Joseph Rubinstein die h-Moll-Fuge. Cosima vermerkt dazu folgenden Ausspruch Richards: »Was ist das für eine Welt, ruft er aus; Planeten, die untereinander kreisen, kein Gefühl, und doch alles Leidenschaft, Willen, gar kein Intellekt.« (Wagner 1982, Bd. 4, S. 691 f., Eintrag vom 15. 2. 1881).

23 Der Dirigent und Komponist Wendelin Weißheimer (1838–1910) hatte Wagner 1858 in Zürich kennengelernt und ist ihm 1862 während seiner Zeit in Wiesbaden-Biebrich, wo ein Teil der *Meistersinger* entstand, freundschaftlich verbunden und finanziell nützlich gewesen.

24 Wagner 1982, Bd. 2, S. 807, Eintrag vom 1. 4. 1874.

25 Wagner 1982, Bd. 4, S. 847, Eintrag vom 12. 12. 1881.

ner als Teilmoment aus Bachs kontrapunktischem Satz herausgehört, selektiv herausgelöst und transformiert hat. Mit dieser Qualität des Klangraumes lässt Wagner nicht nur die Gefahr einer Stilkopie hinter sich, sondern auch den Bach-Kontrapunkt als unerreichbaren Maßstab. Dass ein Klang aus der Tiefe zugleich auch ein Klang tiefer Lage sein muss, mag dabei ebenso trivial wie naheliegend erscheinen.

Obwohl eine bewusste Adaption der g-Moll-Fuge (BWV 861) aus dem *Wohltemperierten Klavier* (1722) im Vorspiel zum 3. Akt nicht nachweisbar ist, drängen sich Querverbindungen auf: der Klang der gemeinsamen Tonart g-Moll (so, wie er für Wagner auf seinen Flügeln wahrnehmbar war), Übereinstimmungen der Fugenthemen, die tieferen Stimmlagen von Alt, Tenor und Bass (bei Bach abschnittsweise) und harmonisch-akkordische Korrespondenzen.

Haben auch leicht herbeigezauberte thematische Entsprechungen in der Regel nur begrenzte Aussagekraft, so ist doch ein Vergleich der Fugenthemen von Wagner und Bach geeignet, über strukturelle Gemeinsamkeiten hinaus entschiedene stilistische Differenzen zu erfassen. Und es lohnt sich, noch einen Schritt zurückzugehen, zur Fuga in Es von Johann Caspar Ferdinand Fischer (*Ariadne Musica*, 1715), einem von Bach rezipierten und verehrten Komponisten der unmittelbaren Vorgängergeneration.

Das Modell: Intervallspannungen des halbverminderten Septakkords

kleine 7 verm. 5

Wagner, *Meistersinger* (1867), Vorspiel 3. Akt, »Wahnmotiv«, Fortsetzung T. 5-8

kleine 7 verm. 5

Bach, *Fuga* in g, BWV 861 (1722): Comes in F, T. 13-15

kleine 7 verm. 5

Fischer, *Fuga* in Es (1715), Comes, T. 4-5 (transponiert)

kleine 7 reine 4 verm. 5

Abbildung 2: Fugenthemen und Modell. R. Wagner, *Meistersinger*, Vorspiel 3. Akt, J.S. Bach, *Das Wohltemperirte Clavier* (1722) und J. C. F. Fischer, *Ariadne Musica* (1715)

Es ist hinreichend bekannt und zudem im Verlauf beider Fugen leicht nachzuvollziehen, dass Bach, anders als Wagner, sich ohne historische Distanz in der g-Moll-Fuge bewusst an das Fugenthema von Fischer angelehnt hat. Die Analogien Wagner-Bach und Bach-Fischer sind daher unterschiedlich gelagert, in historischer wie inhaltlicher Hinsicht.

Wenngleich es sich des langsamen Tempos wegen einer vokalen Ausführung entzieht, rekurriert das gedehnte ›Wahnmotiv‹ am Beginn des Vorspiels auf die modale Einstimmigkeit und ist phrygisch gefärbt, zunächst auf *d* bezogen (Celli, Takte 1–4), dann auf *a* (Takte 5–7). Wagners Absicht kann es aber schwerlich gewesen sein, im Sinne älterer Musik ein modal-tonales Zentrum zu etablieren, sondern im Gegenteil, eine Weitung des diatonischen Raumes herzustellen. Modalität wird als Destabilisierung funktioneller Harmonie begriffen, gleichsam als ein diatonisches Gegenstück zur Tristan-Chromatik.²⁶

Die Fugenthemen von Wagner, Bach und Fischer, letztere in der Comes-Form, sind auf ein gemeinsames Modell zu reduzieren: Es enthält die Intervallspannungen der kleinen Septime (*d–E*) und verminderten Quinte (*E–B*), den melodisch-harmonischen Komplex eines halbverminderten Septakkords (*E–G–B–d*) und wird mittig nach *a* aufgelöst.

Bezüglich des Modells hat Wagners Themenfassung den höchsten Abstraktionsgrad und das größte harmonische Potential. Spannungsmomente, mithin die Klangqualität des halbverminderten Septakkords liegen hier besonders offen. Nicht in gleichem Maße bei Bach: Hier enthält die Leittonauflösung *E–F* auf schwerer Zeit eine harmonische Komponente, und zusätzlich wird die verminderte Quintspannung *E–B* (T. 14) durch eine rhetorisch gesetzte Achtelpause und die kleinen Verzierungsnoten einer ›Figura corta‹²⁷ überbrückt. In Fischers Comes-Fassung schließlich wird an entsprechender Stelle eine stabile Kontur herausgearbeitet, die reine Quart *F–B*. Ähnliche Befunde würden sich, allerdings ohne identischen Tonvorrat, im Vergleich der Dux-Fassungen von Bach und Fischer mit Wagners Thema ergeben.

Wenn wir also die Linie Wagner-Bach-Fischer zurückverfolgen, nehmen klangliche Qualitäten ab, während eine modal-tonale Stabilität zunimmt. Was

26 In diesem Zusammenhang sind auch die drei Eröffnungsakkorde von Giovanni Pierluigi da Palestrinas *Stabat Mater* *A – G – F* zu sehen, die Wagner in der Karfreitagsszene im 3. Akt des *Parsifal* abgeschwächt, ohne chromatischen Querstand zitiert, als *e(!) – D – C*. Vgl. Heinemann 1994, S. 192f.

27 Die *Figura corta* ist eine Folge von zwei kürzeren und einer längeren Note in jedweder Reihenfolge. Vgl. Bartel 1985, S. 144f.

für das einzelne Fugenthema gilt, lässt sich auf die jeweilige kontrapunktische Konzeption der Fuge übertragen: Wagner entfaltet mit der Auffächerung des halbverminderten Akkordes einen ›Klangraum‹, der – wie noch zu zeigen ist – aus einem scheincontrapunktischen Agieren der Stimmen hervorgeht. Bach errichtet einen ›harmonisch-tonalen Raum‹ auf Basis des Generalbass-Satzes mit in den Lagen frei beweglichen Stimmen. Bei Fischer setzt das Fugenthema einen modalen Rahmen, in den sich dann die Stimmen – wie im vokalen Kontrapunkt – nach Zentrierung und Ambitus fügen müssen.

Der mit barockem Affekt aufgeladene abrupte Niedersturz des Tonsatzes in Takt 6 der g-Moll-Fuge stellt sich aus wagnerscher Perspektive als ein Sturz in den ›Klang der Tiefe‹ dar. Klangliche Parallelen werden allemal besonders dann hörbar, wenn die Fuge auf dem Klavier und – wie in Wagners Umfeld anzunehmen ist – wesentlich langsamer vorgetragen wird als heute üblich:²⁸ langsamer noch als in der Czerny-Ausgabe *Le Clavecin bien tempéré*, die 1837 bei Peters in Leipzig veröffentlicht wurde und in der das Tempo der Fuge mit ›Andante con moto‹, Viertel=80, angegeben ist.

28 Ein bezeichnendes Licht auf Wagners Tempoauffassung wirft in diesem Zusammenhang das Vorspiel zum 1. Akt, und zwar dort, wo die barocke Attitüde am eindringlichsten hervortritt. Im stakkatierten ›Meistersinger-Motiv‹ der Es-Dur-Episode (T. 122ff.) ist es eine auf Beckmesser zielende Karikatur (vgl. hierzu Meyer 1978, S. 148). Die Werte werden gegenüber dem Anfang halbiert, was einer Tempo-Verdoppelung gleichkommt. Umgekehrt dürfte für Wagner die nach heutigen Maßstäben ›ernsthafte‹ barocke Aufführungspraxis hinsichtlich Artikulation und Tempo voller Komik stecken.

Bach, Fuga in g, BWV 861, T. 6-8



Bach, Fuga in g, BWV 861, T. 13-15



Comes auf F
(vgl. Wagner T. 5-8)

Wagner, Vorspiel 3. Akt, T. 10-14



Abbildung 3: Parallelen von Satz und Klang bei Wagner und Bach

Nach einem ersten Eindruck können wir bei Wagner (Takte 8–10) und Bach (Takte 6–8) Folgendes feststellen: die gleiche lokale Tonart d-Moll und der gleiche Tonvorrat, das gleiche tiefe Register in Bass, Tenor und Alt, weite Lage, zweistimmig bei Wagner, dreistimmig bei Bach, und der charakteristische Klang des halbverminderten Septakkords auf *e*, in unterschiedlichen Stellungen (Bach T. 7, 3. Viertel und Wagner T. 9, 1.–2. Viertel); darüber hinaus bei Wagner (Takte 5–7) und Bach (Takte 13–15) eine Parallelität der Fugenthemen, gleicher Tonvorrat, gleiches Bass-Register; aber auf unterschiedliche Tonarten bezogen, d-Moll bei Wagner und F-Dur bei Bach.

Unabhängig von ihrer harmonischen Zuordnung lassen sich punktuell klangbestimmende Parallelen der Intervallkonstruktion bei Wagner und Bach aufzeigen, bestimmte Registrierungen halbverminderter und verminderter Akkorde und deren Rudimente in weiten Lagen:

- das Rudiment eines (Moll-)Quintsextakkordes und seine enharmonische Umdeutung: Intervallschichtung von großer Sexte und kleiner Septime: $G/e/d^1$ und $F/d/c^1$ (Bach, T. 7, 3. Viertel und Wagner, T. 11, 4. Viertel).
- der halbverminderte Septakkord bzw. verminderter Dreiklang: Schichtung von kleiner Septime, kleiner Sexte und großer Sexte bzw. verminderter Duodezime

und großer Sexte; $E/(d)/b/g^1$ (Bach, T. 14, 1. Viertel und Wagner, T. 12, 1. Viertel).

- der tritonische Quartsextakkord: Schichtung von zwei großen Sexten: $B/g/e^1$ bzw. $F/d/h$ (Bach, T. 14, 4. Viertel und Wagner, T. 11, letztes Achtel).
- der tritonische Sextakkord und dessen enharmonische Umdeutung: kleine Dezime und übermäßige Quarte bzw. übermäßige None und verminderte Quinte; $E/g/cis^1$ und $F/gis/d^1$ (Bach, T. 7, 4. Viertel und Wagner, T. 11, 3. Viertel).

halbvermindert vermindert

7 14 14 7

kl. 7 gr. 6 gr. 6 überm. 4
gr. 6 verm. 12 gr. 6 kl. 10

11 12 11 11

kl. 7 gr. 6 gr. 6 verm. 5
gr. 6 kl. 6 gr. 6 überm. 9
kl. 7

Abbildung 4: Parallelen der Klangkonstruktionen bei J.S. Bach, Fuga in g, Takte 7 und 14 und R. Wagner, *Meistersinger*, Vorspiel zum 3. Akt, Takte 11 und 12

Ist auch das Vorspiel zum 3. Akt von einer Stilkopie weit entfernt, so enthält es doch ein deutliches barockes Stilzitat (Takte 8–10), das Satzmodell mit den Generalbassziffern $2/4/6$ gefolgt von 6 bzw. $5/7^b$, mit 2-3-Synkope im Bass, wird als typisches Eröffnungsmodell zweistimmig zitiert.

T. 8-10: Barockes Eröffnungsmodell
mit Synkope $2/4/6$ nach $5/7^b$ bzw. $5/6$.

4-stg. GB-Reduktion

2-stg. Satz, Bratschen-Celli

T. 10-14: harmonisch avancierter Satz, quintfall-basiert.

Fundament

Abbildung 5: R. Wagner, *Meistersinger*, Vorspiel zum 3. Akt, Takte 8–14: barocke Eröffnungsmotive mit Sekundakkorden im Vorspiel

Mit dem Themeneinsatz der 2. Violine (T. 10) – irregulär im Terzabstand – taucht Wagner bruchlos in eine avancierte Harmonik ein. Denn der halbverminderte Sekundakkord des barocken Modells (*d/e/g/b*) wird nun (T. 11) in einen klanggleichen alterierten Akkord (*c/d/f/gis*) verwandelt. Dieser wiederum leitet Quintfall-basiert mit der Fundamentfolge *H-E-A-D-G* einen Prozess deszendenter Chromatik ein.

Takt 11 zeigt deutlich, wie sehr sich die Stimmen dem Klang beugen: Der vierstimmige alterierte Akkord *d/f/gis/c* erhält durch Rotation der Akkordtöne in realer Dreistimmigkeit eine statische Präsenz. Kontrapunktische Stimmführung wird in den vertikalen Klangraum projiziert, und die Stildifferenz zwischen barockem Zitat und alterierter Harmonik erscheint in der klanglichen Entsprechung der Sekundakkorde (T. 9 und 11) aufgehoben.

Ob allgemein Wagner-typisches Stilmittel oder spezifischer Ausdruck »der bitteren Klage eines resignierten Mannes«:²⁹ deszendente Chromatik bestimmt im Vorspiel zum 3. Akt den harmonischen Verlauf.

²⁹ Wagner 1983, Bd. 4, S. 279. Diese eigene Deutung Wagners wird allerdings von Heinz Krause-Graumitz 1960 und später von Rüdiger Jacobs sehr infrage gestellt. Jacobs 2010, S. 91, sieht in dem Wahn auch eine »positive Kraft«, die Hans Sachs zu »aufopferungsvollen Handlungen« anleitet.

Septgegenklangsverwandschaft nach Karg-Elert (1930)

Dom. 7 ----- halbverm.

Sequenz a 11 12

Sequenz b 10 12 13 14

Fundament

Harmonischer Auszug

10 11 12 13 14

d=(s₈ 7 9> 7 6> -5) (s₆ 5 6 9> 7) s⁵ 6 9> 7 t

Abbildung 6: Harmonische Analyse. R. Wagner, *Meistersinger*, Vorspiel 3. Akt, Takte 10–14

Liest man den an den Taktenden kurz (in T. 12 allerdings unvollständig) aufscheinenden verminderten Septakkord jeweils als verkürzten kleinen Dominantseptnonenakkord, ergibt sich in den Takten 11 und 12 eine Folge von »Septgegenklangsverwandschaften« nach Sigfrid Karg-Elert:³⁰ die Eintrübung des Dominantseptakkordes zu einem halbverminderten mit Ligatur der Septime. Der Klang des halbverminderten Septakkords erscheint dabei auf zweierlei Art: originär diatonisch, in subdominantischer Funktion (T. 12, *e/g/b/d* und 13, *a/c/es/g*), und als klanggleicher alterierter, dominantischer Akkord bzw. als Vorhalt zum verminderten Septakkord (T. 11, *d/f/gis/c* zu *d/f/gis/h*).

Die harmonische Reduktion deutet im Ansatz auf zwei Möglichkeiten der Sequenzbildung, die bei Wagner jedoch nicht vollständig ausgeführt sind. Auch ist im harmonischen Auszug (T. 12, 4. Viertel) der Ton *e^I* eine Konzession an die Sequenzidee und ein in Quinten fallendes Fundament (original liegt in der Viola ein *d*! Jedes Sequenzmodell besteht aus zwei Akkordpaaren, in welchen

30 Karg-Elert 1930, S. 53f.

der halbverminderte Akkord bzw. dessen klanggleiche alterierte Form durch Absenken einer Tonstufe in einen verminderten Septakkord verwandelt wird (der Begriff ›Auflösung‹ wird hier bewusst vermieden):

Das Modell a) beinhaltet Sequenzglieder mit der Progression ›alteriert (klanggleich mit halbvermindert) – vermindert‹ und ›halbvermindert – vermindert‹ oder in Generalbass-Ziffern $3/4^\sharp/7 - 3/4^\sharp/6$ und $2/4/6^b - 5/7^b$, und das Modell b) Sequenzglieder mit der zweifachen Progression ›halbvermindert – vermindert‹, alternierend in unterschiedlichen Stellungen, in Ziffern $5/6 - 3/4^\sharp/6$ und $2/4/6^b - 5/7^b$.

Jede Regelmäßigkeit wird jedoch von Wagner durch rhythmische Flexibilität und Variabilität der Akkordstellungen unterlaufen, so dass sich der *Klang* jenseits jeder Sequenz-, Stufen- oder Funktionsmechanik im Raum ausbreiten kann, ein Klang – so viel steht fest –, dessen Suggestion die Frage nach Kontrapunkt und Fuge vergessen macht. Folgerichtig ist in der Reprise des Vorspiels, in e-Moll, die Fuge im homophonen Satz aufgehoben und tritt im Anwachsen der Einsatzfolge nur noch rudimentär in Erscheinung.

Literatur

- Ameln, Konrad, »Die ›Silberweise‹ von Hans Sachs – Vorlage evangelischer Kirchenlieder?«, in: *Jahrbuch für Liturgik und Hymnologie* 21 (1977), S. 132–137.
- Bartel, Dietrich, *Handbuch der musikalischen Figurenlehre*, Laaber 1985.
- Finscher, Ludwig, »Über den Kontrapunkt der Meistersinger«, in: *Das Drama Richard Wagners als musikalisches Kunstwerk* (Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts 23), hg. von Carl Dahlhaus, Regensburg 1970, S. 303–309.
- Geck, Martin, *Richard Wagner. Biographie*, München 2012.
- Heinemann, Michael, *Giovanni Pierluigi da Palestrina und seine Zeit*, Laaber 1994.
- Jacobs, Rüdiger, *Revolutionsidee und Staatskritik in Richard Wagners Schriften. Perspektiven metapolitischen Denkens* (Wagner in der Diskussion 4), Würzburg 2010.
- Karg-Elert, Sigfrid, *Die theoretischen Werke. Polaristische Klang- und Tonkunst (Harmonologik), Akustische Ton-, Klang- und Funktionsbestimmung [...], Orgel und Harmonium [...]*, Reprint der Ausgabe Leipzig 1930, Paderborn 2004.
- Krause-Graumitz, Heinz, »Der Wahnmonolog«, in: *Das Drama in der Antike*, hg. von Armin G. Kuckhoff (Schriften zur Theaterwissenschaft 2), Berlin 1960, S. 367–487.
- Kropfner, Klaus, »Wagners Tristan und Beethovens Streichquartett op. 130. Funktion und Strukturen der Einleitungswiederholung«, in: *Das Drama Richard Wagners als musikalisches Kunstwerk* (Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts 23), hg. von Carl Dahlhaus, Regensburg 1970, S. 259–271.

- Mann, Thomas, »Leiden und Größe Richard Wagners« (1933), in: ders., *Leiden und Größe der Meister*, hg. von Peter de Mendelssohn, Frankfurt a. M. 1974, S. 73–150.
- Meyer, Hans, »Die Meistersinger von Nürnberg«, in: ders., *Richard Wagner. Mitwelt und Nachwelt*, Stuttgart u. Zürich 1978, S. 136–149.
- Nietzsche, Friedrich, »Jenseits von Gut und Böse«, in: ders., *Werke III*, hg. von Karl Schlechta, Frankfurt a. M., Berlin u. Wien ⁶1969, S. 9–205.
- Puri, Michael, »The Extasy and the Agony: Exploring the Nexus of Music and the Message in the Act III Prelude to Die Meistersinger von Nürnberg«, in: *19th-Century Music* 25 (2001/02), S. 212–236.
- Schubart, Christian Friedrich Daniel, *Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst* (Erstdruck Wien 1806), hg. von Jürgen Mainka, Leipzig 1977.
- Eusebius/Florestan/Raro [Robert Schumann], »Die Davidsbündler. I. Hummel's Pianofortestudien«, in: *Neue Leipziger Zeitschrift für Musik* 1, Nr. 19, 5. 6. 1834, S. 73ff.
- Wagner, Cosima, *Die Tagebücher*, 4 Bde., hg. von Martin Gregor-Dellin u. Dietrich Mack, München u. Zürich ²1982.
- Wagner, Richard, *Tristan und Isolde. Die Meistersinger von Nürnberg. Parsifal* (Dichtungen und Schriften, Bd. 4), hg. von Dieter Borchmeyer, Frankfurt a. M. 1983.
- Warrack, John, *Richard Wagner: Die Meistersinger von Nürnberg*, Cambridge 1994.

Elena Chernova

Die fünfte Klaviersonate op. 53 (1907) – das letzte ›tonale‹ Werk Skrjabins?

Historische Ansätze der russischen Musikforschung zur Tonsprache Skrjabins

Das Schaffen Aleksandr Skrjabins ist durch einen einschneidenden Wandel seiner Tonsprache gekennzeichnet, der die russische Musik seiner und der folgenden Generation beeinflusste. Zahlreiche Werke des Komponisten wurden von zeitgenössischen Theoretikern insbesondere hinsichtlich der Harmonik als bedeutend eingestuft.

Der Musiktheoretiker Boleslav Javorskij veröffentlichte anlässlich von Skrjabins Tod zwei Aufsätze, in denen vier Entwicklungsperioden der harmonischen Sprache des Komponisten erläutert werden. Bereits in der ersten Periode tendiere Skrjabin zur harmonischen Instabilität.¹ »Das Prinzip des Gleichgewichtes zwischen der Spannung und Auflösung wird durch komplexere Verhältnisse ersetzt. Die Rolle der Subdominante wächst und übersteigt allmählich die Dominante«,² so wie in seiner zweiten Klaviersonate op. 19 (1897) mit ihrer starken Präsenz subdominantischer Funktionen. In der zweiten Periode (20-er Opuszahlen) wird der »Lyrismus der Subdominanten« durch »dominantischen Bewegungsdrang« aufgelöst, »die ganze Form wird instabil und nicht mehr durch tonale Logik geregelt, an deren Stelle das Prinzip der sogenannten Urzelle tritt«. ³ Die dritte und wichtigste Periode bestünde laut Javorskij aus drei Phasen. Die erste beinhaltet die vierte Klaviersonate op. 30 (1903), die *Poèmes* op. 32 (1903), das *Poème satanique* op. 36, die er in einem Vortrag aus dem Jahre 1931 als »ein Vorbild der Auflösung dur-moll-tonalen Denkens«⁴ nennt, und die 3. Sinfonie

1 Javorskij 1915, S. 275–279.

2 Chernova, S. 13.

3 Javorskij 1915, S. 278.

4 Javorskijs Schlusswort in der von ihm initiierten Konferenz »Po voprosam ladovogo ritma« am 28. Juni 1931. Lithographisches Stenogramm, zitiert nach Chernova 1968, S. 13.

Le Divin Poème op. 43 (1902–1904); das Zentrum der zweiten ist das *Poème de l'extase* op. 54 (1905–1908), in dem die gewöhnlichen tonalen Prinzipien nicht mehr ausreichen und das ganze Arsenal der neuen harmonischen Prinzipien gleichzeitig erscheint. Die Kulmination der dritten Phase, die sich nach Javorskij durch die Entwicklung großer einsätziger Konzepte und eine gewisse »Erstarrung« der harmonischen Sprache kennzeichnet, ist *Prométhée: Le Poème du feu* op. 60 (1910). Nach dieser Phase konstatiert er einen »Verfall«, der in Werken wie der neunten (*Messe noire* op. 68, 1912–1913) und zehnten Klaviersonate (*Les insectes*, 1913) sowie den 5 *Préludes* op. 74 hervortritt – »der letzten feuchten Spur, die eine ermüdete, verschwindende Welle auf dem Sand hinterlässt«. ⁵

Die Veränderungen in seiner Tonsprache lassen sich als eine kontinuierliche Entwicklung beschreiben. Das Neue entsteht während dieses Prozesses auf dem Fundament des Alten, manchmal als Veränderung, häufiger aber als Ablehnung des bereits Erreichten. Freilich ist es fast unmöglich, eine deutliche Grenze zwischen den einzelnen Phasen dieser Entwicklung zu ziehen. Neben der oben genannten Einteilung Javorskijs wurden in der europäischen und russischsprachigen Forschung weitere Versuche unternommen, das Werk Skrjabins zu periodisieren. Bereits in den letzten Lebensjahren des Komponisten wurde sein Schaffen durch Mitglieder eines Verehrerkreises in ein ›klassisches‹ (vor op. 60) und ein ›individuelles‹ (Œuvre (nach op. 60) gegliedert. Demgegenüber hat sich die Aufteilung in Frühwerk (bis ca. op. 30), mittlere Schaffensphase (bis zu den 50er Opuszahlen) und Spätwerk (ab op. 60) in der russischsprachigen Forschung durchgesetzt. ⁶ Die Loslösung von der Dur-Moll-Tonalität wird gemeinhin als maßgeblich betrachtet. Carl Dahlhaus setzte die Grenze zwischen den Phasen der ›tonalen‹ und ›atonalen‹ Musik etwa bei op. 58 an. ⁷ Als Wendepunkt der Skrjabinschen Harmonik wird in den meisten Veröffentlichungen *Prométhée. Le Poème du feu*, op. 60 genannt. ⁸

Bereits zu Lebzeiten Skrjabins haben sich drei Methoden für die Analyse seiner Werke entwickelt: ⁹ Die erste, der ›Ultrachromatismus‹, geht auf den Komponisten und Musiktheoretiker der Zeit Arsenij Avraamov und auf Skrjabins Biografen Leonid Sabaneev ¹⁰ zurück. Laut Sabaneev leitete Skrjabin selbst die

5 Javorskij 1915, S. 278.

6 Javorskij 1915, Sabaneev 1916, Dernova 1967, Sabbagh 2001, Cholopov 2003 bzw. 2005.

7 Dahlhaus 1978, S. 227f.

8 Schibli 1983, Baker 1986, Sabbagh 2001.

9 Entsprechende Verweise auf drei Prinzipien in der Harmoniebildung bei Skrjabin finden sich im biografischen Buch Leonid Sabaneevs (Sabaneev 1925).

10 Ebd. und Sabaneev 1925, S. 118, 173.

›ultrachromatische‹ Herkunft seines ›mystischen Akkords‹ aus den Tönen der Obertonreihe ab (Töne 8–14 bzw. 11–17), außerdem bezog er seine komplexen Akkorde auf Mikrintervallik und suchte nach einer Weise, diese zu notieren.¹¹ Avraamov lehnte in seinem Aufsatz *Ultrachromatismus oder Omnitonalität*¹² diese Erklärung für die Musik Skrjabins zwar nicht ab, zweifelte aber an ihrer Gültigkeit für sein gesamtes Schaffen. 1914 knüpfte Rosa Newmarch in ihren Kommentaren zu Skrjabins Konzerten in London an Sabaneevs Argumentation an.¹³

Die zweite Methode bezieht sich auf Quartakkorde¹⁴ als vorwiegende Struktur der Harmonik in Skrjabins spätem Schaffen und wird um 1915 von den Musikkritikern Nikolaj Mal'ko, Boris Tjuneev und Mihail Gliński, später auch Zofia Lissa¹⁵ thematisiert.

Während diese Idee eher die Gestaltung der Vertikale und der Klangfarbe als die Logik der harmonischen Progressionen berücksichtigt, scheinen die analytischen Ansätze Boleslav Javorskijs tiefgreifender zu sein. »Javorskij war allen voraus, die damals über diese größte Erscheinung der russischen Musik schrieben«,¹⁶ so Boris Asaf'ev. Auch Heinrich Neuhaus erwähnte Javorskijs große Verehrung Skrjabins,¹⁷ dem seinerseits die Ansätze Javorskijs vermutlich bekannt waren.¹⁸

Javorskij zufolge liegt die fünfte Klaviersonate op. 53 an der Grenze zwischen der zweiten und dritten Schaffensphase (bei der Aufteilung des Œuvres in nur zwei Phasen am Ende der ersten). Somit stellt sich die Frage, ob dieses Werk immer noch als ›tonal‹ aufzufassen ist, und welche Voraussetzungen der Dur-

11 Ebd. S. 314–315. Der Begriff ›Ultrachromatik‹, der später hauptsächlich in Verbindung mit dem Werk Ivan Vyšnegradskijs gebracht wird, wurde von russischen Komponisten in den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts zunächst als Synonym von ›Mikrochromatik‹ bzw. ›Mikrintervallik‹ verwendet. Arsenij Avraamov, der eine eigene aus 48 Tonhöhen bestehende Omnitonreihe prägte, sah in Skrjabins ›mystischem Akkord‹ eine Bestätigung eigener mikrotonaler Experimente. Leonid Sabaneev erweiterte diese ›mikrotonale‹ Interpretation durch den Bezug des ›mystischen Akkords‹ auf die obere Zone der Obertonreihe und schuf dadurch eine spekulative Verbindung der skrjabinschen Harmonik zu ›Naturgesetzen‹.

12 Avraamov 1916.

13 Newmarch 1914, S. 227–232.

14 Skrjabins eigene Äußerungen über die Quart-Konstruktion seines ›mystischen Akkords‹ finden sich in Sabaneev 1925, S. 256.

15 Lissa 1930.

16 Asaf'ev 1964, S. 49f.

17 Neuhaus 1964, S. 102.

18 Die ersten Publikationen Javorskijs stammen aus dem Jahre 1908.

Moll-Tonalität in ihm erfüllt sind. Freilich ist die fünfte Sonate nicht das einzige Werk, das diese Frage aufwirft; sie wurde aber am häufigsten zum Objekt theoretischer Diskurse. Die für op. 53 charakteristische harmonische Sprache findet sich bereits in dem vorangehenden op. 52, der Miniatur *Enigma*, in konzentrierter Form. Über die harmonische Logik der Werke dieser Phase äußerte der Komponist selbst,¹⁹ sie seien »nicht durch klassische Analysemethoden zu verstehen«.²⁰

Skrjabins eigene musiktheoretische Ausbildung stützte sich auf die Funktionstheorie, die zu seinen Lebzeiten (sowie auch im späteren 20. Jahrhundert) vorrangig an russischen Konservatorien unterrichtet wurde²¹ und seine vom harmonischen ›Konstruieren‹ determinierte Kompositionsmethode geprägt hat. Der Komponist baut neuartige harmonische Prinzipien bewusst auf einem funktionalen Fundament auf. »Er verwendet das Banale«, so Dahlhaus, »modifiziert es aber«.²² Skrjabin selbst begeisterte sich für diese neu gewonnene Qualität seiner Harmonik, seien es der so genannte ›Pleroma‹-Akkord²³ oder die Tritonus-Relationen.²⁴ Die genannten Errungenschaften als Merkmale seiner späteren Tonsprache sind insbesondere charakteristisch für die Technik des ›Klangzentrums‹ (nach Hermann Erpf, Zofia Lissa und Gottfried Eberle).²⁵

19 »Ich bestehe immer darauf, dass Mathematik eine große Rolle in der Komposition spielt. Manchmal ist es so, dass ich lange Zeit die Form meines zukünftigen Werkes berechne. Und seinen tonalen Plan auch. Er darf nicht zufällig sein, sondern geometrisch rein, sonst ist keine kristallische Form möglich. – Und er zeigte in seinen alten Skizzen, wie er die Form und den tonalen Plan seiner Fünften Sonate kalkulierte.« (Sabaneev 1925, S. 123).

20 Aleksandr Gol'denvejzer erinnert sich, dass Skrjabin oft versprach, das Wesen seines harmonischen Systems zu erklären. Er bestand darauf, dass »in seinen letzten Werken [...] alles gesetzmäßig und beweisbar« sei, vermied aber eingehendere Gespräche darüber (Taneev 1952, S. 312).

21 Die im Jahre 1874 veröffentlichte Harmonielehre Pëtr Čajkovskijs, eines der wichtigsten Lehrwerke während der Studienzeit Skrjabins am Moskauer Konservatorium, basiert durchgehend auf stufentheoretischen und funktionsharmonischen Ansätzen von Leipziger Autoren (u. a. von Ernst Friedrich Richter, dessen *Lehrbuch der Harmonie* aus dem Jahre 1853 ins Russische übersetzt wurde).

22 Dahlhaus 1978, S. 280.

23 Skrjabins eigene Bezeichnung des sog. ›mystischen Akkords‹.

24 Dies geht aus Gesprächen mit seinen Zeitgenossen Sabaneev und Asaf'ev hervor (Sabaneev 1925, S. 54).

25 Erpf 1927, Lissa 1930, Eberle 1978.

In ihrer ausführlichen Analyse des Klavierstücks *Enigma*²⁶ stellt Varvara Dernova in Anlehnung an Javorskij das Konzept der »gespaltenen Dominante« dar²⁷ und geht auf einige Merkmale der Harmonik von Skrjabins »Übergangsphase« ein. Sie schließt an Javorskijs Idee der »Doppeltonart« bzw. des »Doppelmodus« (siehe Abbildung 1) an, die auf dem Prinzip der Mehrdeutigkeit der Auflösung eines Tritonus basiert.



Abbildung 1: B. Javorskijs Prinzip der »Doppeltonart«

Die zwei gleichwertigen Toniken einer solchen Tonart im Tritonusabstand (C-Dur und Fis-Dur) halten das System wie zwei Pole zusammen. Die Tonleiter der Doppeltonart kann dabei durch beliebige Strukturen realisiert werden (als für Skrjabin primäre Akkordstruktur wird der kleine Dur-Septakkord mit tiefalterierter bzw. gespaltener Quinte genannt). Dernova erweitert das System um entsprechende Dominanten, die bei Skrjabin bereits ab op. 30 zu finden sind, ab op. 50 aber wesentlich an Bedeutung gewinnen. Von einer regulären Dominante D(a) wird nach Dernova ihr Substitut D(b) abgespalten (später von Jurij Cholopov als »*funkcional'nyj dubl'*«, funktionale Verdopplung bzw. funktionaler Ersatz, bezeichnet):²⁸



Abbildung 2: V. Dernova, drei strukturelle Varianten für Dominantklänge D(a) und ihre jeweiligen Substitutklänge D(b)

Dernova beschreibt eine ganze Hierarchie von Akkordstrukturen: den Mollseptakkord mit tiefalterierter Quinte, den kleinen Dur-Septakkord mit gespaltener Quinte (hoch- und tiefalteriert) bzw. mit tiefalterierter und reiner Quinte (Abbildung 2) sowie den kleinen Nonakkord mit tiefalterierter und reiner Quinte, der bei der Umkehrung drei gleiche Strukturen im Tritonusabstand ergibt (Abbildung 3).

26 Dernova 1967, S. 183–209.

27 Ausführungen über »Verbindungen nach dem Prinzip der Tritonus-Verwandtschaft« finden sich bei Gliński 1915, S. 262.

28 Cholopov 2003, S. 388–398.

Die fünfte Klaviersonate op. 53 (1907) – das letzte ›tonale‹ Werk Skrjabins?

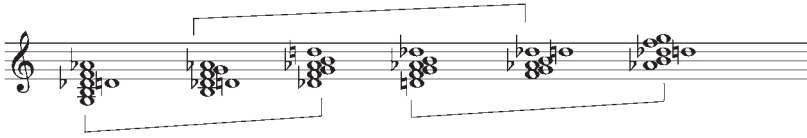


Abbildung 3: Der kleine Nonakkord mit tiefallerierter und reiner Quinte und seine Umkehrungen

Abbildung 4 zeigt den Nonakkord mit großer None und gespaltener (tief- und hochalterierter) Quinte, der durch die Gleichheit seiner sechs Umkehrungen (isomorphe Ganztonbildungen) das größte Spektrum »enharmonischer Möglichkeiten«²⁹ besitzt.



Abbildung 4: Der große Nonakkord mit gespaltener Quinte

Dadurch entsteht eine feste Verbindung von Akkorden mit gleicher harmonischer Funktion. In verschiedenen formalen Entwicklungsphasen werden diese nach einem bestimmten Prinzip miteinander gekoppelt und abwechselnd einen Tritonus aufwärts (bzw. eine verminderte Quinte) und eine große Terz abwärts (bzw. eine verminderte Quarte) sequenziert.³⁰

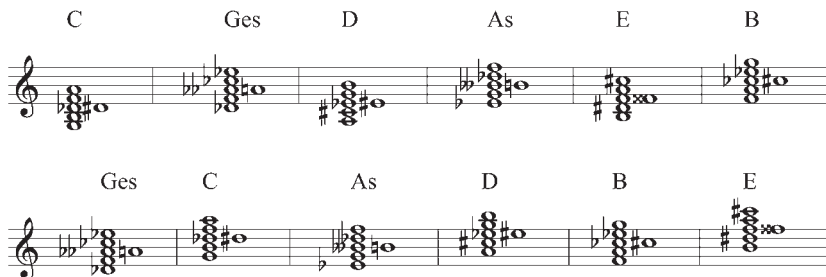


Abbildung 5: V. Dernova, große Sequenz der ›Doppeltonart‹

Auch eine Verschränkung zweier Tritonusglieder (Abbildung 6) ist möglich.³¹



Abbildung 6: V. Dernova, Sequenz mit Verschränkung zweier Tritonusglieder

29 Dernova 1967, S. 187.

30 Dernova, ebd., S. 188, nennt dies eine »große bzw. enharmonische Sequenz der Doppeltonart«.

31 Ebd., S. 187f.

Nach Dernova kann nur die ursprüngliche Dominante $D(a)$ in die Tonika aufgelöst werden. In der fünften Sonate erfolgt im Seitensatz der Exposition allerdings auch eine Art ›Auflösung‹ der Substitut-Dominante.³²

Abbildung 7: A. Skrjabin, Sonate op. 53, Seitenthema der Exposition³³

Die Tonika folgt in der Regel der Dominante, wird aber oft rhythmisch und metrisch in ihrer Wirkung geschwächt, vor allem nach längeren dominantischen Phasen (Inversion des funktionalen ›Rhythmus‹). Darüber hinaus verwendet Skrjabin nicht immer die Grundstellung seiner mehrschichtigen Akkorde, behält aber ständig die Tritonusabstände zwischen den Fundamenten bei. Die Basstöne spielen eine entscheidende Rolle in der Kompositionstechnik der middle-

32 Trotz der dominantischen Wirkung des Akkordes im Takt 128 (aufgrund der Struktur mit Septime und Chopin-Sexte) wäre dieser nach der Methode von Dernova als Tonika zu interpretieren: die $D(a)$ im Takt 120 bzw. 124 löst sich in die Tonika im Takt 128 auf. Skrjabin äußerte sich auch zur tonikalen Bedeutung seiner dissonanten quasi-dominantischen Akkorde (vgl. unten, S. 71, Anmerkung 37). Nach der Methode von Cholopov sei die Tonart des Seitensatzes ebenfalls als übergeordnete Dominanttonart zu deuten (siehe Abbildung 11).

33 Ausgabe: Philipp, Günter, *Aleksandr Skrjabin, Ausgewählte Klavierwerke*, Bd. 5, Sonaten 1–5, Edition Peters, Leipzig 1971, S. 93–111.

ren Schaffensphase. Sie bilden oft eine selbständige Ebene, die als Fundament vom strukturellen Aufbau des Satzes fungiert: als ausgedehnte Haltetöne oder als an den wichtigsten Punkten wiederkehrende Töne auf betonter Zeit. Die Vertikale ist dynamisch: es kann nicht nur die Akkordstruktur rhythmisch gebrochen auftreten (die Akkordtöne erscheinen zeitlich versetzt – eine Prämisse von Skrjabins späterer melodisch-harmonischer Synthese), sondern es können auch die ›Dominante‹ und ihre ›Auflösung‹ metrisch vermischt und in anderer Rhythmisierung vorkommen. Auf diese Weise ergibt sich eine Verschleierung harmonischer Funktionen.

Wenn das Konzept der ›Doppeltonart‹ bereits zu kurz greift, um die Harmonik kleinerer Formen (bis zu Miniaturen des Opus 52) zu erklären,³⁴ so gelingt dies nur noch ansatzweise für ausgedehnte Werke mit mehreren Themen. Das auf zwei gleichwertige Toniken begrenzte System mit wenigen Modulationsmöglichkeiten ist zu eng für größere musikalische Formen.

In seiner Harmonielehre widmet Jurij Cholopov der späten Schaffensphase Skrjabins ab op. 58 ein Kapitel mit dem Titel »Skrjabinskij lad« (etwa: ›der Skrjabinsche Modus‹).³⁵ Mit Hilfe der Theorie des ›Zentralelements‹, dessen Funktion der sogenannte ›mystische Akkord‹ (auch ›Prometheus-Klang‹ bzw. ›Pleroma‹-Akkord nach Skrjabin) erfüllt, versucht Cholopov dessen Genese und Struktur zu untersuchen. Nach Gottfried Eberle wird die Rolle des ›Zentralelements‹ in der Theorie Cholopovs als gleichbedeutend mit der Tonika aufgefasst.³⁶ Das ›Zentralelement‹ in Skrjabins mittlerer Phase bildet nach Cholopov jedoch ein Grundgerüst. Es bestimmt die Struktur des Modus, teilweise auch den Tonvorrat, wodurch es sich dem ›Klangzentrum‹ annähert, besitzt aber nicht die Anziehungskraft einer ›traditionellen‹ Tonika. Allerdings schrieb Skrjabin selbst seinem Prometheus-Akkord tonikale Wirkung zu, indem er sich äußerte, er sei keine Dominante mehr, sondern gleich der Tonika.³⁷ Das Konzept der ›Doppeltonart‹ findet sich auch bei Cholopov, er zweifelt aber an seiner Relevanz nicht nur für die Musik der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts (im Gegensatz zu Javorskij), sondern auch in Bezug auf Skrjabins gesamtes Schaffen. Cholopov verwendet die Bezeichnung ›Tritonante‹ [\perp] für die Funktion des Akkords auf der hochalterierten vierten bzw. tiefalterierten fünften Stufe einer Tonart.³⁸ Diese

34 Vgl. Dernovas Analyse der *Enigme* (op. 52 Nr. 2) in: dies. 1967, S. 183–209.

35 Cholopov 2005, S. 171–178.

36 Eberle 1978, S. 8, zitiert Cholopov 1967, S. 98.

37 Sabaneev 1925, S. 46–47.

38 Vermutlich unter Bezugnahme auf die Terminologie (nicht aber die Funktionssymbole) Sigfrid Karg-Elerts (vgl. Karg-Elert 1931, S. 53).

sei für spätromantische Harmonik generell als die von der Tonika am weitesten entfernte Funktion zu betrachten. Nach Cholopov emanzipiert sich die Tritonante allmählich, wird zum Gegenpol der Tonika und damit ihr gleichberechtigt. Ein anderer Fall sind die ›funktionalen Doubles‹ (*funkcional'nye dubli*)³⁹, die Dernoova als Spaltung der Dominante beschrieben hatte. Die Struktur des ›Skrjabinschen Modus‹ ist laut Cholopov »deutlich durch das Prinzip der modernen Harmonik, also durch die Entstehung eines im weitesten Sinne funktionalen Systems aus den Eigenschaften eines rational ausgewählten ›Zentralelements‹ erklärbar.«⁴⁰

Als eine der wichtigsten Eigenschaften von Skrjabins Harmonik nennt Cholopov die 4-6- bzw. 6-4-6-Struktur⁴¹ der meisten ›Zentralelemente‹ von op. 52 an.



Abbildung 8: J. Cholopov, 4-6 und 6-4-6 Basis des ›Zentralelements‹ im Spätwerk Skrjabins

Wenn in traditioneller Harmonik die Basisstruktur des ›Zentralelements‹ ein konsonanter Dreiklang und seine nächste ›Stützfunktion‹ der Akkord der Oberquinte ist, liegt laut Cholopov der nächste Stützpunkt bei der 6-4-6-Basis noch näher, nämlich im Tritonusabstand. Das funktionale Wesen dieser Verwandtschaft ist anders als bei einem traditionellen Tonika-Dominante-Verhältnis: »Identität statt Subordination, komplementär statt dialektisch.«⁴² Dadurch entsteht das, was Javorskij ›Doppeltonart‹ nennt, bzw. ein »symmetrischer Tritonus-Modus« nach Cholopov. Dieses Beziehungssystem erzeugt eine weitere harmonische Ebene: zwei gleichberechtigte Grundtöne werden durch ein weiteres Tritonuspaar – das einzige konsonante – im Kleinterzabstand erweitert (Abbildung 9).

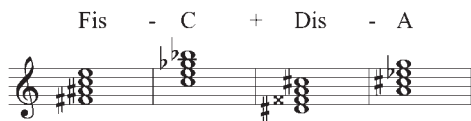


Abbildung 9: J. Cholopov, vier Basisakkorde des ›Skrjabinschen Modus‹

Jeder Ton, der diesem Tritonuspaar (fis-c/dis-a) hinzugefügt wird, dissoniert. Auf diese Weise bilden zwei Tritoni das Gerüst einer Skala auf der Grundlage ei-

39 Cholopov 2003, S. 388-398.

40 Cholopov 2005, S. 174.

41 Cholopovs Bezeichnung bezieht sich auf die Halbtonstruktur des Akkords.

42 Ebd.

nes verminderten Septakkords, so dass in Anlehnung an Javorskijs Bezeichnung hier eine ›vierfache Tonart‹ vorläge. Die vier Fundamente mit den auf ihnen gebildeten 6-4-6-Strukturen ergeben eine symmetrische oktatonische Skala (Abbildung 10).



Abbildung 10: Oktatonische Skala als Summe der Töne der vier Basisakkorde

Als Tonika kann jedes der vier gleichberechtigten Fundamente ausgewählt werden. Dadurch funktioniert das System eher als ein modales. Bei der formalen Tonika *fis* sei, so Cholopov, der Modus als »Fis^{dim}« zu bezeichnen.⁴³ »Die Bewegung im schnell endenden Kreis der kleinen Terzen verhindert die tonal-funktionale Dynamik. Die einzige Möglichkeit der Entwicklung ist die Transposition des Systems um einen Halbton.«⁴⁴ Dieser Vorgang kommt einem Funktionswechsel gleich: »die Verschiebung um einen Halbton aufwärts ergibt die Dominante, um einen Halbton abwärts die Subdominante«.⁴⁵



Abbildung 11: J. Cholopov, ›Funktionen‹ des ›Skrjabinschen Modus‹

Diese ›Funktionen‹ können auch zu übergeordneten Stationen im tonalen Plan werden, je nach ihrer Rolle und Position in der Großform.

Skrjabins op. 53 ist eine Fis-Dur-Sonate, die mit dem Tritonus *dis-a* anfängt und endet. Der Ansatz Cholopovs eignet sich für die Erklärung der ambivalenten Grundtonart der Sonate und ihrer wichtigsten harmonischen Stationen (Abbildung 12):

43 Cholopov 2005, S. 175 mit Verweis auf Javorskij.

44 Ebd., S. 176.

45 Ebd., S. 177.

	Introduction		Exposition				Durchführung				Reprise			Coda	
	All. Impetuoso	Languido	HS	Überl.	SS	SG	Impet.	Lang.	HS+Überl.	x→SS(Kulmination)	HS	Überl.	SS	SG	Impet.
Takte	1	13	47	96	120	134	157	166	185	263		329	357	381	441 453
Tonart	dis/A	Fis/dis	Fis/dis	B	eis/H Gis/eis e,b,...					[H]Fis/dis		Es	dis	dis/A	
Funktion	T	T	T	T=S	D	S		D		D	S	T	T	T	T

Abbildung 12: A. Skrjabin, Sonate op. 53, Formübersicht

- die *dis-a*-Disposition im eröffnenden und schließenden *Impetuoso*;
- das Fis-Dur des *Languido* und des Hauptthemas sowie Nebenstützpunkt auf *a*;
- die Vorbereitung des Seitenthemas durch *dis/es* (Umwandlung der Tonika zur Subdominantfunktion) und zwei Dominanten (*f-ces*) des Seitenthemas;
- den Beginn der Durchführung mit der Transposition der Introduction um eine große Sekunde aufwärts (quasi subdominantisch) und ihre weitere Entwicklung zu *e-b* (quasi dominantisch).

Nicht alle Themen dieser Sonate sind gleich weit entfernt von der traditionellen harmonischen Tonalität: In der harmonischen Sprache des progressiven *Impetuoso*, des *Languido* und des konservativeren *Presto* erfolgt fast ein Stilbruch. In formaler Hinsicht folgt Skrjabin jedoch eher traditionellen Prinzipien: dies wird u. a. in der tonalen Disposition des Haupt- und Seitensatzes ersichtlich, die auch in der Reprise beibehalten bleibt, jedoch nicht im tonalen Verhältnis zwischen der Exposition und der Reprise: Der Hauptsatz wird in der Reprise vollständig eine Quinte tiefer wiederholt. Außerdem wird die Form durch die Wiederholung des ersten Elements der Introduction abgerundet, das am Schluss in der Haupttonart unverändert wiederkehrt. Insofern trifft die Aussage von Skrjamins Lehrer Sergej Taneev – »die Sonate schließt nicht, sie bricht nur ab«⁴⁶ – eher auf die motivisch-gestische Seite als auf die harmonische oder die strukturelle zu. Die alternative Tonika *dis/es* ist bereits am Ende des Seitenthemas in der Reprise eindeutig erreicht und wird in der Schlussgruppe und in der Coda nur bestätigt. Die zwei Toniken dieses Modus, *dis* im *Impetuoso* und im Seitenthema sowie *fis* im *Languido* und im Hauptthema, erscheinen auf diese Weise gleichberechtigt.

Der dissonante Akkord der ›Tonika‹ *fis* im *Languido*, der hier erstmals im Werk (auf der Septime im Bass in Takt 13) erscheint, ist in diesem Abschnitt bereits nicht mehr als Zwischendominante, sondern als Tonika zu verstehen. Das 4-6-Gerüst wird auf eine streng regulierte Weise mit Nebentönen oder

46 Sabaneev 1925, S. 37.

integrierten Zusatztönen angereichert: dem 4-6-Akkord werden die tiefalterierte Quinte und None hinzugefügt, weiter noch ggf. die kleine oder große Sexte und die Quarte. Andere ›akkordfremde Töne‹ gibt es nicht, weder in vertikaler noch horizontaler Richtung. Diese Besonderheit, eine Zwischenstufe auf dem Weg zum ›Klangzentrum‹, wird bei vielen Analysen nicht berücksichtigt. Der kaleidoskopartige Tritonuswechsel des *Languido* stellt auf diese Weise nur eine Umspielung eines einzigen Akkords, der dissonanten Tonika, dar.

Eine Eigenschaft von Skrjabins Großformen dieser Phase ist die freie Kombination nicht nur verschiedener Themen und Abschnitte in der Horizontale, sondern auch verschiedener Ebenen in der Vertikale. Die Verbindung in sich geschlossener Abschnitte erfolgt oft dadurch, dass eine Ebene des ersten Abschnitts in dem darauffolgenden beibehalten bleibt. So bilden die beiden wichtigsten Töne *dis-gis* der oberen Satzschicht des *Impetuoso* die mittlere Schicht des *Languido*. Ein anderes Segment *dis-fis* verbindet das *Languido* mit dem Hauptthema, wo es zum Kernelement motivischer Arbeit wird und sich zum maßgeblichen Antrieb für eine diatonische Harmonik wandelt. Die untere Satzschicht des Hauptthemas bildet hingegen eigene Progressionen. Deutlich wird dies in dessen Nachsatz, in dem nur die untere Schicht eine Quinte tiefer transponiert wird.

Der Aufbau des Hauptthemas (Takte 47–119) mit dem charakteristischen straffen Rhythmus entfaltet sich als Kombination einer Quintfall-Harmonik mit der Sequenzierung eines 7-6-Vorhalts und steht damit im (harmonischen und rhythmischen) Kontrast zum Seitenthema. Auf diese Gegenüberstellung von Diatonik und Chromatik gründet sich Skrjabins Dialektik der Sonatenhauptsatzform.

Vordersatz
Takte: 47-52 53-58 59-60 61-62 63-64

Nachsatz
Takte: 68-73 74-79 80-81

Abbildung 13: Hauptthema, Exzerpt der Harmonik

In der Reprise basiert die untere Satzschicht auf dem subdominantischen Bass, indem Skrjabin das Prinzip der Quintstransposition des Seitenthemas auch auf das Hauptthema überträgt.⁴⁷

Die Überleitung vom Haupt- zum Seitensatz ist harmonisch klar strukturiert:

Takte: 96-97 98-99 100-101 102-103 104-105 106-109 110-111

Abbildung 14: Überleitung der Exposition, Exzerpt der Harmonik

Die ›große Sequenz der Doppeltonart‹ (nach Chernova) beginnt auf dem Fundament *fis* (Takt 96), bricht auf *es* (Takt 106) ab, – von dort setzt eine zweite Welle der Sequenz (kleine Sekunde höher) an. Die Doppel-Tonika der Sonate wird nach den traditionellen Prinzipien der Modulation zur Doppel-Subdominante, worauf ein Verharren auf der Dominante der Seitensatztonart B-Dur folgt (Takt 112 ff.). Eine ähnliche Sequenz gibt es in der ersten Phase der Durchführung, in der Elemente des Hauptthemas und der Überleitung ineinander verschränkt werden (Takt 215 ff.), und entsprechend in der Reprise (Takt 361 ff.).

Die Harmonik des Seitensatzes besteht aus dem schlichten Wechsel dreier Funktionen: der Dominante und ihres ›Doubles‹ (*D(a)* und *D(b)* nach Chernova), der Tonika und der Subdominante (siehe Abbildung 7).

Die Schlussgruppe der Exposition (Takte 134–137) bestätigt eindeutig B-Dur. Interessant ist die Konstruktion der *D(b)*: *ces-f-a-es-des* (für den ›Prometheus-Akkord‹ fehlt nur noch eine Sexte – *as*). Es wirkt so, als sei eine Skizze zur späteren Harmonik Skrjabins hier bereits entworfen. Auf dem Höhepunkt der Durchführung bestätigt sich dieser Eindruck, indem die *D(b)* des Seitenthemas durch eine vollständige Vertikale des ›Prometheus-Akkords‹ ersetzt wird, und zwar in seiner typischen Quartlage – einen Ton tiefer als in der Exposition (Takt 264). Bekräftigend wird der Akkord nach vier Takten eine kleine Sekunde höher wiederholt. Offensichtlich stellen die ersten acht Takte des Seitensatzes nicht nur die Kulmination, sondern das dramaturgische Ziel des ganzen Werkes dar. Die Position des Akkords im harmonischen Verlauf des Themas zeigt seine dominantische Herkunft.

47 Der Vordersatz, dessen untere Schicht in der Exposition auf der Dominante (*cis*, im Nachsatz – *T fis*) basierte, entfällt in der Reprise (das Hauptthema beginnt auf dem Bass *h*).

Bereits eine flüchtige Analyse lässt erkennen, dass die Dur-Moll-Tonalität in dieser Sonate nur noch als stützende Konstruktion beibehalten wird. Sie wird durch andere Elemente ergänzt, bei denen traditionelle tonale Parameter in den Hintergrund treten. Die harmonische Logik folgt zwar noch dur-moll-tonalen Prinzipien, zusätzlich gelangen aber dissonante Elemente völlig neuer Qualität zu formaler Bedeutung. »Seit der Zeit, in der Akkorde nicht mehr dazu dienen, die ihnen vom tonalen Plan vorgegebenen Funktionen zu erfüllen, sondern sich von allen Bändern lösen, um sich in neue, von jedem Zwang befreite Wesen zu verwandeln, ist der Prozess vollendet: das tonale System ist tot«, schreibt Igor' Strawinskij 1942 in seinen *Mysli iz »Muzykal'noj poetiki«*, und ergänzt: »Eine parallele Folge von Nonakkorden genügt, um dies zu beweisen. Es kann passieren, dass ich einer tonalen Ordnung folge, danach aber zerstöre ich sie bewusst, um eine andere Ordnung zu etablieren. In diesem Fall bin ich nicht atonal, sondern antonal.«⁴⁸ In diesem Sinne ist Skrjabin in der Sonate op. 53 noch ›tonal‹, denn seine harmonische Logik wird noch immer von einem dur-moll-tonalen Plan bedingt. Folglich ist seine Harmonik in dieser Phase, um mit Igor' Stravinskij zu sprechen, nicht atonal, sondern anti-funktional.

Literatur

- Asaf'ev, Boris, »Glubokij myslitel', tonkij muzykant«, in: *Boleslav Javorskij, Bd. 1, Vospominanija, stat'i i pis'ma*, hg. von Dmitrij Šostakovič, Moskau 1964, S. 47–50.
- Avraamov, Arsenij, »Ul'trachromatizm ili omnitonal'nost'«, in: *Muzykal'nyj sovremennik* 4–5 (1916), S. 157–168.
- Baker, James M., *The Music of Alexander Scriabin* (Composers of the twentieth century), New Haven, CT 1986.
- Cholopov, Jurij, »Klassičeskie struktury v sovremennoj garmonii«, in: *Teoretičeskie problemy muzyki XX. veka*, hg. von Jurij Tjul'in, Moskau 1967, S. 91–128.
- Cholopov, Jurij, »Skrjabinskij lad«, in: *Garmonija. Praktičeskij kurs*, hg. von dems., Moskau 2005, S. 171–178.
- Cholopov, Jurij, »Tritonovye zameny i funkcional'nye dubli«, in: *Garmonija. Teoretičeskij kurs*, hg. von dems., Moskau 2003, S. 388–398.
- Cukerman, Viktor, »Javorskij-teoretik«, in: *Boleslav Javorskij, Vospominanija, stat'i i pis'ma*, Bd. 1, hg. von Dmitrij Šostakovič, Moskau 1964, S. 173–207.
- Dahlhaus, Carl, »Aleksander Skrjabin, Aus der Vorgeschichte der atonalen Musik«, in: *Deutsche Universitätszeitung* 12, H. 21 (1957), S. 18–23.

48 Stravinskij 1973, S. 29.

- Dahlhaus, Carl, »Struktur und Expression bei Aleksander Skrjabin«, in: *Musik des Ostens* 6 (1972), S. 197–203ff.; neu abgedruckt in: Dahlhaus, Carl, *Schönberg und andere. Gesammelte Aufsätze zur Neuen Musik*, Mainz u. a. 1978, S. 272–303.
- Dernova, Varvara, *Garmonija Skrjabina*, Leningrad 1968.
- Dernova, Varvara, »Nekotorye zakonomernosti garmonii Skrjabina (›Zagadka‹ op. 52. Opyt analiza vyrazitel'nyh sredstv)«, in: *Teoretičeskie problemy XX veka*, Bd. 1, hg. von Jurij Tjul'in, Moskau 1967, S. 183–209.
- Eberle, Gottfried, *Zwischen Tonalität und Atonalität: Studien zur Harmonik Alexander Skrjabins* (Berliner Musikwissenschaftliche Arbeiten 14), München u. Salzburg 1978.
- Erpf, Hermann, *Studien zur Harmonie und Klangtechnik in der Neuen Musik*, Wiesbaden 1927.
- Gliński, Michail, »Chromatičeskie znaki v muzyke buduščego«, in: *Russkaja muzykal'naja gazeta* 49 (1915), S. 262.
- Javorskij, Boleslav, »A. N. Skrjabin«, in: *Muzyka* 220 (1915), S. 273–279.
- Karg-Elert, Sigfrid, *Polaristische Klang- und Tonalitätslehre (Harmonologik)*, Leipzig 1931.
- Lissa, Zofia, »O harmonice Aleksandra Skriabina«, in: *Kwartalnik muzyczny* 8 (1930), S. 320–355.
- Neuhaus, Heinrich [Nejgauz, Genrich], »Udivitel'nyj, neobyknovennyj čelovek«, in: *Boleslav Javorskij, Bd. 1 Vospominanija, stat'i i pis'ma*, hg. von Dmitrij Šostakovič, Moskau 1964, S. 99–103.
- Newmarch, Rosa, »Prometheus, the poem of fire«, in: *The Musical Times* 55 (1914), S. 227–231.
- Protopopov, Sergej, *Elementy stroenija muzykal'noj reči*, Teil 1, Moskau 1930.
- Sabbagh, Peter, *Die Entwicklung der Harmonik bei Skrjabin*, Hamburg 2001.
- Sabaneev, Leonid, *Vospominanija o Skrjabine*, Moskau, 1925; Reprint Moskau 2000.
- Sabaneev, Leonid, »Ul'trachromatičeskaja polemika«, in: *Muzykal'nyj sovremennik* 2, (1916), S. 99–108.
- Schibli, Sigfried, *Alexander Skrjabin und seine Musik: Grenzüberschreitungen eines prometeischen Geistes*, München u. Zürich 1983.
- Stravinskij, Igor', »Mysli iz ›Muzykal'noj poetiki‹«, in: ders., *Stat'i i materialy*, hg. von Ljudmila D'jačkova und Boris Jarustovskij, Moskau 1973, S. 23–47.
- Taneev, Sergej, *Perepiska i vospominanija* (Materialy i dokumenty, Bd. 1), hg. von Boris Asaf'ev, Vasilij Kisel'ev, Tamara Livanova u. Vladimir Protopopov, Moskau 1952.

Ewa Schreiber

To hear anew ...

Contemporary composers and the repertoire of the Viennese classics¹

1. The composer-critic

In an interview with John Palmer, Jonathan Harvey invokes one of his early teachers, Erwin Stein, a friend and erstwhile pupil of Arnold Schoenberg:

It was a generous idea – to have my eyes opened under the guidance of Erwin Stein. Stein told me about Schönberg, Berg and Webern whom he knew personally, of course, as well as Stravinsky. He didn't analyse these works for me, but what he did do was to analyse Beethoven in the Schönberg manner. He gave me a classical Schönberg teaching of how classical structures are built, getting down to the basics of structural formation. One didn't get this at Cambridge.²

The composer's words evoke two important issues. First, the continuity of music history depends in equal measure on current compositional output and on the actual practice of teaching composition and interpreting other people's works. Secondly, analysis always tells us something essential about a composer; it reveals his ›listening self‹ and demonstrates how we can perceive a given composition.³ These issues are also addressed by other major composers and

1 Translated by John Comber.

2 Palmer 2000.

3 Insight into the subtle relations between subjectivity and musical analysis is offered by Naomi Cumming 2000, p. 45: »A statement ›I hear it like this‹ is implicit in most forms of analysis that are not purely mechanical, but it cannot be used to resolve any kind of dispute about alternative readings«. Opposing the dichotomy of senses and reason, the author also argues that various interpretative approaches to music have a common source: »Reasoning is embodied in a sensuous form [...] and retrospective thought allows the rational content of the perception to be abstracted from it.« (Ibid, p. 47.) Thus Cumming enters the debate on the status of music analysis, particularly intense during the 90s, and argues that the explanatory function of analysis tallies with its contribution to auditory experience. Cumming's views are close to ideas voiced by Mark DeBellis, among others. See DeBellis 1995, p. 117–131.

critics of the twentieth century. Elliott Carter, instructed by his experience as a music critic, states that discussing examples of other composers' work often helps one to form a better understanding of one's own compositional dilemmas. »Usually, in his writings, the composer-critic is trying to clarify or change his attitudes and feelings about certain elements of his own style by discussing other related things.«⁴ Carter singles out Charles Ives, who, »like every composer, is seeking his place and his own style in relationship to other music as he hears and experiences it.«⁵ Edward T. Cone also argues that critical reflection is essential for a composer: »Not every critic is a composer, but every composer is a critic.«⁶ Every decision that a composer makes in respect to revising his own works or reworking the compositions of others requires critical selection and the taking of choices with an awareness of the various possible solutions to the problem.⁷ If for a moment we are placing the composer in the role of interpreter and critic, it is worth quoting a couple of tips from the musicologist and music historian Karol Berger: »We historians have no right to impose on critics any limits concerning the contexts within which they might want to place the objects they interpret. Critics may be illuminating and persuasive even when they disregard the historicity of the artwork.«⁸ »We want the arts to speak to us, not only observe how they spoke to others.«⁹ So the critic is most often the person who mediates between the work and the contemporary world.

It would seem that the interpretative and critical role of composers, necessarily orientated towards their own times, still requires due appraisal and investigation. Even though important works have been published on this subject,¹⁰ it continues to be treated as secondary in relation to compositional output; in the case of contemporary composers, research into their critical reflection lags behind studies of their output. The attitudes of composers are manifest in their compositions and in their reflection, expressed most enduringly in writing. The present text will focus on the role of composers as interpreters of other people's

4 Carter 1997, p. 338.

5 Ibid.

6 Cone 2009, p. 134.

7 Ibid, p. 122.

8 Berger 1999, p. 227.

9 Ibid., p. 226.

10 They concern especially composers who lived during the nineteenth century and the first half of the twentieth century and were known to be passionate about writing, such as Robert Schumann, Richard Wagner, Claude Debussy or Arnold Schoenberg. See Plantinga 1967, Donnellon 2003, among others.

work and show the extent to which reflection of this kind can enhance our perception of their creative attitude, and even of historical changes.

2. Classicism as a reference point

»We do not have to call upon any historical sympathy to appreciate the work of Mozart and Beethoven, and the late works of Haydn: they are still in the blood of most musicians today«,¹¹ asserts Charles Rosen. Those words seem all the more meaningful in that they issued from the pen of a leading performer of the work of Elliott Carter, and the entire book on classical style is dedicated to Helen and Elliott Carter, with whom the author discussed the subject many times.¹² It was the eighteenth century that gave rise to a cohesive, integrated style »so powerful that it can apply almost equally well to any genre«. ¹³ Rosen writes that »The creation of a classical style was not so much the achievement of an ideal as the reconciliation of conflicting ideas – the striking of an optimum balance between them.«¹⁴ Within that ideal, the expression of dramatic effect is linked to the elegance of a work's logical design. The author also emphasises that the emergence of the classical style, despite the attainment of a remarkable cohesion, was marked by irregularity and disorder.¹⁵

The second half of the eighteenth century and the first decades of the nineteenth century were to become the classical era, both in the narrow sense of the word with a capital ›C‹, as an era opposed to romanticism in the view of later times, and in the more universal sense of an era representing a constant point of reference for further generations. Classicism also proves essential in terms of the changing social status of the artist. It was in the times of Wolfgang Amadeus Mozart, as Norbert Elias argues, that artisanship rivalled artistry.¹⁶ As the output of Ludwig van Beethoven evolved, the myth of the artist also grew in strength.

The fact that the works of Joseph Haydn and Beethoven have found their way into the blood of most musicians today can be interpreted also in a dif-

11 Rosen 1998, p. 47.

12 Carter 1991, p. 549.

13 Rosen 1998, p. 47.

14 Ibid., p. 43.

15 Ibid., p. 57. A profile of the classical style can be found in the chapter »The Coherence of the Musical Language« (p. 57–98).

16 Elias 1993.

ferent, more ambiguous, light. Peter Burkholder mentions »the emergence of a permanent repertoire of musical classics«¹⁷ that occurred during the eighteenth century, over the 140 years between the death of Georg Friedrich Handel and the death of Johannes Brahms. He argues that the stamp of the classics left a very strong imprint on twentieth-century composers, since every composer had to compete with his or her predecessors and aspire to create works that attain an equally lofty position, and thereby also a lasting place in the concert repertoire.¹⁸ This relationship has been described in a variety of ways: ambivalently, in terms of the »anxiety of influence« (Joseph Straus¹⁹), or more harmoniously (Karol Berger). Berger, contrary to the contemporary lamenting of the end of music history²⁰, points to composers who, despite the signs of cultural crisis, have perpetuated the musical tradition and sought to inscribe their music within its canon. He numbers among them György Ligeti, Witold Lutosławski and György Kurtág, who seek to enrich the tradition of art music in unexpected ways.²¹

3. In search of classical ideals

Within the context of the considerations outlined above, it is worth asking how composers have manifested their attitude towards the classics. What categories have they used to describe classical works, what connection does that have with their own aesthetic preferences and their own output? In an attempt to answer these questions, at least to some extent, I turned to the writings of selected composers of the second half of the twentieth century. My choice was dictated by several considerations. The attitude to tradition displayed by representatives of the post-war musical avant-garde (such as Pierre Boulez, John Cage and Karlheinz Stockhausen) is often studied and discussed. It is worth noting that,

17 Burkholder 1991, p. 412.

18 Ibid., p. 412–413.

19 Joseph Straus employs a theory formulated in the 70s by the literary critic Harold Bloom (Bloom 1973) in relation to works by Alban Berg, Béla Bartók and Arnold Schoenberg. See Straus 1991, p. 435.

20 Berger refers to debates carried on during the twenty-first century by American musicologists, and his text was originally a paper delivered to a conference organised at Princeton University in 2012, entitled *After the Ends of Music History* and dedicated to Richard Taruskin. The conference title alludes not only to the last sentence of Taruskin's *Oxford History of Western Music*, but also to the current status of the canon of classical music.

21 Berger 2014, p. 192.

despite the rhetorical gesture of a ›new beginning‹, that attitude is neither unequivocal nor uniform.²² The composers cited in the present text include figures not among the doyens of the avant-garde. There are both composers who owed a great deal to the avant-garde without identifying closely with its achievements and also somewhat younger colleagues who learned their craft from Karlheinz Stockhausen or Luigi Nono. They all belong to the modernist current, as more or less radically understood, yet they come from different circles of European, and even American, music. They are Jonathan Harvey, György Ligeti, Witold Lutosławski, Helmut Lachenmann and Elliott Carter, all of them linked by an inflated need for self-reflection and verbal commentary, and by the same stroke a powerful need to be a critic of other composers' work.²³

In the writings and utterances of the selected composers, the classics occupy a special place, in terms of both the high appraisal of their work and also their place in the narrative of music history. The main ideas identified with the classical style in music are order, balance and unity in diversity, and at the same time a sense of beholding a product of the composer's conscious will.

In the book *Music and Inspiration*, Harvey devotes a chapter to how a composer measures up to an ideal. In first place, he cites the notions of order and unity, associating both of them primarily with classicism. He regards the Viennese classics as the »foundation of our present day mainstream sense of musical order«. ²⁴ He also emphasises that »the idea of unity is most immediately associated with the music of the classical era«, ²⁵ and he discerns the fullest realisation of those ideas in the mature output of Haydn and in the music of Mozart. Lutosławski reveals similar views, when he declares that »for me, all Haydn's symphonies are a model of excellent balance, just the right portions of music, perfectly placed in time.« ²⁶ Ligeti, in turn, evinces a fascination with the cohesion of a tonal musical language. Beginning with issues connected with rhythm and closure, he describes how a tonal system came to be created. »The

22 See Skowron 2016 and Moraczewski 2015, p. 16.

23 When analysing what composers have said, it is always worth keeping in mind the circumstances in which they said it and their possible motives for doing so. The utterances used in this article most often come from lectures that were subsequently written down and published, but there are also excerpts from radio programmes, books and interviews. The chief criterion for the choice of sources was their variety, as well as cohesion between the views presented here and other declarations made by a particular composer.

24 Harvey 1975, p. 32.

25 Harvey 1999b, p. 138.

26 Kaczyński 1995, p. 17.

European composers in whom tonality [...] appears in perfect balance and in the purest form are Haydn and Mozart.«²⁷ In Harvey's opinion, the classical style »exhibits a new type of order: widely contrasting elements of melody, rhythm and harmony are welded into one law-abiding equilibrium, with such success that we instinctively feel that the disparate elements *belong* together«. ²⁸ Carter expresses a similar reflection in a lecture on time, when he shares his fascination with the opening scene of *Don Giovanni*: »The most varied, most absorbing and exciting and most compressed six minutes of opera [...] could never have been written before Mozart's time, for up until then there were no musical techniques flexible, aphoristic, and varied enough to give form to such a heterogeneous collection of musical ideas and characters«. ²⁹ As Harvey sees it, the idea of a complex unity, so characteristic of classicism, assumes the rank of a paradigm of the whole of Western music, ³⁰ and still today it remains at the centre of composers' interests. Its essence can be encapsulated in the following words: »The greater the contrasts successfully unified in a single work, the more important that work seems to be.«³¹

In the case of Lachenmann, a composer with a profound fixation on the past, the attitude towards the ideals of classical style proves more complicated. In the commentary to his work *Accanto* (1975/76), perhaps his most personal essay on classical style, he writes: »Mozart's Clarinet Concerto is for me the epitome of beauty, humanity and purity, but also – and at the same time – an example of a fetishised means of fleeing from oneself«. ³² So Lachenmann feels himself to be, on one hand, an heir to the classics, whilst at the same time he is opposed to the commercial and ideological abuse of their legacy, appealing for the restoration of music's former dignity. ³³ An example taken

27 »Die europäischen Komponisten, bei denen die Tonalität [...] in der perfektesten Balance und in der reinsten Form erscheinen, sind Haydn und Mozart.« (Ligeti 2007c, vol. 2, p. 127)

28 Harvey 1999b, p. 138.

29 Carter 1997, p. 316.

30 Harvey 1999a.

31 Ibid., p. 26.

32 »Das Mozartsche *Klarinettenkonzert* ist mir Inbegriff von Schönheit, Humanität, Reinheit, aber auch – und zugleich – Beispiel eines zum Fetisch gewordenen Mittels zur Flucht vor sich selbst« (Lachenmann 2015, p. 390.)

33 An interesting interpretation of this declaration is proposed by Alastair Williams, who compares Lachenmann's views with the current of historically informed performance and regards *Accanto* as an attempt at restoring »the truth value (the authenticity) of Mozart's music by peeling away the layers of commodification associated with the ›beauty concept«. Williams 2012, p. 91.

from Beethoven's String Quartet No. 10 in E flat major, Op. 74, among other pieces, enables the composer to formulate one of the key notions of his musical reflection: the notion of structure, understood not just as a meaningful ordering of heterogeneous elements representing a temporal projection of the sensory and acoustic properties of sounds, but also as a manifestation of the composer's will, a product of an operation consciously organising the material in this particular way.³⁴ This aspect is addressed more directly by other composers. Lutosławski writes of Haydn's symphonies that they »show great refinement in the art of what I would call conducting the listener through a piece of music.«³⁵ Carter, meanwhile, relishes a feature that he calls, rather poetically, »human touch«: »I want to feel that the composer is always present behind every note, awake, alive to its position in time as it passes and aware of what he is communicating, as is sharply true of the best works of Mozart and, indeed, of most all music I admire.«³⁶

4. Classical unease and social conventions

Although the classics are associated with cohesion, order and unity, one can also detect in their music a kind of tension. This aspect is addressed most radically by Lachenmann: »Bach, Haydn, Mozart and Beethoven: already for them, to compose meant to break the established forms and norms with the clarity and independence of thinking volition and to venture out of the security of social communication habits into the insecurity of one's own responsibility with regard to the musical material.«³⁷ What is more, the composer discerns a dialectic in the tonal system itself. »Negation of the norm, namely consonance, itself becomes the norm. Dissonance means departing from consonance and at the same time acknowledging it as tension aimed towards it.«³⁸ An ambiguous approach to

34 Ibid., p. 60.

35 Kaczyński 1995, p. 169.

36 Carter 1991, p. 549.

37 »Bach, Haydn, Mozart, Beethoven: Komponieren hieß schon für sie: mit der Klarheit und Selbständigkeit des denkenden Willens etablierte Formen und Normen sprengen und aus der Geborgenheit gesellschaftlich verankerter Kommunikationsgewohnheiten sich heraus in die Ungeborgenheit der eigenen Verantwortung gegenüber dem musikalischen Material wagen.« (Lachenmann 2015, p. 24.)

38 »Negation der Norm, nämlich des Konsonanten, wird ihrerseits zur Norm. Dissonanz bedeutet Abweichung von der Konsonanz und zugleich deren Bestätigung als darauf bezogene Spannung.« (Lachenmann 2015, p. 23.)

convention is also mentioned by György Ligeti. Analysing the opening Adagio from the String Quartet in C major, KV 465, he points to the »supreme subtlety of Mozart's composition technique«. ³⁹ According to Ligeti this is manifest in such things as a balancing on the edge of convention and an ambiguity of tonal functions (depending on their interpretation in a local or a global context), and also in the rich modulation strategies and in the chromatic tensions resulting from leading notes or from the crossing of voices. ⁴⁰ »What happens here in terms of harmony and voice-leading«, states the composer, summing up his analysis, »can still be explained within the binding convention [...], but, as in other chromatic passages in Mozart [...] here it is about the continuation of a tradition, which from the late fourteenth century onwards [...] was regarded as an extravagant peripheral phenomenon.« ⁴¹

For Lachenmann, Mozart's output attests to an uncompromising social stance, and the richness of his compositional art »activates one's hearing far beyond the usual scope and irritates social behaviour«. ⁴² »Going beyond the services rendered within the framework of social convention«, he concludes, »Mozart turned the cultivation of music into the cultivation of the spiritual.« ⁴³ Lachenmann's thinking on this question tallies with the views of Norbert Elias, who is opposed to the radical separation of output from a composer's social existence. ⁴⁴ The expression of individual personality and freedom at unexpected points in a work, the »Ich-Ton«, attesting to a negation of social principles and codes, is

39 »Ich glaube, nach all diesen faktischen Darlegungen erübrigt sich eine Würdigung der höchsten Subtilität der Mozartschen Satztechnik.« (Ligeti 2007b, vol. 1, p. 277.)

40 Ibid., p. 277.

41 »Was hier harmonisch und in der Stimmführung passiert, ist noch innerhalb der herrschenden Konvention erklärbar [...], doch wie in anderen chromatischen Sätzen Mozarts - [...] - handelt es sich um die Fortführung einer Tradition, die seit dem späten 14. Jahrhundert [...] als extravagante Randerscheinung [...] galt.« (Ligeti 2007b, vol. 1, p. 274.)

42 »Es übersteigt die Möglichkeiten dieser Sendung aufzuzeigen, wie Mozarts Sprache [...] das Hören weit über das gewohnte Maß hinaus aktiviert und das gesellschaftliche Verhalten irritiert.« (Lachenmann 2015, p. 274.)

43 »Über die Dienstleistung im Rahmen der gesellschaftlichen Konvention hinaus erzwingt Mozart die Beschäftigung mit der Musik selbst, als Beschäftigung mit dem Geist.« (Lachenmann 2015, p. 274.)

44 According to Elias, visible even in Wolfgang Hildesheimer's demythologising biography of Mozart (1977) is »the idea of a man who develops into a great artist entirely from ›within‹, independently of his human fate« (Elias 1993, p. 51). In our times, a similar view seems to have been propounded by the music philosopher, Peter Kivy, who argues that Mozart possessed innate genius: »However in the case of Mozart the child, it does not seem as if genius, in any sense, was *achieved*. [...] It just seems to have *happened*.« Kivy 2009, p. 20.

also discerned, in a semiotic analysis of Mozart's works, by Eero Tarasti, who has no hesitation even in linking this phenomenon to the idea of a »continuous avantgarde«. ⁴⁵

For many, however, the strict correspondence of musical works to a social situation proves to be a delicate and controversial matter. »To be sure,«, argues Ligeti, »a Mozart string quartet reflects the social situation: the decline of the aristocracy and the ascent of rationalism, but the quartet itself offers only traces of that which has happened socially. To call a string quartet by Mozart or Haydn reactionary is infantile«. ⁴⁶ The composer resolutely defends the autonomy of music, defining musical works as »thought structures [...], communicated by means of acoustic signals« ⁴⁷ and realising that the position of his own output also depends on such an interpretation. ⁴⁸ The modernist dispute over the autonomy of music, typical of twentieth-century aesthetic polemics, particularly in the American academic environment, ⁴⁹ can also be regarded as a historical legacy, as a conscious mutual influence of the Classical-Romantic age and the modern age.

5. The classics and new music

As Ligeti stresses, the happy times of harmony between musical language and a composer's creative intentions have passed irrevocably. Today, the discovery of a universal grammar would be utopian and totalitarian, since speech,

⁴⁵ Tarasti 2008.

⁴⁶ »Ein Mozart-Streichquartett spiegelt freilich die gesellschaftliche Situation – Untergang der Aristokratie, Aufkommen des Rationalismus –, aber in einem Mozart-Streichquartett aufzeigen, was sozial geschehen ist, kann man nur in Spuren. Ein Mozart- oder Haydn-Streichquartett reaktionär zu nennen [...], ist infantil.« (Ligeti 2007a, vol. 1, p. 233–234.)

⁴⁷ »Wir müssen sehr klar unterscheiden zwischen musikalischen Werken als in sich geschlossenen oder nicht geschlossenen Gedankengebilden, die durch akustische Signale kommuniziert werden, und der Umwelt.« (Ligeti 2007a, vol. 1, p. 233. English translation: Ligeti 1978, p. 21.)

⁴⁸ Ligeti's response was linked to accusations levelled by left-wing students at the elite, apolitical music of the avant-garde. Charles Wilson (2004) writes about a »rhetoric of autonomy« typical of Ligeti, which becomes also an indispensable tool for promoting his output on the musical market.

⁴⁹ Not without reason was the translation of Ligeti's text, which was originally uttered during a discussion in Darmstadt, published in the American journal *Perspectives of New Music*. If we recall that in Lachenmann's opinion Ligeti provided examples of »regressive avant-garde«, the dispute will reveal itself in full. See Lachenmann 2015, p. 29, 32.

as a cultural schema, should form spontaneously over the course of history.⁵⁰ Lachenmann also contrasts the familiar language (>vertraute Musiksprache<) of music in the classical style with the loss of language (>Sprachlosigkeit<) typical of contemporary music.⁵¹ That opposition even forms the thematic axis of his composition *Accanto*, in which a quotation from a work by Mozart appears strange in its new context. In light of this, one may ask what inspiration contemporary composers can draw from classical output.

In his book *The Music of Stockhausen* (1975), Harvey argues that the relationship between note pitches and tempo proportions which the German composer highlighted has historical precedence in works by Haydn and Beethoven.⁵² The author considers this problem on the level of both microstructure (analysing the relationship of rhythmic groupings and harmonic functions in selected works by the classics⁵³) and also macrostructure (comparing the metronome markings of individual movements of Beethoven symphonies): »The more one studies and listens to music of this period, the more one becomes aware of a perpetual passacaglia of I-IV (or II) V-I, constantly transformed, now meandering, now concise. [...] It is a fascinating hierarchy of forms within forms. In fact macro- and microstructures.«⁵⁴ Harvey discovers elements of the temporal relations proposed by Karlheinz Stockhausen in the analysed examples. He suggests that the theory was merely revealed by Stockhausen, although it was »unconsciously felt in previous music«.⁵⁵

Another important aspect in Harvey's writings is the manipulation of the harmonic series. Summarising the changes that occurred in twentieth-century harmonic structures, the composer writes: »It may be objected that a Mozart or neo-classical Stravinsky had a marvellous ear for the layout of chords on the orchestra, and this was nothing if not acoustic manipulation of the harmonic series structure. It is certainly the notion behind all concepts of >blend< in tonal

50 Ligeti 2007c, p. 133.

51 Lachenmann 2015, p. 168–69. It is worth adding that the composer owes a great deal in this respect to the ideas of Theodor W. Adorno. See Williams 2012, p. 78.

52 Harvey quotes examples from Beethoven (Piano Sonatas, Op. 14 No. 2 and Op. 49 No. 2, Quartets, Op. 59 No. 1 and Op. 135), Haydn (Quartets, Op. 54 No. 3, Op. 64 Nos. 1, 5 and 6, Op. 77 No. 1) and Mozart (piano sonatas and mature quartets).

53 See Harvey 1975, p. 32: »For example, if the tonic poses a certain texture in duplets, one would expect the modulation to the dominant to define a speed $1\frac{1}{2}$ time as fast, since a fifth has a vibrational speed $1\frac{1}{2}$ faster than its fundamental, in other words, triplets«.

54 Ibid., p. 32.

55 Ibid., p. 34.

music – one realizes how much when listening to tonal music and then atonal through a bad car radio (as I do).«⁵⁶

Lutosławski seeks models of ›large closed forms‹: »I am seeking principles, by means of which I would be able to compose large-scale works characterised by their own development, twists and turns, solutions, and so on. In other words, works that are closed, elaborate, yet integral ›sound events‹.«⁵⁷

Inspirational for Carter proves to be a comparison of contrasting phrases of different speed, dynamics, texture and tonality, so typical for Mozart and his »human sensitivity to many facets and degrees of musical contrast«,⁵⁸ which he exploited in his Double Concerto and String Quartet No. 2.

Ligeti declares that combining his experience in an electronic music studio with his experience of teaching classical harmony and counterpoint enabled him to elaborate the concept of micropolyphony, even if he identifies it solely with a particular stage in the development of his output. What fascinates Ligeti in polyphonic texture and what he himself puts to use in his works is »the inner vibration« that arises »through interference patterns [resulting] from the drifting of voices rubbing thickly against one another.«⁵⁹

Lachenmann is most interested in thematic work (›Durchführungsprinzip‹), which acquired a radical form in the music of Schönberg and which he exploits in his own output. Instructive in this respect may be an analysis of the first movement of Beethoven's String Quartet No. 10 in E flat major, Op. 74.⁶⁰ This only becomes fully comprehensible when we consider it within the context of analysis of new music, and above all the notion of structure. Lachenmann often mentions how difficult it is to discard tonal thinking; despite this, the grasping of details and the meticulous tracing of the changes to specific chordal and rhythmic figures means that he himself appears to analyse Beethoven beyond the context of thematic entities and harmonic tensions. Later, he proceeds to a similar examination of a passage from Anton Webern's *Fünf Orchesterstücke* Op. 10 and passages from his own compositions.

56 Harvey 1982, p. 4.

57 Lutosławski 2011, p. 160.

58 Carter 1991, p. 549.

59 »Die interne Vibration entstand durch Interferenzmuster aus den Schwebungen der sich dicht gegeneinander reibenden Stimmen.« (Ligeti 2007c, vol. 2, p. 128.)

60 Lachenmann 2015, p. 118–121.

6. Summary

In this brief survey of views and analyses, the classics come across on one hand as key, exemplary figures, impossible to overlook in compositional reflection. On the other hand, their output proves to be ambiguous, full of inner tensions and dialectic. In this respect, composers' thinking strikes up an interesting dialogue with the thinking of musicologists and music philosophers. In practice, classical music may constitute a source of inexhaustible and highly diverse inspiration on various levels: form, texture, the shaping of time and contrasts of expression. Within the context of composers' writings, music history becomes less obvious, richer, and its continuity and turning points appear in a new light. Although each of the cited composers owes a great deal to the post-war avant-garde, creative continuation and inspiration prevail in their discourse and their music over the rhetoric of a radical break with the past. What is more, it is in the attitude of the classics that they find hallmarks of social opposition and attempts at renewing musical material. From this perspective, even the figure of a ›new beginning‹ consistently proclaimed by the more radical composers seems ambiguous and problematic. In the spirit of the words of Charles Rosen, even stylistic revolution is constrained by the nature of the language in which it is to be effectuated and which it is to transform. According to Lachenmann, the works of our tradition continue to hold secrets for our perception. And regardless of how old they are, they will be heard anew.

References

- Berger, Karol, *A Theory of Art*, Oxford 1999.
- Berger, Karol, »The Ends of Music History, or: The Old Masters in the Supermarket of Cultures«, in: *Journal of Musicology* 2 (2014), pp. 186–198.
- Bloom, Harold, *The Anxiety of Influence. A Theory of Poetry*, New York 1973.
- Burkholder, Peter, »Musical Time and Continuity as a Reflection of the Historical Situation of Modern Composers«, in: *Journal of Musicology* 4 (1991), pp. 411–429.
- Carter, Elliott, *Collected Essays and Lectures, 1937–1995*, ed. Jonathan W. Bernard, New York 1997.
- Carter Elliott, »Mozart's Human Touch«, in: *The Musical Times* 132 (November 1991), pp. 549.
- Cone, Edward T., »The Composer as Critic«, in: *Hearing and Knowing Music. The Unpublished Essays of Edward T. Cone*, ed. Robert P. Morgan, Princeton, NJ 2009.
- Cumming, Naomi, *The Sonic Self. Musical Subjectivity and Signification*, Bloomington, IN 2000.
- DeBellis, Mark, *Music and Conceptualization*, Cambridge 1995.

- Donnellon, Déirdre, »Debussy as musician and critic«, in: *The Cambridge Companion to Debussy*, ed. Simon Trezise, Cambridge ²2007, pp. 43–58.
- Elias, Norbert, *Mozart. Portrait of a Genius*, translated by Edmund Jephcott, Oakland, CA 1993.
- Harvey, Jonathan, *In Quest of Spirit. Thoughts on Music*, Berkeley, CA 1999 [= Harvey 1999a].
- Harvey, Jonathan, *Music and Inspiration*, London 1999 [= Harvey 1999b].
- Harvey, Jonathan, »Reflection after Composition«, in: *Tempo* (March 1982), pp. 2–4.
- Harvey, Jonathan, *The Music of Stockhausen. An Introduction*, Berkeley, CA 1975.
- Kaczyński, Tadeusz, *Conversations with Witold Lutosławski*, translated by Yolanta May and Charles Bodman Rae, London 1995.
- Kivy, Peter, »Mozart's Skull: Looking for Genius (in All the Wrong Places)«, in: *The Harvard Review of Philosophy* 16 (2009), pp. 10–22.
- Lachenmann, Helmut, *Musik als existentielle Erfahrung. Schriften 1966–1995*, ed. Josef Häusler, Wiesbaden ³2015.
- Ligeti, György, »Apropos Musik und Politik«, in: *Gesammelte Schriften*, vol. 1, ed. Monika Lichtenfeld, Basel 2007, pp. 232–236 [= Ligeti 2007a].
- Ligeti, György, »On Music and Politics«, translated by Wes Blomster, in: *Perspectives of New Music* 16/2 (1978), pp. 19–24.
- Ligeti, György, »Konvention und Abweichung. Die ›Dissonanz‹ in Mozarts Streichquartett C-dur KV 465«, in: *Gesammelte Schriften*, vol. 1, ed. Monika Lichtenfeld, Basel 2007, pp. 271–278 [= Ligeti 2007b].
- Ligeti, György, »Rhapsodische Gedanken über Musik, besonders über meine eigenen Kompositionen«, in: *Gesammelte Schriften*, vol. 2, ed. Monika Lichtenfeld, Basel 2007, pp. 123–135 [= Ligeti 2007c].
- Lutosławski, Witold, *O muzyce. Pisma i wypowiedzi* [On music. Reflections written and spoken], ed. Zbigniew Skowron, Gdańsk 2011. (English translation: Lutosławski, Witold, *Lutosławski on music*, ed. and trans. Zbigniew Skowron, Lanham, Maryland 2007.)
- Moraczewski, Krzysztof, »Wewnętrzna historyczność muzyki« [The inner historicity of music], in: *Res Facta Nova* (2015), pp. 8–24.
- Palmer, John, »An Interview with Jonathan Harvey«, in: *20th Century Music* 5/8 (1998), p. 1–8; repr. online, *SAN Journal of Electroacoustic Music* 13 (2000), http://econtact.ca/2_2/Harvey.htm (last visited: 11-28-2016).
- Plantinga, Leon, *Schumann as Critic*, New Haven, CT 1967.
- Rosen, Charles, *The Classical Style. Haydn, Mozart, Beethoven*, New York 1998.
- Skowron, Zbigniew, *Teoria i estetyka awangardy muzycznej II połowy XX wieku* [Theory and Aesthetics of the Musical Avant-Garde], Warsaw ³2016.
- Straus, Joseph. »The ›Anxiety of Influence‹ in Twentieth-Century Music«, in: *The Journal of Musicology* 9/4 (1991), pp. 430–447.
- Tarasti, Eero, »Mozart, or, the Idea of a Continuous Avantgarde«, in: *Res Facta Nova* (2008), pp. 19–53.
- Williams, Alastair. »Mixing with Mozart: Aesthetics and Tradition in Helmut Lachenmann's *Accanto*«, in: *Twentieth-Century Music* 8/1 (2012), pp. 71–97.
- Wilson, Charles. »György Ligeti and the Rhetoric of Autonomy«, in: *Twentieth-Century Music* 1/1 (2004), pp. 5–28.

2 Rhythmus, Metrum, Form

2.1 Musikalische Zeitgestaltung, Form und Syntax in europäischer Musik bis 1900

Julian Habryka

Der Einfluss von Kanonmodellen auf Grundtonfortschreitungen

Für die Analyse vortonalen Musik stehen uns zwei Arten von Analysemethoden zur Verfügung: Die einen betrachten musikalische Verläufe als Aufeinanderfolge von Harmonien, die anderen konzentrieren sich auf lineare Prozesse, insbesondere Kanonstrukturen. Aus dieser Trennung der Analysemethoden in Harmonielehre und Kontrapunkt, die entscheidend von der Musiktheorie des 19. Jahrhunderts geprägt wurde, scheint sich auch eine Trennung der zu analysierenden Werke in homophon und polyphon zu ergeben. Wenn man das Harmonieverständnis von Gioseffo Zarlino betrachtet,¹ wird man feststellen, dass diese Trennung der damaligen Musik überhaupt nicht gerecht wird. Jedoch ist diese Teilung dahingehend wichtig, dass die heutige Wahrnehmung polyphoner Musik eher auf harmonische Prozesse gerichtet ist, insbesondere, sobald ein Stück drei- und mehrstimmig ist, während der damalige Kompositionsprozess auch bei homophoner Musik eher von linearen Stimmverläufen ausging. Es gilt also aufzuzeigen, wie harmonische Prozesse aus linearer Stimmführung entstehen. In jüngerer Zeit gibt es durchaus Erklärungsmodelle, die beide Parameter einschließen. Exemplarisch hierfür ist die Idee der Gegenschrittmodelle zu erwähnen, mit der Folker Froebe im Aufsatz »Satzmodelle des Contrapunto alla mente und ihre Bedeutung für den Stilwandel um 1600« eine Verbindung zwischen beiden Betrachtungsweisen hergestellt hat.²

Der folgende Text soll einen weiteren Analyseansatz vorstellen, der die harmonische mit der linearen Betrachtungsweise verbindet. Er gliedert sich in drei Abschnitte:

1. Grundlagen. Neben Erläuterungen zur Terminologie wird auf Grundgedanken der theoretischen Arbeiten von Christophe Guillotel-Nothmann und Stefan Prey eingegangen.

1 Vgl. Zarlino/Fend, S. 440f.

2 Vgl. Froebe 2007.

2. Die Beziehung zwischen Kanonmodellen und Grundtonfortschreitungen. Dieser Arbeitsschritt bezieht sich zunächst auf zweistimmige Kanons im Einsatzabstand 1³.
3. Virtuelle und potenzierte Kanons. Das im vorangegangenen Schritt entwickelte Konzept wird auf nicht-kanonische Strukturen sowie auf Kanons mit einem Einsatzabstand von mindestens 2 erweitert. Dabei wird sich zeigen, dass eine enge Verbindung zwischen beiden besteht.

1. Grundlagen

Im folgenden Text wird für die Klassifizierung von Grundtonfortschreitungen die Terminologie ungarischer Musiktheoretiker wie Lajos Bárdos⁴ oder Zsolt Gárdonyi⁵ verwendet. Demnach gibt es je drei Möglichkeiten der Grundtonfortschreitungen in beide Richtungen: Terz, Quinte und Septime. Laut Gárdonyi wirkt das Absteigen eines Grundtones in einem dieser Intervalle »authentisch«, das Aufsteigen »plagal«.⁶

Außerdem sollen musikalische Intervalle durch Zahlen repräsentiert werden. Traditionell wird eine Prime durch eine ›1‹ (das erste Intervall) ausgedrückt, während es mathematisch sinnvoller ist, sie durch eine ›0‹ zu repräsentieren (keine Tonveränderung). Das zuletztgenannte Verfahren ist in der russischen Kanontheorie, z. B. bei Sergej Taneev, üblich. Anders als z. B. bei der pitch class set theory wird in einem siebentönigen diatonischen Tonraum gerechnet, d. h. es wird nicht zwischen den verschiedenen chromatischen Abstufungen unterschieden.

3 Dieser Begriff bezeichnet Kanons, bei denen der Consequente eine Note nach dem ersten Ton der Guida einsetzt. Der Abschnitt, der für die melodische und harmonische Entwicklung des Kanons entscheidend ist, hat also unter Vernachlässigung von Figurationsnoten die Länge von genau einer Note. Beispielsweise besitzt ein ›Strettakanon‹ oder ›Canon ad minimam‹ den Einsatzabstand 1. Zu den satztechnischen Voraussetzungen von Kanons im Abstand 1 vgl. Prey 2012, S. 19 ff., und Ott 2014, S. 29 ff.

4 Vgl. Bárdos 1978, S. 134.

5 Vgl. Gárdonyi/Nordhoff 1990, S. 22.

6 Die beiden Begriffe hängen nicht mit der Terminologie für die älteren Modi zusammen. In unserem modernen Verständnis von Tonalität empfindet man die ›authentischen‹ Fortschreitungen eher als die ursprünglichen, die ›plagalen‹ eher als abgeleitet. Diese Begriffe sind also an die harmonischen Wirkungen des ›authentischen‹ und ›plagalen‹ Ganzschlusses angelehnt. Eine ähnliche Unterscheidung findet sich z. B. auch bei Arnold Schönberg (1922, S. 138 f.) mit den ›starken‹ und ›schwachen‹ Fortschreitungen.

den. Dies ermöglicht die Addition und Subtraktion der Zahlen als Äquivalent zum melodischen und harmonischen Intervall.⁷ Erst diese Umdeutung der Intervalle macht die Berechnung der kontrapunktischen Prozesse im diatonischen Tonraum möglich. Ebenso kann auch eine Grundtonfortschreitung durch Zahlen ausgedrückt werden: Ein plagaler Terzschrift wird also durch eine +2 ausgedrückt. Alle plagalen Schritte haben ein $\succ+$ als Vorzeichen, alle authentischen ein $\succ-$.

Um die harmonischen Veränderungen der Musik im Zeitalter des Stilwandels um 1600 erklären zu können, untersuchte Guillotel-Nothmann den Einfluss eines zweistimmigen kontrapunktischen Satzes auf die Art der Grundtonfortschreitungen.⁸ Er weist nach, dass Kontrapunktregeln allgemein und insbesondere der Einsatz von Dissonanzen in der Figurenlehre von Christoph Bernhard einen Einfluss auf die Grundtonfortschreitungen haben. Durch das vermehrte Vorkommen von Dissonanzen entwickelt sich eine statistische Asymmetrie zugunsten der authentischen Grundtonfortschreitungen. Guillotel-Nothmann zieht aus einem zweistimmigen Satz Rückschlüsse auf mögliche Grundtonfortschreitungen.

Eine Herangehensweise, die sich zunächst auf die algorithmische Durchdringung linearer Kanonstrukturen richtet, stammt von Prey:⁹ Die von diesem beschriebene Kanontheorie ist nicht mehr alleine auf die Kompositionspraxis ausgerichtet, sondern versucht Werkzeuge für die analytische Betrachtung von Kanons unterschiedlicher Epochen zu entwickeln. Entscheidend hierfür ist die mathematische Beschreibung und Berechnung von musikalischen Intervallen. Kontrapunkt und insbesondere Kanontheorie bestehen aus mathematischen Problemen. Prey sucht Algorithmen, die Kanonstrukturen ermöglichen.

2. Der Einfluss von Kanonmodellen auf Grundtonfortschreitungen

Um nachzuweisen, dass ein Kanon Einfluss auf die Grundtonfortschreitungen hat, muss ein Algorithmus gefunden werden, der die Grundtonfortschreitungen in Abhängigkeit von einem zweistimmigen Gerüstsatz angibt. Dies kann man durch folgende Herangehensweise erreichen:

In einem zweistimmigen Note-gegen-Note-Satz mit zwei Intervallen gibt es folgende vier Variablen: g_1 und g_2 sind die simultan-erklingenden Intervalle. m_0

⁷ Vgl. Taneev 1962, S. 25f.

⁸ Vgl. Guillotel-Nothmann 2009.

⁹ Vgl. Prey 2012.

und m_u sind die oberen bzw. unteren melodischen Intervalle. Die resultierende Formel $g_2 = g_1 + m_o - m_u$ kann mit drei gegebenen Variablen gelöst werden. In Abbildung 1 sind folgende Variablen gegeben:

$$g_1 = 4$$

$$m_o = +2$$

$$m_u = +6 = -1$$

Daraus folgt:

$$g_2 = 4 + 2 - (+6) = 0^{10}$$

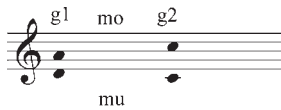


Abbildung 1: Zusammenhang von sukzessiven und simultanen Intervallen im zweistimmigen Satz

Die möglichen Grundtöne eines jeden Intervalls bestehen aus der Schnittmenge der möglichen Grundtöne beider Töne. Aus diesen Grundtönen gehen die möglichen Grundtonfortschreitungen hervor.

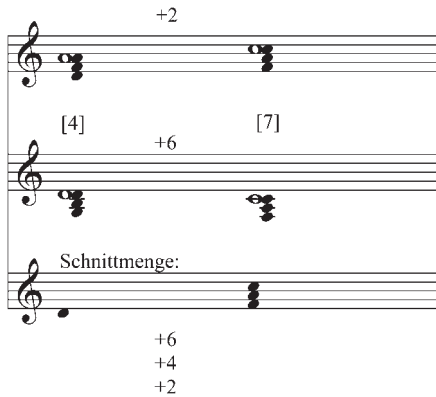


Abbildung 2: Zusammenhang von zweistimmigem Satz und Grundtonfortschreitung

Dieser Prozess lässt sich verallgemeinert in einer Tabelle darstellen. Die Formeln in der Tabelle sind abhängig von der Variable m_o .

¹⁰ Die Oktave im Notenbeispiel (7) entspricht im mathematischen Beispiel der Prime (0). Alle Werte können mit Modulo 7 umgerechnet werden. So entspricht z. B. die Sekunde abwärts (-1) ihrem Komplementärintervall, der Septime aufwärts (+6).

g_1	g_2	[0]			[+2]		[-2]		[+4]	[-4]
[0]		m_o	$m_o - 2$	$m_o - 4$	$m_o - 2$	$m_o - 4$	m_o	$m_o - 2$	$m_o - 4$	m_o
		$m_o + 2$	m_o	$m_o - 2$	m_o	$m_o - 2$	$m_o + 2$	m_o	$m_o - 2$	$m_o + 2$
		$m_o + 4$	$m_o + 2$	m_o	$m_o + 2$	m_o	$m_o + 4$	$m_o + 2$	m_o	$m_o + 4$
[+2]		$m_o + 2$	m_o	$m_o - 2$	m_o	$m_o - 2$	$m_o + 2$	m_o	$m_o - 2$	$m_o + 2$
		$m_o + 4$	$m_o + 2$	m_o	$m_o + 2$	m_o	$m_o + 4$	$m_o + 2$	m_o	$m_o + 4$
[-2]		m_o	$m_o - 2$	$m_o - 4$	$m_o - 2$	$m_o - 4$	m_o	$m_o - 2$	$m_o - 4$	m_o
		$m_o + 2$	m_o	$m_o - 2$	m_o	$m_o - 2$	$m_o + 2$	m_o	$m_o - 2$	$m_o + 2$
[+4]		$m_o + 4$	$m_o + 2$	m_o	$m_o + 2$	m_o	$m_o + 4$	$m_o + 2$	m_o	$m_o + 4$
[-4]		m_o	$m_o - 2$	$m_o - 4$	$m_o - 2$	$m_o - 4$	m_o	$m_o - 2$	$m_o - 4$	m_o

Abbildung 3: Grundtonfortschreitungen in Abhängigkeit von den simultanen Intervallen und einem sukzessiven Intervall

In den Zeilen ist das erste simultane Intervall eingetragen, in den Spalten das zweite. In die Formeln, bei denen sich die Zeile und die Spalte des jeweiligen Intervalls treffen, setzt man den Wert des oberen sukzessiven Intervalls ein und erhält die Grundtonfortschreitungen. In dem Beispiel (vgl. Abbildung 1) ist $g_1 = 4$ und $g_2 = 0 [= 7]$. Fügt man an der Schnittstelle dieser beiden Werte in der Tabelle den Wert von m_o ein ($m_o = +2$), erhält man die Werte der Grundtonfortschreitungen (+2, +4, +6). Auf die Intervalle der Abbildung 1 bezogen wären das die Fortschreitungen $d \rightarrow F$, $d \rightarrow a$ und $d \rightarrow C$.

In einem Kanon sind die harmonischen Intervalle vom sukzessiven Intervall der Guida-Stimme abhängig. In einem Unterquintkanon z. B. ergibt sich das simultane Intervall einer Terz nur dann, wenn die Guida eine Terz abwärts geht. Deswegen kann man in eine solche Tabelle die Intervalle, die in einem Kanon möglich sind, eintragen. So ergeben sich z. B. für einen Unterquintkanon folgende Grundtonfortschreitungen:

g_1	g_2	[0] ($m_0 = -4$)			[+2] ($m_0 = -2$)		[-2] ($m_0 = -6$)		[+4] ($m_0 = 0$)	[-4] ($m_0 = +6$)
[0]		-4	-6	+6	-4	-6	-6	+6	-4	+6
		-2	-4	-6	-2	-4	-4	-6	-2	-6
		0	-2	-4	0	-2	-2	-4	0	-4
[+2]		-2	-4	-6	-2	-4	-4	-6	-2	-6
		0	-2	-4	0	-2	-2	-4	0	-4
[-2]		-4	-6	+6	-4	-6	-6	+6	-4	+6
		-2	-4	-6	-2	-4	-4	-6	-2	-6
[+4]		0	-2	-4	0	-2	-2	-4	0	-4
[-4]		-4	-6	+6	-4	-6	-6	+6	-4	+6

Abbildung 4: Grundtonfortschreitungen im Unterquintkanon abhängig von den sukzessiven Intervallen

Eine statistische Aufschlüsselung der Anzahl der Fortschreitungen ergibt folgende Tabelle:

authentisch	neutral	plagal
63	9	9

Abbildung 5: Statistische Auswertung der Grundtonfortschreitungen im Unterquintkanon

Es ist eine deutliche statistische Asymmetrie zugunsten der authentischen Akkordfortschreitungen erkennbar, die in einem Unterquintkanon auftreten. Allgemein formuliert hat jede Kanonart einen charakteristischen Typus von Grundtonfortschreitungen: Der Oberquintkanon tendiert besonders zu plagalen Grundtonfortschreitungen, der Unterquintkanon dagegen zu authentischen Grundtonfortschreitungen.

Insgesamt erzwingen Quintkanons Grundtonfortschreitungen, während Oktavkanons gleiche Grundtöne und harmonische Pendel ermöglichen. Unterschiedliche Kanontypen rufen also verschiedene harmonische Phänomene hervor.

Das folgende Notenbeispiel zeigt den Beginn des *Credo quarti toni* von Josquin Desprez. Der Unterquintkanon zwischen Altus und Tenor erzeugt bis auf we-

nige Ausnahmen authentische Grundtonfortschreitungen. Die wenigen plagalen Fortschreitungen resultieren aus dem melodischen Intervall +6, das die Quarte als harmonisches Intervall nach sich zieht, und unterscheiden sich deswegen klanglich deutlich von den übrigen Fortschreitungen.

The image shows two systems of musical notation for the beginning of the Credo (quarti toni) by J. Desprez. Each system consists of four staves. The first system is labeled 'Supercus', 'Unterquintkanon', and 'Bassus'. The second system is labeled 'Sopranino', 'Unterquintkanon', and 'Bassus'. Below each system is a grid of numerical interval values representing the fundamental tone progressions.

System 1 Interval Grid:

-2	-4	-6	+6	-2	-2	+6	-2	-2	-2	-2	+6	-2	+6	-2	0	-2
-4	-6	-4	+4	-4	-4	+4	0	-4	-4	-4	-4	-4	-4	-4	-4	-4
-6		-6	-4	-6		-4	-2		-6	-6	-6	-6	-6	-6		-6

System 2 Interval Grid:

-6	-2	-2	+2	+6	-6	-2	-2	-2	+2	+6	-2	0	-2	+6	-2	-4	+6	-2	-2
-4	-4	-4	0	+4	-4	0	-4	-4	0	+4	-4	-2	-4	-4	-4	14	-4	-4	-4
-6		-2		-2	-2	-2		-2	-4	-4	-4	-6	-6	-4		12	-6		

Abbildung 6: Beginn des *Credo* (*quarti toni*) von J. Desprez mit Grundtonfortschreitungen

Diese Erkenntnis gilt nur für Kanons mit einem Einsatzabstand von 1. Die Grundtonfortschreitungen anderer Kanons lassen sich entweder gar nicht algorithmisch bestimmen oder nur mit massiven Einschränkungen, die viele Kanonoptionen ausschließen.¹¹

3.1 Virtueller Kanon

Carl Dahlhaus konstatiert für die Musik in der Übergangszeit von der Modalität zur Dur-Moll-Tonalität latente Unterquintkanons, die Einfluss auf den Tonsatz

¹¹ Vgl. Prey 2012, S. 82ff.

ausüben.¹² Das lässt sich auch in den Werken von Josquin Desprez beobachten. In virtuellen Kanons können einzelne Stimmen im Sinne einer strengen Kanonstimm komponiert sein. Auf diese Weise bietet eine so konzipierte Stimme für eine zweite Stimme einen virtuellen Conseguente als mögliche Stimmführungsoption, wird als realer Kanon wirksam und beeinflusst so die Grundtonfortschreitungen.

An einem weiteren Beispiel aus dem *Credo quarti toni* kann man sehen, welchen Einfluss ein virtueller Kanon auf die Grundtonfortschreitungen haben kann. Die Superiusstimme verhält sich wie ein Unterquintkanon. Zu dieser Superiusstimme ist ein Unterquintkanon im Abstand 1 sowie die komponierte Bassusstimme eingezeichnet. Die real erklingende Imitation ist nicht streng, sondern umspielt und variiert die Kanonstimm. Gleichwohl ergibt sich ein Einfluss auf die Grundtonfortschreitungen. Auch hier dominieren authentische Progressionen.

The image shows a musical score for 'Credo quarti toni' with three staves: Superius, Bassus, and a 'virtuelle Kanonstimm' (virtual canon voice). The Superius staff is in G-clef, the Bassus staff is in F-clef, and the virtual canon voice is in G-clef. Below the score, there are two sets of intervallic data for the bass line, represented as a grid of numbers.

-2	-4	+6	-6	-2	-2	+6	-2	-2	-2	-2	-6	-2	0	-2
-4	-6	-4	-4	-4	-4	+4	0	-4	-4	-4	-4	-4	-4	-4
-6		-6	-4	-6		-6	-4		-6	-6	-6	-6	-6	-6

+6	-2	-2	-2	+6	+6	+2	-2	-2	-2	+6	-2	0	-2	+6	-2	+4	+6	-2	-2	+6	+4
-4	-4	-4	0	+4	+4	0	-4	-4	-4	-4	-4	-4	-4	-4	-4	-4	+4	-4	-4	+4	+4
-6		-4	-2	-2	-2	-2	-4	-4	-4	-4	-6	-6	-6	-6	-6	+2	-6	-6	-6	-6	0

Abbildung 7: Virtueller Kanon zwischen Superius und Bassus im *Credo (quarti toni)*

12 Vgl. Dahlhaus 1988, S. 94ff.

3.2 Potenzierter Kanon

Virtuelle Kanons treten auch innerhalb strenger Kanonpassagen auf, deren Einsatzabstand größer als 1 ist.¹³ Ein Kanon kann dadurch unabhängig vom real verwendeten Einsatzabstand unterschiedliche Einsatzabstände haben, die ebenso wie virtuelle Kanons die Grundtonfortschreitungen beeinflussen.

Dies kann man am Anfang des *Credo de beata virgine* in der Tenor-Stimme gut erkennen. Die unterste Zeile ist die komponierte Tenor-Stimme. Der mit X markierte Ton in der dritten Schicht ist der einzige Ton, der in einem strengen Unterquintkanon nicht zulässig wäre.

In diesem Beispiel bestimmt eine der vier Kanonschichten die harmonischen Fortschreitungen abhängig vom harmonischen Rhythmus. Die Kanons der dritten Schicht dominieren das harmonische Geschehen, da der harmonische Rhythmus in großen Teilen des Musikstückes in Semibreven gehalten ist. Die Wirkung der Änderung des harmonischen Rhythmus wird so durch eine Änderung der Art der harmonischen Fortschreitungen deutlich.

¹³ Zu den satztechnischen Veränderungen und Problemen, die sich aus einer Vergrößerung des Einsatzabstandes ergeben, vgl. Prey 2012, S. 24ff., und Ott 2014, S. 99ff.

1. Schicht: Unterequikanon, Abstand 2 Brevis

2. Schicht: Oberequikanon, Abstand 1 Brevis

3. Schicht: Unterequikanon, Abstand 1 Semibrevis

4. Schicht: Unterequikanon, Abstand 1 Minima

Original mit Diritmic:aren (Guida)

(Conte:guente!)

Grundtöne

Abbildung 8: Potenzierter Kanon in der Tenorstimme zu Beginn des *Credo de beata virgine* von J. Desprez

Resümee

Kontrapunkt und Harmonik sind eng miteinander verknüpft. Je genauer kontrapunktische Regeln gefasst werden, desto deutlicher entstehen in den daraus resultierenden Grundtonfortschreitungen statistische Asymmetrien, die den Klang der Musik wesentlich bestimmen. Kanons mit dem Einsatzabstand 1 haben einen deutlichen Einfluss auf die Grundtonfortschreitungen eines Musikstückes. Je nach Einsatzintervall unterscheiden sich die Charakteristika der Grundtonfortschreitungen. Die damit einhergehenden klanglichen Wirkungen lassen sich auch bei virtuellen Kanons sowie potenzierten Kanons mit einem größeren Einsatzabstand nachweisen. Das wird auch insofern dem ›Harmonieverständnis‹ der damaligen Zeit gerecht, als Kontrapunkt und Zusammenklang keine voneinander abgegrenzten Bereiche des Komponierens waren, sondern miteinander Hand in Hand gingen.

Literatur

- Bárdos, Lajos, »Modale Harmonien in den Werken von Franz Liszt«, in: *Franz Liszt. Beiträge von ungarischen Autoren*, hg. von Klára Hamburger, Budapest 1978, S. 133–139.
- Dahlhaus, Carl, *Untersuchungen über die Entstehung der harmonischen Tonalität* (Saarbrücker Studien zur Musikwissenschaft 2), Kassel ²1988.
- Froebe, Folker, »Satzmodelle des ›Contrapuncto alla mente‹ und ihre Bedeutung für den Stilwandel um 1600«, in: *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie* 4 (2007), S. 13–55.
- Gárdonyi, Zsolt/Nordhoff, Hubert, *Harmonik*, Wolfenbüttel 1990.
- Guillotel-Nothmann, Christophe, »Dissonance and harmonic progression, The impact of ›seconda pratica‹ on the advent of tonality«, *2nd International Conference for PhD Music Students*, Thessaloniki 2009.
- Ott, Immanuel, *Methoden der Kanonkomposition bei Josquin Des Prez und seinen Zeitgenossen* (Schriften der Musikhochschule Lübeck 1), Hildesheim, Zürich u. New York 2014.
- Prey, Stefan, *Algorithmen zur Satztechnik und ihre Anwendung auf die Analyse*, Osnabrück 2012, <https://repositorium.ub.uni-osnabrueck.de/handle/urn:nbn:de:gbv:700-2012102410434> (abgerufen am 17.12.2019).
- Schönberg, Arnold, *Harmonielehre*, Wien ³1922.
- Taneev, Sergej Ivanovitsch, *Convertible Counterpoint In The Strict Style*, Boston 1962.
- Zarlino, Gioseffo/Fend, Michael, *Theorie des Tonsystems* (Europäische Hochschulschriften, Reihe 36, Bd. 43), Frankfurt a. M. 1989.

Vivaldi und das Bausteinprinzip

Um sich mit Kindern und Jugendlichen barocken Solokonzerten musiktheoretisch zu nähern, mangelt es bisher an altersgerechten, einfachen Methoden. Im Folgenden wird das Baustein-Prinzip, ein neues Analyseverfahren für Solokonzerte von Antonio Vivaldi, anhand von dessen Opus 3, *L'estro armonico*, Konzert Nr. 7, 3. Satz (Allegro), vorgestellt. Dieses Verfahren ist aufgrund seiner simplen Anwendung auch für Jüngere geeignet.

Für die Analyse von Solokonzerten Vivaldis gibt es bereits mehrere anerkannte Modelle in der Musiktheorie. Am allgemeinsten ist das Prinzip der Ritornellform des barocken Concerto grosso.

Ein anderes Modell zur Analyse dieser Konzerte ist der Fortspinnungstypus nach Wilhelm Fischer.¹ Ihm zufolge beginnt jedes Solokonzert mit einem dreiteiligen Ritornell im Tutti. Einem Vordersatz, der aus einem kurzen, prägnanten Motiv besteht, folgt die Fortspinnung, meist in Form einer Sequenz. Sie mündet in den Epilog, der wiederum oft nicht mehr ist als eine Kadenz.

Michael Thomas Roeder fasst diese beiden Theorien in seiner Monographie *Das Konzert* folgendermaßen zusammen: »[...] Das Anfangsritornell definiert die Tonika mit einfachen, prägnanten Motiven, welche zumeist aus Dreiklangs- oder Skalenmaterial bzw. aus einer Kombination von beidem bestehen. Diese Motive können voneinander getrennt werden; d. h. alle können separat vorgestellt werden und für sich allein stehen, ohne dass dadurch der Zusammenhang des gesamten Ritornells zerstört würde. Sie werden wie Bausteine verwendet, eine Gestaltungsform, die sich genau in der Mitte zwischen der barocken Technik der Fortspinnung und der klassischen Technik der Entwicklung eigenständiger Themen befindet. [...]«.²

Roeders Ausführungen lassen bereits erahnen, dass diese drei Teile des Anfangsritornells nicht nur zu Beginn eines Konzertsatzes erklingen können, sondern eventuell auch später (beispielsweise im ersten Solo) wieder aufgegriffen werden. Darüber hinaus steht die Frage nach weiteren Bausteinen innerhalb

1 Fischer 1915.

2 Roeder 2000, S. 46.

des Satzes im Raum, die vielleicht nicht im Anfangsritornell vorgestellt werden, sondern erst im weiteren Verlauf. Kann man ein ganzes Solokonzert als Aneinanderreihung verschiedener Bausteine begreifen und darstellen? Um dies zu versuchen, bedarf es zunächst einer genauen Definition für den Begriff des ›Bausteins‹ beziehungsweise für das ganze ›Baustein-Prinzip‹ – eine bewusst einfach gewählte Metapher, um das Prinzip auch für die Arbeit mit Kindern oder Jugendlichen nutzbar zu machen:

Verschiedene Tutti- oder Solo-Teile (›Bausteine‹), die sich durch auffällige Kadenz von einander abgrenzen, werden beliebig hintereinander gereiht. Solche Bausteine können ganze Satzmodelle und Sequenzen, eine Pendelbewegung zwischen der Tonika und der Dominante oder auch nur ein markantes Motiv bzw. eine einprägsame Melodie enthalten.

Einen ganz ähnlichen Analyseansatz findet man bereits in Karl Hellers Ausführungen über Vivaldis Ripienkonzerte.³ Er unterteilt den ersten Satz eines Vivaldi-Konzertes in vier Teile, die wiederum aus einer Aneinanderreihung von Motiven bestehen – markiert durch verschiedene Kleinbuchstaben. Von diesen Motiven kommen einige mehrfach im Konzert verteilt vor, andere nur einmal. Von manchen gibt es durch Striche gekennzeichnete Variationen.

Um das Baustein-Prinzip und seinen Sinn aber noch besser nachvollziehen zu können, folgt hier eine exemplarische Analyse des dritten Satzes (Allegro) aus dem Konzert Nr. 7 F-Dur aus Vivaldis Opus 3, *L'estro armonico*. Dieser Satz beginnt mit einer kurzen Eröffnung der beiden Soloviolen (Takte 1 und 2). Nach Fischer ist dies der Vordersatz, nach dem Baustein-Prinzip ist dies Baustein a.

Es folgt Baustein b als Fortspinnung: Eine Sequenz der steigenden Quintfälle von Takt 3 bis 6, ebenfalls im Solo. Von diesem Baustein gibt es im späteren Verlauf des Stückes noch eine Variante, zum Beispiel in den Takten 26 bis 30, welche hier als b' bezeichnet ist.

Der vierte Baustein C beinhaltet eine ausgedehnte fünfte Stufe im Tutti mit einer Kadenz am Ende (Takte 7 bis 10). Um die Tutti- von den Solo-Bausteinen unterscheiden zu können, wurden Großbuchstaben für die ersteren und Kleinbuchstaben für die letzteren verwendet.

Die Kadenz in Takt 10 ist als eigenständiger Baustein D gekennzeichnet, da es von Baustein C ebenfalls noch eine Variation innerhalb des Stückes gibt. Diese Variante c' erscheint innerhalb von Soloteilen, erstmals in den Takten 52 bis 54. Die Kadenz hingegen – Baustein D – bleibt jedesmal genau gleich.

3 Heller 1991.

Der folgende Baustein e erstreckt sich von Takt 11 bis 14, ist wiederum solistisch besetzt und enthält eine Modulation in die Tonart der fünften Stufe. Nun folgt die erste Wiederholung der Bausteine b (Takte 15 bis 18), C (Takte 19–20), D (Takt 21) und e (Takte 22–25). Erneut erklingt in den Takten 26 bis 30 die Sequenz der steigenden Quintfälle aus Baustein b, diesmal allerdings variiert als Baustein b'.

Nach einer kurzen, zur Tonart der sechsten Stufe modulierenden Überleitung in den Takten 31 und 32 erklingt der nächste wichtige Baustein F. Dieser besteht vor allem aus einer Quintfallsequenz in den Takten 33 bis 35 und endet mit einer kurzen Modulation zur Tonart der dritten Stufe in den Takten 36 und 37. Das anschließende Solo in den Takten 38 bis 40 ist als stetiges Pendel zwischen a-Moll (dritte Stufe) und E-Dur (zugehöriger Zwischendominante) für den Verlauf des Konzertes nicht weiter relevant und wird daher nicht als eigenständiger Baustein gekennzeichnet. Wichtig ist allerdings die Modulation zur Tonart der fünften Stufe im folgenden Tutti-Baustein G von Takt 41 bis 43, die über einen abwärts verlaufenden Fauxbourdon erfolgt.

Es schließt sich in den Takten 44 bis 50 wieder ein Soloteil an, in dem über eine Quintfallsequenz zurück zur Tonart der dritten Stufe moduliert wird. Dieses Element erscheint im Kontext aber zu nebensächlich, um als eigenständiger Baustein gewertet zu werden. Einer weiteren Wiederholung von Baustein F (Takte 51 bis 55) folgen ein zweitaktiges Zwischenspiel und eine Rückmodulation in die Grundtonart.

Ab Takt 58 beginnt nun eine Art Reprise aus den ersten vier Bausteinen: einmal a und jeweils zweimal b', c' und D. Eine mögliche Darstellung dieser Analyse zeigt die Abbildung 1.

Bei einer Analyse, die ausschließlich die Prinzipien der Ritornellform und/oder des Fortspinnungstypus zugrundelegte, wäre möglicherweise nicht bemerkt worden, dass die hier benannten Bausteine e und F mehrfach im Konzert auftreten. Auch die Varianten der Bausteine b und C könnten damit nicht besonders übersichtlich dargestellt werden. Hier hilft das Baustein-Prinzip weiter.

Natürlich kann die visuelle schematische Darstellung eines Konzertsatzes auch noch um verschiedene Variablen ergänzt werden: Zum Beispiel können Modulationen innerhalb des Konzertes mit verschiedenen Farben für unterschiedliche Stufen gekennzeichnet werden. Außerdem kann die Länge der gezeichneten Bausteine an die tatsächliche Länge der Segmente angepasst werden, um eine noch bessere Übersicht zu schaffen.

Der Sinn des Baustein-Prinzips ist aber nicht nur eine übersichtlichere, vereinfachte formale Darstellung der Solokonzerte. Es eignet sich auch dazu, ein beson-

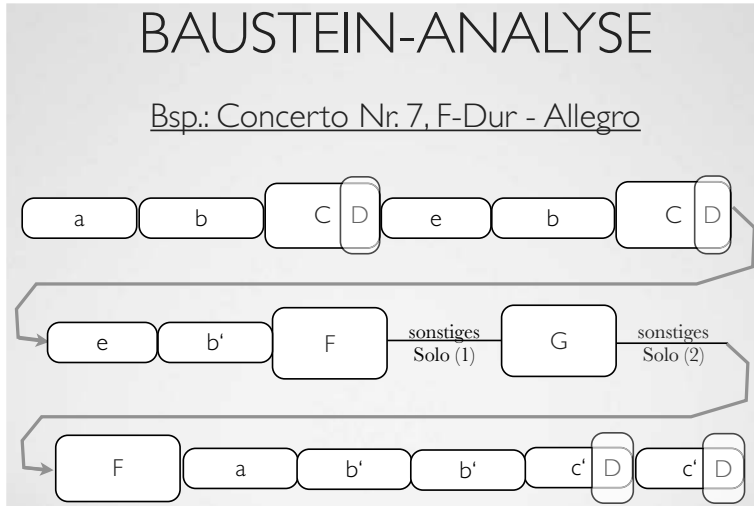


Abbildung 1: Anwendung des Bausteinprinzips

ders detailliertes Augenmerk auf die einzelnen Solo- oder Tutti-Teile innerhalb des Konzertes zu legen, anstatt sich nur auf dessen Anfang zu konzentrieren. Es schafft Begrifflichkeiten, die noch eine andere Auseinandersetzung mit barocken Solokonzerten ermöglichen: Ein Konzert kann leichter und übersichtlicher gegliedert werden, so dass zum Beispiel bisher unbeachtete Teile besser untersucht werden können. Insofern soll das Prinzip auch keinesfalls die bereits vorhandenen Analysemodelle ersetzen. Es ist lediglich eine Ergänzung derselben, die es ermöglicht, neue Schwerpunkte zu untersuchen.

Literatur

- Fischer, Wilhelm, »Zur Entwicklungsgeschichte des Wiener klassischen Stils«, in: *Studien zur Musikwissenschaft* 3, Leipzig u. Wien 1915, S. 24–84.
- Heller, Karl, *Antonio Vivaldi*, Leipzig 1991.
- Heller, Karl, Art. »Antonio Vivaldi«, in: *MGG* 2, Personenteil, Bd. 17, Kassel u. Stuttgart 2007, Sp. 72–142.
- Roeder, Michael Thomas, *Das Konzert* (Handbuch der musikalischen Gattungen 4), Laaber 2000.

Benjamin Sprick

Geteilte Einheit

Überlegungen zur Anfangswendung von Bachs Suite für Violoncello solo, BWV 1011

»Die wahre [musikalische] Reproduktion«, so Theodor W. Adorno in einer kurzen Notiz aus dem Jahre 1946, »ist die Röntgenphotographie des Werkes. Ihre Aufgabe ist es, alle Relationen, Momente des Zusammenhangs, Kontrasts, der Konstruktion, die unter der Oberfläche des sinnlichen Klangs verborgen liegen, *sichtbar* [Hervorhebung B.S.] zu machen – und zwar vermöge der Artikulation eben der sinnlichen Erscheinung.«¹

Die hier einleitend zitierte musikphilosophische Allegorie Adornos – musikalische Interpretation als Röntgenphotographie – bildet den Auftakt seiner *Aufzeichnungen zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion*, einer Sammlung von Textfragmenten, die ein letztendlich unvollendet gebliebenes Buchprojekt zum Thema der musikalischen Aufführung skizzieren sollten.² Bei aller philosophischen Raffinesse, mit der Adorno hier zentrale Motive seiner Musikästhetik zusammenfasst, um nicht zuletzt Theoremen Walter Benjamins eine originelle Wendung zu geben,³ wirft seine Aufzeichnung einige Fragen auf. Zunächst springt förmlich ins Auge, dass hier von einer musikalischen Reproduktion

1 Adorno 2001, S.7. Vgl. auch die Reformulierung der zitierten Passage in Adornos Aufsatz *Bach gegen seine Liebhaber verteidigt* (Adorno 1955, S. 175f.): »Denn die wahre Interpretation ist die Röntgenphotographie des Werks: ihr obliegt, im sinnlichen Phänomen die Totalität all der Charaktere und Zusammenhänge hervortreten zu lassen, welche Erkenntnis aus der Versenkung in den Notentext sich erarbeitet.«

2 Adorno begann die Arbeit an seinem bereits 1927 skizzierten Buchprojekt, das den Titel *Theorie der musikalischen Reproduktion* oder – in Anlehnung an Carl Philipp Emanuel Bachs *Versuch über die wahre Art, das Clavier zu spielen* – »Die wahre Aufführung« tragen sollte, im Frühjahr 1946 in Los Angeles und setzte sie in Form von kontinuierlichen Exzerpten und Aufzeichnungen bis 1959 fort. Gelegentliche Notizen reichen noch bis 1966. Zur Entstehungsgeschichte vgl. Kapp 2014, S. 146 ff., und Lonitz 2001, S. 381 ff.

3 Der Einfluss von grundlegenden Überlegungen Walter Benjamins auf Adornos *Theorie der musikalischen Reproduktion* ist mehrfach betont worden. Vgl. zum Beispiel Seiwert 2007. Er macht sich besonders deutlich in den Überlegungen zur Übersetzbarkeit von (Noten-)Texten

eingefordert wird, sie solle bestimmte Dimensionen eines musikalischen Werkes »sichtbar« machen. Diese Aussage irritiert, macht doch Musik landläufigen Meinungen zufolge eher etwas hörbar, als dass sie es sinnfällig vor Augen führen könnte. Eine zweite Frage betrifft den von Adorno verwendeten Begriff der »Konstruktion«. Inwiefern liegen die tragenden »Momente« einer musikalischen Komposition »unter der Oberfläche des sinnlichen Klangs verborgen«, wie Adorno sagt, und wer oder was hat sie dort platziert? Auf welche Weise also lässt sich das musikalische ›Produkt‹ verorten, das es in einer adäquaten Weise zu ›re-produzieren‹, also wieder-herzustellen gilt?

Derartigen Fragen versucht der folgende Beitrag ausgehend von einem künstlerischen Selbstexperiment nachzugehen, das vom Verfasser in Auseinandersetzung mit Adornos Allegorie von der musikalischen Interpretation als Röntgenphotographie unternommen wurde. Als dieser mit der philosophischen Exegese der zitierten Passage nicht mehr richtig weiterkam, sah er sich gezwungen, selber ›in die Saiten zu greifen‹, um sich auf diese Weise über die Fragen der musikalischen Reproduktion und den verborgenen Ort der musikalischen Produktion etwas klarer zu werden. Er nahm sich beim Spielen eines *Prélude* von Johann Sebastian Bach – genauer des *Prélude* der 5. Suite für Violoncello solo c-Moll BWV 1011 – auf und analysierte, was ihm dabei zu Ohren kam.⁴

und des spezifischen Verhältnisses von ›Original‹ und ›Reproduktion‹ bemerkbar. Vgl. Urbanek 2010, S. 272 ff. Im Folgenden geht es allerdings weniger um die systematischen Dimensionen von Adornos Benjamin-Adaption als um die ›okularzentrischen‹ Implikationen der im Anschluss an Benjamin verwendeten optischen Metapher der Röntgenphotographie.

4 Die Aufnahme kann abgerufen werden unter www.soundcloud.com/user-363821981/geteilte-einheit (abgerufen am 13.12.2019).

Technische Reproduktionsmittel *Prélude* BWV 1011

Aufnahmeort:	Simon-von-Utrecht-Straße 85, 20359 Hamburg
Aufnahmezeitpunkt:	21:13 – 21:16
Takes:	1
Schnitte:	0
Cello:	Anneke Degen (2012)
Bogen:	Friedrich Zöphel (um 1900)
Haare:	alt (neuer Bogenbezug nötig)
Saiten:	›Spiroccore Wolfram‹ und ›Permanent‹
Stimmung:	415 Hz
Noten:	Bärenreiter
Cellist:	Benjamin Sprick (*1980)
Mikro:	AKG Gesangsmikrophon (Mono)
Soundkarte:	Mackie ONYX 1220
Computer:	Mac
Schneidesoftware:	Logic Pro
Verwendete Effekte:	Compressor, Adaptive Limiter, ›Platinum‹ Verb

Abbildung 1: Technische Reproduktionsmittel der Aufnahme des *Prélude* aus BWV 1011

Entgegen Adornos Diktum von der »wahren Reproduktion« erhebt die Aufnahme – wie die skizzenhafte Auflistung ihrer technischen Reproduktionsmittel verdeutlicht – keinen Anspruch auf künstlerische Integrität bzw. interpretatorische Wahrheit. Sie ist vielmehr eine audio-akustische Momentaufnahme bzw. – in photographischen Termini gesprochen – ein spontan angefertigter ›Selfie‹. Dementsprechend wird durch die Aufnahme auch vorläufig nichts sichtbar gemacht. Vielmehr hört man, wie das Instrument erst einmal gestimmt wird. Die 5. Bach-Suite ist in Skordatur notiert, was bedeutet, dass die A-Saite auf g herunter gestimmt werden muss. »Suite discordable«, notierte Anna Magdalena Bach dementsprechend auf einer Abschrift des Autographen ihres Mannes Johann Sebastian. Im Altfranzösischen bedeutet ›discordable‹ in etwa so viel wie ›nicht zusammenstimmend‹, ›nicht übereinstimmend‹ bzw. ›gegensinnig‹. Diese eher ungewöhnliche Charakterisierung einer kammermusikalischen Instrumentalkomposition könnte sich neben der ›Verstimmtheit‹ des Cellos auch auf den Umstand beziehen, dass es sich bei der Suite wahrscheinlich um eine Bearbeitung und Transposition einer früheren Fassung handelt.⁵

Ist das Werk, wie es in der Notation für Cello niedergeschrieben ist, also selbst schon eine Reproduktion? Eine effiziente Ausnutzung des von Bach angefertigten Notenmaterials zwar, die eine Wiederherstellung eines ›falschen Originals‹ allerdings mit diversen technischen Schwierigkeiten konfrontiert? Die auf dem Griffbrett tastende Hand des Reproduzenten muss beim Spielen der »Suite discordable« gewohnte Reiz-Reaktionsschemata unterbrechen, weil die angelernten Verbindungen zwischen einem bestimmten Griff und dem durch diesen Griff hervorgerufenen Klang nicht in gewohnter Weise ablaufen können. Erschwerend kommt für eine gelungene Aufführung des Werkes hinzu, dass Bach im *Prélude* ganz offensichtlich das Ziel verfolgt, den ursprünglich für ein Orchester oder Tasteninstrument vorgesehenen Formtypus einer *Französischen Ouverture* mit den materialen Gegebenheiten eines einzelnen Violoncellos in Einklang zu bringen, was sich unter anderem in den sperrigen Akkordbildungen der langsamen Einleitung und der latenten Polyphonie der folgenden Pseudo-Fuge bemerkbar macht. Darüber hinaus kann sich ein Versuch, Bachs Suite BWV 1011 auf dem Instrument zu reproduzieren, auch in Bezug auf die Notation auf kein ›Original‹ berufen. Der Autograph der »Suite discordable« ist verschollen, und jede Reproduktion bewegt sich von Anfang an in einem virtuellen

5 Es existieren insgesamt vier Abschriften der Suite, die zum Teil erheblich voneinander abweichen. Ob der Fassung für Cello eine (ebenfalls verschollene) Urfassung des Werkes für Viola da gamba zugrunde liegt, ist unklar. Vgl. dazu Voss 2007, S. V.

Zwischenraum verschiedener Quellen, deren differentielles Verhältnis sich mit jedem Interpretationsversuch in neuer Weise aktualisiert.

Es liegt nahe, dass der reproduzierende Sprung in einen derartig disseminierten, in seiner Zeichenhaftigkeit verstreuten Noten-Text mit gewissen Problemen verbunden ist. Gleich der erste Klang des *Prélude*, eine über dem großen C aufgetürmte Oktave, stellt sich seiner eigenen Reproduktion wie eine Mauer entgegen. Wie auf der Aufnahme deutlich zu vernehmen ist, misslingt – trotz eines mehrfachen und hörbaren Vorgreifens – der erste Versuch, die Oktave sauber zu intonieren. Ein Missgriff, der mehrere Folgefehler nach sich zieht, die schließlich zu einem vorläufigen Abbruch der Interpretation in der Mitte von Takt 4 führen. Auch ein zweiter Versuch, die ›Ouverture‹ mit einer fulminanten Klang-Geste zu eröffnen, scheitert hörbar. Die Wiederholung dieses Vorgangs wird in einem dritten Anlauf vom Interpreten ignoriert, offensichtlich hat sich Widerwillen breitgemacht, immer nur am Anfang der Ouverture hängenzubleiben.



Abbildung 2: *Prélude* BWV 1011, Takt 1

Die das *Prélude* eröffnende Oktave auf C konfrontiert ihre eigene klangliche Reproduktion auf dem Cello anscheinend – zumindest im Fall der hier diskutierten Aufnahme – mit Schwierigkeiten, die im zu reproduzierenden Klangmaterial selbst begründet sind. Das ›obere‹ c ist zwar dasselbe wie das ›untere‹, aber eben auch ein anderes. Oben muss gegriffen werden, während unten eine leere Saite schwingt. Dieses Solo für Mehrere führt in Bezug auf die Tonproduktion zu verschiedenen Amplituden und Tonwiderständen, die ein mutig in die Saiten fahrender Bogen nur schwer beherrschen kann. Die Saiten schwingen unterschiedlich schnell und haben eine voneinander abweichende Spannung, was ein homogenes Gleichgewicht in klanglicher Hinsicht unmöglich macht. Von einer perfekten Konsonanz kann hier daher nur bedingt die Rede sein. Eher von einem ›diskordanten Einklang‹, dessen geteilte Einheit sich als Oberton g der herunter gestimmten A-Saite in Form einer Resonanz aktualisiert. Die heruntergestimmte A-Saite beginnt in dem Augenblick zu vibrieren, in dem ihr durch die periodischen Schwingungen der C-Oktave doppelte Luft-Energie rhythmisch mitgeteilt wird – ein Vorgang, der sich bei einem regulär gestimmten Instrument nicht ereignen würde.

Gehört diese Resonanz auf *g*, die sich bereits dann ankündigt, wenn das Cello für eine Aufführung der »Suite discordable« vorab in die richtige Stimmung versetzt wird, in den Horizont des zu reproduzierenden Werkes? Oder stellt sie lediglich das akustische Nebenprodukt seiner Aufführung dar, das ein mit dem Werk verbundenes Musikerlebnis, nicht aber dessen Seinsweise betrifft? Für den charakteristischen Sound der »Suite discordable«, der durch sein düsteres Timbre die nicht-vorhandene Klangfülle eines Orchesters kompensiert, ist die mitschwingende *g*-Saite von entscheidender Bedeutung. Allerdings lässt sich aufgrund der verworrenen Quellsituation nicht eindeutig ausmachen, ob ihre Vibrationen auf einer bewussten künstlerischen Intention Bachs beruhen oder eine zufällige Folge einer effizienten Materialverwendung darstellen.⁶ Die Interpretation der Suite hat also nicht nur mit einer differentiellen Anordnung verschiedener vorhandener und nicht vorhandener Quellen zu kämpfen, die ihren Zugang zum Werk begrenzt. Aus dieser Begrenzung selbst bzw. aus dem Zwischenraum des zur Verfügung stehenden Materials ergeben sich Resonanzen, die die Interpretation des Werkes sowohl befördern als auch in Unstimmigkeiten versetzen. Diese machen sich unter anderen darin bemerkbar, dass zu Beginn der Ouvertüre auf Anhub eine ganze Reihe von Intensitäten ins Cellospiel eintreten, die sich mitnichten durch eine Polarität von ›Oberfläche‹ und ›Tiefe‹ beruhigen lassen. Die Schwingungen und Vibrationen der charakteristischen Resonanz breiten sich vielmehr transversal, also ›quer‹ zum Koordinatensystem eines metrisierten Raumes aus und sind dabei nicht vollständig messbar oder in ihrer mannigfaltigen Zusammensetzung exakt reproduzierbar. Sie können lediglich durch eine bestimmte Bewegung des Bogens moduliert und geregelt werden, die durch eine gleichzeitige Erhöhung des vertikalen Bogendruckes und der horizontalen Bogengeschwindigkeit eine Intensivierung des Klangs und somit eine Verstärkung der Resonanzbildungen erreicht.

6 Die bereits 1726, also vor der Abschrift von Anna Magdalena Bach aus dem Jahr 1731 gefertigte Abschrift von Johann Peter Kellner ist beispielsweise in Normalstimmung notiert. Es wäre vor diesem Hintergrund zumindest möglich, dass Bach seine Frau fünf Jahre später bat, eine alternative Fassung der Suite in Skordatur herzustellen.



Abbildung 3: Resonanz der heruntergestimmten A-Saite

Die hier nur angedeutete, durch die differierenden Richtungen des Klangs selbst hervorgebrachte virtuelle Vielstimmigkeit der initialen Öffnung bildet einen Strudel differentieller Kräfte aus, der den Reproduzenten bereits vor Beginn der Ouvertüre verzweifeln lassen kann. Ihr »Ursprung steht«, um eine Formulierung Walter Benjamins aufzugreifen, »im Fluss des Werdens und reißt in seine Rhythmik das Entstehungsmaterial hinein.«⁷ Unnachgiebig produziert jede Reproduktion der eröffnenden Oktave nämlich neue Ansprüche an ihre eigene Gestaltung, denen sie sich allerdings noch während ihres Erklingens – klingend – entzieht. »Das Virtuelle, das sich aktualisiert, [...] ist von der Bewegung seiner Aktualisierung untrennbar«, so Gilles Deleuze in einer Studie zu Henri Bergson.⁸ Es verschiebt sich fortwährend mit seinen eigenen Aktualisierungen: im intensiven Tonstrom einer Oktave, die die klanglichen Bedingungen ihrer eigenen (Un-)Möglichkeit als Resultat produziert. Die Er-Öffnung der Ouvertüre ist daher unmöglich. Gleichzeitig bringt sie immer weitere Öffnungen hervor, indem sie die Leerstelle wiederholt, aus der sie selber hervorgegangen ist. Auch der vorliegende Text beginnt hier um eine Leerstelle zu kreisen. Er bricht daher ab, um noch einmal auf seinen Anfang zurückzukommen: auf Adornos Formulierung von der Röntgenphotographie und die Frage nach dem Ort der zu reproduzierenden Produktion.

7 Benjamin 1972, S. 226.

8 Deleuze 2007, S. 59f.

Die Ouvertüre stellt sich in ihrer Reproduktion erst her. Auf dieser Oberfläche, nicht in irgendeiner verborgenen Tiefe, generiert sich das Werk. Es produziert sich, indem es sich reproduziert und umgekehrt. Es ist nicht trennbar von seinen Aktualisierungen und ereignet sich doch, und zwar, indem es eine Differenz in das einführt, das es selbst hervorgehen lässt. Die hier angedeutete, in der Musik zur Resonanz gebrachte Zersetzung der Opposition von Produktion und Reproduktion macht in musikalischer Hinsicht jeden optischen Abstand von ›Tiefe‹ und ›Oberfläche‹ hinfällig. Denn der Klang kennt keinen Abstand, er hat keine verborgene Seite, sondern ist, um Jean-Luc Nancy zu zitieren, »ganz davor dahinter und draußen drinnen, drunter und drüber, allseits«. ⁹ Er verteilt sich in virtuellen Zwischenräumen, die jeden wie auch immer gearteten Mythos einer vorgängigen Produktion von vornherein unterbrechen.

Der universelle Produktionslärm dieser ›Polyphonie des Virtuellen‹ findet daher von Anfang an in der klanglichen Oberfläche statt. Er zeigt sich als transzendentes Rauschen, das jeder musikalischen Artikulation vorausgeht. Wenn alles, was in musikalischer Hinsicht Sinn annimmt, aus einer derartigen virtuellen Mannigfaltigkeit herrührt, dann gibt es keine *höhere* musikalische Wahrheit *unter* der musikalischen Oberfläche zu suchen. Dann gibt es auch kein musikalisches Werk, dessen wie auch immer geartete Originalität in einer adäquaten Reproduktion wiederhergestellt werden müsste. Das, was zum Werk gemacht wurde, bringt immer nur die Virtualität eines ›Zwischen‹ zum Klingen, in dem hörbar wird, was nicht gehört werden kann. Und das überfordert alles, was sich in röntgentheoretischer Hinsicht durchschauen ließe.

Literatur

- Adorno, Theodor W., »Bach gegen seine Liebhaber verteidigt«, in: ders., *Prismen*, Frankfurt a. M. 1955, S. 162–179.
- Adorno, Theodor W., *Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion*, Frankfurt a. M. 2001.
- Benjamin, Walter, *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, Frankfurt a. M. 1972.
- Deleuze, Gilles, *Bergson zur Einführung*, Hamburg 2007.
- Kapp, Reinhard, »Interpretation, Reproduktion«, in: *Adorno-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, hg. von Richard Klein, Johann Kreuzer u. Stefan Müller-Doohm, Stuttgart 2011, S. 145–155.
- Lonitz, Henri, »Editorische Nachbemerkung«, in: Theodor W. Adorno, *Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion*, Frankfurt a. M. 2001.

⁹ Nancy 2010, S. 21.

Benjamin Sprick

Nancy, Jean-Luc, *Zum Gehör*, Berlin 2010.

Seiwert, Elvira, »Interpretation ist eine Form«. Benjamins Spur in Adornos Reproduktionstheorie und wohin sie wohl führt«, in: *Musikalische Analyse und Kritische Theorie*, hg. von Markus Fahlbusch u. Adolf Nowak, Wien 2007, S. 252–267.

Urbanek, Nikolaus, *Auf der Suche nach einer zeitgemäßen Musikästhetik. Adornos ›Philosophie der Musik‹ und die Beethoven-Fragmente*, Bielefeld 2010.

Voss, Egon, »Vorwort«, in: *6 Cellosuiten von J.S. Bach. Studienpartitur*, München 2007.

Musiktheater als inszenierte Zeit

Zum Zusammenhang von dramaturgischer und harmonisch-kontrapunktischer Zeitgestaltung in Mozarts Bühnenwerken

Theater als Darstellung von fiktiver Realität findet in den Dimensionen von Raum und Zeit statt. Vor den Augen und Ohren des Auditoriums entwickelt sich musikalische Form hier entlang einer mehrschichtigen Zeitschiene. Hineingenommen in die Welt einer erdachten oder realen Handlung wird das Publikum Zeuge eines in der fernerer oder unmittelbaren Vergangenheit sich entfaltenden Geschehens; darüber hinaus werden Vergangenes und Gegenwärtiges im modernen Regietheater durch ästhetische Brechungen miteinander in Beziehung gestellt. Bei einer realen Aufführungsdauer von zwei bis vier Stunden entspinnt sich im Theater ein fiktiver oder historischer Ablauf, der wenige Stunden, aber auch Jahre oder ganze Epochen umfassen kann.¹ Zeit läuft somit im Theater auf mehreren Ebenen in unterschiedlicher Geschwindigkeit gleichzeitig ab, wobei das Tempo der dargestellten Zeit Schwankungen unterworfen ist. So erfahren die Zuschauer unter Umständen einen Sprung von zwanzig Jahren beim Übergang von einer Szene zur nächsten, um während eines anschließenden Monologs gleichsam einen Stillstand von Zeit zu erleben. Hörer und Betrachter nehmen Zeit als relatives und multiples Phänomen wahr. Zeit im Theater vermag Grenzen zu durchbrechen: sie kann durch Rückblenden verkehrt, durch Verschiebung und Verschränkung verdichtet oder durch Entzerrung nahezu aufgelöst werden.

Komposition im Musiktheater ist in besonderer Weise imstande, Zeit als relatives Phänomen umzusetzen und darzustellen. So kann der Augenblick des

1 Vgl. die z. T. an Heinrich Schenkers *Harmonielehre* (1906) anknüpfende Darstellung der psychologischen Wirkung dramaturgischer Inszenierung von Zeit bei Perry-Camp 1993, S. 821f.: »The distortion of narrative time alluding to real-world ontological time fits readily into the principle of art as abbreviation [...] The dialogue between the two systems of time, when perfectly used, grips the audience in a seminal moment of magnified awareness [...] What happens here is the manipulation of kinds of metrical time, which in turn controls the audience's perception of timing though the juxtaposition of apparently vastly different qualities of time.«

Sterbens eines Protagonisten mit kompositorischen Mitteln in eine gefühlte Unendlichkeit gedehnt werden. Jenseits solcher Möglichkeiten von Sprache, die dem Theater generell verfügbar sind, entfaltet Musik ein ganz eigenes Potential, Zeit innerhalb der Gesamtanlage eines Bühnenwerks einzusetzen.

Wolfgang Amadeus Mozarts Briefe belegen eine intensive Auseinandersetzung des Meisters mit der dramaturgischen Konzeption seiner Opern- und Singspiele. »um so mehr muß Ja eine opera gefallen wo der Plan des Stücks gut ausgearbeitet«,² schreibt er im Oktober 1781 an seinen Vater Leopold. Der Plan eines jeden musikalischen Werks, die Anlage, ist denn auch nach Johann Georg Sulzers Enzyklopädie *Allgemeine Theorie der Schönen Künste* der wichtigste Teil des Kompositionsprozesses, auf den die »größte Anstrengung des Geistes« zu richten ist.³

Die Basis für Mozarts dramaturgisches Konzept bildet das Gedankengut der Aufklärung, mit dem er durch einen freimaurerischen Freundes- und Kollegenkreis,⁴ aber auch durch die Beschäftigung mit dem Sprechtheater eines Molière, eines Pierre-Augustin Caron de Beaumarchais oder eines Louis-Sébastien Mercier in Berührung kam.⁵ Dieses Konzept gilt gleichermaßen für das höfische und das volkstümliche, für das ernste und das heitere Genre.⁶ Die Aufhebung der Genre Grenzen zwischen Tragödie und Komödie⁷ und eine Berücksichtigung aller gesellschaftlichen Schichten in der Rollendisposition, wie sie die Opern und Singspiele der Wiener Schaffensperiode Mozarts kennzeichnen, waren bereits wesentliche Elemente der Dramentheorie von Mercier, dessen Drama *Jenneval, ou Le Barnevelt français* der Komponist kannte und schätzte.⁸ Gerhard Splitt setzt sich kritisch mit Forschungsbeiträgen zu Mozarts Opernästhetik auseinander.

2 Mozart, *Briefe und Dokumente*, Brief vom 13.10.1781.

3 Sulzer 1771, S. 56. Vgl. Splitt 1998, S. 51.

4 Bereits vor dem eigenen Beitritt in die Wiener Loge »Zur Wohltätigkeit« im Jahr 1784 unterhielt Mozart sehr enge Kontakte zu Freimaurern. Hierzu zählten neben dem Librettisten der *Entführung aus dem Serail* Gottlieb Stephanie d.J. auch die Darsteller von Belmonte, Osmin und Pedrillo in der Uraufführung 1782. Vgl. Strebel 1991, S. 24.

5 Splitt verweist auf die umfangreiche, im Nachlassverzeichnis dokumentierte Bibliothek sowie den Briefwechsel Mozarts. Splitt 1998, S. 62ff.

6 Vgl. Krämer 2002, S. 99: »Höfische seria und deutsches Singspiel haben v. a. im Bereich der ihnen impliziten Anthropologie so viel gemeinsam, dass beide auch von daher nicht als Gegenmodelle, sondern als komplementäre Ausfaltungen einer gemeinsamen Kultur zu begreifen sind.«

7 Rosen 1998, S. 322, spricht von »mixed genre« mit besonderem Bezug auf *Don Giovanni* und *Così fan tutte*.

8 Splitt 1998, S. 63f.; Buthmann 1992, S. 102f.

der und beleuchtet detailreich Hintergründe zur Dramaturgie insbesondere von dessen Bühnenwerken der Wiener Schaffensperiode.

Freilich bestand er als Musikdramatiker wie kein anderer komponierender Zeitgenosse auf der minutiösen formalen und inhaltlichen Planung und verbalen Gestaltung seiner Libretti, um den jeweils optimalen musikalisch-dramatischen Effekt innerhalb eines dramaturgisch kohärenten und handlungslogisch begründeten Werkganzen erzielen zu können, eines Werkganzen, das das jeweilige Publikum [...] sowohl vergnügen als auch belehren, das heißt aufklären sollte.⁹

Charles Rosen attestiert Mozart »die Überzeugung, daß in der Oper Musik als dramatisches Ereignis den Vorrang vor Musik als Ausdruck hat.«¹⁰ Nach Rosen bewegt sich der klassische Stil »am ungezwungensten bei der Darstellung von komischer Intrigue und komischer Gestik.«¹¹ Rosen belegt die Übertragbarkeit klassischer Formmodelle auf das Musiktheater: »Es lässt sich [...] keine Beschreibung der Sonatenform geben, die [...] nicht [...] der Mehrzahl der musikalischen Formen in Mozarts Opern gerecht würde.«¹²

Die Gültigkeit klassischer Formmuster mit ihren harmonischen und melodischen Implikationen bildet die Voraussetzung für Mozarts musikalische Inszenierung von Zeit. Wenn in dieser Untersuchung die Rede ist von Effekten der Beschleunigung, der Entschleunigung oder des Stillstands, so können diese Phänomene als subjektive Wahrnehmung der Ereignisdichte bei der Rezeption eines Werks verstanden werden.¹³ Grundlage dieser Widerspiegelung ist die durch statistische Auswertung von Hörerfahrungen entwickelte Erwartung. Die Wirkung von Verdichtung oder Verlangsamung wird durch Überraschung erzielt, für die, wie David Huron beschreibt, als zwingende Voraussetzung eine Hörerwartung erforderlich ist.

I would like to focus on three strong emotions that are closely linked to surprise: *laughter*, *awe*, and *frisson* [...] Such emotions are typically sparked by particular musical moments or passages. Of course, not all listeners will respond to these passages in

9 Splitt 1998, S. 37.

10 Rosen 1999, S. 329. Vgl. Rosen 1998, S. 289: »Mozart never lost [...] his sense that, in opera, music as dramatic action takes precedence over music as expression.«

11 Rosen 1999, S. 329. Vgl. Rosen 1998, S. 289: »The classical style moves with the least strain in its depiction of comic intrigue and comic gesture.«

12 Rosen 1999, S. 335. Vgl. Rosen 1998, S. 296: »In fact, no description of sonata form can be given that will fit the Haydn quartets but not the majority of forms in a Mozart opera.«

13 Vgl. Huron 2007, S. 73: »Listeners appear to be sensitive to the frequencies of occurrence of different auditory events.«

the same way, and even a single individual listener may not have the same emotional experience each time the passage is encountered [...] We will see that each of these emotions is related to a violation of expectation. All three are specialized varieties of surprise.¹⁴

In den folgenden Beispielen aus Mozarts Werk geht es um dramaturgische Formung und Gestaltung von Zeit mit Mitteln der Satztechnik, insbesondere der Harmonik und des Kontrapunkts.

Harmonische Aspekte sollen im Zentrum der Untersuchung zum Duett zwischen dem spanischen Adligen Belmonte und Osmin, dem Aufseher eines türkischen Landhauses, aus dem ersten Akt von Mozarts Singspiel *Die Entführung aus dem Serail* stehen.¹⁵ Der Beginn wird in Abbildung 1 im Klavierauszug dargestellt.

The image shows a musical score for Belmonte and the strings (Str.). Belmonte's part is in the upper staff, and the strings are in the lower staff. The music is in 8/8 time and G minor. Belmonte's lyrics are: "Ver-wünscht seist du_samt dei-nem Lie-de! Ich bin dein Sin-gen nun schon mü-de,". The string accompaniment consists of chords and rhythmic patterns.

Abbildung 1: W.A. Mozart, *Die Entführung aus dem Serail*, KV 384, Nr. 2 Lied und Duett, Takte 53–57

Zu Anfang gilt g-Moll, die Tonart des vorausgehenden Liedes des Osmin. Diese wird jedoch rasch verlassen: es erklingt ein Halbschluss (T. 59) und dann der Ganzschluss, der B-Dur als neue Tonart befestigt (T. 68).¹⁶ Die Ausweichung in die parallele Durtonart ist ein in der klassischen Syntax sehr typischer, demzufolge nicht überraschender Beginn. Wenn kurz darauf Osmin endlich bereit ist, auf die wiederholten Fragen des Belmonte zu antworten, erfolgt eine Modulation nach Es-Dur (T. 76), wenig später eine weitere nach F-Dur (T. 89).

Wie in Abbildung 2 erkennbar ist, führt die Überleitungsfigur zu dem hier beginnenden Rezitativ zunächst zu dem typischen initialen Sextakkord der

14 Huron 2007, S. 25 f.

15 Eine Quelle für Mozarts unvollendetes Singspiel *Zaïde*, Vorläufer von *Die Entführung aus dem Serail*, war Voltaires Drama *Zaïre*. Vgl. Schroeder 1999, S. 144: »Set in a Turkish harem, it pits Christian against Muslim with no preference for either side, underlining Voltaire's concept of ›ethical relativity‹.«

16 Alle Taktzahlen entsprechen der Neuen Mozart-Ausgabe.

Dominante des in Takt 92 erreichten d-Moll. Die grundständige Form der tonikalen Harmonie erwartet der Hörer jedoch vergeblich; mit dem irregulären Sprung der verminderten Quarte *cis-f* anstelle der regulären Diskantklaukel *cis-d* im instrumentalen Bass wird d-Moll nur als Sextakkord erreicht. Diese Konstellation dient als Voraussetzung für Mozarts nächsten harmonischen Kunstgriff. Die wütende Reaktion Osmins, der durch die Erwähnung Pedrillos,¹⁷ des Geliebten der von ihm umworbenen englischen Zofe Blonde, erzürnt ist, unterstreicht der lizenziöse übermäßige Quartsprung bei seinem Ausruf (T. 92). Mozart inszeniert hier den phrygischen Halbschluss über dem Halbtonschritt *f-e* im instrumentalen Bass mit dem übermäßigen Sextakkord *f-a-dis*¹⁸ als zugleich subdominantische und doppeldominantische Vorbereitung der auf a-Moll zu beziehenden Dominante E-Dur.

Belmonte: Wie kann ich den Pe-drill wohlspre-chen, der hier in sei nen Dien-sten steht?

Osmin: Den Schur-ken, der den Hals soll bre-chen?

Abbildung 2: W.A. Mozart, *Die Entführung aus dem Serail*, Nr. 2 Lied und Duett, Takte 90–93

Die Wendung – eine der zahlreichen Belegstellen für den Gebrauch dieser Formel als Fragetopos bei Mozart – illustriert die aufbrausende, Belmontes Frage nach Pedrillo replizierende Gegenfrage: »Den Schurken, der den Hals soll brechen?« Dass Osmin die Antwort schuldig bleibt, unterstreicht die Figur der Aposiopesis,¹⁹ der Generalpause. Ebenso bleibt die Musik die zu erwartende Tonika schuldig. Sie erscheint erst deutlich später, und zwar überraschend in der Variante A-Dur nach Osmins grollender Aufforderung »Seht selber zu, wenn's anders geht!« (T. 99).

17 Pedrillo, Bediensteter des spanischen Edlen Belmonte, wurde in der Vorgeschichte der Handlung gemeinsam mit dessen Verlobter Konstanze und deren Zofe Blonde von Piraten entführt. Alle drei gelangten als Sklaven in das Gefolge des Bassa Selim, dem Osmin als Palastaufseher angehört. Blonde, ihrerseits die Geliebte des Pedrillo, wird von Osmin erfolglos umworben, weshalb dieser Pedrillo als seinen Rivalen bekämpft.

18 Zu unterschiedlichen Deutungs- und Bezeichnungsmöglichkeiten des Akkords vgl. Kaiser 2016.

19 Vgl. die chronologische Darstellung der Belege zur rhetorischen Figur der Aposiopesis und zur Generalpause als musikalisch-rhetorischem Pendant bei Bartel 1985, S. 104 ff.

Im nächsten Abschnitt (Abbildung 3), in dem die beiden Kontrahenten jeweils im Selbstgespräch ihre Haltung zueinander mit abqualifizierenden Bezeichnungen artikulieren, entspinnt sich eine kanonartige Imitation der Singstimme auf der Basis einer Quintfallsequenz. Die ersten drei Stufen des fortgesetzten Quintfalls (Takte 105–108) erhalten durch die kleine Septime dominantischen, die jeweils folgende Stufe gewinnt vorübergehend tonikalen Charakter. Daraus ergibt sich die absteigende, chromatisch eingefärbte Melodik beider Singstimmen im Kanon sowie ein schwindelerregend rascher Absturz der Klänge im Quintenturm von H-Dur nach D-Dur. Der in Takt 149 erreichte D-Dur-Sextakkord alteriert chromatisch nach d-Moll und schreitet mittels der übermäßigen Sexte *f-dis*¹ zum phrygischen Halbschluss auf dem E-Dur-Dreiklang fort.

Belmonte:
Was für ein al - ter gro - ber Ben - gel, Was für ein al - ter gro - ber
Ben - gel, was für ein al - ter gro - ber, al - ter gro - ber Ben - gel!

Osmin: Das ist just so ein Gal - gen - schwen - gel! Das ist just
so ein Gal - gen - schwen - gel! Das ist just so ein Gal - gen - schwen - gel!

Abbildung 3: W.A. Mozart, *Die Entführung aus dem Serail*, Nr. 2, Takte 104–110

Es folgt ein neuerlicher harmonischer Schnitt, der die Rückkehr zur direkten Kommunikation kennzeichnet. Anstelle der nach dem Halbschlussklang E-Dur zu erwartenden Tonika a-Moll folgt in C-Dur (T. 111f.) die Behauptung des Belmonte: »Ihr irrt, es ist ein braver Mann.« Unterstrichen wird der Unschuldsgestus der mit Reinheit konnotierten Tonart C-Dur²⁰ durch die Unbedarftheit einer zweimaligen, schulmäßigen Kadenz.²¹ Das harmonische Umfeld entlarvt diesen Satz jedoch als Lüge: das C-Dur ist in keiner Weise vom harmonischen Kontext her gerechtfertigt und daher genauso »falsch« wie die Behauptung des Belmonte selbst. Osmin kommentiert den Satz mit einer Imitation, die durch die Übertragung nach c-Moll verfremdet wird – als Darstellung eines »höhni-

20 Vgl. u. a. Schubart 1806, S. 284: »C-Dur, ist ganz rein. Sein Charakter heißt: *Unschuld, Einfalt, Naivität, Kindersprache.*«

21 Der Einsatz in C-Dur markiert zugleich die Rückkehr vom Selbstgespräch der Kontrahenten zu Rede und Gegenrede.

schen Nachhaffens« mit harmonischen Mitteln (T. 114 ff.) und gleichzeitig durch die Gegensätzlichkeit der Tonartencharaktere als mit einer jähen Eintrübung einhergehender Kontrast.²²

Doch zurück zur Frage der harmonischen Zeitgestaltung – vergegenwärtigen wir uns noch einmal den bisherigen Tonartenverlauf. Ausgehend von der Anfangstonart g-Moll werden, von Stufen mit sehr kurzer Verweildauer abgesehen, als wesentliche Tonarten B-Dur, Es-Dur, F-Dur, ein aufgrund fehlender grundständiger Tonika instabiles d-Moll sowie a-Moll, C-Dur und c-Moll berührt, und zwar innerhalb von rund 60 Takten bzw. anderthalb Minuten. Für den kurzen Abschnitt einer Singspielszene um 1782 zeigt sich hier eine ungewöhnliche Ereignisdichte.²³ Im weiteren Verlauf wendet sich das musikalische Geschehen nach g-Moll (T. 129 ff.) und mittels mehrfachen Quintfalls über chromatisch fallendem Bass erneut nach B-Dur (T. 149), das seinerseits als Modulationsakkord im Kontext einer phrygischen Wendung einen Übergang nach d-Moll und später nach D-Dur herbeiführt. Die letztere Tonart dominiert den Schlussteil der Szene mit Ausnahme einer kurzen Ausweichung in die Oberquinttonart A-Dur.

Die Zuschauer erleben im ersten Teil des Duetts eine extreme Raffung harmonischer Zeit, eine abenteuerliche Jagd der Kontrahenten über die Bühne und durch den Raum des Quintenzirkels. Das folgende Diagramm zeigt den tonartlichen Verlauf von Takt 53 bis 164 schematisch. Die y-Achse stellt dabei die Position im Quintenturm durch die Anzahl der Vorzeichen dar. Negative Zahlen bezeichnen B-Vorzeichen, positive die Kreuzvorzeichen. Tonale Stationen in Dur sind durch Rhomben, solche in Moll durch Kreise markiert.²⁴

22 »At a secular level, Mozart's C minor may convey plain anger or frustration.« (Mann 1977, S. 21). Vgl. auch Marc-Antoine Charpentiers Charakterisierung von c-Moll als »obscur et triste« (düster und traurig) in den um 1692 entstandenen *Règles de Composition* (Eckle 2013, S. 27). Für den zeitgenössischen Theaterbesucher mag das Chiaroscuro dieses Wechsels aufgrund der ungleichschwebenden Temperatur noch deutlicher hörbar gewesen sein.

23 In der *Entführung* ist das Duett hinsichtlich der modulatorischen Reichweite nicht singular. Verwiesen sei auf das Finale des ersten Aufzugs in D-Dur, dessen harmonische Amplitude nach Konstanzes Worten »O wie du mich betrübst« bis b-Moll herabreicht. Vgl. *Die Entführung aus dem Serail*, Nr. 16, Takte 156–166.

24 T. 1 ff. im Diagramm entspricht T. 53 ff. im Duett Belmonte–Osmin. Dargestellt ist der harmonische Ablauf der Szene in vereinfachter Form. Zusätzlich zu den eigentlichen tonalen Zentren wurden die Harmonien der Takte 53, 56, 57 sowie 117 bis 123 als auffällige Klänge in die Grafik aufgenommen. Die Passage von der zweiten Hälfte des Taktes 164 bis zum übermäßigen Quintsextakkord in Takt 168 lässt sich in der Übersicht nicht angemessen wiedergeben.

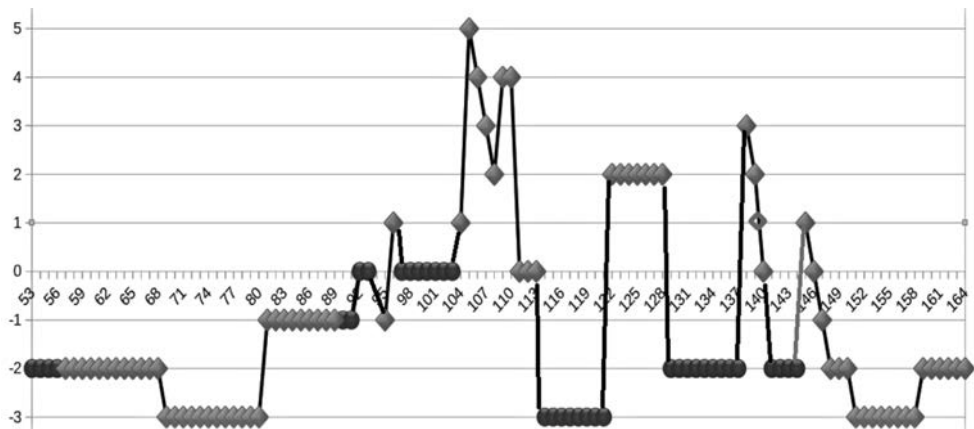


Abbildung 4: W.A. Mozart, *Die Entführung aus dem Serail*, Nr. 2, Takte 53–164.
Wesentliche und auffällige harmonische Stationen

Hinsichtlich ihrer harmonischen Dichte gipfelt die Szene in der von der zweiten Hälfte des Taktes 164 bis zum übermäßigen Quintsextakkord *b/d/f/gis* in Takt 168 reichenden Passage, die auch durch chromatische Melodik den Gestus des Außer-sich-Seins beider Kontrahenten zum Text Belmontes »Ihr seid besessen, sprecht voller Galle mir so vermessen ins Angesicht« unterstreicht. Sie mündet in einen mehrtaktigen Schlussteil (Takte 169–175) auf der Dominante des folgenden, in D-Dur stehenden Prestos.

Die Analyse der Harmonik respektive des tonartlichen Verlaufs allein vermag nicht den Spannungsreichtum dieser Szene zu erklären. Sprachliche, szenische, melodische und rhythmische Komponenten, auf die hier nicht eingegangen werden kann, spielen ebenso eine Rolle.²⁵ Das nahezu vollständige Durchschreiten der ›Nordhalbkugel‹ des Quintenzirkels und damit des gesamten Spektrums der bis zur klassischen Epoche überwiegend verwendeten Tonarten ist allerdings eine Besonderheit dieser Szene – ein »Zusammenfall von musikalischem und dramatischen Ereignis«²⁶ und Indiz dafür, dass Mozart mit der *Entführung* über die damalige Tradition des deutschen Singspiels weit hinausging und dieser Gattung einen neuen Rang verlieh.²⁷ In der abschließenden Stretta der Szene

25 Vgl. die Darstellung der Szene bei Krämer 1998, S. 415 ff.

26 »The coincidence of musical and dramatic events is the glory of Mozart's operatic style.« (Rosen 1998, S. 309, vgl. Rosen 1999, S. 352.)

27 Steptoe 1988, S. 50 ff., sieht in dem harmonischen und melodischen Ideenreichtum Mozarts eine Überforderung und damit einen Grund für die im Vergleich zu anderen an Wiener Bühnen vertretenen Opernkomponisten nur mäßige Resonanz im Wiener Publikum. Er beruft sich

in D-Dur (Takte 169–175) gelangt die Harmonik weitgehend zur Ruhe,²⁸ hier ist es vorrangig die Kontrapunktik, die das Tempo der Handlung unterstreicht. Vokal- und Instrumentalbass bilden einen Kanon mit geringem zeitlichem Einsatzabstand. Jede Kanonstimme vollzieht einen vollständigen Terzenzirkel aufwärts, der von *d* ausgehend über sämtliche leitereigenen Stufen nach *d* zurückführt. Verschleiert wird dieser Terzenzug durch die Oktavierung der vierten Station nach unten, die neben den Geboten des Richtungswechsels und der Mannigfaltigkeit stimmtechnische Gründe hat. Die gleiche Wendung wiederholt sich beim Einsatz des Belmonte in der Oberquinttonart A-Dur: ein Fugato, verschränkt mit kanonischer Engführung des Themas als Darstellung von Flucht und Verfolgung²⁹ – ein aufmerksamer Regisseur wird diese atemlose Jagd auch auf der Bühne sichtbar machen.³⁰

Osmin:
Scheret Euch zum Teu - fel, Ihr kriegt, ich schwö - re, sonst oh - ne Gna - de die Ba - sto - na - de, noch

Belmonte: Es bleibt kein Zwei - fel, Ihr seid von Sin - nen,
habt Ihr Zeit, noch habt Ihr Zeit.

Abbildung 5: W.A. Mozart, *Die Entführung aus dem Serail*, Nr. 2, Takte 176–190

dabei u. a. auf folgende Aussage des zeitgenössischen Komponisten Karl Ditters von Dittersdorf (1801, S. 237): »Ich habe bisher noch keinen Komponisten gekannt, der einen so erstaunlichen Reichtum an Gedanken besitzt [...] Er lässt den Zuhörer nicht zu Athem kommen; denn, kaum will man einem schönen Gedanken nachsinnen, so steht schon wieder ein anderer herrlicher da, der den vorherigen verdrängt, und das geht immer in einem so fort, so dass man am Ende keine dieser Schönheiten im Gedächtnis aufbewahren kann.«

28 Ein gewisses Moment der Unruhe stellt allerdings die chromatische Quintfallsequenz (Takte 206–211) dar, die auf frühere Sequenzen (T. 105ff. und T. 145ff.) zurückweist.

29 Zur Figur der Fuga vgl. Bartel 1985, S. 172ff.

30 Die Einbeziehung kontrapunktischer Techniken befeuerte ebenso wie die anspruchsvolle Harmonik die Kritik von Mozarts Konkurrenten, wie Steptoe 1988, S. 52, mit Bezug auf eine Äußerung des erfolgreichen Opernkomponisten Giuseppe Sarti feststellt: »In the mid-eighteenth century, music that smacked of counterpoint was castigated as learned, artificial, and scholastic by admirers of the ›galant‹.«

Im Duett Belmonte–Osmin wird durch Verdichtung des harmonischen Ablaufs sowie durch Imitationen in kurzer Einsatzfolge die Wirkung einer Beschleunigung von dramaturgischer Zeit erzielt. Eine Inszenierung von Entschleunigung finden wir dagegen in der »Freitod-Papagena-Szene«³¹ des Papageno im Finale des zweiten Aktes der *Zauberflöte* (Abbildung 6). Ein verzweifelter, aber dennoch höchst komischer Papageno will seinem Leben ein Ende setzen und versucht dabei, den entscheidenden Moment hinauszuzögern.

Papageno:

Nun! ich war - te noch! es sei! ich
 war - te noch! nun - es sei - bis man zäh - let:
 eins, zwei, drei! (pfeift) eins! zwei! drei!

Abbildung 6: W.A. Mozart, *Die Zauberflöte*, Nr. 21, Takte 522–534, »Nun, ich warte noch!«

Vor dem Hintergrund einer zwischen Tonika und Dominante in G-Dur pendelnden, weitgehend zum Stillstand gekommenen Harmonik inszeniert Mozart eine Verlangsamung bis zum völligen Innehalten auf allen Ebenen. Die Tabelle in Abbildung 7 zeigt innerhalb der 13 Takte die schrittweise Reduzierung der harmonischen und rhythmischen Struktur, die Verringerung der Stimmenzahl und

31 Dibelius 1985, S. 33.

der rhythmischen Impulse.³² Von der Sechzehntel- über eine Achtelbewegung, die von länger und häufiger werdenden Pausen durchsetzt ist, gelangt der Orchestersatz zum Verlöschen. Analog nimmt die Silbenzahl der Singstimme pro Takt ab. Der Komponist reduziert den Satz zunächst zum Unisono (T. 527), dann – wenn das Schweigen nur noch durch die Fünffonreihe des Pfeifchens und die ersterbende Sprechstimme unterbrochen wird – zur Einstimmigkeit (T. 530). Die Musik kommt in allen Dimensionen zum Stillstand. Die folgende Generalpause (T. 534) lässt die Leere greifbar werden – ein Gestus, der durch Regie und Darsteller zu visualisieren ist. Der anschließende Neueinsatz von Singstimme und Orchester in der Varianttonart g-Moll verdeutlicht die vermeintliche Erkenntnis Papagenos, dass sein Wunsch unerfüllt bleiben wird.

Takt	Stimmenzahl Gerüstsatz	Impulse Orchestersatz	Silben Gesangstimme	Silben Sprechstimme
1	3	15	2	
2	3	14	4	
3	3	15	2	
4	3	14	3	
5	3	15	2	
6	3	6	3	
7	2	6	2	
8	1	6	2	
9	1	1	1	
10	1	0	0	1
11	1	0	0	1
12	1	0	2	1
13	3	6	4	

Abbildung 7: W.A. Mozart, *Die Zauberflöte*, Nr. 21, Takte 522–534, »Nun, ich warte noch!«: Ereignisdichte im zeitlichen Verlauf

Die Szene des Papageno nimmt für den Protagonisten ein gutes Ende, im Gegensatz zum folgenden Beispiel, dem Finale des zweiten Aktes des »Dramma giocoso« *Don Giovanni*.³³ Ein anderer Aspekt der Gestaltung von Zeit soll hier

32 In Abbildung 7 entspricht Takt 1 dem Takt 522 in der Nr. 21 aus *Die Zauberflöte*. Ein Impuls umfasst alle gleichzeitig im Orchester neu angespielten Töne.

33 Nicolas Schalz (1991, S. 335) stellt fest, dass »nicht die Wiederherstellung einer Gemeinschaft das Ziel dieser Oper« sei, sondern – und hier wird Kunze 1984, S. 320, zitiert – »die Rettung Einzelner aus dem von Don Giovanni glühender Dynamik entfesselten Chaos und die Ausstoßung jener Kraft, die das Chaos herbeiführte.« Die Oper sei, so Schalz, »paradoxal formuliert, inszeniert als die Konstruktion dieser Destruktion.« Dagegen konstatiert Waldoff 1997, S. 294:

beleuchtet werden: die Spiegelung von Bühnen-Vergangenheit in die Gegenwart des dramatischen Geschehens. Die Handlung kulminiert in diesem Finale durch die Konfrontation des ambivalenten Helden³⁴ mit Donna Elvira und dem Komtur als den Repräsentanten zahlloser Opfer seiner Untaten.³⁵

Charles Rosens exemplarische Charakterisierung der Konstruktion von Finalen anhand des zweiten Akts von *Le nozze di Figaro* gilt auch für den hier betrachteten Werkausschnitt: »Jede neu eingeführte Figur bereichert den Klang, und die wachsende dramatische Verwicklung bildet den idealen Hintergrund für die zunehmende Brillanz und Lebendigkeit der Musik.«³⁶ Allerdings wird der beschriebene Effekt von Verdichtung und Spannungsaufbau im zweiten Finale von *Don Giovanni* nicht durch eine Akkumulation von in die Szenerie eintretenden Personen erreicht, befinden sich doch im Moment der Katastrophe lediglich vier Darsteller auf der Bühne. Die vollständige Ensemblekonstellation wird erst nach Don Giovannis Untergang erreicht.

Der Beginn des Finales führt in die heitere Atmosphäre eines Saals mit festlich gedeckter Tafel, an der Don Giovanni sich schon vor dem Eintreffen seiner Gäste der Speisen erfreut. Dabei nötigt er seinen Diener Leporello durch Nachfragen zum Eingeständnis des Mundraubs einiger Leckerbissen. In der Bühnenmusik

»Most important concerns raised by the ›lieto fine‹ [...] are not those of the internal workings of the final scene alone. The ›lieto fine‹ needs to be understood in relation to the denouement it follows and to the opera as a whole. That in *Don Giovanni* is no exception.«

34 Rosen 1998, S. 323, weist auf die politische Dimension der Titelfigur hin: »The political ambience of *Don Giovanni* is given greater weight by the close relation in the eighteenth century between revolutionary thought and eroticism. [...] Political and sexual liberalism were intimately connected in the 1780s.«

35 Vgl. Hunter 1999, S. 196: »Finales [...] often replay in miniature the central narrative.« In Mary Hunters ausführlichem Kapitel zu Introduktionen und Finalen der Opera Buffa finden auch Martín y Solers Oper *Una cosa rara* sowie *Fra i due litiganti* von Giuseppe Sarti Berücksichtigung, die Mozart im Finale des zweiten Aktes von *Don Giovanni* zitiert. Waldoff 2002, S. 555, urteilt: »The focus on the repertory as a whole [...] sets Hunter's book apart from other studies of Mozart's context or contemporaries.«

36 Rosen 1999, S. 343. Vgl. Rosen 1998, S. 302: »The successive addition of new characters constantly enriches the sonority, and the growing complication of the plot is the ideal foil to the increased brilliance and animation of the music.«

dieser Szene werden drei dem zeitgenössischen Publikum sehr bekannte Opernpassagen zitiert.³⁷ Das dritte Zitat stammt aus einem eigenen Werk. Mozart nutzt die Theater-auf-dem-Theater-Technik für einen autobiographischen Zeitsprung zu seiner anderthalb Jahre vor *Don Giovanni* uraufgeführten Opera buffa *Le nozze di Figaro*.³⁸

Leporello:

Que-sto poi là co-nos-co per trop - po!

Abbildung 8: W.A. Mozart, *Don Giovanni*, Nr. 24, Szene 13, Takte 163–166

Die auf den ersten Blick verspielt und zufällig wirkende Reminiszenz erweist sich als konzeptionelle Kernidee der Szene. Der Text zur Arie des Figaro »Non piu andrai farfallone amoroso«³⁹ dürfte dem Prager Publikum von 1787 erinnerlich gewesen sein.⁴⁰ Die drei zitierten Szenen weisen inhaltliche Parallelen auf, »es werden dabei [...] Feststellungen in der *Zukunftsform* formuliert«,⁴¹ die dem jeweiligen Adressaten das Ende galanter Ausschweifungen ankündigen. Die Geister der Vergangenheit brechen in die Gegenwart ein. Dabei spitzt sich die anfangs plakativ als harmlos-alltäglich inszenierte Situation der Vorbereitung

37 Vgl. die detaillierte Darstellung bei Armbruster 2001, S. 82 ff., zu den Zitaten aus Solers *Una Cosa rara* sowie aus Sartis *Fra i due litiganti*. *Una Cosa rara* hatte im Jahr 1886 mit seinem immensen Erfolg *Le nozze di Figaro* aus dem Repertoire des Wiener Burgtheaters verdrängt. Vgl. hierzu Steptoe 1988, S. 47 f.

38 Mozart, KV 492, Nr. 10.

39 Mit dem Text, wörtlich übertragen: »Du wirst nicht mehr gehen als zärtlicher Frauenheld«, beginnt die Arie des Figaro am Ende des ersten Aktes von *Le nozze di Figaro*, dort in der Tonart C-Dur.

40 In Prag, dem Ort der Uraufführung von *Don Giovanni*, war *Le nozze di Figaro* zuvor (1786/87) zu überragendem Erfolg gelangt.

41 Armbruster 2001, S. 108.

eines Festmahls zu einem grauenerregenden Szenario zu. Nicht Anatole Litvak⁴² oder Alfred Hitchcock sind die Erfinder des Psychothrillers, vielmehr stehen Mozart und Lorenzo da Ponte in einer Traditionslinie, die vom antiken Drama über William Shakespeare – man denke an die Ähnlichkeit der Friedhofsszenen von *Hamlet* und *Don Giovanni*⁴³ – bis zur modernen Filmkunst führt.⁴⁴

Als Vorbotin der Katastrophe tritt Don Giovannis verlassene Geliebte Donna Elvira auf (Szene 14, T. 200 f.). Ihre expressiven, harmonisch komplexen Passagen beantwortet der Held mit fröhlichen Spielfiguren über schlichtester Pendelharmonik – von allen Beteiligten, das Publikum eingeschlossen, scheint Giovanni der letzte zu sein, der den Ernst der Situation erfasst. Mozart stellt eine Gleichzeitigkeit gegensätzlicher Emotionen auf der Bühne dar, das Verharren Don Giovannis in Feststimmung parallel zu Elviras und Leporellos Vorwegnahme der Katastrophe (vgl. Abbildung 9). Der Gegensatz der Emotionen zeigt sich in Text und Motivik. Die Melodik von Elviras zornigen Ausrufen⁴⁵ wird durch Leporello im Kanon der unteren Doppeloktave übernommen, wenn er die Hartherzigkeit seines Herrn kommentiert.⁴⁶ Er ergreift damit auch musikalisch die Partei der Betrogenen. Don Giovanni hingegen hält mit seinem »Viva le femmine, viva il buon vino« in Dreiklangsmelodik an der Fassade seiner ›heilen Welt‹ fest.

42 Vgl. Anatole Litvak, Regie, und Lucille Fletcher, Drehbuch: »Du lebst noch 105 Minuten«.

43 »Wäre in Hamlet die Rede des Geistes [...] nicht so lang, sie würde noch von besserer Wirkung sein.« (W.A. Mozart, *Briefe und Dokumente*, NMA). Splitt 1998, S. 124, zitiert den Brief Mozarts vom 29. 11. 1780 als Beleg für die Auseinandersetzung des Komponisten mit dramaturgischen Aspekten des Shakespeare-Dramas. Auf der Grundlage des gleichen Zitats stellt Brophy 1988, S. 242f., fest: »Hamlet can be clearly recognized [...] as one of the sources of Don Giovanni«.

Auf Shakespeare nimmt auch Mercier in seiner Dramentheorie Bezug (Buthmann 1992, S. 99f.).

44 Beispiele aus diesem Genre anzuführen, erscheint uferlos. Verwiesen sei hier auf die dramaturgische Einbindung von *Don Giovanni* in Miloš Formans *Amadeus* aus dem Jahr 1984.

45 Wörtlich übertragen: »Bleib, Barbar, in schmutziger Verworfenheit.«

46 »Wenn ihre Klagen ihn nicht rühren, dann hat er ein Herz aus Stein.«

Donna Elvira:
Re - sta - ti, bar - ba - ro, nel

Don Giovanni:
Vi - va le fem - mi - ne!

Leporello:
Se non si muo - ve

lez - zo im - mon - do, re - sta - ti,

Vi - vo il buon vi - no!

del suo do - lo - re

Abbildung 9: W.A. Mozart, *Don Giovanni*, Nr. 24, Takte 314–322

Mit dem Entsetzensschrei der Elvira beim Anblick des Komturs (T. 352) wandelt sich der bis dahin überwiegend tänzerische Gestus abrupt; chromatische Harmonik, aufgewühlte Melodik und Rhythmik widerspiegeln nun Angst und Entsetzen Elviras und Leporellos, die vom Grauen der Erscheinung des Komturs erfasst werden. Giovanni's Versuch, die Fassung zu bewahren, wird durch Dreiklangsmelodik im Unisono dargestellt (T. 398). Der Moment des Begreifens, in dem sich der Held den Verbrechen seiner Vergangenheit und damit seinem Untergang stellt, erscheint als dramatischer Umbruch der harmonischen, melodischen und rhythmischen Faktur. Die folgende, von apokalyptischer Dichte und Dramatik erfüllte Szene ist nicht mehr Gegenstand dieser kurzen Betrachtung.⁴⁷

Auf der einen Seite – in den Werkausschnitten aus *Entführung* und *Zauberflöte* – Raffung und Dehnung durch bis ins Extreme geführte Verdichtung oder Ent-

47 Vgl. das aufschlussreiche Kapitel »*Don Giovanni*: Musical Form and Dramatic Cohesion« bei Steptoe 1988. Der Einschätzung, die Struktur des *Don Giovanni* sei weniger überzeugend als die des *Figaro* (Steptoe 1988, S. 185), wird hier mit Blick auf die dargestellte Szene widersprochen.

zerrung, Be- oder Entschleunigung harmonisch-kontrapunktischer Abläufe, auf der anderen im zweiten Finale des *Don Giovanni* die Darstellung eines Einbruchs der Vergangenheit in die Gegenwart im Erleben der auf der Bühne handelnden Personen: der meisterhafte Einsatz kompositorischer Mittel zur Inszenierung von Zeit stellt sich als wesentliches Element der Theaterdramaturgie Wolfgang Amadeus Mozarts dar.

Literatur

- Armbruster, Richard, *Das Opernzeit bei Mozart* (Schriftenreihe der Internationalen Stiftung Mozarteum Salzburg 13), Kassel u. a. 2001.
- Bartel, Dietrich, *Handbuch der musikalischen Figurenlehre*, Laaber 1985.
- Brophy, Brigit, *Mozart the Dramatist*, London 1988.
- Buthmann, Sigrid, *Das Theater von Louis Sébastien Mercier* (Abhandlungen zur Sprache und Literatur 57), Bonn 1992.
- Dibelius, Ulrich, »Eine Ungleichung mit zwei Bekannten. Ruhm und Realität von Mozarts ›Zauberflöte‹«, in: *Mozart. Ist die Zauberflöte ein Machwerk?* (Musik-Konzepte 3), hg. von Heinz-Klaus Metzger u. Rainer Riehn, München 1985, S. 21–33.
- Dittersdorf, Karl Ditters von, *Lebensbeschreibung. Seinem Sohne in die Feder diktirt*, Leipzig 1801.
- Eckle, Otto, *Regeln für die Komposition von Marc-Antoine Charpentier*, Frankfurt a. M. 2013.
- Hunter, Mary, *The Culture of Opera Buffa in Mozart's Vienna* (Princeton Studies in Opera), Princeton, NJ 1999.
- Kaiser, Ulrich/Helmberger, Andreas, *Der übermäßige Quintsextakkord in Theorie und Praxis*, www.musikanalyse.net/tutorials/uebermaessiger56-akkord (letzter Abruf: 26.2.2020).
- Krämer, Jörg, *Deutschsprachiges Musiktheater im späten 18. Jahrhundert. Typologie, Dramaturgie und Anthropologie einer populären Gattung*, Teil 1 (Studien zur deutschen Literatur 149), Tübingen 1998.
- Krämer, Jörg, »Ein ›für die musikalische Poesie höchst musterhafter und klassischer Dichter‹. Metastasio und das deutsche Singspiel«, in: *Metastasio im Deutschland der Aufklärung. Bericht über das Symposium Potsdam 1999* (Wolfenbütteler Studien zur Aufklärung 28), hg. von Laurenz Lütteken u. Gerhard Splitt, Tübingen 2002, S. 85–102.
- Mann, William, *The Operas of Mozart*, London 1977.
- Mozart, Wolfgang Amadeus, *Briefe und Dokumente – Online-Edition*, hg. von der Internationalen Stiftung Mozarteum, Salzburg, <http://dme.mozarteum.at/briefe/> (abgerufen am 26.2.2020).
- Perry-Camp, Jane, »Mozartian Time and Proportion«, in: *Internationaler Musikwissenschaftlicher Kongreß zum Mozartjahr 1991. Baden – Wien. Bericht, Band II: Free Papers*, hg. von Ingrid Fuchs, Tutzing 1993, S. 815–824.

- Rosen, Charles, *The classical style. Haydn, Mozart, Beethoven*, New York u. London 1998.
- Rosen Charles, *Der klassische Stil. Haydn, Mozart, Beethoven*, Kassel u. a. 1999.
- Schalz, Nicolas, »Mozart oder die Intuitionen der Modernität«, in: *Mozart – Die da Ponte-Opern* (Musik-Konzepte, Sonderband), hg. von Heinz-Klaus Metzger u. Rainer Riehn, München 1985, S. 322–354.
- Schroeder, David, *Mozart in Revolt. Strategies of Resistance, Mischief and Deception*, New Haven, CT u. London 1999.
- Schubart, Christian Friedrich Daniel, *Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst* (Erstdruck Wien 1806), hg. von Jürgen Mainka, Leipzig 1977.
- Splitt, Gerhard, *Mozarts Musiktheater als Ort der Aufklärung: Die Auseinandersetzung des Komponisten mit der Oper im josephinischen Wien* (Rombach Wissenschaften Reihe Litterae 57), Freiburg i. Br. 1998.
- Stephens, Andrew, *The Mozart-Da Ponte Operas. The Cultural and Musical Background to ›Le nozze di Figaro‹, ›Don Giovanni‹ and ›Così fan tutte‹*, Oxford 1988.
- Strebel, Harald, *Der Freimaurer Wolfgang Amadé Mozart*, Stäfa 1991.
- Sulzer, Johann Georg, Art. »Anlage«, in: *Allgemeine Theorie der Schönen Künste. Erster Theil*, Leipzig 1771, S. 55–57.
- Waldoff, Jessica, »Antonio Salieri and Viennese Opera by John A. Rice; The Culture of Opera Buffa in Mozart's Vienna: A Poetics of Entertainment by Mary Hunter«, in: *Journal of the American Musicological Society* 55 (2002), S. 547–562.
- Waldoff, Jessica, »›Don Giovanni‹: recognition denied«, in: *Opera buffa in Mozart's Vienna* (Cambridge studies in opera), hg. von Mary Hunter u. James Webster, Cambridge 1997, S. 286–307.

Gabriel Ignacio Venegas

The Bruckner Challenge

In- and Outward Dialogues in The Third Symphony's Slow Movement(s)

Sine initio et sine fine, vere et semper idem et eodem modo se habens solus est Deus.¹

– Irenaeus, *Adversus haereses*

El concepto de *texto definitivo* no corresponde sino a la religión o al cansancio.²

– Jorge Luis Borges, *Las versiones homéricas*

Introduction

Arguably more than with most other composers, the reception history of Anton Bruckner's music is complex and contentious. Since the composer's lifetime, doubts have persistently been cast over both his competence as a composer and the artistic merits of his music. A salient feature in this contentiousness is the controversy surrounding what scholars refer to, after Deryck Cooke, as the ›Bruckner problem‹.³ Two interrelated factors are central to this issue. On the one hand, although Bruckner's mature compositional output (i.e., from 1863 on) comprises only a relatively small number of large-scale pieces, these works have survived – due to Bruckner's penchant for reworking his own music – in a variety of realizations. On the other hand, throughout Bruckner's life and up to the advent of the *Neue Bruckner-Gesamtausgabe* in the 1950s, Bruckner's music was

1 »God alone is without beginning and without end, truly and always the same and in the same way« (translation mine).

2 »The concept of *definitive text* belongs but to religion or exhaustion« (translation mine).

3 Cooke 1969.

regularly performed and published in heavily edited (sometimes recomposed) versions prepared by his pupils and advocates.⁴ These two factors have combined to produce a *sui generis* corpus of texts, leading to Bruckner's symphonies being construed as boundaryless, multidimensional works that resist traditional notions of authenticity and authorship.

The idea of a ›Bruckner symphony‹ that has come to us is, then, that of a work that questions the concept of the self-contained composition. That being the case, the issue under inquiry should be less how to come up with a solution to an anomaly than how to embrace the challenge (i.e., the ›Bruckner challenge‹) to notions about music (e.g., ›authenticity‹, ›author‹, and ›genius‹) that have shaped the discourses and practices from which textual multiplicity in Bruckner's music has been tackled. If so, there seems to be space for a new approach to the ›Bruckner problem‹, one that moves away from the traditional argumentative boundaries and towards a reconfiguring of the epistemological frame of inquiry, and ultimately advancing an alternative interpretation.

As if questions of textual and ontological matters were not difficult enough, the reception history of Bruckner's music is full of other unsettled controversies. Chief among these is Bruckner's treatment of large-scale form. As Benjamin Korstvedt notes, »there is something sphinx-like about Bruckner's musical forms. They can seem neat and traditional at one moment, but at the next appear free and unconventional.«⁵ This multifaceted impression has not escaped the ears of commentators. Their remarks, however, have tended to overemphasize one side or the other, some critics judging his symphonic forms as puzzling to the point of formlessness,⁶ and others considering them excessively predictable⁷ and overly reliant on classical symphonic models.⁸ Paradoxically, for each claim that Bruckner is overdoes something, there is an opposing claim that he does not do enough of that same thing.

The challenges posed by Bruckner's treatment of form then seem also to require an analytical reattunement. A step in that direction is provided by Julian Horton, who understands Bruckner's forms as part of a dialectical interplay between tradition and innovation – a feature that Horton finds integral to the

4 See, e.g., the following editions: Franz Schalk's WAB 105, Ferdinand Löwe's WAB 109, and Robert Haas's WAB 102 and 108.

5 Korstvedt 2004, p. 170.

6 *Ibid.*, p. 170.

7 *Ibid.*, p. 172.

8 *Ibid.*, p. 171.

post-Beethovenian symphonic tradition. Nineteenth-century symphonic forms, writes Horton, »simultaneously acknowledge and supersede the Beethovenian model, whilst presenting the result as a synthetic whole that attempts to be more than the sum of its antithetical parts.«⁹ Along similar lines, James Hepokoski suggests three factors as fundamental to understanding the mid- and late-19th-century symphonic genre: 1) the emergence, during the 19th century, »of the academic recognition and honouring« of the Austro-German sonata construct; 2) a marked preoccupation with the idea of tradition – or as Hepokoski states, »the struggle over the presumed ownership of that tradition«; and 3) a compositional practice characterized by »*ad hoc* designs« and »individualized shapes«.¹⁰

Developing this characterization of the 19th-century field of symphonic production, Hepokoski has advanced a theory of ›sonata deformation‹ that allows for a more nuanced understanding of 19th-century formal procedures. At the core of this theory's hermeneutic framework is an emphasis on the play between tradition as a regulative principle and individuality as normative practice.

A sonata deformation is an individual work in dialogue primarily with sonata norms even though certain central features of the sonata-concept have been reshaped, exaggerated, marginalized or overridden altogether. What is presented on the musical surface of a composition (what one hears) may not be a sonata in any ›textbook‹ sense, and yet the work may still encourage, even demand, the application of one's knowledge of traditional sonata procedures as a rule for analysis and interpretation.¹¹

As can be implied from this quotation, central to Hepokoski's theory of deformation is a dialogical conception of form: the idea that a work's formal-expressive meaning arises from a dialogue between generic expectations and their individualized realizations.

One of the strengths of Hepokoski's deformation theory is its capacity to account for the highly individualized formal practices of 19th century composers, and in this sense, his theory provides valuable clues to the formal play in Bruckner's music. However, since Hepokoski's dialogic approach has no explicit concern with textual multiplicities, advancing a counterdiscourse to the ›Bruckner problem‹ from a dialogical perspective would require further development of some aspects of the approach. Thus, I propose conceiving formal-expressive meaning in Bruckner's symphonies as growing out of a ›two-dimensional‹ dia-

9 Horton 2004, p. 156.

10 Hepokoski 2002, pp. 424–425 and 447.

11 Ibid., p. 447. On the concept of ›deformation‹, see Hepokoski/Darcy 2006, p. 614.

logue. On the one hand, there would be the dialogue à la Hepokoski, in which the individual exemplar interacts with its implied genre. I characterize this dialogue as fundamentally public, insofar as it arises from the interplay between the individual exemplar and a larger established repertoire. Consequently, I designate this dialogic dimension as the ›outward dialogue‹. On the other hand, I suggest considering a second kind of dialogue, one among the various individualized realizations that comprise the multifaceted picture of a single Bruckner symphony. I characterize this second dialogic dimension as fundamentally private, insofar as its capacity to produce meaning is not contingent on the interaction of the individual exemplar with outside ›others‹, but instead with its many ›selves‹. Accordingly, I designate this dialogic dimension as the ›inward dialogue‹.

From a hermeneutic standpoint, the compound dialogic approach that I describe has the advantage of both accounting for Bruckner's formal idiosyncrasies and turning the ›Bruckner Problem‹ into a ›Bruckner Potential‹: it provides an analytical tool that clears the way for a more nuanced and sympathetic understanding of Bruckner's symphonic forms and their textual characteristics.

WAB 103/II: Texts

In order to lay out the basics of the above-mentioned two-dimensional dialogic approach, I would like to turn to the slow movement of Bruckner's Third Symphony (henceforth WAB 103/II). Let us begin by defining the textual corpus. For practical reasons, I will narrow the scope to extant texts directly associated with Bruckner himself that have played a central role in his music's reception history. (That is, I will focus on an idea of WAB 103/II formed out of its edited scores and extant manuscripts.)¹² Proceeding in this way, it is possible to trim the textual body of the slow movement into seven distinct states: five extant authorial realizations and two early published editions. Using formal type as a criterion,¹³ I have organized these texts under the three broader compositional stages shown in Example 1: 1) an early stage comprising the first three versions, that is, those

¹² The sounding texts produced during the movement's actual performances are indeed central in shaping (through live concerts and recordings) the listener's idea of the movement. The inclusion of these texts here, however, would unnecessarily complicate (and thus obscure) the presentation of the method. If desired, the scope of the proposed textual corpus can be expanded or reduced to accommodate individual cases (i.e., texts familiar to a given listener) without changing the underlying analytical method.

¹³ On Sonata Theory's five sonata-form types, see Hepokoski/Darcy 2006, pp. 343–345.

of 1873, 1874, and 1876 (henceforth 73v, 74v and 76v); 2) an intermediate or middle stage containing the 1877 version and the 1879 first published edition (henceforth 77v and 79e); and 3) a late stage comprising the 1889 version and the 1890 second published edition (henceforth 89v and 90e).

Composition Date	Version / Editor ^A	Sonata Type	Stage
February 24–May 24, 1873	1873 / Leopold Nowak ^B	Type 3 with <i>Vollendung</i>	Early
1874	1874 / William Carragan ^C		
1876	1876 / Leopold Nowak ^D		
October 1877	1877 / Leopold Nowak ^E	Type 2 with <i>Vollendung</i>	Middle
1878	1st published edition (1879) / T. Rättig (publisher) ^F		
February 17–22, 1889	1889 / Leopold Nowak ^G	<i>Outward dialogue</i> : Type 3 (truncated recapitulation) with Coda or/and <i>Inward dialogue</i> : aborted Type 3 (no recapitulation) with <i>Vollendung</i>	Late
1889–1890	2nd published edition (1890) / J. Schalk (editor), T. Rättig (publisher) ^H		

^A Unless otherwise noted, all versions are published by Musikwissenschaftlicher Verlag on behalf of the Internationalen Bruckner-Gesellschaft.

^B Edition based on the 1874 signed copy (Bayreuth, Nationalarchiv der Richard-Wagner-Stiftung, II Co 2) that Bruckner presented as a gift to Richard Wagner.

^C Unpublished edition based on the 1874 manuscript copy (Vienna, Österreichische Nationalbibliothek, Mus. Hs. 6033) that Bruckner keep to himself, which contains autograph additions. On the 1874 version, see Carragan 2013.

^D Bruckner detached several pages from the extant autograph score of 76v (Vienna, Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde, A173) and used them as part of the autograph score for 77v (Vienna, Österreichische Nationalbibliothek, Mus. Hs. 19.475). For his edition of the 76v Nowak identified the exported pages and restored the 76v autograph score.

^E Edition based on the final form of the 1873–1878 autograph score (Vienna, Österreichische Nationalbibliothek, Mus. Hs. 19.475).

^F Edition based on the *Stichvorlage* prepared by Bruckner and an unknown copyist (Vienna, Österreichische Nationalbibliothek, Mus. Hs. 34.611).

^G Edition based on the *Stichvorlage* (Vienna, Österreichische Nationalbibliothek, Mus. Hs. 6081) prepared by Bruckner for the second published edition.

^H Edition based on the *Stichvorlage* (see G), but including various changes made (possibly by Joseph Schalk) before the final printing.

Example 1: Textual sources, A. Bruckner’s WAB 103/II¹⁴

WAB 103/II: 89v and 90e (outward dialogue)

Among the different versions, those of the last stage are especially interesting in terms of their formal organization (see Examples 2 and 3). From the perspective of the movement’s outward dialogue, and following the terminology

¹⁴ Information in the first two columns of Example 1 (and its associated notes) is drawn from Röder 1997.

of Hepokoski and Darcy’s Sonata Theory,¹⁵ 89v and 90e may be parsed into four large-scale formal spaces: 1) a four-key two-part exposition;¹⁶ 2) an S-based development (half rotation);¹⁷ 3) a truncated recapitulation (aborted before moving beyond P-theme space, consequently consisting of P-based modules only);¹⁸ and 4) a 23-measure coda.

Part I Part II

1 17 23 29 41 73 86

P TR S^{1.1} S^{1.2} C

(I-^bVI-IV^b-I) V: HC II[†]: PAC

Plagal Prolongation MC[†] EEC

I V ^bIII II[‡] = (V/V)

Example 2: A. Bruckner’s WAB 103/II (89v and 90e), Exposition

Exposition (mm. 1–96)		Development (mm. 96–153)	Truncated Recapitulation (mm. 154–199)	Coda (mm. 200–222)
First Part (P/TR) (mm. 1–40)	Second Part (S/C) (mm. 41–96) II:PAC EEC	Half Rotation (S/C)	First Part (P) No S = No ESC (Premature Sonata Failure)	(P)

Example 3: A. Bruckner’s WAB 103/II (89v and 90e): overall outward form

From a structural-expressive viewpoint, the truncated recapitulation constitutes an unexpected turn in the piece’s dramatic trajectory. As Hepokoski and Darcy explain, in a sonata form, »the recapitulation delivers the *telos* of the entire sonata – the point of ›essential structural closure‹ (ESC), the goal toward which the entire sonata-trajectory has been aimed. This is normally the first satisfactory I:PAC within the recapitulation’s part 2 that proceeds onward to different material.«¹⁹ Accordingly, the absence of recapitulatory S- and C-spaces in 89v and 90e thwarts the attainment of ESC, thus producing a deformation

15 On Sonata Theory’s terminology and standard formal abbreviations, see Hepokoski/Darcy 2006, pp. xxv – xxviii. A brief overview of the basics of the Sonata-Theory approach is found in *ibid.*, pp. 14–22.

16 On the two-part exposition, see *ibid.*, pp 23–24.

17 On developmental rotation, see *ibid.*, pp. 205–207. On developmental half rotations, see *ibid.*, p. 217. On the rotational principle in general, see *ibid.*, pp. 611–614.

18 On recapitulations with suppressed S/C space, see *ibid.*, pp. 247–249, and Caplin 1998, p. 216.

19 Hepokoski/Darcy 2006, p. 232.

referred to by Hepokoski and Darcy as ›sonata failure‹: a compositional strategy characterized by the failure to secure the ESC.²⁰ Interestingly, the lack of the recapitulation's part 2 in 89v and 90e rules out not only attaining ESC but even attempting it. In so doing, this compositional strategy conveys a distinctive dramatic effect: the musical persona, so to speak, prematurely realizes that he or she is either unable to deliver or uninterested in accomplishing a successful trajectory as set by the undergoing generic conditions, and thus decides to pursue a different path (one entailing a structural deformation). To distinguish this specific dramatic trajectory from other instances of sonata failure, I characterize the sonata failure with no recapitulatory S-space as an instance of ›premature failure‹, which – inasmuch as the conditions of sonata failure can be said to have been prematurely accepted or foreshadowed – entails, both expressively and structurally, a collapsing trajectory.

I would like to defer further discussion on the outward form of 89v and 90e to the last section of this essay, and instead explore an alternative interpretation that shifts the focus from the ›outwardness‹ of the specific version to the ›inwardness‹ of the movement's multiple versions. Because 89v and 90e constitute just one slice of the movement's inward identity, it seems appropriate to begin this interpretative shift by tracing the movement's compositional history.

WAB 103/II: 73v

As shown in Example 4, the earliest version of the movement (i.e., 73v) is in dialogue with a Type-3 sonata.²¹ Here, however, a peculiar formal twist problematizes (deforms) what otherwise would have been a crystal-clear dialogue: following the end of the recapitulation is an appended formal space encompassing an extended iteration of the P-theme followed by a coda. As this appended section is a feature in nearly all of Bruckner's post-1872 symphonic slow movements,²² a brief digression to consider its characteristic features and formal function is in order.

At its most characteristic, this formal idiom comprises a two-stage process. The first stage is the above-mentioned third and final extended presentation of

20 On Hepokoski and Darcy's concept of ›failure‹, see *ibid.*, pp. 177–179 and 245–249.

21 On the generic layout of Type-3 sonatas, see Figure 2.1b in *ibid.*, p. 17. For a brief overview of the various sonata types specified by Sonata Theory, see *ibid.*, pp. 344–345.

22 The main exception being the Sixth Symphony.

the P-theme following a failed recapitulation. This P-based zone is distinguished from those in the exposition and the recapitulation by its steady process of goal-directed textural, dynamic, and harmonic intensifications (*Steigerungen*). Dramatically speaking, the apex of this process – often a *fortissimo* 6/4 chord – is central to the formal concept of Bruckner’s slow-movements: it projects – in spite of its paragenetic status²³ and unstable quality²⁴ – a sense of fulfillment that somewhat artificially saves the movement’s trajectory from the directionless fate set by the preceding failed recapitulation.²⁵

Exposition (mm. 1–88)		Development (mm. 89–128)	Recapitulation (mm. 129–224)		Vollendung (mm. 225–278)	
First Part (P/TR) (mm. 1–32)	Second Part (S/C) (mm. 33–88)	Half Rotation (S/C)	First Part (P/TR) (mm. 129–160)	Second Part (S) (mm. 161–224)	P ^{voll} (P) (mm. 225–256)	Coda (P) (mm. 257–278)

Example 4: A. Bruckner’s WAB 103/II (73v): overall form

The second stage, the coda proper, is a shorter segment with a recessive character that compensates for the monumental, energy-gaining profile of the first stage. Although locally it is a distinctive unit, the coda combines with the preceding iteration of the P-theme into a single unit at the movement’s highest level of functional organization (i.e., that of the Exposition, Development, and Recapitulation). It then seems necessary to devise a distinctive analytical label for this large-scale formal space. For this purpose, I borrow the German term *Vollendung* (completion). Furthermore, in order to differentiate the instantiation of the P-theme in the first part of the *Vollendung* from those in the Exposition and Recapitulation, I add the abbreviation P^{voll} to Hepokoski and Darcy’s Sonata-Theory standard terminology. This abbreviation stands for the P-based zone of the *Vollendung* (*Vollendungshauptthema*), and it is aimed at capturing the feel of a concluding, cathartic P-theme.²⁶

23 On paragenetic spaces, see *ibid.*, pp. 281–305.

24 See, e.g., WAB 104, 105, WAB 107, and WAB 108 (first version), in which the Adagio’s apex is a V6/4 chord in C major. Interestingly, C major is alien to the home key of the Adagios of WAB 103 (E-flat major), WAB 105 (D minor), WAB 107 (C-sharp minor), and WAB 108 (D-flat major), which suggests that a pitch-specific association (C major) is also central to the formal content and expressive import of the P-based *Steigerung*.

25 See the exposition’s II:PAC in m. 78 (the essential expositional closure or EEC), and then compare it with measures 161–224, in which the S-theme fails to articulate a successful ESC (essential structural closure). On EEC and ESC, see Hepokoski/Darcy 2006, pp. 120–124 and 232–233.

26 For a paradigmatic example of the Brucknerian *Vollendung*, see the slow movement of the Seventh Symphony (P^{voll}= measures 157–193; Coda= measures 193–219).

An important rhetorical aspect of the P^{Voll} is its dialogical engagement with the large-scale architectural principle of rotation, which, as Hepokoski and Darcy explain, »underpins a generous diversity of forms that may be distinguished from one another on more surface-oriented levels.«²⁷ It is precisely this phenomenon that accounts for the prevailing analytical tradition of associating Bruckner's slow movements with circular-oriented forms such as 5-part rondo and song forms. Although some of these forms (e.g., Type-4 sonata-rondo mixtures²⁸) are part of the dialogic environment of many of Bruckner's slow movements, I see Type-3 sonata form as the fundamental dialogue at stake in WAB 103/II. Accordingly, my analytical interpretations here emphasize the Type-3 sonata's generic expectations.²⁹

WAB 103/II: 77v & 79e, and 89v & 90e (inward dialogue)

To resume tracing the movement's compositional history, we may skip 74v and 76v, and move instead to the middle compositional stage. As Example 5 illustrates, although 74v and 76v contain several modifications, these do not alter the overall plan of 73v. A completely different situation, however, is found in 77v and 79e, in which the modifications do involve formal reworking: Bruckner makes a huge cut from the beginning of the recapitulation (deleting the P-theme, TR, and the beginning of the S-theme), which drastically shifts the sonata from Type 3 to Type 2.³⁰ In light of these cuts, the modifications of the final stage represent a further step along the same path. As shown at the bottom of Example 5, Bruckner essentially eliminates what in 77v and 79e functions as the

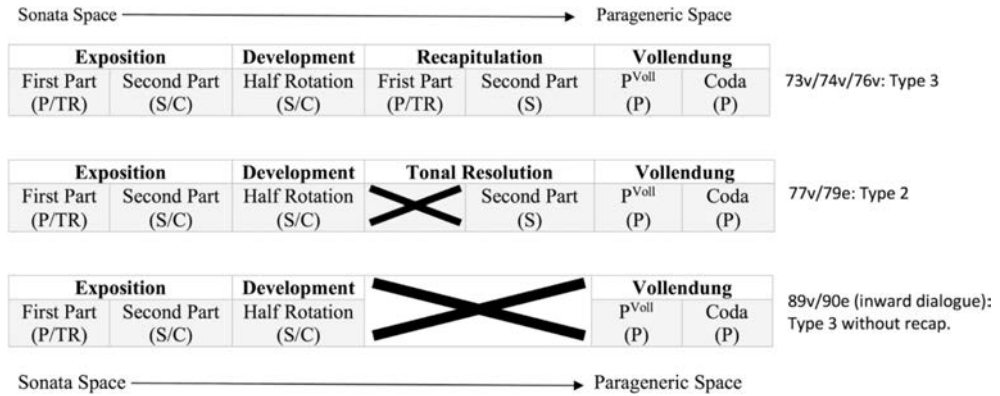
27 Hepokoski/Darcy 2006, p. 612.

28 On the Type-4 sonata, see *ibid.*, pp. 404–417.

29 In 73v there seem to be three potential interpretative choices: 1) the first stage of the *Vollendung* might be interpreted as the fifth part of a 5-part song form (A-B-A'-B'-A'') with a coda, and may thus be labeled $\triangleright A^{Voll} \triangleleft$; 2) the *Vollendung*'s P-theme may be thought of as one instantiation of a Type-4 sonata's rondo refrain (P^{rf}); and 3) the P^{Voll} may be thought of as a \triangleright parageneric space \triangleleft that does not fundamentally challenge the movement's Type-3 status. An interpretation along the lines of a 5-part song form seems unlikely, considering, for example, its weak accounting for the S-based developmental half-rotation (measures 89–128). This leaves interpretations 2 and 3 open. It seems to me that the latter interpretation is stronger given the absence of a restatement of the P-theme immediately after the exposition, and the movement's lack of rondo character.

30 On the Type 2 sonata, see Hepokoski/Darcy 2006, pp. 353–387. The Type-2 sonata, although rare by this time, is found in at least one other movement by Bruckner – the finale of the Seventh Symphony.

Tonal Resolution.³¹ As a result, in the inward dialogue of 89v and 90e, the end of the development connects directly to the *Vollendung*, completely bypassing the recapitulatory space and thus consummating a carefully scaffolded process of recapitulatory disintegration.

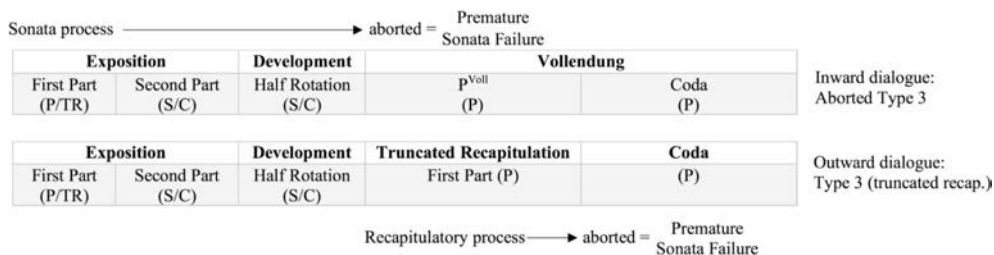


Example 5: Recapitulatory disintegration in A. Bruckner’s WAB 103/II

The Dialogical Play

Let us return to discussing the outward form of the movement’s last stage, and conclude this overview of WAB 103/II by considering, now from a two-dimensional dialogic perspective, the expressive outcome of the formal plans in 89v and 90e. As shown in Example 6, formal functionality in the movement’s last stage is contingent upon which dialogic dimension is in play. While the sonata-formal crisis in the outward dialogue takes shape only after the recapitulation begins, this crisis is triggered in the inward dialogue by suppressing the recapitulation altogether. Thus, although both dialogic dimensions produce a prematurely-failed sonata process, in the inward dialogue, the entire sonata (as opposed to only the recapitulation) is aborted. As a result, the choice of describing these movements in terms of their inward or outward dialogues has interpretative implications.

31 On Tonal Resolution, see Hepokoski/Darcy 2006, pp. 353–355 and 380.



Example 6: A. Bruckner’s WAB 103/II (89v and 90e): inward and outward processes of sonata failure

It does not seem too far-fetched, then, to suppose that if a given listener is sufficiently aware of both sonata generic expectations and the movement’s compositional history, his or her experience of 89v and 90e will subsume both dialogical dimensions. If so, the resulting two-dimensional dialogue would inhabit a conceptual space between the two kinds of dialogue, a point of interaction that I characterize as a ›region of dialogical play‹.³² This space of interpretative confluence is of special interest when the overlapping interpretations are not the same, thus yielding a compound, richer interpretation. In the case of 89v and 90e, the two intersecting interpretations – namely, truncated recapitulation and truncated sonata – reinforce a dramatic trajectory characterized by the exacerbation of sonata-failure conditions. As Hepokoski and Darcy explain, »the demonstration of ›sonata failure‹ became an increasingly attractive option in the hands of 19th-century composers who, for one reason or another, wished to suggest the inadequacy of the Enlightenment-grounded solutions provided by generic sonata practice.«³³ From a broader interpretative perspective, then, sonata failure is far from signifying a lack of strength or self-assurance, even though it is construed within the music’s drama as the movement’s inability to attain generic completion. Following this logic, in WAB 103/II, the connection between the exacerbation of sonata-failure conditions and compositional reworking takes on a larger significance for the assessment of Bruckner’s oeuvre: since, as shown in this chapter, the gradually reinforced sonata-failure trajectory of WAB 103/II is contingent upon compositional reworking, we may as well

32 My use of the concept of a ›region of play‹ is an adaptation of that in Victor Kofi Agawu’s semiotic theory of Classical music, in which it characterizes the zone of interaction between structural (harmonic) and expressive (topical) dimensions. Agawu (after Roman Jakobson) refers to these respectively as introversive and extroversive semiosis (see Agawu 1991, pp. 23–25 and 127–134). In my adaptation, these translate to inward and outward formal dialogues.

33 Hepokoski/Darcy 2006, p. 254.

take Bruckner's penchant for revision (often casted in a negative light as his ›weakness‹) and construe it as one of his foremost acts of self-determination.

References

- Agawu, Victor Kofi, *Playing with Signs: A Semiotic Interpretation of Classical Music*, Princeton, NJ 1991.
- Caplin, William, *Classical Form: A Theory of Formal Functions for the Instrumental Music of Haydn, Mozart, and Beethoven*, New York and Oxford 1998.
- Carragan, William, »The 1874 Bruckner Third, Three Between Two«, paper presented at the 8th Bruckner Journal readers biennial conference, Oxford 2013, <http://www.abruckner.com/articles/articlesEnglish/carragan1874Third/> (last visited: 02-10-2020).
- Cooke, Deryck, »The Bruckner Problem Simplified«, in: *Musical Times* 110 (1969), pp. 20–22, 142–144, 362–365, 479–482, 828.
- Hepokoski, James, »Beethoven Reception: The Symphonic Tradition«, in: *The Cambridge History of Nineteenth-Century Music*, ed. Jim Samson, Cambridge 2002, pp. 424–459.
- Hepokoski, James/Darcy, Warren, *Elements of Sonata Theory: Norms, Types, and Deformations in the Late-Eighteenth-Century Sonata*, Oxford 2006.
- Horton, Julian, *Bruckner's Symphonies: Analysis, Reception and Cultural Politics*, Cambridge 2006.
- Korstvedt, Benjamin, »Between Formlessness and Formality: Aspects of Bruckner's Approach to Symphonic Form«, in: *The Cambridge Companion to Bruckner*, ed. John Williamson, Cambridge 2004, pp. 170–189.
- Röder, Thomas, *III. Symphonie D-Moll, Revisionsbericht* (Anton Bruckner, Sämtliche Werke. Kritische Gesamtausgabe 3), Vienna 1997.

The composer whom analysts love(d) to hate

Exemplarische Untersuchungen zu spättonalen Phänomenen im Werk César Francks

»César Franck is a composer whom people love to hate«, lautete ein 2010 im Magazin *The New Yorker* veröffentlichtes Bonmot des amerikanischen Komponisten Russell Platt.¹ Das witzig formulierte Paradoxon mag man passend finden oder nicht. Festzuhalten bleibt gleichwohl, dass sich Musiktheoretiker Franck seltener widmen als den ›Stars‹ unter den Komponisten seiner Zeit.

Franck (1822–1890) war ein kompositorischer Spätentwickler. Seine Karriere hatte er als Wunderkind begonnen – so schrieb er das Klavierkonzert Nr. 2 als Dreizehnjähriger –, seine bedeutenden Werke entstanden aber erst ab den 1860er Jahren. Der Orgelmusik kommt innerhalb des Gesamtwerks besondere Bedeutung zu. Für seine harmonische Sprache wurde insbesondere die Erfahrung als Orgel-Improvisator wichtig, sogar in seinem sinfonischen Schaffen.

Francks Orgelwerke und seine sinfonische Musik sind, vor allem hinsichtlich der Harmonik, bisher nicht hinreichend erforscht worden.² Im Folgenden soll eine Grundlage bereitgestellt werden für Untersuchungen, die zu klären versuchen, wo Francks harmonische Sprache im Kontext der Musik des späteren 19. Jahrhunderts zu positionieren ist. Abschließend werden sieben Anregungen für künftige Auseinandersetzungen mit diesem Komponisten formuliert.

Manche Eigenarten von Francks harmonischem Denken erschließen sich über den Bildungsweg, welchen er absolvierte. Seine eigene Lehrtätigkeit folgt weitgehend dem, was in der französischen Lehre seiner Zeit Usus war. Die in der Musikabteilung der *Bibliothèque nationale* in Paris aufbewahrten diesbezüglichen Manuskripte aus Francks früheren Jahren sind nicht eben zahlreich, gleichwohl sind sie aufschlussreich. Unter den Manuskripten finden sich Harmonieübungen, die der Datierung des Notenpapiers zufolge frühestens 1849 aufge-

1 Platt 2010.

2 Vgl. u. a. Briscoe 1991 und Fauquet 1999.

schrieben wurden. Es handelt sich um basale Übungen, welche Franck für seine Unterrichtstätigkeit aus dem üblichen Aufgaben-Repertoire übernommen haben dürfte und die von einem unbekanntem Schüler schriftlich realisiert wurden. Die Übungen kommen ohne jegliche Akkordumkehrungen und ohne Dissonanzen aus. Es gibt weder Chromatik noch Enharmonik. Spuren mancher dieser Übungen (siehe Abbildung 1) sind gleichwohl noch in Francks eigenem späten Œuvre auffindbar.

Handwritten musical score for Soprano, Alto, Tenor, and Bass. The score consists of four staves. The Soprano staff is in treble clef, Alto in alto clef, Tenor in bass clef, and Bass in bass clef. The music is written in a simple, diatonic style with whole and half notes. A circular stamp is visible at the bottom center of the page.

Handwritten musical score for Soprano, Alto, Tenor, and Bass, labeled "Nº 2". The score consists of four staves. The Soprano staff is in treble clef, Alto in alto clef, Tenor in bass clef, and Bass in bass clef. The music is written in a simple, diatonic style with whole and half notes.



Abbildung 1: C. Franck, Harmonieübungen 1-4 (Manuskript)

Die Übungen 2, 3 und 4 umfassen jeweils acht Takte und sind mittels Kadenz (sowie durch rhythmische Mittel) in je zwei viertaktige Abschnitte gegliedert. Vorgegeben hatte Franck offenbar den Bass, der Schüler hatte Sopran, Alt und Tenor zu ergänzen. Sorgfältig hat dieser über den Oberstimmen mit den Ziffern 3, 5 oder 8 die Positionen der jeweiligen Töne im Dreiklang bezeichnet. In der Übung »N° 3« ist die Kadenz weniger gewichtig als in den übrigen Übungen, da beim drittletzten Akkord die VI. anstatt der II. Stufe erscheint. In späteren eigenen Werken sollte Franck gerade komplexe enharmonische Fortschreitungen vorzugsweise in regelmäßige Taktgruppen einbetten und sie mit Kadenz beenden, wie die im zweiten Teil dieses Beitrags diskutierten Beispiele zeigen. Alle Übungen enthalten Sequenzen: Übung 2 eine Kette fallender Terzen im Fundament, Übung 3 den Parallelismus (in den Takten 5-6 einen Dur-Moll-

Parallelismus und in den Takten 7–8 einen Moll-Dur-Parallelismus³), und das Sequenzmodell aus Übung 4 kombiniert einen Terzfall der Grundtöne (*a–fis*) mit einem Sekundanstieg (*fis–g*, Takte 5–7). In diesen drei Übungen wird die Folge zweier Akkorde lediglich einmal sequenziert, während Sequenzen in Übung 1 besonders viel Raum einnehmen. Mit sieben von zehn Akkorden insgesamt umfasst die Sequenz dort immerhin dreieinhalb Glieder. Diese erste Übung kommt ohne jegliche rhythmische Differenzierung aus. Mittels eines Quartstiegs realisieren die ersten beiden Takte einen Quintfall des Fundaments. Das Glied wird – in der Art des sogenannten ›Monte‹ bzw. der alternierenden Quint-Terzfallsequenz – zweimal diatonisch eine Sekunde aufwärts transponiert, so dass neben den Hauptstufen I, IV und V auch die Nebentufen II, III und VI auftreten. Ein viertes Sequenzglied ist angelegt (mit F-Dur in Takt 7), doch bricht es nach dem ersten Akkord ab, dort also, wo eine diatonische Fortsetzung der Sequenz mit der VII. Stufe einen verminderten Dreiklang und ein übermäßiges Intervall im Bass erzeugt hätte (*f–h*). Sequenzen konstituieren für mindestens zwei Takte jeder einzelnen Übung oder auch über noch längere Strecken hinweg den harmonischen Verlauf. Franck war keineswegs der einzige Komponist, der seine Schüler im Rahmen von Übungen zur Harmonisierung von Bässen Sequenzmechaniken erproben ließ. Für französische Harmonielehren haben diese noch in den folgenden Jahrzehnten herausragende Bedeutung: Lehrwerke aus der Jahrhundertmitte, beispielsweise der 1862 erschienene *Traité d'harmonie* von Napoléon-Henri Reber – wie Franck ein Schüler Antonín Reichas –, enthalten bei sogenannten ›marches‹ gehäuft Sequenzen. Reber fügt dieselben Aufgaben, die auch Franck benutzt, in seinen *Traité d'harmonie* ein, und zwar in den gleichen Tonarten und – bis auf die vierte Aufgabe, welche bei Reber als Nummer 5 erscheint – sogar mit entsprechender Nummerierung (siehe Abbildung 2).⁴

Derlei Sequenzen begegnen freilich bereits im offiziellen Harmonielehrbuch des Conservatoire von Charles-Simon Catel. Nur führte Catel die Sequenzen meist konsequent durch und scheute nicht den Sprung der übermäßigen Quart, der sich bei einer Fortführung im achten Takt der ersten Übung (Abbildung 1) ergeben hätte.⁵

3 Fladt 2005b, S. 192.

4 Reber [1862], S. 17.

5 Catel 1825, S. 32f.

(A quatre parties et à trois parties.) N° 1.

(A quatre parties.) N° 2.

A quatre parties.) N° 3.

(A quatre parties.) N° 4.

(A quatre parties.) N° 5.

Abbildung 2: N.-H. Reber, *Traité d'harmonie*, S. 17

Welche Sequenzglieder Franck aber im eigenen Werk nutzt und wie er diese transponiert, sei anhand zweier Ausschnitte aus seinem Orgelchoral Nr. 1 exemplarisch gezeigt (siehe Abbildungen 3 und 4).

Das in Abbildung 3 wiedergegebene ›Quasi-Intermezzo‹ aus dem ersten Orgelchoral (1890) ist charakteristisch für Francks harmonische Sprache. Bereits die Harmoniefolge des Sequenzglieds selbst ist bemerkenswert: Es erscheint (von g-Moll aus gesehen) eine Variante der IV. Stufe, gefolgt von der ersten. Die harmonische Progression, mit der die erste Harmonieübung (Abbildung 1) beginnt, läuft hier gewissermaßen rückwärts ab. Dabei wird die Molltonart modal (im Sinne des Dorischen) gefärbt. Zudem ist der erste Akkord des Modells angereichert mit einer kleinen Septime. Dem C-Dur-Septakkord verleiht das, was folgt, überraschend eine subdominantisches Bedeutung. Mit der Septime *b* erhält die plagale Wendung $C^7 - g$ einen weiteren Ton, der zusammen mit der Quinte der IV. Stufe (*g*) ein doppeltes harmonisches Band zwischen den beiden Akkorden stiftet, ein gewissermaßen haptisches Mittel, welches auch ungewöhnliche Harmoniefolgen Francks plausibel macht. Die Auffassung des Modells in g-Moll rechnet mit zwei Erscheinungen, welche dem spontanen Verständnis des ersten Akkords als Dominantseptakkord zuwiderlaufen: Man kalkuliert eine chromatische Veränderung ein (*e* statt diatonisch in g-Moll *es*) sowie eine untypische Dissonanz der IV. Stufe (die Septime statt der Sexte: *b* statt *a*). Weil sie nicht in eine Durterz weitergeführt wird, wird die Septime *b* nicht in eine übermäßige Sexte *ais* zurückgedeutet.

The image shows a musical score for C. Franck's 'Trois chorals pour grand orgue, Nr. 1', measures 106-111. The score is in 3/4 time and features a 'Maestoso' tempo. The upper staff is in G minor, marked 'ff' and 'Rit.'. The lower staff shows a sequence of chords: (g): IV⁷, I, h: IV⁷, I, Es: IV⁷, I (V_{IV}⁷), and As: V⁷.

Abbildung 3: C. Franck, *Trois chorals pour grand orgue*, Nr. 1, Takte 106–111, harmonische Analyse vom Verfasser

Komponisten bereits des mittleren 19. Jahrhunderts – wie Felix Mendelssohn Bartholdy mit den Anfangsakkorden der Ouvertüre zu *Ein Sommernachtstraum* – hatten es unternommen, die Harmonik ihrer Zeit zu erneuern, indem sie zwar geläufige Akkorde verwendeten, deren übliche Folge aber umkehrten, so dass Kadenz entstanden, die rückwärts abliefen und damit gleichsam einer Traumlogik folgten. Die Klangfolge in Francks Orgelchoral Nr. 1 lässt sich analog in dieser Weise auffassen. In F-Dur sind beide Akkorde des Sequenzmodells diatonisch, und die Dominante weist ihre charakteristische Dissonanz auf. Im Sinne eines Ausschnitts aus einer gewöhnlichen Kadenz mit vertauschten Gliedern gelesen, bestände das Modell in der Folge V⁷ – II, wie Franck sie – ohne Vertauschung und noch ohne die Dominantseptime – am Ende der Harmonieübungen Nr. 1, 2 und 4 gefordert hatte. Gegen die Deutung als Krebsgang spricht im vorliegenden Fall aber Francks figurative Ausformung des Modells mit dem betonten Durchgangston *fis*¹. In F-Dur nicht mehr diatonisch, bezieht sich dieser leittönig auf den folgenden Akkord (g-Moll), welchen er tonikalisiert. Franck überträgt ein Mittel, das in der Graphik zu Hause war, auf die Harmonik: Mithilfe der rhythmischen Gestaltung des Sequenzgliedes sorgt er für eine dorische Verschattung oder Schattierung des für sich genommen eher gewöhnlichen Tonvorrats von melodischem Moll.

Franck versetzt das Sequenzmodell zweimal eine große Terz aufwärts: von g-Moll nach h-Moll, sodann nach Dis-Dur (enharmonisch verwechselt als Es-Dur notiert). Indem sich der erste Akkord des Modells beim dritten Mal nach Dur auflöst und nun auch dem Auflösungsakkord eine kleine Septime hinzugefügt wird, ändert sich die funktionale Bedeutung des zweiten: Der letztere wird zu einer gewöhnlichen Dominante in As-Dur, während sich der erste Akkord des dritten Sequenzglieds (T. 5) sozusagen im Zurückhören als subdominantischer

Quintsextakkord mit hochalterierter, übermäßiger Sexte in Es-Dur begreifen lässt (ges^1 enharmonisch zu fis^1 verwechselt).

160

POSITIF
CHOIR

es: | H: |

163

G: |

Abbildung 4: C. Franck, *Trois chorals pour grand orgue*, Nr. 1, Takte 160–165

In einem zweiten Beispiel aus derselben Komposition (Abbildung 4) liegt ebenfalls eine Sequenz vor. Sie wird wiederum nicht diatonisch und im Vergleich zum vorherigen Beispiel auch weniger exakt durchgeführt, dennoch handelt es sich um eine parallele Erscheinung, nun aber mit abwärts verlaufender Transpositionsrichtung. Den wesentlichen Grundtönen dieser Sequenz – *Es*, *H* und *G* – liegt wie in dem Ausschnitt aus Abbildung 3 abermals, nur andersherum durchlaufen, der Großterzzirkel zugrunde. Es handelt hier um eine Reduktion des Dur-Dur-Parallelismus auf einen ausschließlichen Fall großer Terzen. Franck kombiniert auch hier eine traditionelle Sequenzmechanik mit der modernen symmetrischen Oktavteilung, indem Sequenzglieder modifiziert werden.⁶ Die Terzenreihe der Akkordfundamente lässt sich also auf- und abwärts oder – wenn

⁶ Fladt 2005a, S. 351.

man so will – vorwärts und rückwärts spielen. Sucht man eine harmonisch-funktionale Erklärung dieser Klangfolge, so besteht eine mögliche Lösung darin, den Vorgang als Dominantisierung der jeweils dem neuen Zielakkord vorausgehenden oberen Großterzverwandten aufzufassen: Der einem Dominantseptakkord auf *Es* folgende H-(bzw. Ces-)Dur-Dreiklang vertritt als III. Stufe die übersprungene Tonika as-Moll. Dies ist eine in Francks Epoche durchaus moderne, wiewohl bei diversen Komponisten anzutreffende Wendung. Von künftigen Klangtechniken her ließe sich das Phänomen aber nicht-funktional als Färbung und Transformation mittels minimaler Stimmenbewegung beschreiben.

Die Fülle an Figurationen ist eine auffällige Eigenschaft von Francks Musik. Ein Abschnitt aus dem solistischen Klavierpart der sinfonischen Dichtung *Les Djinns* (siehe Abbildung 5) macht verständlich, warum Francks Werk selten genauer harmonisch untersucht wurde. Traditionellen Zugängen zur harmonischen Analyse fehlen Mittel, die vorliegenden klanglichen Phänomene auf einer Mikroebene und manchmal selbst über längere Strecken hinweg zu erklären. Doch hilft es, eine traditionelle Analyse, z. B. mittels der Funktionstheorie oder der Stufenlehre, als Ausgangspunkt zu nehmen, denn mit ihr lässt sich der von Franck auch hier keinesfalls verunklarte tonartliche Rahmen mit seinen Hauptstationen angeben. Neuere harmonische Zugänge wie die Theorie der Tonfelder oder die ›Neo-Riemannian Theory‹ versprechen hingegen, Detailphänomene der Musik des späteren 19. Jahrhunderts ein Stück weit verständlicher zu machen. Auch könnte die Anwendbarkeit jener neueren Theorien die oft konstatierte Verwandtschaft von Francks Musik mit der des späten Franz Liszt bestätigen, an welcher jene Theorien bevorzugt exemplifiziert werden.⁷ Bei der klanglichen Bewegung der Passage aus *Les Djinns* (siehe Abbildung 5) liegt auf der Hand, sie aus der Orgel improvisationspraxis heraus haptisch zu erklären: Eine zentrale Rolle spielt in dem Ausschnitt die lange durchgehaltene Chromatik mehrerer Stimmen, kombiniert mit einem Orgelpunktton *d*. Die höchste Stimme verläuft chromatisch abwärts, die drei mittleren in vierfach langsamerem Tempo chromatisch aufwärts. Was jeweils zusammenklingt, erscheint als Produkt des Aufeinandertreffens von Fortschreitungsarten.

7 Vgl. z. B. Haas 2004.

149
pp
in D: I³ (V?) (VI?) (IV) (II>?) I

Abbildung 5: C. Franck, *Les Djinns*, Takte 149–157

Auf der übergreifenden Ebene bestimmen weiterhin Kadenzprozesse Francks Harmonik. Für die Wirkung etlicher Passagen sind sie aber nur noch eine Folie, die immerhin dazu taugte, schüchterne oder auch konservative Zeitgenossen über Neuartiges hinweghören zu lassen. Die Theorie der Tonfelder vermag insbesondere eine chromatisierte Tonalität, welche – wie im vorliegenden Fall – einen diffusen Eindruck zu erzeugen sucht, verständlich zu machen, und zwar mit Hilfe der drei Tonfelder Konstrukt, Funktion oder Quintenreihe. Extrahiert man aus der Oberstimme der Phrase in Abbildung 5 die Töne auf den Einsen der Takte, so schälen sich gantzönige Bewegungen vorhalts- und manchmal durchgangsartig wirkender Töne heraus (ab T. 150: *gis-fis-e-d*; ab dem Höhepunkt der Passage in T. 154 Elemente der anderen Ganztonleiter: *es-cis-h-a*). Zusammen mit ihren halbtönig darunter liegenden Weiterführungen lassen sich diese Töne der Oberstimme als Teile von Konstrukten begreifen, die taktweise zwischen zwei Transpositionen wechseln: Dem Konstrukt mit den Tönen *gis-g* (T. 150) und *e-es* (T. 152) fehlen die Töne *c-h*, demjenigen mit den Tönen *fis-f* (T. 151) und *d-cis* (T. 153) die Töne *b-a*. Die Töne der übrigen Stimmen fügen sich bis zum fünften Takt des Ausschnitts nur teilweise in das Tonfeld, doch beim Höhepunkt der Phrase (T. 154), der durch die Crescendo-Gabel hervorgehoben ist, wird der Tonvorrat eines beinahe kompletten Konstrukts erreicht, nun auf einer weiteren Transpositionsstufe: *es-d-h-g-fis*, und diesmal ohne störende Töne anderer Stimmen.

Um darzustellen, auf welche Weise die Klänge auseinander hervorgehen, kann die Neo-Riemannian Theory herangezogen werden. Chromatische und enharmonische Phänomene lassen sich mit ihr als Ergebnisse von minimaler Stimmenbewegung begreifen und müssen nicht mehr auf Kadenzprozesse zurückgeführt werden. Anhand von Francks sinfonischer Dichtung *Le chasseur maudit* hatte bereits Robert C. Cook versucht, Francks chromatisch-enharmonische Tonalität über eine mit der Neo-Riemannian Theory durchgeführte Analyse zu erklären. Cook zeigte zugleich auf, inwiefern chromatische Erscheinungen bei Franck noch in diatonischen Strukturen verankert sind.⁸

⁸ Cook 2011.

Auf ähnliche Weise sei im Folgenden das Beispiel aus *Les Djinns* analysiert. Bei dem Beispiel liegen – wie bei Franck fast immer – Kadenzprozesse auf der Hand. Eine traditionelle Analyse käme umstandslos mit den harmonischen Erscheinungen des Beispiels zurecht, zumal Franck die Melodie so einrichtet, dass bei zweitaktigem harmonischem Rhythmus jeweils am Beginn eines Doppeltakts ein Ton erreicht wird, der in einer gewöhnlichen, nur durch eine Zwischendominante vor der Subdominante erweiterten I–IV–V–I-Kadenz harmonieeigen wäre ([T. 149 a^2] – T. 151 fis^2 – T. 153 d^2 – T. 155 cis^2 – T. 157 a^1). Auf der Oberfläche wird die Vorherrschaft von Kadenzprozessen freilich weder durch die Chromatisierung noch durch die harmoniefremden Töne gefährdet.

Auch für eine Analyse mithilfe der Neo-Riemannian Theory werden zunächst die Figurationen weitgehend eliminiert, so dass ein Extrakt von wesentlich erscheinenden Zusammenklängen übrig bleibt. Dabei gelingt es der Theorie gleichwohl, durch die Fokussierung auf Bewegungsmomente näher an der realen klanglichen Erscheinung zu bleiben. Wenn Dreiklänge mit reiner Quinte für die Passage auch nebensächlich sind, so sei doch ein Analyseversuch unterbreitet, welcher die Verwandtschaft von herausgefilterten und zum Teil durch halbtönige Manipulation sich ergebenden Dreiklängen bestimmt: Die Folge d-Moll, D-Dur, B-Dur, es-Moll und G-Dur lässt sich mit den Operationen P, PL, TP und H bezeichnen. Den Zeichen gemäß handelt es sich bei Francks Harmoniefolgen bis auf die erste um komplexere, also zusammengesetzte Transformationen. Den hier identifizierbaren Operationen zufolge – der Variante (mit P für ›parallel‹ bezeichnet), dem Leittonwechsel L, dem H für ›hexatonic pole‹ und der Quintbeziehung (T für Transposition) – stellen sich der Grad und die Art der Chromatisierung dabei ähnlich knapp dar wie mit herkömmlichen funktionalen Bezeichnungen. Eine traditionelle Analyse würde einen anderen Aspekt hervorkehren. Sie eliminierte die irritierenden Momente der klanglichen Erscheinung und betonte, inwieweit die Klangfolge in einem üblichen Kadenzschema verankert bleibt. Alle nicht akkordeigenen Dissonanzen wie Durchgänge, Nebennoten, Wechselnoten oder Vorhalte zöge sie vom Klangbild ab, um sie sozusagen in den Papierkorb des Analytikers zu werfen. Die in ihrer klanglichen Erscheinung emanzipierte Dissonanz emanzipiert sich nicht analytisch. Die Folge würde als eine jedem Organisten (und Pianisten) geläufige alltägliche und simple Kadenz deklariert oder als die mittels einer Zwischendominante erweiterte Funktionsfolge t , ($D^{5<}$), S , D^v (für d , $D^{5<}$, G , $cis^{7>}$ und D). Transitorische Zusammenklänge sind analytisch wegretuschiert, und Chromata wie der Variantklang im ersten und die Hochalteration der Quinte im zwischendominantischen zweiten Klang als reine Stimmführungsphänomene zusammengefasst. Eine funktionale Analyse, welche

die Einzelklänge und damit das Zukunftsträchtige von Francks Harmonik ernst nähme, ergäbe ein weniger übersichtliches Bild mit mehreren Variantklängen, das noch immer im Groben den Kadenzprozess spiegelte: t (Takte 149–150), D^v (Takte 151–152), S bzw. s (Takte 153–156), T (T. 157). Hat eine Analyse mittels der Neo-Riemannian Theory zwar nicht den Vorzug, durch simplere Zeichen einleuchtender zu sein, so gibt sie doch den aus dem Haptischen resultierenden Aspekt der Klangfolge wieder. Zugleich lässt sie Töne des chromatischen Feldes gelten, die bei einer traditionellen Analyse aus dem Licht geraten.

Viele Facetten von Francks Musik bleiben bei den vorgestellten Zugängen unberücksichtigt. Um die Frage beantworten zu können, welche Komponisten des 19. Jahrhunderts die Harmonik in ähnlicher Weise behandelt haben, wären vergleichende Analyse anzustellen, die sich, wie dargelegt wurde, auf sieben Fragen konzentrieren könnten: (1) Welche Rolle spielen bei anderen Komponisten der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts Sequenzen diatonischer Modelle? (2) Welche Sequenzierungsarten treten bei ihnen an die Stelle diatonischer Transpositionen? (3) Wie werden die Transpositionen der Sequenzglieder metrisch eingebettet? (4) Bei welchen Komponisten führt die Vertauschung üblicher Akkordfolgen (wie D⁷ – Sp statt Sp – D⁷) zu neuartigen harmonischen Wirkungen? (5) Welche Komponisten färben diatonische Akkordfolgen modal um? (6) Welches Potential neuerer Theorien kommt bei Francks Harmonik zum Zuge, welches nicht? Wie verhält es sich damit bei anderen Komponisten seines geographischen und historischen Umfelds? (7) Bei welchen Komponisten der Franck-Zeit würde ein Konzept haptischer Momente von Harmonik ähnlich sinnvoll erscheinen? Die Ergebnisse solcher künftigen Untersuchungen könnten unter anderem andeuten, inwieweit sich Franck der Neudeutschen Schule näherte, mit der er die Vorliebe für Chromatik und Enharmonik teilte, und inwieweit er dabei spezifisch französischen Traditionen verbunden blieb. Vor dem Hintergrund, dass sowohl Liszt als auch Franck Schüler Antonín Reichas waren, dürfte es von Interesse sein, den Parallelen zwischen dem Harmoniegebrauch dieser beiden Meister nachzugehen.⁹ Franck ist oft als deutscher Sinfoniker betrachtet worden,¹⁰ nicht nur, wenn er mit Zeitgenossen in Deutschland oder Frankreich verglichen wurde, sondern auch, wenn man seinen harmonischen Stil von dem späterer Generationen französischer Komponisten abzugrenzen versuchte. Die Forschung hat bisher nur pauschale Antworten auf die Frage nach der Eigenart, der Herkunft und dem Erbe von Francks harmonischer

9 Vgl. Fauquet 1999, S. 57–67.

10 Botstein 2007.

Sprache geben können. Neben der Tatsache, dass seine Kompositionen kaum in ihrem nationalen und harmoniegeschichtlichen Kontext analysiert wurden, liegt ein weiterer Grund für die geringe Zahl an Untersuchungen vermutlich darin, dass die Figur Claude Debussy eine nicht unwichtige Rolle für die Historiographie französischer Musik im ausgehenden 19. Jahrhundert gespielt haben dürfte. Oftmals vertraute man dessen Selbststilisierung. Debussy hat Einflüsse anderer Komponisten auf sein Werk meist vehement in Abrede gestellt. Antworten auf die Frage, woher Francks Harmonik stammt, liegen im Halbdunkeln, im Dunkeln aber liegt, welche ihrer Elemente und Verfahren auf spätere Jahrzehnte vorausweisen. Francks Harmonik steht im Kontext und im Kontakt zur Harmonik vieler zeitgenössischer Komponisten. Unter der Oberfläche einer romantischen Allerweltharmonik in seinen Klängen und Klangverbindungen national und personalstilistisch Spezifisches sichtbar zu machen und dessen Weiterleben zu verfolgen, ist eine Herausforderung, der sich stellt, wer Francks Harmonik nach dem durchforstet, womit sie gängige Modelle ablöst, unterwandert oder umfärbt.

Literatur

- Botstein, Leon, *Pioneering Influence: Cesar Franck. Written for the concert Pioneering Influence: César Franck, performed on Jan 7, 2007 at Avery Fisher Hall at Lincoln Center, 2007*, <http://www.leonbotstein.com/blog/pioneering-influence-cesar-franck/> (abgerufen am 10.5.2020).
- Briscoe, James R., »Debussy, Franck and the ›idea of sacrifice‹«, in: *Revue belge de Musicologie/Belgisch Tijdschrift voor Muziekwetenschap* 45 (1991), S. 29f.
- Catel, Charles-Simon, *Traité d'harmonie*, Leipzig ca. 1825 (zweisprachige Fassung).
- Cohn, Richard, »Introduction to Neo-Riemannian Theory: A Survey and a Historical Perspective«, in: *Journal of Music Theory* 42 (1998), S. 167–180.
- Cook, Robert C., »Tonal Interpretation, Transformational Models, and the Chromatic calls to Repent Franck's ›Le Chasseur Maudit‹«, in: *The Oxford handbook of neo-Riemannian music theories*, hg. von Edward Gollin u. Alexander Rehding, New York u. a. 2011, S. 512–547.
- Fauquet, Joël-Marie, *César Franck*, Paris 1999.
- Fladt, Hartmut, »Modell und Topos im musiktheoretischen Diskurs«, in: *Musiktheorie* 20 (2005), S. 343–369 [= Fladt 2005a].
- Fladt, Hartmut, »Satztechnische Topoi«, in: *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie* 1/2 (2003/05, Bd. 2), S. 189–196 [= Fladt 2005b].
- Haas, Bernhard, *Die neue Tonalität von Schubert bis Webern. Hören und Analysieren nach Albert Simon* (Veröffentlichungen zur Musikforschung 21), Wilhelmshaven 2004.

- Platt, Russell, »Maginot line«, in: *The New Yorker* (2010), <http://www.newyorker.com/magazine/2010/06/07/maginot-line> (abgerufen am 26. 2. 2020).
- Polth, Michael, »Tonalität der Tonfelder. Anmerkungen zu Bernhard Haas (2004), Die neue Tonalität von Schubert bis Webern. Hören und Analysieren nach Albert Simon«, in: *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie* 3/1 (2006), S. 167–178.
- Reber, Henri, *Traité d'harmonie par Henri Reber, membre de l'institut professeur de composition au Conservatoire*, Paris ^o.J. [ca. 1880], Erstauflage o. J. [1862].
- Stove, Robert J., *César Franck: his life and times*, Plymouth 2011.

2.2 Musikalische Zeit und Syntax im 20. und 21. Jahrhundert

Hans Peter Reutter

›Alla napolitana‹ oder Abschiedsgestus

Ein ›Satzmodell‹ bei Stravinskij?

Einleitung

Jetzt auch noch Satzmodelle bei Igor' Stravinskij? Sollen wir ab jetzt die *Psalmensinfonie* etwa auf Intervall-Konsekutiven, Teufelmühlen oder Pachelbel-Bässe untersuchen?

Der Versuch, eine auf tonale Musik in organischer Form anzuwendende Theorie auf Stravinskij zu übertragen, wäre selbstverständlich zum Scheitern verurteilt. Das Konzept des Satzmodells widerspricht Stravinskij's neoklassizistischer¹ Ästhetik und seiner modernistischen Haltung fundamental. Untersucht werden soll vielmehr, ob sich in Bezug auf Satzmodelle vielleicht Ähnliches konstatieren ließe wie in Bezug auf Stilmodelle. Der Einsatz von Stilzitat und -allusionen steht seit jeher im Zentrum der Analyse von Stravinskij's neoklassischer Musik. Hier sei quasi als Zusammenfassung der gängigen Auffassungen Theodor W. Adornos Position aus »Strawinsky. Ein dialektisches Bild« von 1963 zitiert, die sich durchaus ähnlich bei späteren Au-

1 Da der in der Literatur vorherrschende Begriff ›neoklassizistisch‹ aufgrund des Pleonasmus problematisch ist, soll im Folgenden von ›neoklassisch‹ gesprochen werden.

toren wie Volker Scherliess², Stephen Walsh³ und Martha M. Hyde⁴ wiederfindet. Nach den teilweise beißenden Formulierungen in der *Philosophie der neuen Musik*, hinter denen jedoch oft genug heimliche Bewunderung durchschimmert,⁵ rückt Adorno die Kritik an Stravinskij im späteren Text zu recht, ohne sich im Kern widersprechen zu müssen – der Dialektik sei Dank. Zu den Stilmodellen schreibt er:

Oft hat man denn auch an Strawinsky das Parodistische hervorgehoben, die Verwendung mehr oder minder apokrypher musikalischer Modelle, die verzerrt, verrenkt, durch ätzende Zusätze verspottet werden. [...] Man beleidigt Strawinsky, wenn man billige Triumphe über das ohnehin Verachtete als geistreich ihm nachrühmt. Statt dessen wäre, was wie Parodie klingt und nicht selten als solche agiert, rein musikalisch abzuleiten. Die Fortsetzungen der Muster, die jeder Satz Strawinskys exponiert, sind keine, sondern werden, der statisch-unzeitlichen Illusion zuliebe, gestaut. [...] Seine gereihten Felder dürfen nicht dasselbe und können doch nichts qualitativ Verschiedenes sein. Darum tritt ihre Beschädigung anstelle von Entwicklung. [...] Was Strawinskys Musik den Stilmodellen antut, tut sie sich selbst an. Er schrieb permanent Musik über Musik, weil er Musik gegen Musik schrieb.⁶

Stephen Walsh sieht 1987 in seiner durch die Erfahrung der Postmoderne geprägten Analyse den Umgang mit den Modellen weniger dekonstruktivistisch:

In general the secret of Stravinsky's integration of classical formulae with his own personal mode of expression, which essentially never changed much, lies in his ability to select those formulae most instantly typical of classical genres, so that a strong image is economically projected which can then survive or even absorb techniques and idioms that might seem alien to it.⁷

Von Stil- zu Satzmodellen – sind die letzteren, sofern sie vorkommen, nur ein äußerer Ausdruck dieser stilistischen Haltung? Dies wird dann bestätigt, wenn sie,

2 Scherliess 1983 und 1998.

3 Walsh 1987.

4 Hyde 2003.

5 Vgl. z. B. den Abschnitt ›Hörtypen‹, Adorno 1947, ²1958, S. 178 ff.

6 Adorno 1963, S. 212f.

7 Walsh 1987, S. 170. Übersetzung Reutter: »Das Geheimnis von Stravinskij's Integration klassischer Formeln in seine eigene Ausdrucksweise, die sich im Grunde nie sehr geändert hat, liegt im Allgemeinen in seiner Fähigkeit, genau jene Formeln auszuwählen, die spontan typisch für klassische Genres sind, so dass mit ökonomischen Mitteln ein starkes Bild projiziert wird, das Techniken und Idiome überleben oder sogar in sich aufnehmen kann, die ihm eigentlich fremd sind.«

wie zumeist, nur gebrochen auftauchen (dazu später mehr in einem Exkurs über ›Kadenzielle Wendungen‹). Zum anderen kann das Verhältnis auch noch weiter gehen, da sie bisweilen an bestimmte Ausdruckscharaktere und formale Punkte gebunden erscheinen – somit also Satzmodelle im eigentlichen, konstruktiven Sinne darstellen.

Ich begeben mich mit dieser Hypothese auf ganz dünnes Eis, deswegen möchte ich zunächst in einer Art ›Arbeitsdefinition‹ von Satzmodellen darstellen, wie ich den Begriff in diesen Zusammenhang verstehe und anwende.

Danach wird in einem zweiten Teil ein konkretes Satzmodell bei Stravinskij vorgestellt, sein Vorkommen in Werken aus über drei Jahrzehnten aufgezeigt, über seine Herkunft und seine inhaltliche und formale Funktion nachgedacht und seine Verwandtschaft mit anderen Modellen und Satztechniken untersucht.

Im dritten Teil wird dann versucht, ausgehend von Aspekten der *Serenade in A* für Klavier die Bedeutung von Satzmodellen bei Stravinskij aufzuzeigen, und zwar hauptsächlich in Hinblick auf die Form.

1. Satzmodelle – eine Arbeitsdefinition

Ein Satzmodell ist ein mehrstimmiger Satz, meist erkennbar als ein konkreter Außenstimmensatz. Neben diesem kontrapunktischen Aspekt geht damit traditionell eine typische Harmoniefolge einher, die je nach kompositorischem Kontext, Stil oder Geschmack variieren kann. Dies entfällt hier weitestgehend, da Stravinskij's Harmonik überwiegend skalar und damit flächig übergreifend, nicht funktional, arbeitet.⁸ Dazu kommt außerdem die wichtige Beobachtung, dass Satzmodelle miteinander vernetzt sind und ineinander übergehen können: ein Fauxbourdon kann zu einer 7-6-Konsequente werden und diese zu einem Quintfall etc. Im Übrigen spricht Hartmut Fladt lieber vom Topos/Modell, da für ihn nicht nur strukturelle Aspekte der Klangfortschreitung wichtig sind, sondern auch semantische:

Daß bestimmte Modelle in bestimmten Gattungen, an bestimmten formal-dramaturgischen Positionen oder in Kontexten genau definierbarer Semantik immer wieder – kaum modifiziert oder individualisiert – von den Komponierenden abgerufen werden,

8 Zu zeigen versuchte ich dies u. a. in Vorträgen bei den Euromacs (Europäische Konferenzen für musikalische Analyse) 2007 in Freiburg i. Br. und 2011 in Rom. Umfassende Veröffentlichung i.V.

ist wesentlicher Bestandteil ihres Topos-Charakters und begründet auch grundlegende musikalische Verknüpfungsweisen.⁹

In jeder musikalischen Figur, in jeder Klangfolge ist Geschichte gespeichert, und damit auch die begrifflich vermittelte Bedeutung, derer sich die Komponierenden bedienen und die sie individualisierten.¹⁰

Das letzte Zitat scheint geradezu auf Neoklassik gemünzt zu sein!

Entfällt mindestens ein Aspekt dieser Definition – Klangfortschreitung, kontrapunktisches Gerüst, Überführbarkeit, semantische Geladenheit, formale Funktion – dann sollten wir auch nicht vom Satzmodell sprechen, sondern entweder allgemeiner von Satztechnik, Textur, Figur oder konkreter von Motiv, Thema oder Zitat, je nach Situation. Soweit eine eher abgrenzende, gewissermaßen ›konservative‹ Definition von Satzmodell.¹¹ Obwohl sie beispielsweise Fladts Begriffsbestimmung unverhältnismäßig stark einengt, erscheint sie für die Stravinskij-Analyse hilfreich, da es genau an diesem Punkt der Definition immer wieder kritisch werden kann und mit ihrer Hilfe eine stilkritische Positionierung ermöglicht wird.

2. Das Modell

Nun zu dem Fallbeispiel, dem Stravinskijschen Satzmodell, das in seiner gesamten neoklassischen Phase anzutreffen ist, die sich immerhin vom Anfang der 1920er Jahre bis zur Mitte der 50er Jahre erstreckt. Eine Schaffensphase, die länger ist als so manches aktive Komponistenleben! Das wahrscheinlich erste Werk, das dieses Modell in seiner Urform verwendet, ist die Sonate für Klavier von 1924.

Nach einer fast rein oktatonischen Einleitung sehen wir einen Abschnitt zunächst nur auf weißen Tasten in einer unverstellten C-Dur-Skala, in Takt 22 rückt die Tonalität nach D-Dur, und nach einer fast wörtlichen Wiederholung um einen Ganzton höher endet dieser Abschnitt in Takt 31 konsequenterweise mit einer geradezu traditionellen Kadenz nach e-Moll.

9 Fladt 2005, S. 189.

10 Ebd., S. 190.

11 Vgl. hierzu die offeneren, an Luhmann orientierte Definition von Kaiser 2007.

Abbildung 1: Sonate, I. Satz, Takte 13 – 25

Das Modell stellt sich hier folgendermaßen dar: Die Unterstimme wiegt sich innerhalb eines weiten Ambitus triolisch auf und ab in Dreiklangsbrechungen zweier Akkorde – C-Dur und h-vermindert –, verhält sich dabei in typischer Stravinskij-Manier quasi ostinat ohne eigentliche Wiederholungen, die Oberstimme wird mit wenigen Ausnahmen in Terzen geführt und bewegt sich überwiegend skalenartig, ebenfalls in wiegender Bewegung. Diese erscheint jedoch nicht mit den Arpeggien synchronisiert, weder im Sinne gleicher noch gegenläufiger Bewegung. Da es sich hier um eine Art Hauptthema des Satzes handelt, kehrt das Modell im Verlauf entsprechend häufig wieder.

Kurz danach komponierte Stravinskij ein weiteres Klaviersolowerk, hauptsächlich, um Material für seine eigene sich ausweitende Konzerttätigkeit zu haben¹²: Die *Sérénade*, die bei der Drucklegung den manchmal (z. B. als ›a-Moll‹) missverstandenen Titelzusatz ›en La – in A‹ erhielt. Hier der Beginn des letzten Drittels des Eingangssatzes *Hymne*.

12 Neben Konzertauftritten als Pianist sah Stravinskij die *Sérénade* für eine Einspielung auf Schallplatte vor. Vgl. Stravinskij 1936, S. 194, und Walsh 2000, S. 412 ff.

52 (♩=58)

57

Abbildung 2: *Sérénade*, I. *Hymne*, Takte 52–61

Wie zuvor ist eine stabile skalare Tonalität erkennbar, weiße Tasten in einer Art F-lydisch, wir sehen wieder eine ternäre Rhythmik. Die Arpeggien jedoch sind mit Nebentönen zu Vierklängen erweitert, die Oberstimme wird zu dreistimmigen Griffen verstärkt, deren Kernintervall erneut die Terz ist. Dieses Bewegungsmuster setzt sich fast bis zum Satzende fort, dabei gibt es zwischenzeitlich eine Tonalitätsrückung zu einer Art Dis-Dorisch und zurück zu weißen Tasten, bevor dann die Musik in einer eigenartigen Kadenz, die später betrachtet werden soll, in ein stummes A mündet.

Das ausführlichste Erscheinen des Modells zeigt jedoch der vierte und letzte Satz der Serenade mit dem merkwürdigen Titel *Cadenza finala*. Dieser Satz hat eine dreiteilige Form, deren Rahmenteile vollständig von dem betreffenden Satzmodell beherrscht werden, während im Mittelteil eine Art Stimmtausch (Terzen links) und polyphone Verarbeitung dominieren. Das Satzmodell erwächst aus einer Parallelführung, die sich in die bereits bekannten Bewegungen verzweigt. Die Oberstimme läuft erneut nicht synchron zu den Figuren der linken Hand, die Arpeggien gestalten sich tatsächlich ostinat, in binären Achterzyklen. Wieder finden wir (ab dem dritten Takt) eine stabile Skala vor, die hier keine Dur- oder Kirchentonart ergibt, sondern zunächst ein Pentachord A-Dur + g, zu dem ab Takt 6 noch das *f* hinzutritt.

Abbildung 3: *Sérénade*, IV. *Cadenza finale*, Beginn

Es folgt eine kleine Galerie, die die Geschichte und einige Veränderungen des Satzmodells aufzeigen soll. Aus Platzgründen werden nur ausgewählte Notenbeispiele wiedergegeben.

Die früheste Übertragung des Modells vom Klavier auf große Besetzung findet sich im ersten Chor von *Oedipus Rex*: Das eigentliche Modell beginnt im vierten Takt nach Ziffer 9. Auch wenn durch Instrumentenwechsel und zusätzliche Stimmen verschleiert, sind doch Terzgang und Akkordbrechung deutlich präsent. Die Tonalität ist durch die Rückung vom anfänglichen cis-Moll nach *a* etwas reicher als in den untersuchten Klavierstücken, lässt sich aber innerhalb des Satzmodells als a-Moll mit jeweils tiefer und hoher 6. und 7. Stufe begreifen – der neuntönige Mollvorrat ist eine der häufigsten Skalen beim Stravinskij der 20er – 40er Jahre.¹³

¹³ Die Annahme eines neuntönigen Tonvorrats bei Moll ist mein vereinheitlichender Vorschlag für die Analyse. Vgl. die Beschreibung der ›non-diatonic minor modes‹ bei Tymoczko 2002, S. 70ff., und 2003, S. 193ff.

Abbildung 4: *Oedipus Rex*, Ziffer 9–10

Die *Ode auf den Tod* von Natalie Koussevitsky von 1943 mündet kurz vor Ende in eine sehr ausführliche Version des Modells, das anfangs aufgrund seiner engen Lage und der sich kreuzenden Stimmen kaum hörbar hervortritt. Die Tonalität weist nun auch die für die 1930er und -40er Jahre typischen Vorzeichenkonflikte auf, hier *as* gegen *a* und *b* gegen *h* innerhalb einer F-Tonalität (Ziffer 41).

Varianten finden sich unter anderem in *Perséphone* (1933/34) bei Ziffer 224–225 und zu Beginn (Takt 4ff.) der *Scènes de ballet* (1944): die Oberstimmen laufen jeweils in parallelen Sexten, im späteren Beispiel erscheint durch Instrumentenwechsel und extreme Lagenverteilung auch das Arpeggio verändert.

Das Beispiel aus *Orpheus* (1947) zeigt eine deutliche Reduzierung der Arpeggien, es sei hier jedoch aufgenommen, weil es wertvolle Hinweise auf die Semantik des Modells gibt. Man beachte die szenische Anweisung »Einige Freunde kommen vorbei und bringen Geschenke. Sie kondolieren.«

Lento sostenuto $\text{♩} = 69$
 Some friends pass bringing presents
 and offering him sympathy.

Abbildung 5: *Orpheus*, Premier tableau, Takte 10–12

Je später die Beispiele, desto mehr verdichten sich die Hinweise, welche Semantik Stravinskij mit diesem Modell in Verbindung bringt. Das Duettino aus *The Rake's Progress* von 1947–51 könnte sogar einen Namen für dieses oft mild-melancholisch, manchmal trauernd wirkende Modell liefern: ›Farewell‹.

12 83 Ann

$\text{♩} = 126$ *dolce*
 Fare well, fare well, fare - well for now,

Abbildung 6: *The Rake's Progress*, Duettino, Ziffer 81–83

Um den Reigen zu schließen, sei noch ein Beispiel aus dem tatsächlich aller spätesten Werk erwähnt, das für diese Betrachtung in Frage kommt: das Ballett *Agon*. In der zweiten Hälfte des Stücks erklingen bereits die ersten dodekaphonen Passagen, die sich rein strukturell damit unserem Satzmodell verweigern. Das typisch bimodale *Prelude* hingegen zeigt in aberwitzigen Instrumentalkombinationen das Modell ein letztes Mal in Zeitlupe (Takte 136–140).

Was macht also zusammenfassend dieses Satzmodell aus?

Die Unterstimme bewegt sich in Arpeggien innerhalb eines Ambitus, der meist eine Oktave übersteigt. Es kann dabei nur ein Dreiklang umschrieben werden, aber auch Wechsel zu anderen Akkorden kommen vor.

Die Oberstimme schreitet zeitgleich meist im selben Puls vorwiegend stufenweise und in geringem Ambitus. Die Stimme wird in Terzen, manchmal Sexten verdoppelt.

Die Unterstimme hat die Tendenz zur Ostinato-Bildung, die Zusammenklänge scheinen harte Dissonanzen zu suchen, so etwa kleine Nonen oder Querstände. Die skalare Tonalität ist stabil: der einfachste Fall ist eine diatonische Skala (z. B. ›weiß‹ oder melodisch Moll aufwärts), ausgewählte Vorzeichenkonflikte können hinzutreten (Dur- gegen Mollterz, natürliche und erhöhte 4. Stufe), oder das Modell tritt in konsequenter Bimodalität auf. Durchgangschromatik, wie man sie etwa in romantischen Sätzen mit Terzgängen häufig antrifft, taucht nicht auf.

Und damit sind wir bei der Frage, die an Stravinskij's Musik immer wieder gestellt wird: Woher kommt das Modell? Spielt der Komponist mit ihm auf ein konkretes Vorbild an, oder wird gar etwas zitiert?

In der aktuellen Literatur wird diese Frage womöglich sogar zu oft gestellt. Viele Publikationen ergehen sich in der Auswertung der – selbstverständlich höchst wertvollen und aufschlussreichen – Skizzen, stets in der Hoffnung, in diesen neben Hinweisen auf die Entstehung dann auch die ›Originale‹ der Vorbilder zu entdecken¹⁴.

Auch hier sollen kurz Spekulationen zu Vorbildern für dieses Modell angestellt werden, allerdings um damit eine grundsätzlich andere Position zu unterstreichen.

Terzen in den Oberstimmen und Dreiklangsbrechungen im Begleitsatz gehören zur Grundausrüstung des klassisch-romantischen Klaviersatzes. Neben den in Stravinskij's Autobiographie benannten Verbindungen zu den Inventionen Bachs und zu den Wiener Klassikern¹⁵ wurde schon früh auf eine mögliche Beeinflussung Stravinskij's durch Carl Philipp Emanuel Bach hingewiesen, so in einer 1925 erschienenen Kritik der Sonate von Boris de Schloezer.¹⁶ Zwar bezieht sich der Vergleich eher auf die ornamentreiche Gestaltung des langsamen Satzes, aber auch mit Blick auf unser Modell wird man schnell fündig.¹⁷

Roman Vlad und Maureen Carr stimmen jedoch in Bezug auf C. P. E. Bach nicht zu mit dem Argument, dass Stravinskij's karger, fadenscheiniger Satz sicherlich nicht mit dem fast schon romantischen, prä-Beethovenschen Sonatentyp vergleichbar sei.¹⁸ Beide benennen jedoch als Vorbilder später nicht nur

14 Zentral ist dieser Zugriff bei Carr 2014, auch Horlacher 2011 folgt meist, bei anderer Zielsetzung, dieser Vorgehensweise.

15 Zum Oktett vgl. Stravinskij 1963, S. 70f., und zur Sonate und zur *Sérénade* 1936, S. 180f., 194f.

16 Carr 2014, S. 263.

17 Vgl. zum Beispiel Carl Philipp Emanuel Bach, Sonate F-Dur Wq. 51 Nr. 5 (veröffentlicht 1761), Takte 43–50.

18 Carr 2014, S. 274.

Ludwig van Beethoven selbst, sondern sogar Frédéric Chopin. Und tatsächlich findet sich gerade bei Beethoven bisweilen eine exzessive Verwendung von Terzgängen; und er scheut im Gegensatz zu früheren Komponisten durchaus nicht die entstehenden Dissonanzen (zum Beispiel in der Klaviersonate Es-Dur ›Les Adieux‹ op. 81a, Takt 29ff.).

In der Romantik wird das Spiel in Terzen zu einem wichtigen Topos der Etüden- und konzertanten Klavierliteratur: zum Beispiel bei Carl Maria von Weber, Klavierkonzert Nr. 2 op. 32 (Takt 100ff.) sowie bei Chopin, *Nocturne* op. 37 Nr. 2 (Beginn) und *Berceuse* op. 57 (Takt 23ff.).

Ein wichtiger Hinweis bei Carr ist der auf Isidor(e) Philipp, einen Klavierprofessor am Pariser Conservatoire und eine Art Technik-Guru, bei dem Stravinskij über viele Jahre immer wieder sein Klavierspiel auffrischte. Noch 1935 schreibt Stravinskij's erste Frau Catherine: »Auf mein Drängen nahm er ein paar Stunden bei Philipp. [...] Nach seiner Rückkehr sollte er wieder mit Philipp arbeiten, aber diesmal sollte es um Technik gehen, die er meiner Meinung nach vernachlässigt hat.«¹⁹

Philipp ist der Herausgeber nicht nur von Klavierübungen (darunter eine Schule mit dem passenden Namen *Finger-Gymnastik*)²⁰, sondern auch von Kompendien mit gesammelten technischen Gemeinheiten aus Klassik und Romantik, wobei nicht nur die üblichen Verdächtigen vorkommen, sondern Klavierschulen verschiedener Provenienzen. Insbesondere das Spiel in Doppelgriffen nimmt breiten Raum ein, und die oben erwähnten Beispiele finden sich alle in der Sammlung Philipps.²¹

Jetzt aber der Einwand: die klassischen Beispiele bieten keine passende Entsprechung für Stravinskij's Satztechnik, die romantischen unterscheiden sich derart grundlegend in Ausdruck und Harmonik (ist doch die Chromatik, dort Garant für harmonische Flexibilität des Satzmodells, bei Stravinskij komplett abwesend), dass sie allenfalls fingertechnisch als Vorfahren gelten könnten. Bei den Recherchen zu diesem Artikel konnte ich jedenfalls keine einzige Stelle finden, die als exakter Prototyp für das Satzmodell gelten könnte. Und selbst wenn man noch ein genau passendes Beispiel fände, spielte es für Stravinskij's Modell keine entscheidende Rolle. Es ist Stravinskij's originäre Erfindung und eine originelle obendrein. Durch den Einsatz vertrauter, teilweise banaler, etüdenhafter Elemente strahlt das Modell eine scheinbar altbekannte Klassizität aus, während

19 Stravinskij 1982, S. 11, Brief von Catherine Stravinskij vom 11.2.1935.

20 Philipp 1920.

21 Philipp 1900.

es so nur im frühen 20. Jahrhundert vorkommen kann: harte Dissonanzen bei diatonischer Harmonik, trockene Klanglichkeit, die Möglichkeiten zur Quasi-Ostinato-Bildung, im Ausdruck zwar vordergründig nüchtern, aber durchtränkt von einer gewissen Nostalgie und bisweilen spürbaren tiefen Melancholie.

Woher kommt das Modell innerhalb des Schaffens von Stravinskij und hat es eine semantische Bedeutung?

Wenn man Stravinskij's Werk nach diesem Modell, seinen Vorläufern und seinen Verwandten durchsucht, denkt man dabei wohl zunächst an typische Stücke im zusammengesetzten Dreiertakt. Grundsätzlich könnten doch in diesen Taktarten Dreiklangsbrechungen und ausgeterzte Melodien vorkommen, also im schnellen Tempo ›Tarantella‹, ›Gigue‹ oder ›Alla napolitana‹, im langsamen vielleicht ›Berceuse‹ oder ›Siciliano‹. Immerhin heißt bereits Stravinskij's erste bekannte Komposition aus der Schulzeit *Tarantella*, Gigen und Artverwandtes kommen immer wieder bei Stravinskij vor. Unter diesen Titeln wird man jedoch nicht fündig, allerdings stößt man auf eine markante Verwandtschaft: So bedienen sich Stücke im Napolitana-Gestus immer wieder Arpeggien mit Quartmanchmal Quintharmonik. Hier das Anfangsostinato der *Napolitana* aus *Cinq pièces faciles* für Klavier zu vier Händen von 1917 und eine Stelle aus der Mitte, an der sich zu Quintsäulenarpeggien immerhin Sexten gesellen:

Abbildung 7: *Cinq pièces faciles*, Nr. 4 *Napolitana*, Beginn und Takte 23–26

Eine hartnäckige Quarte stört auch die Dreiklangsharmonik in der *Tarantella* aus *Pulcinella* (1921), die *Gigue* des *Duo Concertant* für Violine und Klavier von 1932 bedient sich überwiegend einer Quartenharmonik und noch das Fugenthema der *Gigue* aus dem tonal schon reihenmäßig organisierten Septett von 1953 baut auf Quarten auf.

Es scheint also eine typische Abart des Modells zu geben für schnelles Tempo. Da insgesamt ein spezifisches Intervallverhältnis der Außenstimmen fehlt – die Terzen sind nur bei *Pulcinella* zu sehen und selbst dort nicht durchgehend –, kann man hier nur von einer Satztechnik, nicht von einem -modell sprechen.

Auch in langsamem Tempo scheint das Modell vor 1924 nur als Satztechnik vorzukommen, so z. B. in der berühmten H-Dur-Stelle aus den *Cercles mystérieux des adolescentes* in *Le Sacre du printemps* (1913), in der sich die Melodie in sechsstimmigen Mixturen über einem tetratonischen Ostinato bewegt. Noch deutlicher vorgeprägt erscheint es in den *Jeux des cités rivales* bei Ziffer 61:

Abbildung 8: *Le Sacre du printemps*, Ziffer 61

Auch andere Abkömmlinge des Modells beziehen sich meist nur entweder auf die Unter- oder auf die Oberstimme, kaum je auf beide zusammen. Dennoch zeichnen sie sich durch eine hohe Wiedererkennbarkeit aus: So reduziert sich in fast jedem Werk irgendwo einmal der Bass auf ein Terzpendel, oft mit austauschbaren Oktavlagen, so zum Beispiel zu Beginn des *Concerto* für zwei Klaviere (1935) und im ersten Satz der *Sinfonie in drei Sätzen* (1943) ab Ziffer 7. In der *Psalmensinfonie* (1930) treten bei Ziffer 2 des dritten Satzes Terzen über einem wiegenden Zweiklang c-g auf.

Insbesondere in den 30er und 40er Jahren liebt Stravinskij die Kombination von Instrumentenpaaren, gerne der Oboen, in Terzen über einer klopfenden oder nachschlagenden Begleitung. Als Beispiel diene das erste Thema des Violinkonzerts von 1931. Aber es finden sich vergleichbare Stellen in jedem beliebigen Orchesterwerk der neoklassischen Phase von *Mavra* bis *Agon*.

3. Bedeutung von Satzmodellen bei Stravinskij

Was bedeuten nun Satzmodelle für die Stravinskij-Analyse? Selbstredend kommen sie weitaus seltener vor als in früherer Musik. Aber gerade das scheint ihnen eine Schlüsselrolle zuzuweisen. Das untersuchte Farewell-Modell taucht nach bisheriger Erkenntnis nur in zwei Zusammenhängen auf:

- Kurz nach Beginn eines Satzes oder Werkteils als tonal stabile Vorstellung eines thematischen Abschnittes.
- Als zentrales Kadenzvorfeld gegen Ende eines Teiles.

Dabei zeigen sich tendenziell Unterschiede in der Behandlung des Modells, die sich mit den Werkzeugen begreifen lassen, die u. a. Gretchen Horlacher beschrieben hat. Sie betrachtet genau die Rolle der Quasi-Ostinati in Bezug auf kontrapunktische Interaktion und auf das Erklingen sogenannter »Cadential Gestures«. ²² Während sie im Rahmen ihrer Analysen mit letzteren vor allem melodische Schlusswendungen wie fallende Sekunden oder Terzen meint, lässt sich in Bezug auf das Farewell-Modell sogar eine deutliche harmonische Implikation feststellen.

Gezeigt werden soll das anhand der *Sérénade en La*. Wie zuvor gesehen, beginnt der vierte Satz, *Cadenza finala*, mit dem Modell in einer stabilen Tonalität, die man in der Jazztheorie als $A^{7\ 11}$ bezeichnen könnte. In Takt 11 rutschen Klang und Skala allerdings für zwei Takte um einen Ganzton nach unten, damit einen Harmoniewechsel erzeugend, der leicht kadenzielle Wirkung hat: $G^{7\ 11} - A^{7\ 11}$. Damit wird ein zentraler Vorzeichenkonflikt etabliert: *cis* gegen *c*.

G ist dann auch die Tonalität des Mittelteils dieses Satzes, ab Takt 46 zunächst g-Moll mit neuntönigem Vorrat, ab Takt 63 ein für acht Takte stabiles G-Dur. Dazwischen allerdings wird fast genau in der Mitte des Satzes die weiteste Entfernung von der tonalen Achse *a* erreicht, ais-Moll, ehe die Harmonik mittels enharmonischer Umdeutung wieder nach g-Moll gleitet.

Mit der Reprise kehrt auch das Farewell-Modell wieder, jedoch diesmal gegenüber dem Anfang in erheblich reduzierter Form: beide Hände nähern sich einem echten Ostinato, allerdings in verschiedenen Phasen. Die Transposition der rechten Hand um einen Ganzton nach unten, von A-Dur nach G-Dur, markiert Anfang und Ende des ostinaten Abschnitts. Bevor sämtliche acht Möglichkeiten zur Überlagerung der beiden Phasen durchgespielt sind (hier an den Positionen des Quasi-Ostinatos der rechten Hand zum Ostinato der linken durchgezählt ²³), ändert sich die Bewegungsart des Modells: Innerhalb der aufsteigenden Skala (Takt 88f.) entsteht ein Vorzeichenkonflikt *fis* gegen *f*, die Takte 93f. ergänzen

²² Vgl. insbesondere die Analyse der letzten Nummer aus *Apollon musagète*. Horlacher 2011, S. 145ff.

²³ Der als Referenz verwendete Punkt des Ostinatos wird im Notenbeispiel als »Normalposition« bezeichnet.

den Konflikt *c* gegen *cis*, ab Takt 97 steht *g* gegen *gis*. Alle drei Vorzeichenkonflikte treten bereits in der Reihenfolge des Quintenzirkels in den beiden Einleitungstakten 76/77 auf und bleiben bis in die Kadenztakte 103–107 unaufgelöst.

Abbildung 9: *Sérénade*, 4. Satz, *Cadenza finale*, Takte 75–91 mit analytischen Markierungen

Gerade die Kadenz verweigert sich dem Modellhaften – betont konträr zu traditionellen Vorgehensweisen, bei denen das Kadenzieren prinzipiell als Satzmodell erfolgt. Wie in zahlreichen neotonalen Werken ab den 1920er Jahren – nicht nur bei Stravinskij – scheint die Fantasie im Erfinden origineller Schlusswendungen besonders reich zu sein. Man kann sogar sagen: je weiter sich eine Schlusswendung einem traditionellen Kadenzmodell annähert, umso eher erscheint sie ironisch gebrochen oder gar parodistisch. Hier entgeht Stravinskij der Parodiefalle, indem er den entscheidenden Ton des Schlussakkordes weglässt, es erklingt weder *cis* noch *c*.

Im gesamten Zyklus der Serenade stellt *a* nicht den Grundton, sondern eine Achse dar, wie Stravinskij selbst betont.²⁴ Dies zeigen stellvertretend sehr gut die Anfänge und Schlüsse aller Sätze, in denen Tonalitäten um *a* herum etabliert werden, das endende *a* zunächst aber jeweils nur stumm angeschlagen wird. Erst der letzte Satz, der vermittelt des hier vorgestellten Modells quasi *ein* ausgedehntes Kadenzvorfeld darstellt, endet mit einer ›konventionellen‹ Kadenz einschließlich des Dominantseptakkords E⁷. Somit schlage ich als Deutung des Titels *Cadenza finala* vor: nicht Solokadenz, sondern tatsächlich harmonische Finalkadenz. Und womöglich erklärt das auch den merkwürdigen Titel, denn ›finala‹ ist fehlerhaftes Italienisch. Dasselbe Spiel, das Stravinskij mit den musikalischen Modellen treibt, vollzieht sich hier auch sprachlich: ›Kadenz‹ und ›Finale‹ werden als Begriffe zitiert und in einen alten/neuen Zusammenhang gestellt. Und so ist das falsche Italienisch nur eine letzte leise Ironie – immerhin hören die Wörter mit einem *a* auf.

Literatur

- Adorno, Theodor W., *Philosophie der neuen Musik*, Frankfurt a. M. 1947, ²1958.
- Adorno, Theodor W., »Strawinsky. Ein dialektisches Bild«, in: ders., *Quasi una fantasia. Musikalische Schriften II*, Frankfurt a. M. 1963.
- Carr, Maureen A., *After the Rite. Stravinsky's Path to Neoclassicism*, Oxford u. New York 2014.
- Fladt, Hartmut, »Satztechnische Topoi«, in: *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie* 2/2–3 (2005), S. 189–196.
- Horlacher, Gretchen G., *Building Blocks*, Oxford u. New York 2011.
- Hyde, Martha M., »Stravinsky's neoclassicism«, in: *The Cambridge Companion to Stravinsky*, hg. von Jonathan Cross, Cambridge u. a. 2003.
- Kaiser, Ulrich, »Was ist ein musikalisches Modell?«, in: *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie* 4/3 (2007), S. 275–289.
- Philipp, Isidor, *Exercises, Studies and Examples in Double Notes for Pianoforte*, New York 1900.
- Philipp, Isidor, *Finger Gymnastics op. 60*, Philadelphia 1920.
- Scherliess, Volker, *Strawinsky*, Laaber 1983.
- Scherliess, Volker, *Neoklassizismus: Dialog mit der Geschichte*, Kassel u. a. 1998.
- Stravinskij, Igor', *An Autobiography*, New York 1936.
- Stravinskij, Igor' & Craft, Robert, *Dialogues and a Diary*, New York 1963.

24 Vgl. Stravinskij 1936, S. 195.

Stravinskij, Igor', *Selected Correspondence*, Bd. 1, hg. von Robert Craft, New York 1982.

Tymoczko, Dmitri, »Stravinsky and the Octatonic: A Reconsideration«, in: *Music Theory Spectrum* 24 (2002), S. 68–102.

Tymoczko, Dmitri, »Octatonicism Reconsidered Again«, in: *Music Theory Spectrum* 25 (2003), S. 185–202.

Walsh, Stephen, *The Music of Stravinsky*, Oxford u. New York 1987.

Walsh, Stephen, *Stravinsky. A Creative Spring*, London 2000.

Henrik Holm

Die Zeitgestaltung in der Interpretationskunst Wilhelm Furtwänglers

Wie gliedert Wilhelm Furtwängler die Zeit? Wie schafft Furtwängler mit Hilfe der Zeitgestaltung den erwünschten musikalischen Ausdruck? Wie kann man diesen Ausdruck beschreiben? In diesem Beitrag richte ich die Aufmerksamkeit auf die Zeitgestaltung in der Interpretationskunst Wilhelm Furtwänglers aus musikphilosophischer Perspektive. Ich entwickle meinen Gedankengang – thesenhaft – in neun Schritten.¹

1. ›So und nicht anders‹: Das ist eine Aussage, die sich sowohl bezogen auf Kompositionen als auch auf Interpretationen der (tonalen) Musik der klassischen Tradition verstehen lässt. Es lässt sich nicht aufteilen. Es ist eine Aussage über Musik in ihrer Existenzweise als gespieltes und das heißt: interpretiertes Werk. Man kann dieses Urteil näher bestimmen als das Gefühl einer ästhetischen Notwendigkeit. Die Erfahrung der ästhetischen Notwendigkeit ist ein (intuitives und reflexives) Urteil des musikhörenden Menschen. Intuitiv ist es, wenn man Musik in ihrem klingenden Verlauf als kohärente oder logische Folge versteht. Reflexiv ist es, wenn man die ästhetische Notwendigkeit als Urteil vom Ende her versteht: Erst dann tut sich die ganze Geschichte, der Erzählverlauf der Musik auf. Beide Urteilsformen als Einheit zu denken, heißt die Logik der Musik als Narrativ zu erfassen.

2. Das Urteil gründet sich auf das Verstehen musikalischer Zusammenhänge. ›Musikalischer Zusammenhang‹ ist ein anderer Ausdruck für die Logik der Musik. Das Verstehen von musikalischer Logik ist primär eine Sache der ästhe-

1 Der folgende Text ist eine revidierte Version eines Kapitels aus meinem Essay über Furtwängler (Holm 2015). Ich bedanke mich beim Verlag für die freundliche Genehmigung der Verwendung des Kapitels. In diesem Essay liefere ich eine Begründung vieler Thesen des vorliegenden Textes. In einer Monographie, die 2017 auf Norwegisch erschienen ist (Holm 2017), begründe ich ausführlich meinen philosophischen Versuch über die Interpretationskunst Wilhelm Furtwänglers.

tischen Erfahrung von Musik. Es ist durch die Weise bedingt, wie die Musik in der Zeit fortschreitet. Das Fortschreiten im Sinne des Hervortretens musikalischer Zusammenhänge ist von der praktischen Interpretation der Musik abhängig. Musikalische Interpretation impliziert seitens der Aufführenden ein wesentliches Verhältnis zu den unterschiedlichen Zeitdimensionen der Musik. Mit Zeitdimensionen meine ich sowohl das Gesamtgefüge von Musik im Sinne eines jeweiligen Erklingens in der Zeit als auch die Gliederung der zeitbezogenen musikalischen Elemente (Rhythmus, Takt, Phrase). Die Zeitgestaltung der Musik ist deswegen ein Gegenstand der musikalischen Interpretation. Eine Aussage über die Zeitgestaltung in einer bestimmten Interpretation ist eine Aussage über das Sein der Musik in der Form ihres Erklingens. Die geistige Fähigkeit, Zusammenhänge in der Musik zu hören oder in einer Partitur zu erfassen, setzt eine musikalische Ordnung innerhalb des Ganzen des Werks voraus.

3. Es geht beim Interpretationsakt nicht um die Nachbildung eines Modells, sondern um die schöpferische Wiedergabe der Tonsprache der Musik der klassischen Tradition. Die Gestaltung der Zeit ist ein konstitutiver Teil der Wiedergabe. Sie erfordert eine hohe Imaginationskraft, die mit einer persönlichen Aneignung des jeweiligen Werkes einhergeht. Der Akt des Interpretierens ist die Versinnlichung eines geistigen Prozesses. Das Verständnis der Musik wird sinnlicher Klang. Die Versinnlichung des geistigen Verstehens ist in vielen Fällen der Musik der klassischen Tradition Teilhabe an der expressiven Logik der Musik, die an das (geistige) Verstehen des Hörers appelliert. Georg Wilhelm Friedrich Hegel schreibt über das innere Verhältnis von Sinnlichkeit und Geist treffend:

Erst wenn sich in dem sinnlichen Element der Töne und ihrer mannigfaltigen Figuration Geistiges in angemessener Weise ausdrückt, erhebt sich auch die Musik zur wahren Kunst, gleichgültig, ob dieser Inhalt für sich seine nähere Bezeichnung ausdrücklich durch Worte erhalte oder unbestimmter aus den Tönen und deren harmonischen Verhältnissen und melodischer Beseelung müsse empfunden werden.²

4. Im Folgenden soll der Zusammenhang von der expressiven Logik der Musik und des Hörens am Beispiel der Zeitgestaltung Furtwänglers erarbeitet werden. Begriffen als eine Form der künstlerischen Aktivität bestimmt die Agogik, wie die Musik als zusammenhängende Struktur in der Zeit erklingt. Die Agogik

2 Hegel 1986, S. 148f.

Furtwänglers äußert sich in besonderer Weise als eine flexible Gestaltung des Tempos. Furtwängler lässt das Anfangstempo nicht für die Gestaltung eines ganzen Satzes oder Stückes normativ sein. Man bekommt eher das Gefühl, dass das Tempo etwas Anderem folgt. Das Tempo ist Teil der Vermittlung der Botschaft der Tonsprache. Durch das flexible Tempo kommt etwas zum Ausdruck. Mit Joachim Matzner deute ich dieses Etwas als die innere Dramatik der Musik. Matzner spricht sogar von »Furtwänglers Tempodramaturgie«.³

In seinem Fall war das Tempo nicht die Funktion eines mehr oder minder frequenten musikalischen Pulsschlags, sondern Funktion einer übergreifenden, übergeordneten musikalischen Dramaturgie. Diese musikalische Dramaturgie macht einen Großteil des Faszinosums Furtwänglers aus.⁴

5. Das Tempo gestaltet die Dramatik der Musik und ist ein inneres Gestaltungsprinzip der Interpretation. Folgende Beispiele mögen dies beleuchten:

- I. Furtwängler kann das Anfangstempo in den ersten Takten eines Werks bewusst unbestimmt gestalten. Die Ungewissheit des Tempos erzeugt eine mystische Stimmung. Anhand dieses Anfangs gestaltet sich der weitere Verlauf als höchst dramatisch. Die Bewegung hin zum ersten Fortissimo in Furtwänglers Interpretation von Ludwig van Beethovens 9. Sinfonie (Takt 17 ff.) ist eine allmähliche Entwicklung, in der das Tempo erst Gestalt annimmt.⁵
- II. Furtwängler beschleunigt oft das Tempo rasant, wenn sich die Musik einem Kulminationspunkt nähert oder wenn sich beim Hören das Gefühl einstellt, dass sie auf etwas Bestimmtes hinführt. In Furtwänglers Interpretation des ersten Satzes von Beethovens 9. Sinfonie tritt dies deutlich hervor.
- III. Eine tiefgreifende Wirkung in der musikalischen Dramatik hat das plötzliche Setzen eines langsameren Tempos, wie zum Beispiel am Anfang der Durchführung im Kopfsatz der »Sinfonia eroica«. Man bekommt das Gefühl, dass nun etwas Bedeutenderes passiert.
- IV. Furtwängler ist bekannt für langsame Tempi. Jedoch bieten viele seiner Mozart-, Beethoven- und vor allem Brahmsinterpretationen ein anderes Bild. Furtwängler ist hier im Vergleich zu anderen Aufnahmen seiner Zeit und auch der Gegenwart schneller.⁶ Ein eindrückliches Beispiel ist der Anfang der

3 Matzner 1998, S. 10.

4 Ebd. 1998, S. 8.

5 Aufnahmen: Furtwängler, Wilhelm, *The Furtwängler Legacy*, 2011.

6 Vgl. Beispiele in Holm 2017.

Sinfonie g-Moll, KV 550, von Wolfgang Amadeus Mozart. Das rasche Tempo bewirkt einen unvergleichlichen Ausdruck von Unruhe.

- V. Die flexible Tempogestaltung ist nicht die einzige Form der Zeitgestaltung. Die rhythmische Abfolge der Töne innerhalb eines Taktes ist Teil einer Flexibilität, die oft den Puls der Musik dehnt. In diesem Sinne kann man von Furtwängler als einem Rubato-Dirigenten sprechen. Dieses Urteil ist allerdings nur dann angemessen, wenn man das Rubato nicht als Ausdruck von Furtwänglers Gefühlen beim Dirigieren, sondern als Gestaltung des musikalischen Ausdrucks auffasst. Ein gutes Beispiel ist wieder der Anfang der 9. Sinfonie von Beethoven. Beim schon erwähnten ersten Fortissimo-Einsatz holt Furtwängler Luft, bevor das ganze Orchester einsetzt. Dann verbreitert er gewissermaßen jedes 32-tel. Er dehnt diese kurzen Notenwerte, um ihre Bedeutung im Ganzen klar zu machen.
- VI. Furtwängler arbeitet viel mit Pausen. Dies führt dazu, dass die Musik atmet. Pausen bedeuten nicht nur das Fehlen von Klang, sondern sind ein Teil der dramatischen Einheit eines Werkes. Es gibt Phasen in der Musik, in denen relativ wenig passiert. Im Gesamtkontext versteht man aber, dass diese Ruhepausen Teil eines größeren Zusammenhangs sind. Ein Beispiel ist der dritte Satz (*Adagio molto e cantabile*) der 9. Sinfonie von Beethoven. Furtwänglers zähe und extrem langsame Gestaltung ist durch die Dramatik der umgebenden Sätze bedingt. Der dritte Satz ist in Furtwänglers Interpretation ein langes Ausatmen, das ein tiefes Luftholen hervorruft. Umso gewaltiger setzt dann der Anfang des vierten Satzes ein.

6. Die Zeitgestaltung Furtwänglers ist Teil der Formung des Wechselspiels zwischen den unterschiedlichen Teilen und der Ganzheit eines Werkes. Das Werk wird aus der Perspektive einer Gesamtvision interpretiert. Das dieser Zeitgestaltung zugrundeliegende Denken ist daher als organisch zu bezeichnen. Furtwängler stellt sich ein Werk als einen Organismus vor. Dies kann man nicht nur hören, sondern in seinen Schriften nachlesen, bildet doch sein ästhetisches Denken gleichsam den Hintergrund des klanglichen Vordergrundes. Das organische Denken und die Zeitgestaltung macht eine innere Einheit aus. Karla Höcker hat folgende Aussage von Furtwängler überliefert:

Ich gehe immer vom Werdenden aus, nie vom Seienden. [...] Die Musik ist für mich niemals fertig; sie entwickelt sich vom ersten Takt an und so, wie dieser angeschlagen wird, muss alles Weitere logisch daraus hervorgehen; auch das Tempo. Es gibt ein ›Lokaltempo‹, ähnlich, wie es in der Malerei ein ›Lokalkolorit‹ gibt. Das Tempo muss einen Kompromiss anstreben zwischen demjenigen, das erreicht werden soll, und demjeni-

gen, durch das ich zu diesem neuen hingelange. Wichtig ist die Gesamtstimmung, die Gesamtatmosphäre eines Werkes, die muss einem vollständig bewusst sein.⁷

7. Die vom Organismus herkommende Zeitgestaltung macht deutlich, dass Furtwängler etwas widerspiegeln will, was im Klang liegt und so vom Hörer verstanden wird. Furtwängler denkt Musik in der Korrespondenz zur menschlichen Seele. Musik sagt etwas über die Seele, was nur sie vermag. Dieses Denken, das das gesamte Wirken Furtwänglers prägt, bedarf einer philosophischen Begründung. Die Begründung liegt meines Erachtens in der expressiven Logik. Wenn Furtwängler Beethoven dirigiert, kommt etwas zur Sprache, was eine tiefgreifende ästhetische Erfahrung auslöst. Die Bezauberung durch den Klang ist kein Mysterium, sondern lässt sich als Teilhabe an der Logik der Musik verstehen. Es geht Furtwängler nicht um sich oder um den Komponisten, sondern um die sinnlich wahrnehmbare Logik des musikalischen Ablaufs. Der Logos in der Musik ist ein Vorschlag zur Begründung von Furtwänglers Theorie einer Korrespondenz zwischen der Musik und der Seele.

8. Es gibt viele Kriterien dessen, was man als eine gute Interpretation bezeichnen kann. Nach dem bisher Entwickelten möchte ich folgendes Kriterium vorschlagen: Eine Interpretation ist in dem Maße gelungen, in dem sie eine Teilhabe der Hörer an der expressiven Logik ermöglicht. Es sollte deutlich geworden sein, dass sich Furtwänglers Interpretationskunst als besonders geeignet erweist, wenn es darum geht, die Zeitgestaltung als eine Form des musikalischen Verstehens im Rahmen des hermeneutischen Zirkels von Komponist, Interpret und Hörer zu artikulieren. Furtwängler gelingt es bei der Beethoven-Interpretation klanglich etwas zu realisieren, was Carl Dahlhaus treffend als eine ›teleologische Zeitlichkeit‹ versteht:

Das symphonische Allegro scheint unaufhaltsam einem Ende entgegenzustreben, das als Ziel und Resultat erscheint; und der einzelne musikalische Augenblick beruht weniger in sich selbst, als daß er dazu herausfordert, als Konsequenz des Vorausgegangenen und als Prämisse des Folgenden erfasst zu werden. Die Substanz der Gegenwart besteht in der Vergangenheit, aus der sie hervorgeht, und in der Zukunft, die sie herbeiführt.⁸

9. Der letzte Schritt meiner Überlegungen besteht darin, Furtwänglers Interpretationskunst in Hinsicht auf die ästhetische Erfahrung des Hörers zu erläutern.

7 Höcker 1982, S. 100. Das Buch ist von Furtwängler autorisiert.

8 Dahlhaus 2012, S. 115. Dahlhaus spricht hier allgemein über die Sinfonien Beethovens.

Die Frage nach dem Wie des musikalischen Erlebnisses bei einer bestimmten Interpretation impliziert nämlich eine Aussage über die Zeit. Die Explikation der Zeit in der Interpretation ist auf das auditive Zeiterlebnis bezogen und erfordert eine philosophische Vertiefung. Die Zeitgestaltung Furtwänglers ermöglicht eine bestimmte Art der ästhetischen Erfahrung von Musik, die die Zeit als solche transzendiert. Die Zeitgestaltung führt zur Entzeitlichung des die Musik hörenden Subjekts. Die Entzeitlichung ist eine Folge der Eigenzeit der Musik.

Musik als Zeitkunst ist mithin eine Kunst, die die Kontingenz einer Aufeinanderfolge von Momenten in deren Notwendigkeit verwandelt und sie dadurch aus der allgemeinen Zeitordnung heraushebt.⁹

Die Erkenntnis der Eigenzeit der Musik, begriffen als deren ästhetische Notwendigkeit, bedarf einer besonderen Hinwendung seitens des Hörers. Es bedarf einer ästhetischen Kontemplation, die das bloße sinnliche Wahrnehmen überschreitet. Michael Theunissen hat dies zum Ausdruck gebracht:

Sinnliche Wahrnehmung wird zur ästhetischen Anschauung, indem das Subjekt vermöge seines gewaltsamen Sich-Losreißen von der Zeit gewaltlos in den Gegenstand sich versenkt.¹⁰

Die akustische Präsenz der Musik ermöglicht ein Verweilen in der Musik. Theunissen deutet dies als »Licht der Ewigkeit«, das jedoch nie zum Besitz werde und deswegen »keine eindeutige Realität« sei.¹¹ Das Fehlen eindeutiger Realität ist ein Ausdruck für ästhetische Freiheit. Die Freiheit ist aber keine Illusion oder nur ein Traum. Die ästhetische Freiheit ist nicht die Un-Wahrheit, sondern ganz im Gegenteil als ein Hörbarwerden der Wahrheit zu verstehen. Die Entzeitlichung in Furtwänglers Kunst des Musizierens lässt sich als »ereignishaft« bestimmen. Ein Ereignis geschieht. Es ist nicht planbar. Es kann zu einer neuen Einsicht beitragen. In diesem Sinne bereichert Kunst das Leben. Sie ermöglicht etwas, das nur durch sie stattfinden kann.

Das Ereignis bringt ein Draußen ins Spiel, das das Subjekt aufbricht und es aus seiner Unterworfenheit herausreißt. Ereignisse stellen Brüche und Diskontinuitäten dar, die neue Freiräume eröffnen.¹²

9 Hindrichs 2014, S. 113. Den Begriff »Eigenzeit« habe ich von ihm übernommen. Jedoch ist der Gedanke an die »Eigenzeit« der Musik ein Gedanke, dem ich zum ersten Mal bei Franz Rosenzweig (Rosenzweig 1990, S. 400) begegnet bin: »Jedes Musikwerk erzeugt eine eigene Zeit«.

10 Theunissen 1991, S. 288.

11 Ebd., S. 295.

12 Han 2014, S. 103.

Der Rückgriff auf alte Aufnahmen mit Furtwängler ermöglicht einen solchen ereignishaft sich öffnenden Freiraum. In diesem Freiraum kann man trotz der teilweise schlechten Tonqualität an etwas teilhaben, das ich als »Logos in der Musik« beschrieben habe.¹³ Die ästhetische Erfahrung der Interpretationskunst Furtwänglers öffnet aufgrund ihrer Bezogenheit auf den musikalischen Logos eine Dimension von Musik, die die Musik als solche transzendiert.

Literatur

- Dahlhaus, Carl, *Beethoven und seine Zeit*, Laaber 2012.
- Han, Byung-Chul, *Psychopolitik: Neoliberalismus und die neuen Machttechniken*, München 2014.
- Hegel, Georg Friedrich Wilhelm, *Vorlesungen über die Ästhetik*, Bd. 2, Frankfurt a. M. 1986.
- Hindrichs, Gunnar, *Die Autonomie des Klangs. Eine Philosophie der Musik*, Berlin 2014.
- Holm, Henrik, *Musikkens Logos. Et hermeneutisk forsøk over Wilhelm Furtwänglers interpretasjonskunst*, Oslo 2017.
- Holm, Henrik, *Der Logos der Musik. Ein Versuch über die Interpretationskunst Wilhelm Furtwänglers*, Dresden 2015.
- Höcker, Karla, *Die nie vergessenen Klänge. Erinnerungen an Wilhelm Furtwängler*, Berlin 1982.
- Matzner, Joachim, »Furtwängler und das Tempo«, in: *Furtwängler-Studien I*, hg. von Sebastian Krahnert, Berlin 1998, S. 8–11.
- Rosenzweig, Franz, *Der Stern der Erlösung*, Frankfurt a. M. 1990.
- Theunissen, Michael, *Negative Theologie der Zeit*, Frankfurt a. M. 1991.

13 Vgl. Holm 2015 und 2017. Eine Begründung des Begriffs des Logos wird dort geliefert.

Der ›Goldene Schnitt‹ und die Fibonacci-Folge als Zeitgliederungsmuster in der Musik des 20. Jahrhunderts

Der ›Goldene Schnitt‹ (GS), eine von der Geometrie auf andere Disziplinen übertragbare Proportion, kann als abstraktes Gliederungsprinzip auf unterschiedliche Musikparameter angewendet werden, u. a. auf Tondauer, Tonhöhe, Dynamik und Klangfarbe. Am häufigsten wird dieses ursprünglich räumliche Verhältnis aber für die syntaktische Gliederung verwendet.

Unter dem Begriff ›Goldener Schnitt‹ wird ein Einteilungsprinzip verstanden, bei dem eine Größe, z. B. eine Strecke, in zwei Teile unterschiedlicher Länge aufgeteilt wird. Dabei gilt, dass sich die Länge der kleineren Teilstrecke a (›minor‹) zu der Länge der größeren Teilstrecke b (›maior‹) so verhält, wie die Länge von b zur Länge der gesamten Strecke, also $a + b$ (vgl. Abbildung 1). Das beschriebene Verhältnis kann mit zwei unterschiedlichen Formeln dargestellt werden:

$$a : b = \Phi \text{ bzw. } b : a = \varphi.$$

φ stellt das mathematische Symbol für die Konstante¹ des ›Goldenen Schnitts‹, die eine irrationale Zahl ist und circa 1,618 beträgt, dar.

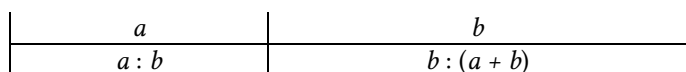


Abbildung 1: der ›Goldene Schnitt‹

Dieses Verhältnis ist in der musikalischen Formanalyse seit gut anderthalb Jahrhunderten bekannt. Bereits 1869 äußerte sich Emil Naumann hierüber im ersten

1 Die Konstante des ›Goldenen Schnitts‹ φ zeigt, in welchem Verhältnis ›maior‹ (Teilstrecke b in derselben Abbildung) zum ›minor‹ (Teilstrecke a in der Abbildung 1), bzw. das Ganze (Gesamtstrecke $a + b$) zum ›maior‹ steht. Dieselbe Zahl (φ) wird als Koeffizient des ›Goldenen Schnitts‹ bezeichnet, wenn sie einen Faktor darstellt, mit dem ein beliebiger arithmetischer Wert multipliziert oder dividiert werden kann, um das Verhältnis des ›Goldenen Schnitts‹ zu erhalten.

Buch seiner Abhandlung *Tonkunst in der Kultur-Geschichte* über klassische Sonatenformen, die er als einen Entwicklungshöhepunkt der Instrumentalmusik und der Musik im Allgemeinen betrachtete. Die Vollkommenheit der Form wird mit der Präsenz des ›Goldenen Schnitts‹ begründet, den Naumann als das Zeising-sche Grundgesetz² bezeichnet:

Da die Musik nicht, wie die bildenden Künste, eine räumlich sich ausdehnende, sondern eine zeitlich fortschreitende Kunst ist, so wird der goldene Schnitt bei Tonwerken auch unter Zugrundelegung von Zeitmaßen vorzunehmen sein. Zeitmaße sind auch in der That für die Musik genau dasselbe, was für die bildenden Künste die Raummaße sind.³

Als Beispiel für eine solche Anwendung des ›Goldenen Schnitts‹ bei der Analyse klassischer Sonatenformen dient uns der zweite Satz von Wolfgang Amadeus Mozarts Klaviersonate B-Dur, KV 333.⁴ Dem Schema dieses Sonatensatzes (Abbildung 2) ist zu entnehmen, dass sich der Quotient aus dem Gesamtumfang des Satzes (ohne Berücksichtigung von Volta-Varianten bei den Wiederholungen) und der Gesamtdauer von Durchführung und Reprise dem Koeffizienten des ›Goldenen Schnitts‹ φ nähert. Diese Proportion spiegelt sich weiter im Verhältnis der Gesamtdauer der Durchführung und der Reprise zur Dauer der Exposition, der Reprise zur Durchführung, sowie der zweiten Themengruppe zum ersten Thema in der Exposition.

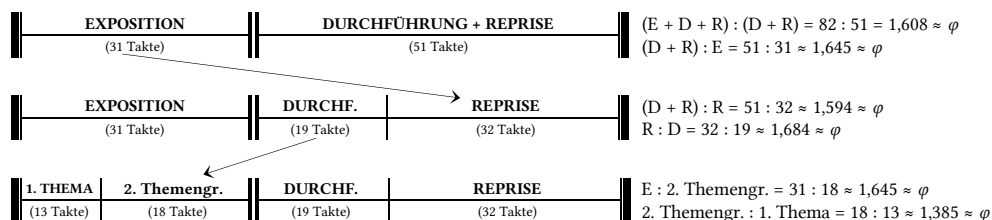


Abbildung 2: W.A. Mozart, Klaviersonate B-Dur, KV 333, 2. Satz, ›Andante cantabile‹

- 2 Naumann 1869, S. 159. Von Adolf Zeising erbt die westliche Kunsttheorie die Idee des ›Goldenen Schnitts‹ als ästhetische Maßgabe. Vgl. Zeising 1854.
- 3 Naumann 1869, S. 160.
- 4 Vgl. die grundlegende Studie über Proportionen in Mozarts Klaviersonaten von John F. Putz (Putz 1995). In Naumanns Buch findet man analoge Analysen mehrerer sinfonischer Sonatensätze aus dem Bereich der Wiener Klassik, daneben auch kleinerer Formen (z. B. Menuette mit Trios) sowie einiger Fugen von Johann Sebastian Bach. Für Sonatenformen zeigte Naumann ein besonderes Interesse, weil in ihnen der Goldene Schnitt oft auf mehreren Formebenen zu finden ist. Siehe Naumann 1869, S. 161–176.

Zu Beginn des 20. Jahrhunderts wurde diese Analyse­methode europaweit praktiziert. Davon zeugt die rege Diskussion auf dem Jahreskongress der Royal Music Association in London im Jahr 1902 nach der Vorlesung von Gustav Ernest, dessen Entdeckung des ›Goldenen Schnitts‹ in 42 von 55 analysierten Instrumentalsätzen Ludwig van Beethovens großes Interesse weckte.⁵

Nach dem Zweiten Weltkrieg erschienen drei wegweisende Proportionsstudien, mit denen dem ›Goldenen Schnitt‹ ein fester Platz in der Kunsttheorie gesichert wurde. Neben Rudolf Wittkovers *Architectural Principles in the Age of Humanism*⁶ und Le Corbusiers *Modulor*⁷ führte auch eine 1950 von Douglas Webster herausgebrachte Studie den neuen Begriff »Golden-Mean form« in die musikalische Formenlehre ein.⁸ Im Gegensatz zu Zeising, der auf die Demonstration der Universalität des ›Goldenen Schnitts‹ abzielt, beschränkt sich Websters »Golden-Mean form« auf Sonatensätze von herausragenden Komponisten der Klassik und Romantik.

Seitdem ist der ›Goldene Schnitt‹ ein häufig angewandtes Prinzip der Formanalyse, besonders in Bezug auf die Gesamtform eines Satzes bzw. eines mehrsätzigen Werkes. Ähnlich wie bei der Analyse dieses Prinzips in Werken der bildenden Künste wird auch im Hinblick auf Musikwerke die Präsenz bestimmter Proportionen überprüft.⁹ Dabei werden relevante Zäsuren wie Grenzen der jeweiligen Formabschnitte, Stellen, an denen unerwartete Umschwünge eintreten oder besondere dramaturgische Akzente gesetzt werden, fokussiert.¹⁰

In seiner eklektischen, spätromantischen Passacaglia g-Moll op. 35 für Streichorchester hebt der kroatische Komponist Krsto Odak die Position des ›Goldenen Schnitts‹ schon bei der Themenexposition dynamisch hervor.



Abbildung 3: K. Odak, Thema der Passacaglia g-Moll op. 35 (1938)

5 Ernest 1902–1903, S. 93–98.

6 Wittkover 1949.

7 Le Corbusier 1950.

8 Webster 1950.

9 Modellanalysen, wie sie seit der kanonischen Interpretation der Proportionen von Polyklets *Doryphoros* durch Galenos von Pergamon vorgenommen wurden, enthalten beispielsweise folgende Studien: Cook 1914, Thompson 1917, Hambidge 1920.

10 Vgl. Kiš Žuvela 2011, S. 97.

Der dynamische Höhepunkt des Stücks wird in der dreizehnten Variation exakt an der Stelle des ›Goldenen Schnitts‹ erreicht. Genauso wie bei Polyklets *Doryphoros*¹¹ verbirgt die Struktur von Odaks Passacaglia weitere analoge Konstellationen. Der ›Goldene Schnitt‹ ist bei wesentlichen Änderungen zu finden: bei Veränderungen des Klangvolumens, der Fakturdichte, des Tongeschlechts, aber auch bei der Setzung dynamischer Akzente, wie z. B. in der Variation Nr. 8, in der einem plötzlichen ›piano‹ ein ›subito crescendo‹ folgt (siehe die in Abbildung 4 hervorgehobenen Variationen).

Da bei den meisten Werken, in denen der ›Goldene Schnitt‹ vorzufinden ist, nicht nachgewiesen werden kann, ob dieses Gestaltungsprinzip absichtlich und bewusst eingesetzt wurde, nimmt die Verfasserin dieses Textes an, dass diese Proportionierung intuitiv gewählt wurde. Die Präsenz des ›Goldenen Schnitts‹ in der Struktur vieler traditioneller Melodien europäischer Völker könnte dabei einen bedeutenden Einfluss gehabt haben.¹²

Aufgrund mangelnder Beweise (wie kompositorischer Theorien) wird dieses Strukturkonzept von Musikstücken von vielen Fachleuten für irrelevant erklärt.¹³ Für die Gegenposition stellt Ernő Lendvais Erläuterung von Béla Bartóks *Musik für Saiteninstrumente, Schlagzeug und Celesta* mittels ›Goldener Proportionen‹ und Fibonacci-Zahlen das wohl prominenteste Beispiel dar.¹⁴ Lendvais Auffassung wurde von László Somfai widersprochen, weil vermeintlich Nachweise fehlten.¹⁵

Ein weiterer Grund für die verbreitete Inakzeptanz des ›Goldenen Schnitts‹ als Kriterium einer Syntax-Analyse musikalischer Kunstwerke liegt in der irrationalen arithmetischen Eigenschaft der Konstante φ . Obwohl der ›Goldene Schnitt‹ geometrisch ganz real und einfach konstruierbar ist – genauso wie die musikalische Zeit – lässt sich in unserem Dezimalsystem ein solches Teilungsverhältnis nicht exakt berechnen. Beim ›Goldenen Schnitt‹ handelt es sich um eine irrationale Proportion, die sich nicht als Bruch zweier ganzer Zahlen (und somit als eine rationale Zahl) darstellen lässt.

11 Vgl. oben, S. 187, Anmerkung 9.

12 Siehe z. B. Webster 1950.

13 Obwohl es keine festen Beweise für eine absichtliche Neigung zum ›Goldenen Schnitt‹ oder für die bewusste Verwendung von Fibonacci-Folgliedern in der Kompositionspraxis gibt, versuchten mehrere Analytiker diese Gliederungsmittel auch in älterer Musik nachzuweisen (vgl. z. B. Larson 1978, Powell 1979, Atlas 1987, Reynolds 1987).

14 Lendvai 1983, S. 39f.

15 Somfai 1996, S. 81f.

Abschnitt	Takt	Besetzung	Inhalt	Dynamik	Dauerverhältnisse
Thema	1 – 8	Vcl. solo	Thema, g-Moll	<i>pp</i>	
Var. 1	9 – 16	Vl 2, Vla, Vcl	Kontrapunkt 1:1	<i>pp < ></i>	
Var. 2	17 – 24	Vl 1, Vl 2, Vla, Vcl	Kontrapunkt 2:1:1	<i>p</i>	
Var. 3	25 – 32	Vl 1, Vl 2, Vla, Vcl	Kontrapunkt 2:1:1	<i>mp</i>	
Var. 4	33 – 40	Vl 1, Vl 2, Vla, Vcl	Kontrapunkt 2:1:1	<i>mf</i>	ϕ
Var. 5	41 – 48	Tutti	Kontrapunkt 3:1	<i>f</i>	
Var. 6	49 – 56	Tutti	Kontrapunkt 3:1	<i>f</i>	
Var. 7	57 – 64	Tutti	Kontrapunkt 3:1 + 8 ^{va}	<i>mf <</i>	ϕ
Var. 8	65 – 72	Tutti	Kontrapunkt 4:2:1 + floridus	<i>ff</i> (T. 68: <i>p sub.</i> < <i>ff</i>)	
Var. 9	73 – 80	Tutti	Kontrapunkt 6:1	<i>f > p</i>	
Var. 10	81 – 88	Tutti	Kontrapunkt 4:1 / 4:2:1	<i>p < mf < ></i>	
Var. 11	89 – 96	Tutti ohne Vl 1	Kontrapunkt 4:2:1	<i>mf < f</i>	
Var. 12	97 – 104	Tutti	Kontrapunkt 2:1 + floridus	<i>f</i>	
Var. 13	105 – 112	Tutti	Thema punktiert; Kpt. 4:1; strepitoso	<i>ff</i>	
Var. 14	113 – 120	Tutti	Thema ornamentiert; Kpt. 3:1; <i>meno mosso</i>	<i>fp > mf</i>	
Var. 15	121 – 128	Tutti	Kontrapunkt 3:1 + floridus; <i>a tempo</i>	<i>p</i>	ϕ
Var. 16	129 – 136	Tutti	Kontrapunkt 4:2:1 + floridus	<i>mf</i>	
Var. 17	137 – 144	Tutti	Thema variiert; Kontrapunkt 2:1; Arpeggien	<i>f</i>	
Var. 18	145 – 152	Tutti	B-Dur; Kontrapunkt 2:1; leggiero	<i>f</i>	
Var. 19	153 – 160	Tutti	g-Moll; Kontrapunkt 2:1 + floridus; Tremolo	<i>f</i>	
Var. 20	161 – 168	Tutti	Kontrapunkt 1:1 / 2:1; figuriert	<i>f</i>	
Var. 21	169 – 177	Tutti	Kontrapunkt 1:1 + Ornamente	<i>fff</i>	

Abbildung 4: Formübersicht der Passacaglia g-Moll op. 35 von K. Odak

Wegen dieses irrationalen Moments stieß die Anwendung des ›Goldenen Schnitts‹ auf die Analyse von Kunstwerken auf heftigen Widerspruch. So bestritt der amerikanische Mathematiker George Markowsky in seiner Schrift *Misconceptions about the Golden Section* jede Präsenz des ›Goldenen Schnitts‹ in Kunstwerken, weil es dabei immer nur um eine annähernde Verkörperung dieses Verhältnisses gehe.¹⁶ Dies gelte insbesondere für solche Parameter, die normalerweise nicht als kontinuierliche räumliche Variablen betrachtet würden, wie beispielsweise die musikalische Zeit, deren Einteilung seit jeher als Bruch zweier ganzer Zahlen (wie z.B. bei den Taktart-Angaben) dargestellt worden sei.

Zur Lösung dieses Problems kann die sogenannte Fibonacci-Folge eingesetzt werden, eine unendliche Folge von natürlichen Zahlen, an deren Beginn zweimal die Zahl 1 steht und bei der jedes weitere Element der Summe seiner beiden Vorgänger entspricht. Konkret handelt es sich also um eine additive Zahlenfolge (1, 1, 2, 3, 5, 8, 13, 21 usw.). Je größer ihre Werte, desto mehr nähert sich der Quotient der aufeinanderfolgenden Fibonacci-Folgliedern dem ›Goldenen Schnitt‹ (1,61803 ...). Das ›Goldene Verhältnis‹ wird bereits durch den Bruch 5:8 annähernd erreicht. Beide Zahlen sind aber wie alle weiteren benachbarten Werte der Fibonacci-Folge inkommensurabel.¹⁷ Daher sind sie im Rahmen eines traditionellen Zeitgliederungssystems (in unserem Fall des Notationssystems) kaum einsetzbar. Ungeachtet dessen ist die Fibonacci-Folge zu einem beliebten kompositorischen Mittel geworden, insbesondere bei Protagonisten der Neuen Musik, die nach innovativen Mitteln der parametrischen Organisation strebten.

Die Proportionierung der Formabschnitte wirkt besonders eindrucksvoll bei solchen Formen, die sich nicht an traditionelle narrative Strategien oder funktionsharmonische Progressionslogik anlehnen. So spielen bei den in ›Momentform‹ geschriebenen Stücken Karlheinz Stockhausens¹⁸ die Dauernverhältnisse

¹⁶ Markowsky 1992.

¹⁷ Die Inkommensurabilität der beiden Zahlen besteht darin, dass sie keinen gemeinsamen Teiler haben. Im notationsbezogenen Sinne bedeutet das, dass es zwischen zwei benachbarten Folgliedern (z. B. zwischen einer Quintolen-Achtel und einer regulären Sechzehntel) keinen dritten Notenwert, der als gemeinsamer Teiler dienen könnte, gibt.

¹⁸ Neben *Adieu* zählen dazu z. B. *Klavierstück IX* (1955–1961), *Telemusik* (1966) und viele weitere Stücke vor allem aus den 1960er Jahren. Der Komponist blieb diesem Prinzip bis zum Ende seines Schaffens treu (vgl. z. B. *Natürliche Dauern*, 2006). Zum Begriff des Moments äußerte sich Stockhausen (1963, S. 201) wie folgt: »Ein Moment kann – formal gesehen – eine Gestalt (individuell), eine Struktur (dividuell) oder eine Mischung von beiden sein; und zeitlich gesehen

kontinuierlicher Zeitabschnitte eine entscheidende Rolle, weil sie wahrscheinlich die einzigen Faktoren der Formintegration sind.

Sein *Adieu* für Bläserquintett (1966) stellt eine Momentform dar, die keinen traditionellen Zeitgliederungsprinzipien folgt. In diesem Stück werden alle Verhältnisse kontinuierlicher Formelemente durch die Glieder der Fibonacci-Folge bestimmt (Abbildung 5). Die Globalform setzt sich aus acht Momenten zusammen, die Dauernverhältnisse aufeinanderfolgender Momente tendieren deutlich zur ›Goldenen Proportion‹. In einigen Zeitabschnitten ist die Teilung einfach, in anderen erschließt sie sich nur dann, wenn auch subordinierte Strukturebenen in die Betrachtung einbezogen werden. Das Proportionsverhältnis kommt im ersten sowie im letzten Moment dem ›Goldenen Schnitt‹ am nächsten. Die Dauer 1 kann in den acht Momenten zwischen 1/60 und 1/80 Minuten variieren, sie soll jedoch innerhalb einer bestimmten Ausführung konstant sein. Alle Abschnitte werden durch Pausen von unbestimmter Dauer oder durch kontrastierende, metrisch-rhythmisch determinierte tonale oder an die Tonalitätstradition erinnernde Einschübe voneinander getrennt.

MM 112 (3/4)	144	MM 75 (2/4)	55	G. P. (lang)	89	MM 168 (4/4)	144	MM 112 (3/4)	34	G. P. (lang)	21	G. P. (sehr lang)	34	G. P. (lang)	55	Fermate + MM 75 (1/4)
	89 55		8 13 21 13		55 34		144		2 3 5 3 3 5 5 8		3 2 3 5 1 2 2 3		31 34			
	$\varphi : 1$		1 : φ $\varphi : 1$		$\varphi : 1$			1 : φ 1 : φ	1 : φ 1 : φ		1 : φ 1 : φ		1 : φ 1 : φ		1 : φ	
			21 : 34 = 1 : φ					5 8 8 13	5 8 3 5		5 8 3 5		13 21			
								1 : φ 1 : φ	1 : φ 1 : φ		1 : φ 1 : φ		1 : φ			
								21 13	13 8		13 8					
								$\varphi : 1$	$\varphi : 1$		$\varphi : 1$					

Abbildung 5: Das Schema der Dauernverhältnisse von Momenten in K. Stockhausens *Adieu* (1966)

Die Inspiration für dieses Musikstück fand der Komponist in der reinen Schlichtheit der Farbenflächen von Piet Mondrians Leinwänden und in ihrer proportionalen Vollkommenheit.¹⁹

Die Proportionierung nach der Fibonacci-Folge ist nicht allein auf die Dauern der formalen Abschnitte anwendbar. In *Quaestio temporis* op. 170 (1958/59) versuchte Ernst Křenek, die Tempoverhältnisse nach den Fibonacci-Zahlen zu bestimmen. Dies zeigt die Tatsache, dass alle in diesem Werk angeführten Metronomangaben den Gliedern der Fibonacci-Folge (multipliziert mit 10) entsprechen. Nach diesem Prinzip erhielt Křenek die atypische Reihe der Metronomangaben: 20, 30, 50, 80, 130 und 210. Es muss jedoch erwähnt werden,

kann er ein Zustand (statisch) oder ein Prozeß (dynamisch) oder eine Kombination von beiden sein.«

¹⁹ Stockhausen 1971, S. 92f.

dass im besagten Werk nur zwei von den insgesamt elf aufeinanderfolgenden Formabschnitten im Verhältnis des ›Goldenen Schnitts‹ stehen. Der vierte (Viertel = 130) und der fünfte (Viertel = 210) Abschnitt sind durch einen sechsstimmigen Akkord exakt an der Stelle des ›minors‹ der Gesamtform miteinander verknüpft. Weitere Interdependenzen lassen sich zwischen der Dauer modularer Elemente²⁰ und den Intervallen zwischen aufeinanderfolgenden Tönen innerhalb der zugrundeliegenden Allintervallreihe²¹ feststellen. Alle diese Elemente wurden als eine Funktion der Zeit gestaltet, wie der Komponist im Vorwort seiner Partitur selbst erläuterte:

Quaestio temporis – eine Frage der Zeit. Mathematisch ausgedrückt ist die Struktur dieses Musikstücks:

$f(t)$ – eine Funktion der Zeit. Alles, was man hört, ist bestimmt durch genaue Messungen der Eintritte und Dauern der einzelnen Klangelemente, beruhend auf den Maßeinheiten, die sich aus den Intervallschritten der zugrundeliegenden Tonreihe und ihrer durch Rotation der Töne abgeleiteten Reihenformen ergeben. [...] In dieser Musik fragt die absolute Zeit, wie sie sich teilen muß, damit sie besteht. Die historische Zeit stellt Musik die Frage, wie sie beurteilen könne, was da vorgeht. Die Musik antwortet, daß es eine Frage der Zeit sei, bis man das, was sich hier mitteilen mag, versteht.²²

20 Die Gesamtdauer des Stücks (16' 30") lässt sich laut Křenek (1960a, S. 230f.) auf 66 Zeiteinheiten (je 15") verteilen. Diese Zeiteinheiten werden hier aufgrund ihrer kompositorischen Rolle ›Module‹ genannt (siehe auch Abbildung 6).

21 Die symmetrische Allintervallreihe wurde in den 1950er Jahren häufig verwendet (z. B. in diversen Werken Luigi Nonos, darunter *Il canto sospeso*). Die Frühgeschichte der Allintervallreihe setzt aber schon in den 1920er Jahren ein. Die Reihe, die Křenek in seiner *Quaestio temporis* verwendet, ist ebenfalls in den Stücken aus dieser Zeit zu finden. Es handelt sich um eine Ableitung der ersten Allintervallreihe in der Musikgeschichte (No. 1 von 176 Allintervallreihen nach Eimert 1964, S. 72), die erstmals in Fritz Kleins Op. 1 (1921) erschien (ebd., S. 39f.) und mit der Křenek schon seit 1936 gearbeitet hat (ebd., S. 42). Die abgeleitete Reihe, die Křenek in *Quaestio temporis* verwendet, führt Herbert Eimert (ebd., S. 79) als No. 1027 auf.

22 Křenek 1960b, o. S.

In einem weiteren Text (1960a) erwähnt Křenek die Intervallfolge der Grundreihe dieses Stücks in aufsteigender Reihenfolge (3 8 5 10 11 6 1 2 7 4 9). Da aber der Komponist mit diesen Intervallen ohne Berücksichtigung der Oktavlage bzw. der Intervallrichtung manipuliert, hat sich die Verfasserin in der Abbildung 6 erlaubt, die gesamte Intervallfolge als Fibonacci-Zahlen zu interpretieren. (Diese Interdependenz zwischen der Intervallreihe und der Temporeihe, die laut Křenek 1960a durch Fibonacci-Zahlen determiniert wurde, lässt sich aus dem Vorwort der Partitur 1960b herleiten). Wie der Komponist auch selbst festgelegt hat, sind die von der Fibonacci-Folge bestimmten Geschwindigkeitsstufen (Tempi) in diesem Stück mit dem »musikalischen Arbeitsraum« bzw. mit den Proportionen der Grundreihe ausgeglichen. Vgl. Křenek 1960c, S. 416f.

Der ›Goldene Schnitt‹ und die Fibonacci-Folge als Zeitgliederungsmuster


	Formabschnitte (Takt-Nr.)	1 - 6	7 - 71	72 - 81	82 - 162	163 - 304	305 - 334	335 - 339	340 - 349	350 - 358	359 - 371	372 - 490
psychische (historische) Zeit	„Geschwindigkeitszonen“ (Tempi, MM) (Fibonacci-Zahlen × 10)	$\frac{1}{8} = 60$ $(\frac{1}{4} = 30)$	$\frac{1}{4} = 130$	$\frac{1}{8} = 60$ $(\frac{1}{4} = 30)$	$\frac{1}{4} = 130$	$\frac{1}{4} = 210$	$\frac{1}{4} = 80$	$\frac{1}{4} = 80$	$\frac{1}{4} = 80$	$\frac{1}{16} = 80$ $(\frac{1}{4} = 20)$	$\frac{1}{4} = 50$	$\frac{1}{4} = 210$
	Anzahl d. Takte × Taktart, „Korrektionstakt“	$5 \times \frac{4}{4}$, $1 \times \frac{5}{8}$	$65 \times \frac{4}{4}$	$9 \times \frac{4}{4}$, $1 \times \frac{3}{8}$	$80 \times \frac{4}{4}$, $1 \times \frac{5}{4}$	$141 \times \frac{4}{4}$, $1 \times \frac{7}{8}$	$30 \times \frac{4}{4}$	$5 \times \frac{4}{4}$	$10 \times \frac{4}{4}$	$8 \times \frac{4}{4}$, $1 \times \frac{3}{4}$	$12 \times \frac{4}{4}$, $1 \times \frac{2}{4}$	$118 \times \frac{4}{4}$, $1 \times \frac{1}{8}$
physikalische (absolute) Zeit	Minuten/Sekunden	45"	2'	1' 15"	2' 30"	2' 45"	1' 30"	15"	30"	1' 45"	1'	2' 15"
	Anzahl der Module (m = 15")	3 m	8 m	5 m	10 m	11 m	6 m	1 m	2 m	7 m	4 m	9 m
Zwölftonreihe (Grundgestalt)	Intervalle (aufwärts) (in Halbtonschritten)	k. 3 (3)	k. 6 (8)	r. 4 (5)	k. 7 (10)	g. 7 (11)	v. 5 (6)	k. 2 (1)	g. 2 (2)	r. 5 (7)	v. 4 (4)	g. 6 (9)
												
	Intervalle reduziert auf Fibonacci-Zahlen	3	8	5	2	1	(6)	1	2	5	8	3

Abbildung 6: Schema der Anwesenheit der Fibonacci-Folgeglieder als Zeitdeterminanten in E. Křenek's *Quaestio temporis* op. 170 (1958/59)

Auf dem Höhepunkt seines seriellen Schaffens, in der *Sestina* op. 161 für Sopran und Instrumente (1957), wendet Křenek für die Determinante der Dauer betonter Silben in den Vokalstimmen eine modifizierte Fibonacci-Folge (1, 2, 3, 5, 7, 10) an.²³

In seinem sieben Jahre später entstandenen Werk *Fibonacci Mobile* op. 187 für Streichquartett, Klavier zu vier Händen und Koordinator (1964) vertieft Křenek seine Studien über das Verhältnis zwischen dem vorgeordneten Tonmaterial und dem Zufall. Auch hier liegt die Fibonacci-Folge den Konturen der Gesamtform zu Grunde. Doch zugleich erlaubt der Komponist eine aleatorische Behandlung dieser zeitlich determinierten Elemente. Die Fibonacci-Folge ist auch hier ausschlaggebend für die Zeitgliederung, die Wahl der Tempi und der Intervallstruktur, und der ›Goldene Schnitt‹ bewirkt als Hauptdeterminante die Stimmigkeit der Form.

Die Fibonacci-Folge wird in der Musik des 20. Jahrhunderts auch als Mittel der rhythmischen Artikulation eingesetzt, und zwar vorzugsweise in Werken, in denen die traditionelle metrisch-rhythmische Symmetrie nur eine geringe oder

²³ Křenek 1960a, S. 230.

überhaupt keine Rolle mehr spielt. Eine solche Komposition ist Stockhausens *Klavierstück IX* (1955–1961), in dem der Komponist einzelne Notenwerte mit den arithmetischen Werten der Fibonacci-Folge verbindet. Dabei werden die letzten Glieder nicht in ihrer ursprünglichen, steigenden, sondern in einer freien Reihenfolge exponiert, weshalb sie nur einen symbolischen Proportionswert haben.

Es kommt aber vor, dass Komponisten der Moderne die traditionelle Stabilität des Metrums nicht grundsätzlich ablehnen. In solchen Fällen kann die Inkommensurabilität der Folgenglieder zu erheblichen Schwierigkeiten führen.

Im Orchesterwerk *Metastaseis* (1953–1954) ist es Iannis Xenakis gelungen, ein idiosynkratisches System des übereinander gelagerten Polyrhythmus zu entwickeln, um sich dem ›Goldenen Schnitt‹ zu nähern. Die den Fibonacci-Zahlen entsprechenden Dauern generierte er durch das Subtrahieren von Notenwerten verschiedener Stimmen.²⁴ Die auf diese Weise gewonnenen Dauernwerte bezeichnete er als differentielle Dauern (»les durées différentielles«).²⁵ Mittels solcher Werte konnte Xenakis die erwünschten inkommensurablen Dauernwerte ausrechnen, ohne den festen Grund der Standardnotation zu verlassen.

Einige Jahre später nutzte Luigi Nono in seinem vokal-instrumentalen Zyklus *Il canto sospeso* die Inkommensurabilität auf eine ähnliche Weise. Im zweiten Satz dieser Kantate wandte er dieselbe Methode an wie Xenakis in seinen *Metastaseis*: die superponierte inkommensurable Teilung der Zählzeiteinheiten, doch dieses Mal ausschließlich im 2/4-Takt. Die Notenwerte von Nonos Reihengliedern entsprechen den Gliedern der Fibonacci-Folge, deren ungewöhnliche Dauernverhältnisse sich an manchen Stellen der ›Goldenen Proportion‹ nähern. Diese Reihen unterschiedlicher Notenwerte ›wandern‹ durch die Chorstimmen – von 13 bis 1 und zurück von 1 bis 13 in einer krebsartigen Bewegung.

Verallgemeinernd lässt sich festhalten, dass die Glieder der Fibonacci-Folge hauptsächlich in Einleitungs- und Schlussabschnitten angewandt werden. Denn dadurch kommen ihre mathematischen Eigenschaften – Proportionalität und Additivität – am besten zur Geltung. Nach diesem Prinzip ist beispielsweise die Kadenz von Stockhausens 1976 entstandenem Phantasiestück für Soloklarinette *Die Schmetterlinge spielen* (aus dem Zyklus *Amour*) aufgebaut sowie die Werke *Zyia* (1952) und *Khoai* (1976) von Xenakis. Dessen *Metastaseis* sind das bekannteste Beispiel für eine musikalische Form, deren rahmende Abschnitte auf der Basis der Fibonacci-Zahlen proportioniert wurden. Im Unterschied zu den vori-

²⁴ Siehe Barthel-Calvet 2003, S. 142f.

²⁵ Ebd., S. 186. Diese Publikation enthält auf den Seiten 162–187 eine »MÉTASTASSIS-Analyse« des Komponisten.

gen Beispielen wird in den *Metastaseis* die musikalische Zeit als eine kontinuierliche Größe behandelt. Die Dauern benachbarter Formabschnitte in Sekunden entsprechen den Werten aufeinanderfolgender Fibonacci-Folgliedern²⁶ und tendieren somit zum ›Goldenen Schnitt‹.

Schon seit einem halben Jahrhundert beeinflusst dieses Xenakis'sche Werk das Schaffen unterschiedlicher Musiker, unter anderem auch der mittleren Generation kroatischer Komponisten, die bevorzugt mit Fibonacci-Zahlen arbeitet. So findet man beispielsweise ein ähnliches Prinzip im Ballett *Chronostasis* (2003), das Vjekoslav Nježić für Streicher und Elektronik komponierte. Schon der Titel deutet darauf hin, dass bei diesem Musikstück Xenakis' Werk Pate stand. Zu Beginn alternieren verschiedene Streichergruppen in Zeitabschnitten, deren Dauer durch die absteigende Fibonacci-Folge determiniert ist, und die sich sukzessiv von der ursprünglichen vollkommenen Konsonanz (Unisono in den ersten Takten des Stücks) und dem ›Goldenen Verhältnis‹ (Dauern der Zeitabschnitte im Verhältnis 21:13) entfernt. Gegen Ende des Stücks vollzieht sich derselbe Prozess krebsgängig: während sich das Orchester erneut dem Ideal der Konsonanz und dem ›Goldenen Schnitt‹ nähert, spielt die Solovioline ihren improvisatorischen Monolog.

Das Potential des ›Goldenen Schnitts‹ und der damit verbundenen Fibonacci-Folge erschöpft sich keineswegs in den aufgezeigten Anwendungsverfahren. Die zunehmende Zahl von Kompositionslehrbüchern und Studien, die den ›Goldenen Schnitt‹ und die Fibonacci-Folge zum Gegenstand haben,²⁷ zeugen zweifellos von der Aktualität dieses Themas, in dem sich die wesentlichsten Änderungen der Einstellung gegenüber der musikalischen Zeit in den vergangenen hundert Jahren klar widerspiegeln.

Literatur

- Atlas, Allan W., »Gematria, Marriage Numbers, and Golden Sections in Dufay's ›Resveillies vous‹«, in: *Acta Musicologica* 59 (1987), S. 111–126.
- Barthel-Calvet, Anne-Sylvie, »MÉTASTASSIS-Analyse: Un texte inédit de Iannis Xenakis sur Metastasis«, in: *Revue de Musicologie* 89 (2003), S. 129–187.
- Cook, Theodore Andrea, *The Curves of Life*, London 1914.

26 In den Takten 1–55 sind die Zeitabschnitte beispielsweise so gegliedert, dass die in Sekunden bemessenen Längen benachbarter Formabschnitte im Verhältnis 34:21 bzw. 21:8 stehen.

27 Vgl. u. a. Roads 1996, Taube 2004, Wilkins 2006, Cunningham 2007.

- Cunningham, Michael G., *Technique for Composers*, Bloomington, IN 2007.
- Eimert, Herbert, *Grundlagen der musikalischen Reihentechnik*, Wien 1964.
- Ernest, Gustav, »Some Aspects of Beethoven's Instrumental Forms«, in: *Proceedings of the Musical Association*, 29th Sess. (1902/03), S. 73–98.
- Hambidge, Jay, *Dynamic Symmetry: The Greek Vase*, New Haven, CT 1920.
- Kiš Žuvela, Sanja, *Zlatni rez i Fibonaccijev niz u glazbi 20. stoljeća*, Zagreb 2011.
- Křenek, Ernst, »Extents and Limits of Serial Techniques«, in: *The Musical Quarterly* 46 (1960), S. 210–232 [= Křenek 1960a].
- Křenek, Ernst, *Quaestio temporis* [Studienpartitur. Vorwort], Kassel 1960 [= Křenek 1960b].
- Křenek, Ernst, »Quaestio temporis«, in: *Musica* 14 (1960), S. 415–419 [= Křenek 1960c].
- Larson, Paul, »The Golden Section in the Earliest Notated Western Music«, in: *Fibonacci Quarterly* 16 (1978), S. 513ff.
- Le Corbusier (Charles Edouard Jeanneret), *Le Modulor. Essai sur une mesure harmonique à l'échelle humaine applicable universellement à l'architecture et à la mécanique*, Paris 1950.
- Lendvai, Ernő, *The Workshop of Bartók and Kodály*, Budapest 1983.
- Markowsky, George, »Misconceptions about the Golden Ratio«, in: *The College Mathematics Journal* 23 (1992), S. 2–19.
- Naumann, Emil, *Die Tonkunst in der Kulturgeschichte. Erster Band: Die Tonkunst in ihren Beziehungen zu den Formen und Entwicklungsgesetzen alles Geisteslebens*, Berlin 1869.
- Powell, Newman W., »Fibonacci and the Gold Mean: Rabbits, Rumbas, and Rondeaux«, in: *Journal of Music Theory* 23 (1979), S. 227–273.
- Putz, John F., »The Golden Section and the Piano Sonatas of Mozart«, in: *Mathematics Magazine* 68 (1995), S. 275–282.
- Reynolds, Christopher, »Musical Evidence of Compositional Planning in the Renaissance: Josquin's »Plus nulz regretz««, in: *Journal of the American Musicological Society* 40 (1987), S. 53–81.
- Roads, Curtis, *The Computer Music Tutorial*, Cambridge, MA 1996.
- Somfai, László, *Béla Bartók: Composition, Concepts and Autograph Sources*, Berkeley, CA 1996.
- Stockhausen, Karlheinz, »Momentform«, in: *Karlheinz Stockhausen: Aufsätze 1952–1962 zur Theorie des Komponierens*, hg. von Dieter Schnebel, Köln 1963, S. 189–210.
- Stockhausen, Karlheinz, »ADIEU«, in: *Karlheinz Stockhausen: Texte zur Musik 1963–1970*, hg. von Dieter Schnebel, Köln 1971, S. 92–95.
- Taube, Heinrich K., *Notes from the Metalevel: Introduction to Algorithmic Music Composition*, London u. New York 2004.
- Thompson, D'Arcy Wentworth, *On Growth and Form*, Cambridge 1917.
- Webster, J. H. Douglas, »Golden-Mean Form in Music«, in: *Music & Letters* 31 (1950), S. 238–248.
- Wilkins, Margaret Lucy, *Creative Music Composition*, New York 2006.
- Wittkover, Rudolf, *Architectural Principles in the Age of Humanism*, London 1949.
- Zeising, Adolf, *Neue Lehre von den Proportionen des menschlichen Körpers*, Leipzig 1854.

Jean Paul Olive

Temporal dimensions and expressive processes in *Pierrot Lunaire* of Arnold Schoenberg

At the time of the composition of his *Pierrot Lunaire* in the first half of 1912, Schoenberg, back in Berlin for his second stay, was almost at the end of his expressionist period, that famous period of atonality that generated many innovative and amazing masterworks. The work that Albertine Zehme, a singer and actress, was going to commission, this work that would become a masterpiece of the twentieth century, presents a paradox which seems to be important as regards expression. Indeed, *Pierrot Lunaire* brings together all the experiences of the musical expressionism of the previous years; yet it is no longer exactly an expressionist work. One might even say that, in a sense, it represents the end of this period in Schoenberg's compositional output.

It is probable that Schoenberg had measured the benefits and disadvantages of composition with free atonality. In *Pierrot Lunaire*, he developed a precise direction, a mode of writing which is a mixture of, on one hand, free composition, and on the other, the use of already constituted materials, forms, and processes inherited from the past. What is interesting in this case is the fact that the category of expression is transformed by the presence of several interwoven temporalities.

1. Temporal dimensions related to the poems

The first temporal dimension consists of two subtypes, both relating to the poems themselves. First, the very subject matter of *Pierrot Lunaire* has temporal implications. Schoenberg, when he read the poems, probably quickly realized how the historical and cultural dimensions of Pierrot were both complex and ambivalent, and was able to combine and fully deploy these particular dimensions. Indeed, the origin of the character of Pierrot goes back to the Italian *Commedia dell' Arte* of the fifteenth century, a tradition of improvisation on a popular story in which Pierrot is a comic and slightly naive valet. Later, when the actors of

the *Commedia dell'arte* arrived in France in the 17th century, the figure of Pierrot changed into a white character, both lunar and nostalgic.

The 19th century gradually transformed Pierrot into an end-of-the-century dandy, decadent and obsessed with the moon. The thin and white character depicted by Antoine Watteau in the previous century was still present, but during the 19th century, he gradually also became a dark and disquieting figure. This was his triumphant period on stage in Paris, during which he was reinvented by the mime Jean Baptiste Debureau and his pupils. This new decadent and whimsical character of Pierrot was picked up by many poets, including Charles Baudelaire, Théodore de Banville, Théophile Gautier, Paul Verlaine, and Jules Laforgue; at this time, the gestures and mime of the silent Pierrot represented an allegory of the suffering and isolation of the modern artist for these writers. So, on the one hand, there was a lunar, white Pierrot – pale, transparent, narcissistic, androgynous; and on the other, a crazy, black Pierrot, the Pierrot designed by Adolphe Willette, an evil spirit obsessed with seduction, grotesque, a hallucinogenic maniac, tormented by fear and guilt.

It is important to emphasize that both the white and black Pierrots are present in *Pierrot Lunaire*, the cycle of poems written by the Belgian Symbolist poet Albert Giraud in 1884. Otto Hartleben in turn translated the fifty poems of the cycle over a period of six years. According to Richard Kurth¹ and other critics, Hartleben seems to have intensified the images and sounds of the poems, making them more vivid and closer to the original gestures of the silent pantomime.

This historical and cultural dimension is directly seen in the choices made by Schoenberg and in the way he associated the different poems; in fact, the cycle of twenty-one selected poems presents a symptomatic distribution of the topics. The cycle is divided into three very characteristic parts: in the first part, the symbolism of the moon in relation to the poet is preponderant; the central part is dominated by a black, violent, and cruel Pierrot; and the last part returns to the history of the Italian Pierrot, with burlesque situations, but also with an emphasis on his fantasized return to Bergamo. We can see that, throughout the cycle, the narrativity and the general pattern of expression are inextricably linked with the complex and multivarious ›meanings‹ of Pierrot throughout history.

A second subtype of the first temporal dimension, one that is more specifically rhythmic than the first, derives from the regular structure of Giraud's poems,

1 Kurth 2010.

a structure that was preserved by Hartleben. All the poems have the same characteristic structure of roundels: a first stanza with four verses; then a second stanza, also with four verses; and finally, a third stanza with five verses. In all the poems, the first two lines of the first stanza are repeated to form the second part of the second stanza. In addition, the first verse is repeated again for the conclusion of the third stanza. So, in each poem, the first and second lines have a strong impact, an impact that is semantic, expressive and rhythmic. The text, differently each time, seems to revolve around the first and second verses; this constraint, like all singular and creative constraints, can become a stimulus for writing for the artist. This was undoubtedly the case for Giraud and for Hartleben, but it was also the case for Schoenberg, who had to take at least two elements into account: first, the strophic structure of the text that he had to set to music, and second, the fact that he had to set the same words to music two or three times.

One can observe that in most cases, Schoenberg's musical settings respect the three-stanza structure of the text. However, in the case of *Galgenlied*, the shortest melodrama, the movement unfolds in a single section without any breaks. This results in an inexorable rhythmic progression, conveying well the central image of the poem (the rope around the neck). In other cases, musical form does not correspond to the three stanzas of the poems, and the music is organized in two parts instead of three. For example, in *Madonna* (No. 6), the first part consists of the first two stanzas, and is in a slow tempo, painful but quiet. The second part, corresponding to the third stanza, is faster and much more tense; it is the part in which the Madonna shows her dead son.

Even when Schoenberg chooses to project the three-stanza structure of the poems in his musical settings, he does so in very different ways: he may articulate the stanzas with or without instrumental transitions; he may build a contrasting progression or play with similar sequences; or he may compose melodramas with the same material or a mix of different elements. In any case, it seems that in working with the cyclic temporality of the text, Schoenberg saw an opportunity to develop the expressive dimension of his musical setting.

Likewise, the repetition of verses one and two later within each of the poems gives rise to a remarkable invention; at no point in the entire cycle are the same verses musically written in the same way. It seems that the art of variation, one of the characteristics of Schoenberg's writing, is met in *Pierrot* with a resistance in the form of these textual repetitions, a resistance that allowed the composer to play on the hinge between meaning and expression. The case of *Gebet an Pierrot*, the first melodrama written, is emblematic: here for instance, we can see that the

word *lachen* (laughter) is written three times with interesting differences related to the position within the poem.

2. Layers related to forms, processes, types and materials of the past

A second temporal dimension of *Pierrot Lunaire* is only indirectly related to the text, and it is one of the most famous features of this work. After having composed a dozen works in a completely free writing style (with *Erwartung* as the extreme limit of this category), Schoenberg now turns towards the past for *Pierrot*, drawing on a number of elements from his western music heritage. This dimension of the past directly influences the expressive character of the work; we can distinguish two different ways in which this influence is integrated, from the more local to the more general.

First, we observe a resurgence of materials of the past in some specific details of the melodramas. The most famous example is the presence of D and E major triads in No. 21, *O alter Duft*; these harmonies, gently posed by the piano within an atonal tissue, are sensitive evocations of perfumes of the past. In the very first melodrama, *Mondestrunken*, the design of the opening motif in the piano – a motif that runs throughout the cycle and that has been called ›Pierrot's motif‹ – incorporates several elements from the past. First, its first five pitches are taken from the whole tone scale, a scale that, in the early twentieth century, evokes an exoticism that is already out of date. Second, the rhythmic morphology of the motif – a sixteenth rest followed by seven sixteenths – is very close to the starting motif of a Schumann song that Schoenberg knew (*Mondnacht* from *Liederkreis*, op. 39), a song that similarly had as its theme the night and the moon. Finally, the supple, curving contour of this motif, written as a quasi ostinato throughout the first melodrama, develops into an arabesque that seems reminiscent of the wavy lines of the *Jugendstil*, a decorative style from the very recent past. The three elements, of course, are superimposed to create the special atmosphere, rich in evocations, of the beginning of the cycle. Another example is the obsessive motif of No. 8, *Nacht*, which Schoenberg identifies as a passacaglia in the score. For this passacaglia, the composer has written a very specific theme; most importantly, the second part of the theme is a long descending chromatic line that obviously refers to the chaconne bass, evoking the world of suffering and pain.

More generally, we might say that examples of figuralism are common in the cycle, and that Schoenberg here continues a strong tradition coming down from the Italian madrigal via the cantatas of Johann Sebastian Bach; in the first melodrama that he composed, *Gebet an Pierrot*, Schoenberg writes a kind of laugh motif for the clarinet, that immediately echoes the first line («Pierrot, mein Lachen!«). Similarly, in *Der Dandy* (No. 3), we can see a rapid motif played by the winds, recalling the brilliance of the moonlight on crystal flasks.

The second way in which Schoenberg borrows from musical tradition in *Pierrot Lunaire* is in his use of stylized forms or types inherited from the past, through which he realizes a new and personal reading of the writing of the past. This use of forms or types, sometimes very clearly employed, is one of the characteristic features of *Pierrot Lunaire*, a feature that can be described as a process of distanciation. Here we should remember that, during his expressionist period, Schoenberg had strongly advocated for an immediate transcription of unconscious phenomena; this new emphasis on the use of distancing devices therefore marks a major shift in attitude. This characteristic has led some critics to talk of a form of neo-classicism, although that term is not really appropriate for such a composer. What is certain is that we can easily identify a certain number of traditional forms: for instance, the *Pierrot* cycle includes two slow waltzes, a barcarolle whose rhythm is quite recognizable, and also a serenade (No. 19). Perhaps the most surprising example is No. 6, *Madonna*, in which the evocation of a holy personage is modified in an unexpected manner: Schoenberg bases his model on certain elements of the Baroque style, most notably the imitation in the cello part of a basso continuo, which he skillfully destabilizes as the piece progresses.

Generally speaking, we observe that this second historical approach differs from the first in that the poetic sense is here treated in a comprehensive way. It is no longer a question of borrowing musical figures from the past; instead the composer uses a formal device or stylistic feature that musically corresponds to the poetic idea. This is again the case with the fugue in No. 18, *Mondfleck*. Of course, we must add that the treatment of the form or type that serves as a model is always carried out in an extravagant manner, because Schoenberg is adding a series of violent contortions to the model; we can say that these forms are in each case broken or disjointed at one moment of the melodrama. In all these pieces it seems that Schoenberg was equally interested in the constructive moment of the evocation of the model and in the destructive moment when the device of imitation is put into crisis.

Schoenberg integrates his references to traditional forms with his own compositional aesthetic, which generates the whole sound texture according to the

principle of *proliferation*. Such proliferation generates great dynamic and dramatic intensity, and this musical process is always conceived by the composer as capturing the poetic strengths of the text; this is perhaps what is most impressive. The two most famous examples of this approach are No. 8 (*Nacht*) and No. 18 (*Mondfleck*).

In *Nacht*, the text develops the idea of an obsession that the first verse of the poem makes clear: »Finstre, schwarze Riesenfalter«. The transference of the poetic idea into music occurs at three levels: first, obsession, figured through the use of a single motivic idea; second, the depressive character manifested by the choice of a passacaglia form that evokes a funeral meditation; and finally, the fall, since in the three stanzas, the musical movement creates a very noticeable descent. The starting material, as we have seen, already corresponds to the idiom of the chaconne bass, which is designed as a slow chromatic descent. We must add that the sonority, very grave and mysterious, participates in the construction of the sound poetry.

In *Mondfleck*, a strange paradox is at the origin of the generative process. The moonshine makes a stain on Pierrot's back. Pierrot, seeing the stain, brushes his clothes desperately until morning, thinking that this is a plaster stain. From this spatial paradox (Pierrot sees the stain on his back and turns around), Schoenberg introduces a different process, a metamorphosis into a temporal paradox: the composition is a triple fugue, one of whose layers is two times slower than the others. The paradox in its musical ›transcription‹ becomes obviously temporal; from the center of the rapid fugues, the voices are reversed, running back to the beginning, while the slow part (at the piano), continues in the same direction to finish its text.

In the first case (*Nacht*) as in the second (*Mondfleck*), the instrumental parts are never illustrative; it is truly in the construction of the sound itself, in its generative and dynamic aspects, that the poetic sense is led to a musical materialization. One could of course give other examples of these processes, such as the ostinato in No. 1 for the wine flowing, or the *Klangfarbenmelodie* for the pale light of the moon in No. 4.

3. Dimensions related to Schoenberg's unique compositional style

A third category of temporal dimension is essential to the composition of *Pierrot Lunaire*: these are the singular characteristics of Schoenberg's writing, and more precisely the characteristics developed during the atonal period that immediately

precedes *Pierrot*. I shall first illustrate the general features of Schoenberg's compositions during that time, focusing on three general factors.

The first factor is the rapid evolution of musical elements. This compositional feature can be seen as early as the *First Chamber Symphony*, op. 9, and it accounts for why this work was so incomprehensible to a large part of the public. The musical time of Schoenberg's writing is a fast and dense time, in both the horizontal and the vertical dimensions.

The second element is the fact that Schoenberg's music has no place for repetition and makes constant use of variation. In traditional composition, the distribution of moments of repetition and moments of variation contributes to build a time that has fixed reference points, between which a dynamic time is deployed – that is, a time of variation, of development, and of fragmentation or tension. In Schoenberg's atonal period, everything is always important and close to the center, yet at the same time everything is always in motion, in variation.

The third element is the extreme attention that Schoenberg pays to musical syntax, that is to say, to the articulation of the segments, phrases, sequences, and sections in the development of the musical discourse. One can place all these concerns under the generic term employed by Schoenberg: the idea of musical prose. Indeed, the music of Schoenberg is extremely articulated: on one hand, it inherits the categories of traditional language, but on the other hand, it implicitly critiques these categories by employing them according to new expressive requirements. In one sense, we could say that expression and musical time are very much affected by the fact that the traditional constitution and articulation of the phrases are at the same time conserved and transformed by the spirit of expressionism.

To this first set of characteristics must be added all the determinations corresponding to the category of the »musical idea«, a fundamental dimension for Schoenberg's writing. As Carl Dahlhaus has shown, the musical idea in Schoenberg's thinking cannot be identified with a motif, even if the motif occupies an important position in his way of composing: »There is no fixed, recurrent characteristic«, writes Dahlhaus, »which would be common to all forms of what Schoenberg called the musical idea.«² Dahlhaus adds that the musical idea must correspond to two obligations: »the requirement of a compelling expressivity at all moments and a seamless consistency of the musical event.« That is to say that, while being completely linked to the necessity of expression, the musical idea

2 Dahlhaus 1997, p. 170.

also implies formal consequences for the whole piece of music; the musical idea therefore does not exhaust itself in a solely local effect, but is heavily implicated in the construction of the musical work's unity. It is important to add that this is not an abstract unity, but rather one that is dynamic and energetic.

In this sense, this unity constitutes a temporal dimension because time, as an active deployment of the music, is involved here in its very texture. The internal energy of motifs and the energy that projects the musical figures forward are completely linked and inseparable in Schoenberg's writing; this is undoubtedly one key to understanding the invention of dodecaphonism. This is what we can see in several of the numbers from *Pierrot Lunaire*, for instance *Mondfleck*, *Galgenlied*, or *Raub*: a dynamic movement which, on one hand, fully converges with the local images of the text, and on the other hand, presents itself as a dynamic unit that is much more than the simple succession of moments.

Finally, it is necessary to talk about polyphony and the temporal independence of voices in *Pierrot Lunaire*. Musical time is, in Schoenberg's compositions, strongly affected by the density and quality of contrapuntal writing; it is not for nothing that in works of the Second Viennese School, signs for the *Hauptstimme* and *Nebenstimme* are necessary to help the clarity of interpretation. Moreover, it is known that Schoenberg was particularly attentive to relations between the voices. During the atonal period (and even later), the fact that a musical element is called a ›secondary voice‹ does not mean that it is less important, but that its function, its role, is designated in this way.

In 1923, listening to *Pierrot Lunaire*, Boris de Schloezer understood the role of counterpoint in the dynamic texture of this work and its importance for expression. In his description of his listening experience, Schloezer emphasizes that the instrumental parts are not at all an accompaniment of the voice, noting that »the independence of each of the instrumental parts is extreme and seems to be at the limits of anarchy.« But he adds that »the first surprise passes, it is very quickly possible to understand the close relationship between these parts: it is indeed a polyphonic web woven with great dexterity.«³ By noticing this, Schloezer emphasizes one of the essential qualities of *Pierrot Lunaire*. Schloezer specifies that its extraordinary sound richness, its originality, and its disconcerting diversity of sounds, are the result of the application of the principle of independence of each instrumental part, the fact that each part has its own meaning. The unity of the work seems to result from the free concurrence of the lines, from their free cooperation.

3 De Schloezer 1922.

This contrapuntal, temporal dimension is important because it constitutes both the thickness and the complexion of the music: it has a direct impact on the construction of the sound's color, which is so important in *Pierrot Lunaire*; it actively affects the expressive metamorphoses, constantly renewed within the twenty-one melodramas; and it energizes the unfolding of musical sequences by creating a permanent tension.

To reach more consistent conclusions, we would need to take time to show analytical examples throughout the work; but, at this point, we can formulate the hypothesis that expression, following the expressionist years, acquires a higher degree of eloquence in *Pierrot Lunaire* thanks to the superimposition and interweaving of the multiple temporal dimensions that I have described in this essay. Alban Berg, a pupil of Schoenberg, would follow this direction, especially in writing his two operas. If *Pierrot Lunaire* did not really have a direct descendant, composers as different as Bernd Alois Zimmermann or Elliot Carter would continue this creative reflection on the relations between expression and a multiple temporality.

References

- Dahlhaus, Carl, »La poétique musicale de Schoenberg«, in: id., *Schoenberg*, translated by Tiina Hyvärinen, Geneva 2017, pp. 187–196.
- Kurth, Richard, »Pierrot Lunaire: Persona, Voice, and the Fabric of Allusion«, in: *The Cambridge Companion to Schoenberg*, ed. Jennifer Shaw and Joseph Auner, Cambridge 2010, pp. 120–134.
- Schloezer, Boris de, »Pierrot lunaire«, in: *La Revue musicale* 3 (1922), pp. 267–269 (Reprint Paris 1989).

Mario Cosimo Schmidt

Polyphonie oder Kontrapunkt

Zu einer vergessenen begrifflichen Unterscheidung

Es ist gut, vieles für unbedeutend und alles für bedeutend zu halten.

Karl Kraus

Es mag unzeitgemäß wirken, auf die grundsätzliche Unterscheidung von Begriffen zu beharren, wo man doch heute Begrifflichkeiten ohnehin nur als methodisches Instrumentarium, nur durch den theoretischen Standpunkt bestimmte und damit von der Sache getrennte kennt. Doch jede Theorie, sei sie in sich noch so konsistent, wird so zu einer vom Gegenstande unabhängigen und – philosophisch gesprochen – durch diese Ablösung vom Objekt zu etwas rein Subjektiven. Theorie aber, die doch Erkenntnis *von* etwas sein muss, darf diese Relation zwischen Sprache und Sache nicht auflösen; ein Verhältnis, das sich wechselseitig bestimmt. Die Begriffe verändern die Sache genauso, wie in den Begriffen nicht zuletzt dadurch, dass jeder Begriff geschichtlich ist, schon immer etwas von der Sache steckt. Wendet man sich einer historischen Diskussion von Begrifflichkeiten, wie im Folgenden, zu, so muss man ein offenes Ohr dafür haben, was nicht nur für die historische Situation, sondern für die Sache selbst eine Bedeutung hat. Es ist kein Zufall, dass gerade in jener Zeit, in der weitaus stärker als heute über die Zukunft der Musik nachgedacht und gestritten wurde, eine Diskussion über grundlegende kompositorische Begriffe geführt wurde und dass sie auf Fragen führt, die weit über einen Nomenklaturstreit hinausgehen.

Henri Jalowetz hat 1925 eine Unterscheidung zwischen Polyphonie und Kontrapunkt getroffen, aus der sich ein kritischer Begriff für die Organisation mehrstimmiger Musik gewinnen lässt.¹ Seine Einlassungen wurden durch einige Anmerkungen angeregt, die Heinrich Kaminski seiner Komposition *Concerto grosso*

1 Jalowetz eigener Beweggrund, für klare und eindeutige Begriffe zu plädieren, war nicht die Annahme, dass begriffliche Unterscheidungen tatsächlich einen wesentlichen Anteil an der Erkenntnis einer Sache haben, wofür ich mich eingangs ausgesprochen habe. Jalowetz selbst ging es eher darum, ein nicht schwankendes Fundament für die musiktheoretische Arbeit zu

beigegeben hat. Dieses Werk verfolgt die Idee einer Polyphonie höheren Grades, da hier nicht nur die Instrumente als einzelne Stimmen, sondern auch zwei Orchester sich gegenüberstehen (eine Idee, die sich etwa ein Vierteljahrhundert später mit drei Orchestern in den *Gruppen* von Karlheinz Stockhausen wiederfinden lässt). Die beiden Orchester würden – so Kaminski – im originalen Wortsinn von *concertare* einander ›widerstreiten‹. Sie sind jeweils identisch besetzt mit einem kleinen Kammerorchester aus Bläsern sowie Streichern und zusätzlich einer von Kaminski so bezeichneten »Concertinogruppe«, die aus Violine, Viola und Cello besteht. Vermittelt werden sie durch ein Klavier, so dass nicht nur der Titel, sondern auch die Aufstellung an die Generalbasspraxis erinnert. So wie es schon eine Imitation innerhalb der Besetzung gibt, so imitieren sich auch im Stück selbst die beiden Orchester oftmals wechselseitig. Um seine Absichten zu verdeutlichen, hebt Kaminski in seinen Anmerkungen den Begriff des Kontrapunkts von dem der Polyphonie ab:

Daß nun solche concertante Musik zutiefst im Wesen der Polyphonie wurzelt und wurzeln muß, braucht wohl nur angedeutet zu werden; denn schon das Wort Polyphonie deutet ja auf diese, eine singende Vielheit umfassende Gemeinschaft hin und spricht damit (notabene!) ein wesentlich Andersgeartetes aus, als der die Duplizität und seine innere Abhängigkeit betonende Begriff ›Kontrapunkt‹ (punctum contra punctum), was endlich auseinandergehalten werden möge.²

Als ein polyphones Werk möchte Kaminski sein Concerto begriffen wissen: als eine Einheit, in der die einzelnen Stimmen vollständig aufgehen und nicht, wie es der Begriff des Kontrapunktes nahelege, als ein einen Satz, der durch das Dagegensetzen einer Stimme zu einer schon gegebenen Stimme erst entsteht. Kaminskis Unterscheidung legt also nahe, dass ein Kontrapunkt eigentlich gar keine Polyphonie, kein organisiertes Ganzes hervorbringen kann, weil die Einheit nicht schon im Vorhinein garantiert werde. Kaminski bezweifelt also, dass eine Einheit aus gegeneinandergesetzten und so auch in sich unterschiedenen Einzelelementen – Stimmen – überhaupt möglich ist.

Jalowetz wendete sich gegen die von Kaminski getroffene Unterscheidung, indem er zuerst auf den allzu engen Begriff des Kontrapunkts bei Kaminski hinwies. Denn der Begriff des Kontrapunktes ginge über jene ›Duplizität‹ hinaus:

legen; so schließt Jalowetz mit den Worten: »Es wäre dringend notwendig, diese und andere musikalische Begriffe zu klären und eine Einigung über ihre Auffassung zu erzielen. [...] eine schärfere Abgrenzung der Begriffe ist sicher möglich und unerlässlich für die Sachlichkeit der Mitteilung über musikalische Dinge. Hierzu anzuregen, war der Zweck meiner Ausführungen.«
Jalowetz 1925, S. 123.

2 Kaminski 1925, S. 85.

Weiterhin bedeutet Kontrapunkt allerdings auch die zu einer gegebenen Stimme erfundene Gegenstimme, also einen Spezialfall der polyphonen Satzkunst, der nur deswegen im Kontrapunktunterricht eine so große Rolle spielt, weil es notwendig ist, dem Schüler zunächst einen Anhaltspunkt zu geben; und da es für das Wesen der polyphonen Schreibweise am wichtigsten ist, das harmonische Denken ganz auszuschalten, vermag die kontrapunktische Methode nur durch einen gegebenen Cantus firmus die Stütze zu bieten, ohne die der Schüler nicht lernen kann, mehrere melodisch selbständig entwickelte Stimmen zu einander in Beziehung zu bringen. Und irgend eine Beziehung zu einander werden sie wohl haben müssen, wenn es auch eine noch so freie ist.

Endziel des Kontrapunkts ist aber gerade die von jeder harmonischen Konstruktion unabhängige Polyphonie, die Kaminski offenbar meint.³

Natürlich rührt diese Vorstellung des Kontrapunktunterrichts von der Fux'schen Gattungslehre her, die gerade durch Heinrich Bellermanns Kontrapunktlehrbuch im deutschsprachigen Raum dieser Zeit sehr verbreitet war. Das Prinzip ›punctum contra punctum‹ ist in einem erweiterten Sinn als das Hinzuerfinden einer Gegenstimme zu einer gegebenen und der Begriff Kontrapunkt in einem kompositorischen Sinne als die einer Stimme hinzugesetzte Gegenstimme zu verstehen. Vor diesem Hintergrund stellt sich jedoch das Verhältnis von Polyphonie und Kontrapunkt in einer anderen Weise dar als bei Kaminski. Wenn man unter Homophonie die unmittelbare Abhängigkeit aller Stimmen von einem harmonischen Schema versteht, durch welches die einzelnen Stimmen in Akkorde oder zumindest tendenziell gleichzeitige Zusammenklänge eingehen, so stehen ihr Polyphonie und Kontrapunkt gleichermaßen entgegen und vorerst könnte man auch den Kontrapunkt, als eine Methode, einfach unter den Begriff der Polyphonie subsumieren.

Nun sei – so Jalowetz – die Herstellung der Polyphonie genau das, was Kaminski als Idee und Ziel seiner Komposition vor Augen gehabt habe, was sich aber nur unzureichend in seinem Concerto realisiere: Zwar gehe er nicht von einzelnen Stimmen aus, die den Satz dominieren könnten, doch ergibt sich tatsächlich – mit Ausnahme der Fuge (dem dritten Satz des Concertos) – tendenziell durch das Zusammenlaufen der Einzelstimmen nichts anderes als ein stark aufgebrochener Akkordsatz, so dass gerade die harmonische Sukzession der Akkorde, trotz der sehr frei und rhythmisch unabhängig voneinander geführten Linien, hervorsticht. Jalowetz formuliert wie folgt:

[...] es entsteht ein Satz, den man – mit einem gewissen Grad von Übertreibung – als polyphon umschriebenen Choral bezeichnen könnte; nur, daß diesem Choral die

3 Jalowetz 1925, S. 120f.

Hauptstimme fehlt. Auf diese Weise wird ja allerdings in einem ungewohnten Sinne das polyphone Postulat der Äquivalenz aller Stimmen wirklich erfüllt: es gibt keine Hauptstimme. Aber gerade deswegen tritt erst recht die überdies rhythmisch sehr betonte Folge der latenten Harmonien hervor.⁴

Die polyphone Schreibweise, wie sie laut Jalowetz im Concerto Kaminskis zu finden ist, führt also nicht zu einer Realisierung des polyphonen Prinzips, sondern im Gegenteil zu einem tendenziell homophonen Satz: einem »Choral«. Dem Erreichen einer Polyphonie – also der Äquivalenz aller Stimmen – durch die Vermeidung jeglicher führender Stimmen, wie es die polyphone Schreibweise im Concerto angestrebt hatte, stünde dann die kontrapunktische Methode gegenüber:

Die Werke, deren polyphone Struktur aus der kontrapunktischen »Duplizität« entwickelt ist, aus dem Kontrapunktieren zu einer gegebenen Stimme – unter die natürlich auch jene zu zählen sind, bei denen Thema und Kontrapunkt gleichzeitig erfunden wurden – suchen die Gleichwertigkeit der Stimmen sozusagen auf dem entgegengesetzten Weg: es gibt nur Hauptstimmen.⁵

In dieser Hinsicht wäre Kontrapunkt streng von Polyphonie zu unterscheiden. Während die letztere von der Einheit ableitend die einzelnen Elemente (die Stimmen) bildet, so geht jener von einem schon vorhandenen und schon eine Einheit darstellenden Element (einer Einzelstimme) aus, die aber in einem nächsten Schritt zu einem Teil einer neuen Einheit wird. Da für Jalowetz sowohl Kontrapunkt also auch Polyphonie zum Ideal die Unabhängigkeit aller Stimmen haben, besteht für ihn der Unterscheid nur darin, dass dieses Ideal in zwei völlig verschiedenen Herangehensweisen angestrebt wird. Jalowetz relativiert seine Unterscheidung daher selbst:

Auf beiden Wegen, die ich oben zu charakterisieren versucht habe, wird jedenfalls dasselbe angestrebt: Unabhängigkeit der einzelnen Stimmen. Realisiert wird sie fast nie und ihre Realisierung in einem tonalen Stück ist vielleicht gar nicht möglich. Alles, was sich diesem Ziel nähert, wird doch immer irgend eine Form von Abhängigkeit zeigen, entweder von einer – wenn auch noch so vorübergehend – führenden Linie, oder von einer latenten Harmonie. Es geht also kaum an, Polyphonie in einen direkten Gegensatz zur »kontrapunktischen« Schreibweise zu stellen. Wenn eine stilistische Differenzierung in diesem Sinn überhaupt möglich ist, dann handelt es sich nur um verschiedenartige Verwirklichungen derselben Idee.⁶

4 Ebd., S. 121.

5 Ebd., S. 122.

6 Ebd.

Fasst man Kontrapunkt und Polyphonie in einem bloßen kompositionstechnischen Sinn als Schreibweisen auf, die einen Umgang mit dem Ideal der Äquivalenz aller Stimmen versuchen, so ist es richtig, ihre Differenz abzuschwächen. Doch wäre zu fragen, ob der Stil nur einen technischen Aspekt der Komposition darstellt. Schließlich bezieht sich die Unterscheidung von Jalowetz nicht nur auf die Methode, sondern auch auf die Faktur des Werkes. In einem kontrapunktischen Gebilde wären die Stimmen als einzelne aufgehoben und dennoch in einer Einheit zusammengefasst, während in einem polyphonen Gebilde alles Einzelne in der großen Einheit verschwände. Damit aber würde die ›rein‹ technische Frage sogleich auf die ganze Gestaltung der Komposition verweisen und umgekehrt die Technik schon im Lichte des musikalischen Sinnes stehen. Der Stil wäre schon eine Antwort auf ein sich objektiv stellendes Problem.

*

Um jene zwei Schreibweisen in aller Deutlichkeit hervortreten zu lassen, ist es nötig, sich die kompositorischen Konsequenzen an zwei exemplarischen Stellen bewusst zu machen. Die eine ist aus Kaminskis *Concerto grosso* entnommen und kommt jener polyphonen Schreibweise möglichst nahe. Für den Umgang mit Mehrstimmigkeit ist diese Stelle durchaus typisch für das Concerto, auch wenn sich gerade in den kleiner besetzten Passagen die von Kaminski theoretisch so vehement abgelehnte kontrapunktische Schreibweise durchaus bemerkbar macht; sie gehören nicht zu den schlechtesten Passagen des Concertos. Daneben soll als Beispiel der kontrapunktischen Schreibweise die Fortspinnung des Seitensatzes aus der *Kammersymphonie* op. 9 von Arnold Schönberg stehen; es hat eine recht große Ähnlichkeit zur ersten Stelle. Bei beiden findet sich ein Geflecht von diversen sich überlagernden Stimmen und ein auskomponierter Bassgang, so dass sich deutlich eine harmonische Sukzession zeigt und eine Akkordfolge, und zwar eine tonale, ausgemacht werden kann. Damit stellt sich bei beiden Stellen die Frage, wie sich die Mehrstimmigkeit zur Harmonik verhält. Dieses Verhältnis ist hier von besonderem Interesse (Jalowetz hatte gesagt: Endziel des Kontrapunkts sei gerade die von jeder harmonischen Konstruktion unabhängige Polyphonie).

34

Fl. *poco mf*

Ob.

Fag.

Hr.

Trop.

Viol.

Viol.

Viola

Cel.

C.B.

Klav.

mf leggiero

Fl.

Ob.

Fag.

Hr.

Trop.

Viol.

Viol.

Viola

Cel.

C.B.

mf leggiero

Abbildung 1: Heinrich Kaminski, *Concerto grosso*, Partitur, S. 34.

Bei Kaminski wird die im Bass liegende Stimme besonders durch die Kontrabässe und Violoncelli des zweiten Orchesters sowie durch die tiefen Oktaven im Klavier getragen. Ein akkordischer Satz liegt in den restlichen Streichern vor, wobei deren Satz im ersten Orchester durch kleine Motive stärker figuriert ist. Zu dieser ausfigurierten Akkordschicht gehören auch die Blasinstrumente, welche teilweise den Streichersatz nur verdoppeln, teilweise aber auch eigenständige Figuren innehaben. Zur akkordischen Schicht gehört auch alles, was im Klavier geschieht, die Akkorde werden dort meist arpeggiert und mit ein paar Nebennoten, besonders Durchgängen versehen. Nicht eindeutig ist das Verhältnis von Flöte und Violinen im ersten Orchester: Die Violinen haben eine eigenständige Linie, während die Flöte nur Akkordtöne zu akzentuieren scheint. Die beiden Stimmen gehen aber an vielen Stellen immer wieder auf den gleichen Ton zusammen, fast könnte man sagen, dass die Flöte die Violinstimme färbt. Jene Vagheit ist durchaus typisch für die Faktur im Concerto. Die Funktion einer Stimme – gehört sie zu einer Akkord- oder einer begleitenden Schicht, ist sie Melodiestimme oder eine Gegenstimme etc. – lässt sich nur selten genau bestimmen. Ins Auge fallen an der Stelle aber die beiden Concertinogruppen. Sie imitierend setzen deren Stimmen nacheinander mit einem Kopfmotiv ein, das sich deutlich von allen anderen Stimmen im Orchester unterscheidet – sie stechen hervor und scheinen eine Art Hauptschicht zu bilden. Schaut man sich aber die Concertinogruppen genauer an, so sieht man, dass bis auf das Kopfmotiv die Stimmen nur aus sehr leicht ausfigurierten Akkordtönen bestehen, dem Orchester sehr ähnlich sind. In der Violine der ersten Concertinogruppe findet man nach dem gerafften Kopfmotiv nur noch Oktavsprünge innerhalb des Akkordes und zwei kleine Durchgangsnoten. Diese Violinstimme ist zu uncharakteristisch und zu sehr von vielen anderen Stimmen überlagert, als dass sie sich hervortun würde. Ähnliches gilt auch für die anderen Stimmen der Concertinogruppen. Die Concertinogruppen setzen sich hier fast gar nicht vom Orchester ab, verschwinden, spätestens nachdem alle sechs Instrumente der Concertinogruppen spielen, vollständig im Gesamtklang.⁷

Fällt es schwer, an dieser Stelle aus dem Concerto die einzelnen Stimmen ihrer Funktion nach zu unterscheiden, so lassen sich bei der folgenden aus der *Kammersymphonie* trotz der nicht minderen Komplexität leicht mehrere Schichten ausmachen und wie hier geschehen zusammenfassen:

7 Ein Widerstreit zwischen Orchester und Concertinogruppen ist ohnehin nur durch den Formverlauf auskomponiert. An bestimmten Stellen unterbrechen die Concertinogruppen, meist mit hinzutretender Flöte, in ihrer kammermusikalischen Besetzung – oft mit einem es-Moll-Lamentoso – den sinfonischen Lauf.

Abbildung 2: Arnold Schönberg, *Kammersymphonie* op. 9, Studienziffer 23, Particell.

Deutlich ist auch hier, in der untersten Zeile, ein Bassgang in den Violoncelli zu erkennen, der sogar nochmals durch Pizzicati im Kontrabass akzentuiert wird. In der Zeile darüber findet sich ein begleitendes Motiv, das wiederholt und nach ein paar Takten mit parallelen Terzen angereichert wird. In den oberen beiden Zeilen sind drei verschiedene Motive anzutreffen, die für sich schon einen dreistimmigen Kontrapunkt bilden; Motiv a und b bilden zusammen den Anfang des Seitensatzes. Im vierten Takt nehmen die Violoncelli das Motiv c auf, wobei die Hauptnoten von den Kontrabässen weiterhin akzentuiert werden – der Bass, der vorher nur harmonieeigene Töne hatte, wird hier figuriert und damit stärker ausdifferenziert. Die Melodie des Seitensatzes ist also von mehreren kontrapunktischen Stimmen umgeben: Der Bass in den ersten Takten und das Begleitmotiv sind vielleicht nicht als selbständige Gegenstimmen zu bezeichnen, aber das Begleitmotiv hat eine gewisse Eigenständigkeit und auch der Bass bekommt im vierten Takt die Funktion einer Gegenstimme (Motiv c) – so wie zuvor schon das Motiv c erst in der Flöte, dann in der 2. Violine und in der Bassklarinette die Melodie kontrapunktiert. Außerdem wird der Seitensatz mit sich selbst kontrapunktiert (Horn in Takt 2) und schließlich das Motiv b* in allen Stimmen imitiert und dadurch eine Fortspinnung und Kulmination zum Ende des Seitensatzes bewirkt (der Anfang dieser Fortspinnung ist in diesem Particell nur angedeutet). Der Kontrapunkt besitzt damit auch direkt eine Funktion für die Formbildung. Trotz des sehr differenzierten Satzes sind einfache Grundprinzipien des Kontrapunkts hier zu finden, wie das des komplementären Rhythmus. So fallen etwa die Auflösungen der Vorhalte im zweiten Takt nicht zusammen, sondern sind leicht versetzt; das Begleitmotiv und Motiv c sind so gestaltet, dass die Sechzehntel nie zusammenfallen. Die Instrumentation dient der Unterscheidung der einzelnen Stimmen. Am Anfang des zweiten Taktes etwa tritt die zweite Violine »sehr zart« hinzu, so dass Flöte, Englischhorn und Klarinette nicht überdeckt werden – an so einer Stelle wird auch der Sinn der solistischen Streicherbesetzung evident;

denn nicht nur, dass eine chorisch besetzte Violinstimme stärker wäre als eine solistische, auch die Ausbalancierung wäre an einer solchen Stelle wesentlich erschwert. Aus dem kontrapunktischen Geflecht ergibt sich aber gleichzeitig ein harmonischer Satz, der vor allem durch den Bassgang getragen wird, nahezu jede Stimme hat zumindest in Ansätzen motivische Kraft, keine ist bloß als Stimme eines Akkordes gesetzt – was natürlich nicht für den Satz der *Kammersymphonie* allgemein gilt. Die Akkorde werden dadurch vielfach umspielt, sind gespickt mit Nebennoten, besonders mit Vorhalten, die sich wiederum im *Concerto grosso* viel seltener finden. Bei Schönberg werden die Akkorde dadurch stark mit Dissonanzen angereichert, die beinahe die Grenzen der Tonalität sprengen. Kaminski orientiert sich mit seinen Stimmen viel stärker an dem Akkordgerüst: die Stimmen sind tatsächlich nicht kontrapunktisch an einer Melodie, einem Thema gebildet, sondern vom Akkordgerüst her abgeleitet. Doch die Unabhängigkeit der Stimmen – und das zeigt Kaminskis *Concerto*, obwohl es den Akkordsatz so stark aufbricht, so stark mit Einzelstimmen durchsetzt – ist begrenzt, wenn die tonalen Sukzessionsgesetze beibehalten werden sollen. Man könnte polemisch sagen, dass Kaminski das Kunststück versucht, einen symphonisch angelegten polyphonen Choralatz ohne die von Bach eingeführten Dissonanzbehandlungen zu schreiben. Jalowetz' Einschätzung, es handle sich um einen polyphon umschriebenen Choral, kann nur beipflichtet werden.

Dem Kontrapunkt kommt daher in einer geschichtlichen Situation, wo die Grenzen der Tonalität immer weiter ausgelotet, schließlich überschritten werden, eine besondere Stellung zu. Und dennoch sollte Kontrapunkt nicht als Bereich neben der Harmonie angesehen werden. Fragen des Kontrapunktes sind nie von Fragen der Harmonik abtrennbar, denn aus einem Kontrapunkt resultiert schließlich eine Harmonik, genauso wie Harmonik nicht unabhängig von Stimmführung sein kann – das gilt auch für die tonale Harmonik. Die Vorstellung, dass Musik aus einer Melodiestimme durch Akkorde begleitet besteht, ist eine allzu vereinfachte, heruntergekommene Vorstellung vom Lied; sie bestimmt heute aber den quantitativ weitaus größten Teil der Produktion. Schon die Monodie, die man vielleicht als eine der ersten Formen des Liedes auffassen darf, zumindest als eine, in denen das harmonische Moment eine sehr große Rolle spielt, ist eine Komposition für zwei Stimmen: ›Melodiestimme‹ und Bass ergänzt durch einen akkordischen Satz, der aber eher zum Hintergrund gehört und auch aus aufführungspraktischen Gründen nicht schon durch die Komposition genau festgelegt wurde. In einem Liederzyklus wie etwa der *Dichterliebe* von Robert Schumann ist nicht nur der Satz von Gesangsstimme und Bass, sondern auch alle anderen Stimmen, so auch die Mittelstimmen ausdifferenziert. Je nach

Lied haben diese verschiedenen Schichten unterschiedliches Gewicht. Mit der tonalen Harmonik hängt zusammen, dass auch bei Schumann der ›Liedsatz‹ (Gesangsstimme und Bass) fundamentaler, bestimmender ist als die restlichen Stimmen. Doch bei Schumann sind es gerade diese Stimmen, die ihr Recht immer stärker anmelden. Es ist nicht überraschend, dass der Vergleich zwischen Monodie und Schumann'schen Liedern einen großen Unterscheid heraufbefördert. Denkt man aber an die heutige Praxis, mit der Liedmelodien ›ausharmonisiert‹ werden, so ist aus ihr jeder noch so latente Kontrapunkt verschwunden, der ja immerhin in dem durchaus der Tonalität gemäßen Satz: Melodiestimme gegen Bass enthalten ist. Was man erhält, wenn man der tonalen Musik nacheifernd Melodien abstrakt mit Akkorden ergänzt, sind Melodielinien in Akkordtünche.⁸ Der Weg – also, ob von den Einzelstimmen zum Zusammenklang aller Stimmen oder vom Zusammenklang (in tonaler Musik stets der Akkord) zu den einzelnen Stimmen gegangen wird, ist von kaum zu unterschätzender Bedeutung für das Ergebnis.

Die Frage, die sich aus diesem Vergleich und der begrifflichen Diskussion ergibt, ist also, ob jenes von Jalowetz bezeichnete Ideal der Polyphonie, die Äquivalenz aller Stimmen, sich überhaupt durch die ›polyphone‹ Schreibweise realisieren lässt. Jalowetz selbst zieht den Kontrapunktunterricht zur Verdeutlichung des Prinzips heran. Mit dem einfachen Note-gegen-Note-Satz, der ›Duplizität‹ wird dort begonnen, um dem Schüler das harmonische Denken, das sich für tonal hörende Ohren von selbst versteht, abzugewöhnen:

[...] da es für das Wesen der polyphonen Schreibweise am wichtigsten ist, das harmonische Denken ganz auszuschalten, vermag die kontrapunktische Methode nur durch einen gegebenen Cantus firmus die Stütze zu bieten, ohne die der Schüler nicht lernen kann, mehrere melodisch selbstständig entwickelte Stimmen zu einander in Beziehung zu bringen. Und irgendeine Beziehung zu einander werden sie wohl haben müssen, wenn es auch eine noch so freie ist.⁹

8 Für den musiktheoretischen Unterricht hätte das hier Ausgeführte die Konsequenz, dass Harmonielehre von Anfang an Stimmführungsfragen und -probleme einschließen muss und dass jene sehr beliebte Übung des Ausharmonisierens von Liedmelodien sich nicht an möglichen Akkorden, sondern an möglichen Gegenstimmen zur Melodie orientieren, von ihnen auszugehen sollte. Natürlich sind bei tonaler Musik auch für den Kontrapunkt immer schon harmonische Gesetzmäßigkeiten zu beachten (mögliche Akkordverbindungen, Behandlung von Nebennoten etc.) und es ist nicht möglich, einen tonalen Kontrapunkt zu verstehen oder zu schreiben bar der Kenntnis dieser Gesetzmäßigkeiten. Gerade darum ist eine Trennung von Kontrapunkt und Harmonik so problematisch.

9 Jalowetz 1925, S. 120 f.

Dieser letzte Satz ist nun tatsächlich das entscheidende Argument für den Kontrapunkt. Denn: wie kann ein Zusammenhang von Stimmen entstehen, wenn sie doch eigentlich unabhängig voneinander sein sollen und die Unabhängigkeit nicht in Isoliertheit oder einem bloßen Nebeneinander bestehen soll. Sie müssen aufeinander abgestimmt sein, und das nicht durch pseudo-apriorische Gesetzmäßigkeiten – seien es tonale oder seien sie durch eine Präkomposition subjektiv festgelegt –, sondern durch ein Verfahren bestimmter Negation, das zu einer bestimmten Stimme eine bestimmte Gegenstimme findet; ein Verfahren, das auch in dem Sinne negativ ist, als dass es nicht mit einer schon vorgegebenen und nur behaupteten Harmonie oder Einheit aufwartet, sondern in sich berücksichtigt, dass es nicht möglich ist, durch ein Generalprinzip das Ideal der Unabhängigkeit und Gleichheit aller Stimmen zu realisieren.¹⁰

*

Polyphonie und Kontrapunkt als Ordnungen von musikalischen Zusammenhängen galten oft als Bild einer Ordnung der Welt oder der Gesellschaft. Auch Kaminski deutet seinen Titel vor diesem Hintergrund:

Concerto weist also auch auf Andersgeartetes hin als das Wort ›Symphonie‹, das mehr das ›Zusammenklingen‹, das Klangkörperwerden ausspricht und damit das die Individualität entrechtende, sozusagen demokratisierende Primat (um nicht zu sagen die Tyrannis) des die harmonische Einheit betonenden Klangkörpers, so daß man es, historisch gesprochen, als sinnvoll verstehen wird, daß mit der Emanzipierung der Instrumentalmusik von der Vokalmusik und mit der zunehmenden Freude an den erweiterten Möglichkeiten innerhalb der reinen Instrumentalmusik der Begriff ›Concerto‹ nach und nach durch den diese neue Instrumentalmusik viel richtiger bezeichnenden Begriff ›Symphonie‹ verdrängt wurde.¹¹

Kaminskis greift hier die bürgerliche Sinfonie an, da sie ihm als ein Ganzes gilt, das die Individualität in eine schlechte Allgemeinheit integriert, und sie wird von ihm mit der Demokratie assoziiert, während das vorbürgerliche Concerto als ein polyphones Gebilde für Kaminski den Inbegriff einer natürlichen Ordnung des Lebens ausmacht. Für ihn bilden die ›Künstlichkeit‹ einer von der Harmonik aus organisierten Musik mit ihrer scheinbar ›von außen‹ hinzutretenden Logik bestimmter Formschemata – wie beispielsweise der Sonatenform – und die

10 Wie treffend doch jenes Bild des Kontrapunktschülers ist, der sich in jenen nicht durch harmonische Gesetzmäßigkeiten präfigurierten Bereich vortasten muss, mag ein Blick auf das bis heute im Allgemeinen durch die Tonalität bestimmte Musikleben deutlich machen.

11 Kaminski 1925, S. 85.

›Natürlichkeit‹ polyphoner Gebilde einen Gegensatz.¹² Jene Natürlichkeit aber bleibt eine beschworene, die sich vor allem durch das definierte, was als un-natürlich deklariert wurde, wie musikalische Formen des bürgerlichen Musiklebens oder atonale Musik – ihre Beschwörung sollte noch zu kulturpolitischen Verheerungen führen. Es scheint daher kein reiner Zufall zu sein, dass jenes kontrapunktische Komponieren an dieser Stelle ebenso angegriffen wird. Sein Prinzip und auch sein technischer Aspekt stellt jegliche Natürlichkeit grundlegend infrage. Kaminski sieht im Concerto die Polyphonie ausgeprägt und stellt es gegen die Sinfonie. Beides ist zweifelhaft. Das gesellschaftliche Bild, für das die Polyphonie jedoch einstehen soll, wird von Kaminski klar bezeichnet: »das Wort Polyphonie deutet ja auf diese, eine singende Vielheit umfassende Gemeinschaft hin«. ¹³ Auch hier spielt unterstellte Natürlichkeit mit hinein und widerspricht tatsächlich dem Dynamischen, das die Sinfonie, aber auch der Kontrapunkt an sich haben. ¹⁴ Überträgt man das kontrapunktische Prinzip auf die Gesellschaft, so entspricht auch es nicht einer Vorstellung von »Massendemokratie« – vor der es Max Horkheimer gerade eingedenk einer von einem Gesellschaftsvertrag aus begründeten Vorstellung der Demokratie gegrault hat¹⁵ und die man vielleicht zu Recht als eine tyrannische Form der Demokratie bezeichnen darf –, sondern einer Vermittlung einzelner, sich widersprechender Interessen. Kontrapunkt hieße dann, dass nicht durch ein höheres, über allem stehendes Organisations-

12 Die Künstlichkeit der bürgerlichen musikalischen Formen (wie Sinfonie, Sonatenform) gegen eine Natürlichkeit vorbürgerlicher zu stellen, ist eine nicht zu haltende Unterscheidung. Was jene von diesen unterscheidet ist die stärkere kompositorische Reflexion der Formgestaltung, die offenbar dem Verdikt verfällt, nur eine ›äußerliche‹ Logik zu sein.

13 Kaminski 1925, S. 85.

14 Dass ein Polyphoniebegriff, der auf die Einheit von unterschiedslosen Stimmen abzielt, tatsächlich nicht frei von jeder gesellschaftlichen Bedeutung ist, könnte am kompositorischen Umgang mit Mehrstimmigkeit im Nationalsozialismus gezeigt werden. Vgl. eine Bemerkung Gesine Schröders in Schröder 2016, S. 231 f.

15 »Die Demokratie im Zeitalter der Massensuggestion wird vor der Verfassung nicht haltmachen. Arme Menschenrechte, die in dieser verankert sind, arme Freiheit, der jene Schutz bieten sollen. Aber Demokratie ist ja für die Mehrheit da, und die Menschenrechte gelten für den Einzelnen. Wann war schon der Einzelne in der Gesellschaft sicher, *relativ* sicher in den Industrieländern des 19. Jahrhunderts ungefähr – auch nur ungefähr. Und die Freiheit, das ist die Freiheit des sogenannten Volkes, nicht des Einzelnen. Also keine Angst, solange die Verfassungsänderung von der Mehrheit beschlossen wird – die Verfassungsänderung gegen den Einzelnen. Deshalb führt die Demokratie zu ihrem Gegenteil, zur Tyrannis.« So Horkheimer in einer Notiz aus dem Jahre 1959, die mit dem Begriff *Massendemokratie* überschrieben ist: Horkheimer 2008b, S. 278. Nicht unähnlich äußert sich Horkheimer in seiner Schrift zur *Kritik der instrumentellen Vernunft*, deren englische Vorlage aus den 1940er Jahren stammt: Horkheimer 2008a, S. 46–50.

prinzip vorherbestimmt ist, wie sich die einzelnen Stimmen konkret zu verhalten haben. Das Individuum wiederum müsste sich nicht dem integralen Ganzen ergeben und wäre dennoch kein bloß isoliertes Subjekt, sondern wegen der durch die Gesellschaft als Ganzes garantierten Rechte ein freies, mit seinen eigenen Qualitäten. Es zeigt sich eine Korrelation zwischen dieser Idee der Demokratie und dem Ideal des Kontrapunkts; eine Symbolisierung oder gar Realisierung dieser Idee, wie die Polyphonie eine der ›singenden Vielheit‹ sein soll, ist es sicherlich nicht. – Damit aber ist nicht nur eine bestimmte Technik, sondern ein kritischer Begriff für die Bildung eines musikalischen Zusammenhangs gegeben.

Literatur

- Horkheimer, Max, »Kritik der instrumentellen Vernunft«, in: ders., *Gesammelte Schriften*, Bd. 6, hg. von Alfred Schmidt, Frankfurt a. M. 2008, S. 19–186 (= Horkheimer 2008a).
- Horkheimer, Max, »Notizen 1949–1969«, in: ders., *Gesammelte Schriften*, Bd. 6, hg. von Alfred Schmidt, Frankfurt a. M. 2008, S. 187–425 (= Horkheimer 2008b).
- Jalowetz, Henri, »Polyphonie und Kontrapunkt«, in: *Pult und Taktstock* 7 (1925), S. 119–123.
- Kaminski, Heinrich, »Zum Concerto grosso«, in: *Pult und Taktstock* 5 (1925), S. 84–86.
- Schröder, Gesine (Hg.), *Johann Nepomuk David. Linien und Unterbrüche* (Hochschule für Musik und Theater »Felix Mendelssohn Bartholdy« Leipzig – Schriften 11), Hildesheim, Zürich u. New York 2016.

Krystoffer Dreps

Thema mit Variablen

Zur Phänomenologie der Jazzkomposition und musikalischer Analyse

Ob und wie Jazzmusik analysierbar ist, darüber ist man sich sowohl in der Forschung als auch in Musikerkreisen seit jeher uneinig. Die Ansätze, über diese Musik zu schreiben und zu sprechen, sind vielfältig und führen zu der zentralen Frage, wie sich so etwas Flüchtiges und hochgradig Individuelles wie die im Jazz essentielle Improvisation und ihre Peripherie greifen und analytisch nutzen lässt. Aus Sicht eines Musiktheoretikers, der der westlichen Wissenschaftsmethodik anhängt, ist Jazz demnach zunächst ein undankbares Forschungsfeld, weil es an schriftlichen Primärquellen fehlt. Originale Notenmanuskripte sind rar und häufig schwer oder überhaupt nicht zugänglich. Teilweise werden sie von Komponisten erst nach der akustischen Realisierung gefertigt, um an den Urheberrechten mitverdienen zu können.¹

Woran es nicht mangelt, sind Aufnahmen. Sie sind die eigentlichen Primärquellen des Jazz. Dazu konstatiert Ekkehard Jost:

Die Schallplatte gehört [...] längst zu den unbefragten Selbstverständlichkeiten der Jazzpraxis [...]. Für die Geschichtsschreibung des Jazz [...] liefert die Schallplatte seit jeher das wichtigste Quellenmaterial, so unverzichtbar wie die Partitur für das Studium der klassischen Musik. Erst durch die Schallaufzeichnung werden Aussagen über eine im wesentlichen nicht notierte und partiell auch nicht notierbare Musik überprüfbar.²

Auch Jürgen Hunkemöller stellt fest: »Grundvoraussetzung für die Analyse von Jazz ist dessen auditive Fixierung auf Tonträgern«.³ Daraus ergeben sich allerdings neue Schwierigkeiten: Erstens die häufig schwer nachvollziehbare Entstehungsgeschichte einer Aufnahme, ihre technische Manipulierbarkeit im Produktionsprozess (Schneidetechnik etc.) sowie das Fehlen szenischer und gestischer Komponenten, die mit der Aufführung in Verbindung stehen.⁴ Zweitens bedarf

1 Vgl. Jost 1999.

2 Ebd., S. 17.

3 Hunkemöller 1999, S. 23.

4 Vgl. Jost 1999, S. 17.

es für die musiktheoretische Analyse einer Form der schriftlichen Fixierung, um bestimmte Phänomene veranschaulichen zu können. Dem wird traditionell mit Hilfe der Transkription Rechnung getragen. Sie ist als »Verdinglichung von etwas Flüchtigem« ein wichtiges, wenn nicht gar unverzichtbares Hilfsmittel für die Analyse des Jazz.⁵

Betrachtet man die Fülle an Transkriptionen, die im Netz zu finden sind oder von Verlagen distribuiert werden, sollte es vermeintlich keine größeren Probleme bereiten, sich der musikalischen Analyse zu widmen. Leider öffnet sich für die Quellenproblematik im Jazz jedoch eine weitere Dimension: Noten- und Klangbild divergieren teils deutlich.

Zu denken wäre beispielsweise an die Notation von *Freddie Freeloader* (Miles Davis) aus dem Realbook: Nicht nur, dass im Kontext dieser Leadsheet-Ästhetik jegliche Hinweise auf die Besetzung fehlen, es wird auch nicht dargestellt, was die jeweilige Besetzung im Einzelnen spielt, geschweige denn, dass auf Tempo, Dynamik oder Artikulationen eingegangen würde. Die Notation enthält zudem Fehler. Dieses Phänomen beobachtet man bei einer großen Menge an Transkriptionen, die nicht über Verlage publiziert, aber trotzdem in der Jazzszene weit verbreitet sind. Von Verlagen bekommt man hingegen mittlerweile teilweise deutlich verbesserte und mit Quellenangaben versehene Realbooks (*The New Realbook*, Bd. 1–3) und auch Ausgaben zu bestimmten Komponisten oder Solisten. Die Grundlage bilden hier teilweise Originalmanuskripte aus dem Besitz der Verlage selbst, teilweise aber auch bestimmte Aufnahmen, die transkribiert wurden. Im Rahmen von musikalischer Analyse lassen sich solche Notentexte jedoch ebenfalls nur bedingt verwenden, denn sie folgen in erster Linie kommerziellen Erwägungen und sind daher für bestimmte Zwecke vorgesehen und dementsprechend aufbereitet: für die Jazzdidaktik sowie für den Verkauf an Jazzliebhaber und Amateur-Musiker. Damit einhergehend steht die Zahl der Veröffentlichungen proportional zum Bekanntheitsgrad eines Jazzkünstlers: über Miles Davis oder John Coltrane existieren zahlreiche Publikationen, über Tadd Dameron oder Bud Powell nur sehr wenige.

Man ist also gehalten, eigene Transkriptionen zu erstellen, die wiederum neue Herausforderungen mit sich bringen: Nicht immer ist alles genau hör- und notierbar. Welche Aufnahme dient als Transkriptionsgrundlage? Wie lässt sich überhaupt möglichst genau notieren? Inwieweit ist genaue Notation anzustreben? Sollen eventuell bereits existierende Transkriptionen mit einbezogen

5 Ebd., S. 13f.

werden? Um mit der letzten Frage zu beginnen: Als Hilfestellung halte ich Fremdtranskriptionen, sofern sie denn inhaltlich fehlerfrei sind, für sehr nützlich (siehe z.B. Gunther Schullers Transkriptionen von Ornette-Coleman-Stücken oder die Veröffentlichungen von Charles-Mingus-Originalmanuskripten). Auf die Frage, welche Aufnahme transkribiert werden soll, sehe ich die Antwort – gerade in Bezug auf Untersuchungen zu kompositorischen Fragestellungen – in etwa so: Es sollte sich um Kompositionen handeln, bei denen erstens der Komponist selber mitwirkt und die zweitens auf der betreffenden Aufnahme erstmals im Studio (und nicht live) eingespielt wurden. Das Mitwirken des Komponisten ist deshalb erforderlich, weil die Aufnahme mit hoher Wahrscheinlichkeit von ihm autorisiert wurde und daher seinen musikalischen Vorstellungen am ehesten entspricht, also einen besonderen Authentizitätsgehalt aufweist. Darüber hinaus gibt es teilweise verschiedene Materialien, die den Produktionsprozess einer Aufnahme dokumentieren und Rückschlüsse auf Anweisungen oder Eingriffe des Komponisten erlauben.

Zur Aufnahme-Session von *Freedom Jazz Dance* des Miles-Davis-Quintetts gibt es folgende Aufzeichnungen:

Miles Davis begins with bassist Ron Carter, providing Carter with suggestions as he tries different bass accompanimental figures. Carter comes up with a figure that sounds like a funky jazz cliché – Davis dismisses it: »No, that’s too common. Come on.« He sings through some different rhythms. Several minutes later pianist Herbie Hancock starts to work out a melodic idea in the lower register of the piano to harmonize with Carter’s bass. Davis says, »Herbie hit a chord, hit a chord«. Davis walks over to the piano, and voices a Bb#9(#11) chord. Hancock plays a denser chord, consisting of a C# diminished seventh chord above a D diminished seventh chord. Davis responds: »Yeah, OK«. [...] The group runs through the head a couple of times. There are a few problems in executing the melody. To saxophonist Wayne Shorter, Davis rasps: »We need to divide this up, brother«, suggesting that each play separately a portion of the second half of the melody. Hancock: »It’s getting there, it’s getting there«. Following the next take, Davis says, »You know, Wayne, what we can do,« and he sings the melody, but adds two bars of silence between each of the three phrases. They try it with the additional bars without melody. To producer Teo Macero in the control room, Davis says, »Hey, Teo. Play that back.« Regarding his own suggestion for the bars of silence added within Harris’s melody, Davis adds, »That’s a nice idea, though. Brilliant idea.« The group runs through the head several more times. To drummer Tony Williams, Davis suggests that he plays eighth note triplets. The group tries the head in another recorded take, the tenth. Finally despite a false start – Davis comes in early at the beginning – Take 11 continues with solos. It becomes the master take released on the recording.⁶

6 Waters 2011, S. 4.

Selbstredend gibt es zu Hauf musikalisch-klangliche Ereignisse, die in ihrer Komplexität schriftlich kaum zu erfassen sind, und es gibt akustische Konstellationen, die es nahezu unmöglich machen, im Einzelnen hörend herausgefiltert zu werden. Da hilft auch keine Software, sondern letztlich nur eine Art Wahrscheinlichkeitsnotation, die auf eigenen Hör- und Spielerfahrungen fußt. Dennoch könnte es hilfreich sein, eine Aufnahme nicht nur auf das übliche Leadsheet-Fragment (Melodie und Akkordsymbolik) zu reduzieren, sondern die gesamte Besetzung zu transkribieren.

Bevor ich hierauf näher eingehe, gibt es einige weitere Fragen hinsichtlich der Transkription: Beschäftigt man sich analytisch mit einem Jazz-Thema, also dem eher kurzen komponierten oder konzipierten melodisch-harmonischen Gerüst zu Beginn und am Ende eines Stückes⁷, dann schließt das auch Überlegungen zur Urheberschaft mit ein. Erscheint die Frage der Autorschaft im Bereich der klassischen Musik in den meisten Fällen eindeutig geklärt, so stellt sie sich im Jazz auf teils sehr unübersichtliche Weise, führt mitunter sogar an der Sache vorbei. Nicht nur gibt es teils unterschiedliche Angaben zum Komponisten – z. B. *Blue in Green*: Miles Davis oder Bill Evans? –, vielmehr läuft der kreative Prozess des Komponierens häufig so ab, dass beispielsweise im Alltag des Jazz der 1940er und 1950er Jahre Combo-Stücke nicht selten als lose Skizzen den Mitmusikern direkt im Studio vorgestellt und gemeinsam realisiert wurden.⁸

Für die musikalische Analyse bedeutet das zusammenfassend: »Dem Jazz läßt sich mit der Werk-Analyse nicht beikommen. Jazz-Analyse ist eine besondere Art der Musik-Analyse«.⁹

Demnach hat man sich im Bereich der Jazzforschung nicht nur selten mit Komponiertem beschäftigt, sondern auch vermittelt einer nur wenige Erkenntnisse zu Tage fördernden Methode der Werkanalyse nach europäischem Vorbild. Neben den eben genannten Argumenten spricht gegen die Werkanalyse im herkömmlichen Sinne insbesondere, dass Komposition im (Combo-)Jazz nicht per se existieren kann. Der Notentext allein hat kaum Aussagewert, er ist abhängig von seiner Aufführung. Dabei konstituiert sich vielmehr eine Verschiebung der Wertigkeiten: Die Aufführung steht im Vordergrund, das Komponierte ist davon ein Teil, der jedoch beweglich bleibt und auch dieser Veränderbarkeit bedarf, um Musik werden zu können. Die Realisierung einer (kompositorischen) Idee vollzieht sich nicht auf schriftlicher, sondern auf klanglicher Ebene. Jazzkomposition

7 Kunzler 1988, S. 1169.

8 Shipton 2001, S. 456 ff.

9 Hunkemöller 1999, S. 21.

ist damit an Aufführungen gebunden und dazu auch in ihrer Urheberschaft in der Regel polyvalent, denn jede Performance bedarf wiederum der entsprechenden Interpreten, die ihrerseits über variable Gestaltungsmöglichkeiten verfügen.

Wenn ich also Jazzkomposition – hier verstanden als Thema für kleinere Besetzungen – analysieren möchte, bedarf es auch des Einbezugs der Performance, die ich deshalb möglichst exakt transkribiere. Hierbei dienen als Hilfsmittel auch verschiedene Softwares, wie beispielsweise ›transcribe!‹ oder ›sonic visualizer‹. Beide liefern Daten in Bezug auf Zeit und Tonhöhen, die zunächst generelle Hilfestellungen bieten, und diese im konkreten Fall des ›sonic visualizer‹ in mathematische Daten übersetzen. So kann ich von diesem Programm erkannte Tonhöhen zeitlich, dynamisch und intonatorisch genau bestimmen lassen und dadurch meine Transkription verfeinern. Daraus leite ich meinen Transkriptionsansatz, die ›performance score‹, ab.

Als Grundlage wird die im Jazz übliche rhythmische Notation, welche vereinfacht gesagt auf Viertel- und Achtelnoten beruht, beibehalten. Man notiert also zunächst traditionell. Durch die Proportionierung der Notenwerte auf die Hauptzählzeiten innerhalb des Taktes (also den Abständen zueinander) erhält man eine graphische Orientierung, die nun folgendermaßen erweitert wird: Durch Manipulation der Notenköpfe kann man die eben genannten Parameter Zeit und Dynamik genauer darstellen, ohne die in der Jazztradition übliche einfache Lesart gänzlich verlassen zu müssen.¹⁰ Die Notenkopfgröße entspricht dabei der Lautstärke, die Notenkopfposition auf der Horizontal-Achse ihrem zeitlichen Auftreten im Kontext des gliedernden Pulses (siehe Abbildung 1).

Die Performance-Analyse dient im Jazz jedoch nicht nur als Transkriptionshilfe, sondern bekräftigt auch eine philosophisch-ästhetische Grundlage für musikalische Analyse im Jazz. Sie unterstreicht, wie wichtig einzelne Instrumentalisten in dieser Musik sind, denn ein Jazzmusiker ist auf diesem Niveau nicht austauschbar, ohne dass sich auch die Performance (häufig fundamental) verändert. Das Gespielte wiegt mehr als das Notierte, das Notierte erhält erst durch die Aufführung eine für den Jazz spezifische, ästhetische Wertigkeit.

Inwiefern unterstützt nun diese neue Darstellung der Transkription die Analyse? Sie bewegt sich zunächst einmal weg vom schlichten Tonsatz-Gerüst und wertet jene Aspekte auf, die Performance-typisch sind: Zum Beispiel das individuelle Timing, Voicings und Aspekte des Zusammenspielens. Komponiertes und Gespieltes werden als Einheit verstanden, die einer flacheren Hierarchie zuge-

¹⁰ Letztlich spricht für diesen Ansatz auch die Anzahl der Originalmanuskripte von Jazzkomponisten, die jene vereinfachte Notationsform als Grundlage verwenden.

ALL BLUES

Musical score for the first system of "All Blues". The score is in 3/4 time and consists of four staves: BLÄSER (Trumpet, Alto, Tenor), PIANO, BASS, and DRUMS. The key signature has one flat (B-flat). The BLÄSER staff shows a melodic line starting in the second measure. The PIANO staff features a steady eighth-note accompaniment. The BASS staff has a simple eighth-note line. The DRUMS staff is marked "SWING BESEN" and shows a basic swing pattern with cymbal and snare hits. A double bar line with repeat dots appears after the first measure, and a second double bar line with a "2" above it indicates a second ending.

Musical score for the second system of "All Blues", starting at measure 5. It features four staves: ASAX (Alto Saxophone), PNO (Piano), BASS, and DR. (Drums). The ASAX staff has a melodic line with eighth-note patterns and slurs. The PNO, BASS, and DR. staves all feature a consistent eighth-note accompaniment pattern, each marked with a "2" above the staff. The drum staff shows a simple swing pattern. The system concludes with a double bar line.

Abbildung 1: Transkription von *All Blues* (auf: M. Davis, *Kind of Blue*)

ordnet sind. Entgegen dem Verständnis, dass das Komponierte wichtig, das Improvisierte zu vernachlässigen sei, wird das – nach wie vor wichtige – Tonsatz-Gerüst von einer Vielzahl weiterer Informationen und Merkmale unterstützt. Aussagen über den Komponisten und dessen Stil beziehen dann auch sein Ensemble und dessen Spielweise mit ein. Schließlich gelangt man so wieder zurück zur ursprünglichen Konzeption von Jazzmusik: Die Frontleute oder Bandleader stellen ihre Ideen gemeinsam mit ihren – nach persönlichen Präferenzen zusammengestellten – Ensemblemitgliedern vor. Ihre künstlerische Individualität wird umfassender darstellbar, denn schließlich bedingen sich die musikalischen Aktionen aller beteiligten Musiker gegenseitig.¹¹

Perspektiven:

Im nächsten Schritt können verschiedene Aufnahmen miteinander verglichen werden. Optimale Voraussetzung ist die gleiche personelle Besetzung unter Live-Bedingungen, um frühere Ergebnisse in Bezug auf Tonsatz und Spielweise zu überprüfen. Danach folgt der Vergleich verschiedener Stücke eines bestimmten Komponisten bei gleichbleibender Besetzung sowie der Vergleich mit Stücken, bei denen andere Musiker mitwirken. Inwiefern lassen sich hier Phänomene wiedererkennen und damit Aussagen zur individuellen Stilistik des Komponisten treffen? Besonders spannend ist in diesem Zusammenhang, dass personelle Wechsel, beispielsweise in den Ensembles von Miles Davis oder John Coltrane, häufig auch mit dem Wechsel von Spielstilen einhergehen. Hier drängt sich die Frage auf, inwiefern sich der kompositorische Stil diesem Phänomen anpasst und/oder inwieweit er wiedererkennbar bleibt.

Zuletzt folgt der Vergleich verschiedener Komponisten miteinander. Was sind kompositorische Floskeln oder Allgemeinplätze, die innerhalb einer Epoche nahezu überall anzutreffen sind, was zeichnet einzelne Komponisten besonders aus?

Literatur

Berendt, Joachim-Ernst: *Das Jazz-Buch*, Frankfurt a. M. 2005.

Hunkemöller, Jürgen, »Jazz-Analyse – Mehrdimensionalität und sinnliche Erfahrung«, in: *Jazzforschung* 31 (1999), S. 19–26.

Jost, Ekkehard, »Über einige Probleme jazzmusikalischer Analyse«, in: *Jazzforschung* 31 (1999), S. 11–18.

Kunzler, Martin, »Thema«, in: *Jazzlexikon*, Bd. 2, Reinbek bei Hamburg 1988.

¹¹ Vgl. auch Berendt 2005, S. 254f. und S. 258f.

Krystoffer Dreps

Shipton, Alyn, *A New History of Jazz*, New York 2001.

Waters, Keith, *The Studio Recordings of the Miles Davis Quintet 1965–68*, New York 2011.

Das Verbiegen des Zeitpfeils

Ligeti's ametrische Uhren¹

Uhren und Wolken bevölkern die Partituren György Ligeti's aus den 1960er und 1970er Jahren. Sie sind alternative Metaphern für Chronos und Aion.

Der Komponist unterläuft mit geschickten technischen Manövern Theodor W. Adornos² Unterscheidung zwischen chronologischer und phänomenologischer Zeit, indem er Uhren und Wolken in effektive Werkzeuge verwandelt, die den Zeitpfeil verbiegen. Ein Zauberreich der Mehrdeutigkeit *par excellence* entsteht, die beiden polaren Gegensätze werden vereint und stellen einen fruchtbaren kreativen Nährboden zur Verfügung, der gleichermaßen optische und akustische Illusionen beinhaltet. Die Wahrnehmung wird als solche herausgefordert und der Hörer zu neuen Hörstrategien gezwungen.

Ligeti's Werk ermöglicht eine einzigartige Fallstudie, wenn wir es im Hinblick auf die in ihm wirksamen kompositorischen Mechanismen betrachten. Der Analysierende braucht nicht nach versteckten Hinweisen, Doppeldeutigkeiten oder nach einem verborgenen Programm zu suchen. Schon im Werk an sich sind die Schalthebel sichtbar, auf denen abstrakte Erzählstränge aufbauen.

Die Schriften von Gyula Krúdy und später von Karl Popper entzündeten die Phantasie des Komponisten. Dieser übersetzte ihre Werke in Partiturbilder mit Mechanismen, welche präzise Zeit zu messen vermögen. Schließlich enden diese Bilder aber in irregulären Pulsschlägen, auskristallisiert in langen Passagen klanglichen Nebels wie in *Poème Symphonique* für 100 Metronome, *Clocks and Clouds*, Teilen des Kammerkonzerts und *Les Horloges Démoniaques* aus den *Nouvelles Aventures*. Alle tragen den Stempel des Ligeti-Stils der 60er und 70er Jahre des 20. Jahrhunderts, eines perfekten und akribisch gebauten Chaos, das von originellen Mechanismen diktiert wird.

1 Dieser Aufsatz ist die verkürzte Fassung von »Optical Illusions à la Ligeti: Clocks or Clouds?«, in: Temeș/Cook 2017, S. 129–140, und wurde aus dem Englischen ins Deutsche übertragen von Manfred Stahnke.

2 Adorno 2006, S. 103.

Diese ›mimesis‹ verbindet das Technische mit dem Poetischen und schließt auch eine Komponente ein, die dem Komponisten einen freien Ausdruck seiner selbst erlaubt: vornehmlich jenes Vergnügen daran, Zusammenbruch und Fehlerhaftigkeit als kreative Werkzeuge einzuführen. Irrtum ist hier legitimiert durch seine ureigene Kraft. Der bewusst eingeführte Irrtum ist ein Schlüsselfaktor, der die an Maurits Cornelis Escher erinnernde Metamorphose steuert, durch die sich der Zeitpfeil krümmt. Uhren werden graduell in Wolken umgebaut, desgleichen Wolken in Uhren. So entsteht ein fließender Wirbel zwischen gemessener und aufgehobener Zeit.

Beim Hören eines jeden dieser Werke wird von Anbeginn klar, dass die Zeitdimension jenen Schirm repräsentiert, auf dem Ligetis optische und klangliche Illusionen Gestalt annehmen.

Über die Jahrhunderte ist die Uhr wegen ihres regelmäßigen Tickens als Sinnbild für den gleichmäßigen Fluss der Zeit verwendet worden (etwa in Joseph Haydns Sinfonie Nr. 101, »Die Uhr« – deren Beiname allerdings nicht vom Komponisten stammt – oder in der Mitternachtsszene aus Sergej Prokof'evs Ballett *Cinderella*). Beschränkt auf den Aspekt des monotonen Schlagens war Zeit leicht darzustellen, zumal sie so mit dem damals verbreiteten metrisch-rhythmischen Denken übereinstimmte, welches vor allem auf regulären Akzenten beruhte. Entsprechend ist die Uhr als programmatischer Gegenstand auch für Komponisten des 20. Jahrhunderts von Interesse.

In seinen Werken definiert Ligeti hingegen Zeit als flexiblen Parameter. Ähnlich wie Charles Ives³, Gérard Grisey⁴, Brian Ferneyhough⁵ und Anatol Vieru⁶ thematisierte Ligeti Zeit, indem er die mit ihr zusammenhängenden Charakteristiken unterlief. Der Komponist *füllt* in seiner Musik nicht Zeit aus, sondern erzeugt sie. Seine Stücke sind nicht in die Zeit hinein platziert, sie werden aus zeitlicher Substanz gewoben. Ligeti benutzte Chronos (die gemessene Zeit) und Aion (die ewige, stillstehende Zeit) als zwei Pole und verwob sie durch innere Beziehung. Er schuf dadurch vielschichtig übereinander gelegte Zeitebenen, seine Partituren enthüllen einen unscharfen, gewissermaßen *eingetrübten* Chronos und einen von Chronos beeinflussten Aion. Das Tor der Kommunikation zwischen den zwei Facetten der Zeit kann von beiden Seiten durchschritten werden,

3 *The Unanswered Question* (1906, umgearbeitet 1930–35).

4 *Tempus ex machina* (1979), *Le temps et l'écume* (1988–1989), *Vortex Temporum* (1994–96).

5 *Chronos and Aion* (2007–2008).

6 *Sita lui Eratostene/The Sieve of Eratosthenes* (1969), *Clepsydre I* (1969), Sinfonie Nr. 2 (1973), *Tachycardies* (1973).

wie in einem Bergson-artigen wellenförmigen Zeitkontinuum. Sein Kompositionsansatz bezieht eine Stellung zwischen einem ›Neuen Realismus‹ und dem Impressionismus.

Für Ligeti wird die Uhr mit ihrer poetischen Wiederkehr von Mechanismen und Änderungen der Gangart ein reiner Vorwand für das Spiel mit dem Zeitpfeil, ein Hin-und-Her zwischen maximaler Entropie und aufgehobener Zeit. Der Autor begibt sich auf eine permanente diagonale Exkursion in die Welt der Uhren und der Wolken, welche ihr Fahrwasser gegenseitig absorbieren und schließlich verschmelzen. Allerdings ist dieses geschickte Manöver kein musikalisches Artifizium, vom Komponisten ausgedacht nach der Aneignung moderner Kompositionstechniken, wie er sie jenseits des Eisernen Vorhangs kennenlernte. Im Gegenteil handelt es sich gemäß Ligetis eigener Bezeugung vielmehr um eine Erinnerung an eine vermeintlich »unangemessene« Kindheitslektüre, nämlich an Geschichten von Gyula Krúdy.⁷

Ich war ein Kind, ich muss ungefähr fünf Jahre alt gewesen sein, als ich auf einen Band mit Kurzgeschichten von Krúdy stieß, ziemlich unangemessenen für Kinder. Jemand hatte sie mir aus Versehen gegeben [...] Eine der Geschichten handelte von einer Witwe, die in einem Haus voller Uhren lebte, die andauernd tickten. Der meccanico-Typ meiner Musik stammt tatsächlich vom Lesen dieser Geschichte, als ich fünf war, an einem heißen Sommernachmittag. Später kamen weitere Alltagserlebnisse zur Erinnerung an das Haus voller tickender Uhren hinzu, Bilder von Knöpfen, die wir drücken, und eine Maschine läuft los, oder nicht, je nachdem. Fahrstühle, die manchmal funktionieren und manchmal nicht, oder die im falschen Stockwerk stoppen. Der Chaplinfilm *Modern Times*, eines der großen Filmerlebnisse meiner Jugend. Aufsässige Maschinerie, widerspenstige Automaten haben mich immer fasziniert.

In dem mit Uhren vollgestellten Haus der alten Witwe scheint die Zeit gerade aufgrund der schieren Menge der Uhren, die in verschiedenen Tempi vor sich herticken, stillzustehen.

7 Ligeti 1983, S. 17. »I was a child, I must have been about five, when, I came upon a volume of Krúdy's short stories, which was a book quite unsuitable for children; someone gave it to me by mistake. [...] One of the stories was about the widow living in a house full of clocks ticking away all the time. The meccanico-type music really originates from reading that story as a five-year-old, on a hot summer afternoon. Afterwards, other everyday experiences came to be added to the memory of the house full of ticking clocks; images of buttons we push and a machine would start working or not, as the case may be, lifts that sometimes work and sometimes do not, or stop at the wrong floor; the Chaplin film, *Modern Times*, one of the great movie experiences of my childhood. Recalcitrant machinery, unmanageable automata have always fascinated me.« Übersetzung von Gabor J. Schabert.

Dieser bemerkenswerte Kontrast regte Ligeti zu bildhaften Assoziationen an und fand Eingang in zahlreiche größere und kleinere Werke. Die Literaturvorlage stützte den Grundgedanken der Konvergenz, der in Ligetis Partituren zur Generierung bewusst imperfekter Klangmechanismen führte. Entsprechenden Klangkonstruktionen haftet etwas Ätherisches an. In diesem Kontrast zwischen den zwei Gesichtern von Zeitlichkeit und in der Inspiration durch Schriften Krúdys liegt der keimende Samen Ligetischer Musik der 60er Jahre. Er wächst in zwei Typen: statischen und dynamischen Kompositionen.

Ein einfaches Beispiel dieser Zufalls-Polymetrik ist das *Poème Symphonique* für 100 Metronome, von denen ein jedes mit unterschiedlichem Tempo versehen ist. Dieses Stück bietet mit seiner Widerspiegelung eines mit Maschinerie vollgestopften Raums eine mehr oder weniger offensichtliche musikalische Umsetzung der Geschichte Krúdys. Mit seinem dadaistischen Charme und seiner paradoxen Konstruktion, einerseits kontrolliert durch voreingestellte Tempi der Metronome, andererseits in Zufallshände gegeben durch die unkontrollierbare Aktionsdauer der Geräte, etablierte es sich als ein Sinnbild der Moderne.⁸

Daran anknüpfend perfektionierte Ligeti eine Reihe von Techniken, bei denen das innere Getriebe gestört wird. Diese setzte er ein, um jede monotone kompositorische Logik zu vermeiden. Seine Konzepte für das Verbiegen des Zeitpfeils sind gleichzeitig einfach und effektiv, wie alchemistische Prozesse, durch die mechanische Muster zu amorphen Konglomeraten verwandelt sind.

Ligetis Techniken zum Verbiegen des Zeitpfeils

1. Die häufigste Technik, um Uhren in Wolken zu verwandeln, ist die Übereinanderschichtung verschiedener Zeitebenen – ein von Charles Ives inspiriertes Verfahren.⁹ Hierdurch kommt es zum kontrollierten Verlust der Koordination innerhalb vertikaler und horizontaler Dauern. Verschiedene Uhrenmetren verschwinden allmählich in Wolkenformationen und lassen den Hörer in einem Schwebезustand zurück, punktförmig wie eine Boje im Meer tanzend.

Im dritten Satz des zweiten Streichquartetts findet sich ein Beispiel hierfür. Die Stimmen sind sowohl im Bewusstsein des einzelnen Spielers wie auch für

8 Ein gegenteiliger Effekt – kontinuierliche Beschleunigung im Kontext einer ähnlichen Ästhetik – findet sich in dem fast ein Jahrzehnt später entstandenen Stück *Cardiophonie* (1971) des Schweizer Komponisten Heinz Holliger. Dieser war Schüler von Sándor Veress, dem Lehrer Ligetis in Budapest ab 1945.

9 Ligeti äußert sich hierzu in der Dokumentation *All Clouds are Clocks* (Barrie Gavin, BBC 1975).

den Hörer scheinbar nicht mehr synchron. Das isorhythmische Layout ist vertikal bewusst gestört, da Ligeti ab Takt 10 frei mit komplexen Übereinanderschichtungen rhythmischer Schichten arbeitet, zunächst in 4 zu 5 pro Zeiteinheit, dann anwachsend bis 7 zu 8 zu 9 zu 10, später zu Pulsationen verdichtend oder ausdünnend gemäß Algorithmen, die paradoxerweise einem freien Auswahlverfahren überlassen werden.

2. Eine andere Strategie ist das Einbauen von Defekten oder Irrtümern.

Für diese Kategorie bietet unter anderem die Klavieretüde *Touches bloquées* (»blockierte Tasten«) ein Beispiel. Die Partitur verlangt vom Interpreten, bestimmte Tasten des Klaviers bis zur nächsten Anweisung stumm herunterzudrücken. Der Spieler soll mit der anderen Hand auch diese nichtklingenden Tasten spielen, wodurch Lücken in der Tonfolge entstehen. Das Instrument wirkt von Beginn an wie eine fehlerhafte Maschine, es erzeugt den klanglichen Effekt eines von Motten angefressenen Stoffs. In diesem Fall verlangsamt sich das kinetische Murmeln der Uhren allmählich und eine siebartige Wolkenformation übernimmt.

Auf philosophischer Ebene lässt sich eine Verbindung zur »knotenbedeckten Zeit« herstellen, wie sie aus Schriften Gaston Bachelards hervorgeht.¹¹

Eine Ästhetik von Irrtum und gewollter Beschädigung eines Mechanismus hat Ligeti selbst deutlich umrissen. Er bekannte in einem Interview aus dem Jahr 1981 mit dem französischen Musikwissenschaftler Pierre Michel eine Präferenz für eine durch Irrtümer verderbte Ordnung und eine Vorliebe für das Imperfekte und Irreguläre. Absichtlicher Irrtum gehört demnach zur kreativen Kraft in Ligetis Musik.

Ich möchte eine gewisse Ordnung, aber eine etwas unordentliche Ordnung. Ich glaube, dass Kunst eine sehr menschliche Sache ist, die Irrtümer enthalten muss und nicht kalt sein darf [...] Dies bezeichnet die Möglichkeit, eine persönliche Ordnung herzustellen und Irrtümer zuzulassen, Imperfektionen [...] Ich liebe Unregelmäßigkeiten.¹²

Dies gibt die Grundlage für eine neue Poetik des »Unterbrochenen« – ein idealer Vorwand, um die Fesseln von Chronos zu sprengen.

10 Der Abdruck der Notenbeispiele in den Abbildungen 1 und 2 erfolgt mit freundlicher Genehmigung des Verlags Schott Music, Mainz.

11 Bachelard 2000, S. 81.

12 Michel 1995, S. 200, übersetzt von Manfred Stahnke. »Je veux un certain ordre, mais un ordre un peu désordonné. Je crois que l'art est quelque chose de très humain, qui doit contenir des erreurs et ne pas être froid. / [...] / Cela signifie la possibilité de créer un ordre personnel et de laisser des erreurs, des imperfections. / [...] / J'aime les irrégularités.«

Bianca Țiplea Temeș

Come un meccanismo di precisione (*sehr gleichmäßig, ohne Akzentuierung der Taktunterteilungen spielen: der Eindruck einer Taktmeterik soll sich nirgends ergeben.*)
 (=56)
 mit freier Hand, ohne Bogen

Violine I
Violine II
Viola
Violoncello

① *Silenzio assoluto* ② ③ ④

p *con sord.* *pizz.*

5 6

p

NB. In diesem Satz sind ♯, b, z, falls nicht geändert, für die Dauer des jeweiligen Taktes gültig.

⑤ ⑥ *) ⑦

7 9 10 11 12

6 7 9 10 11

5 6 7 9 10

5 6 7 9

**) Die auskomponierten accelerandi (9-10-11-12) bzw. rallentandi sind Approximationen: die 9-10-etc. Gruppen sind ganz ohne Akzente zu spielen, das Ergebnis ist eine allmähliche Geschwindigkeitsänderung; der notierte Rhythmus muß nicht unbedingt wörtlich genommen werden. Das betrifft die Takte 6-12 und alle weiteren analogen Stellen im Satz.*

⑧ ⑨ ⑩

12 12 12 12 12 11 8

12 12 12 12 12 (=6) 6

11 12 12 12 12 7

10 11 12 12 11 10

sub. f. possibile

sub. f. possibile

Abbildung 1: G. Ligeti, Streichquartett Nr. 2, 3. Satz, Takte 1–10¹⁰

3. Demselben Ansatz ist auch eine dritte Technik, nämlich Störungen zuzulassen, zuzurechnen. Sie umfasst das Morphen von Uhren in Wolken: eine Störung, die aus der Änderung des Verdichtungszustands herrührt.

Das Kammerkonzert enthält Beziehungen zum oben genannten Ausschnitt aus dem zweiten Streichquartett und beschwört das Bild zeitlicher Verwässerung herauf, als würden Glocken beim Schlagen eingeschmolzen.

Der Übergang von den präzisen, übereinander geschichteten Pulsen unterschiedlich zueinander gestellter Uhren hin zur Auflösung in einen undefinierten zeitlichen Fluss lässt sich als Anspielung auf Salvador Dalís zerfließende Uhren verstehen. Eine Methode musikalischer Psychokinese, die in einer sich auflösenden, in sich kollabierenden Zeit resultiert, oder, mit anderen Worten, einer ›in den Uhren zerkrümelten Zeit‹.

Das oben beschriebene Phänomen kann mit dem Prinzip der Thermodynamik verglichen werden. Der Vergleich findet sich in den Schriften Karl Poppers, besonders in dessen Artikel *Of Clouds and Clocks*.¹³ Popper beschreibt hier, wie natürliche Phänomene quantifiziert werden können, entweder durch präzise Messungen oder durch statistische Methoden (Konglomerate). Es ergibt sich hier eine perfekte Übereinstimmung mit Ligetis musikalischen Typen von Statik und Dynamik, obwohl der Künstler einen schonungslosen Transfer zwischen diesen zwei Registern erzeugt, immer spekulierend auf das trügerische Reich des Trompe l'œil. Der Übergang ist so allmählich und meisterlich konstruiert, dass der Hörer nicht wahrnimmt, wann die Wolken in Uhren schmelzen und Uhren in Wolken. Nicht zufällig haben Musikwissenschaftler Ligetis Musik definiert als jene, wo »Uhren treiben und Wolken ticken«,¹⁴ an der Grenze zwischen stimmig Absurdem und magischem Nonsense.

4. Ein vierter ›Trick‹ Ligetis ist die Übereinanderschichtung perfekt identischer, aber minimal phasenverschobener rhythmischer Patterns. Hierdurch werden visuelle und klangliche Moirémuster erzeugt. Dieses Phänomen ist in seinem 1973 uraufgeführten Werk *Clocks and Clouds* für zwölfstimmigen Frauenchor und Orchester zu verfolgen: Die 3-, dann 4-, 5- und 6-Noten-Zellen, nacheinander von allen Instrumenten *divisi* in minimaler rhythmischer Distanz wiederholt, lassen sich nicht als Kanon wahrnehmen und werden vielmehr zu einem klanglichen Hintergrund, der in einer Art holografischer zeitlicher Dimension verankert ist.

¹³ Popper 1966.

¹⁴ Koch 2003, S. 39.

Bianca Țiplea Temeș

The image displays a musical score for two woodwind sections: Flauto (Flute) and Clarinetto (Clarinet). Each section consists of five staves, numbered 1 through 5. The Flauto section is positioned above the Clarinetto section. The music is written in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The notation features a complex, rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, often grouped with slurs and marked with a '5' above the notes, indicating a quintuplet. The score is divided into two systems, with measures 21-25 shown in the first system and measures 26-30 in the second system. The overall texture is dense and intricate, characteristic of Ligeti's style.

Abbildung 2: G. Ligeti, *Clocks and Clouds*, Takte 21–25

Das Verbiegen des Zeitfeils

The image displays a musical score for the piece 'Das Verbiegen des Zeitfeils'. It consists of two systems of five staves each. The first system features a complex rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, with triplets indicated by a '3' over the notes. The second system continues this pattern, with some staves showing rests. The notation includes various musical symbols such as stems, beams, and slurs, all set against a background of a treble clef and a key signature of one flat.

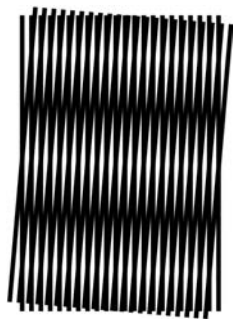


Abbildung 3: Moirémuster

Der Effekt findet sich im Werk des Grafikkünstlers Victor Vasarely und in der von diesem in den 60er und 70er Jahren des 20. Jahrhunderts begründeten Kunst-richtung *Op Art*. Ligeti verfolgte diese künstlerischen und wissenschaftlichen Entwicklungen und zeigte sich gegenüber diesem von einem gebürtigen Ungarn eingeführten Trend aufgeschlossen.

Die Ereignisdichte transformiert nach Karlheinz Stockhausen den Mechanismus in ein Konglomerat.¹⁵ Das Gesamtbild wird durch Überfrachtung mit Substanz behindert, innerhalb des Ganzen verschwindet das Detail. Der Hörer wird zurückgelassen mit der optischen Illusion einer dichten Wolke, in der eigentlich eine verwirrend hohe Zahl von hochpräzisen Uhren strukturell übereinandergestapelt ist.

Ligeti's originelle Methoden erforschen akkurat das expressive Potential von Irrtümern und Störungen und veranlassten den Pianisten Pierre-Laurent Aimard, den Komponisten zu einem unkonventionellen Dialog herauszufordern.

Aimard: – Sind Sie jemand, der Mechanismen zerstört?

Ligeti: – Nicht wirklich.

Aimard insistiert mit Bezug auf René Thom's Theorien:

Aimard: – Sind Sie dann jemand, der Katastrophen organisiert?

Der Komponist verteidigt sich:

Ligeti: – Auch das nicht. Es sind einfach Kinderspiele.¹⁶

¹⁵ Stockhausen 1959, S. 68.

¹⁶ Dieser Dialog entstammt dem Film *Trois Études pour piano de György Ligeti* von Arnaud de Mezamat und Elisabeth Coronel (Abacaris Films, Arte France, 1985/2001) und wurde von Manfred Stahnke übersetzt. Der gesprochene Originaltext lautet:

Aimard: – Est' ce que vous êtes un destructeur de mécanismes ?

Ligeti : – Pas vraiment.

Aimard : – Alors êtes-vous un organisateur de catastrophes ?

Ligeti : – Ça non plus ; ce sont des jeux d' enfants.

Ligeti's Antwort ist entwaffnend. Sie verrät einen spielerisch kreativen Geist, der unsere Aufmerksamkeit testet und uns mit Effekten seiner Musik überrascht. Der Komponist beweist mit den hier gezeigten Techniken, dass dämonische Uhren in Wahrheit mit Engeln überfüllte Wolken sind, während die Wolkenformationen in sich tausende von lethargischen Uhren enthalten, in gefrorener Zeit frei herumschwebend. Das Schlüsselverständnis für die Unterscheidung beider Sichtweisen liegt allein in unserer Bereitschaft, von Ligeti's Spiel gefangen zu werden mit all seinen optischen Illusionen und auf der feinen Grenze zwischen dem Wirklichen und dem *Oneirischen*, *Traumhaften* zu wandern. Und währenddessen benutzen wir das Filterglas Eschers unmöglicher Perspektiven.

Literatur

- Adorno, Theodor W., *Towards a Theory of Musical Reproduction*, hg. von Henry Lonitz, übersetzt von Wieland Hoban, Cambridge 2006.
- Bachelard, Gaston, *Dialectic of Duration*, übersetzt von Mary McAllester Jones, Manchester 2000.
- Koch, Gerhard R., »Wo Uhren treiben und Wolken ticken. Chaosordnung: Laudatio auf den ungarischen Komponisten György Ligeti anlässlich der Verleihung des Frankfurter Adorno-Preises«, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 20. September 2003, S. 39.
- Ligeti, György, *György Ligeti in conversation with Péter Várnai, Josef Häusler, Claude Samuel and himself*, London 1983.
- Michel, Pierre, *György Ligeti. Deuxième édition revue et complétée*, Paris 1995.
- Popper, Karl R., *Of Clouds and Clocks. An Approach to the Problem of Rationality and the Freedom of Man*, St. Louis, MO 1966.
- Steinitz, Richard, *György Ligeti: Music of the Imagination*, London 2003.
- Stockhausen, Karlheinz, »Structure and Experiential Time«, in: *Die Reihe* 2 (1958), S. 64–74.
- Thom, René, *Stabilité structurelle et morphogénèse*, Paris 1972.
- Thom, René, *Esquisse d'une sémiophysique: Physique aristotélicienne et théorie des catastrophes*, Malakoff ²1988.
- Tiplea Temeș, Bianca/Cook, Nicholas, *Seeing Sound, Hearing Images*, Cluj-Napoca 2017.

Kristina Knowles

»No Doubt They are Dream-Images«

Meter and Memory in George Crumb's *Dream Images* from *Makrokosmos Volume 1*

In his 1896 monograph, *Matière et Mémoire*, Henri Bergson provides an evocative description for the act of recollection, suggesting it involves a disengagement from the present moment »in order to replace ourselves, first in the past in general, then in a certain region of the past – a work of adjustment, something like the focusing of a camera.«¹ The imagery evoked here consists of a hazy and ill-formed picture whose outlines gradually sharpen, forming something recognizable. Yet this recollection, though coming into the forefront of one's attention, remains distinct from the present moment, retaining a sense of ›pastness‹. As Bergson notes, »if. . . it did not retain something of its original virtuality, if, being a present state, it were not also something which stands out distinct from the present we would never know it for a memory.«² Bergson's description of the process of recollection is an apt characterization of how George Crumb sets his musical quotations from Frédéric Chopin's *Fantasie-Improvisation* within his piece, *Dream Images* from *Makrokosmos Volume 1*.

The first quotation, occurring approximately one minute into the composition, originally appears hazy and indistinct. A rhythmically and tonally dissonant musical fragment, dynamically soft, it gradually comes into the foreground, sharpening in focus and gaining in clarity as the metrical conflict between this quotation and the preceding motive is slowly ameliorated, the quotation becoming the central focus of the listeners' attention as it emerges from the preceding unmeasured context. Yet, despite ›coming into focus‹ as the dominant auditory image that captures our attention, the quotation simultaneously carries a sense of ›otherness‹. A foreign intrusion on the introspective and repetitive musical material that precedes it, this excerpt fits Bergson's description of a recollection as being both a part of the present and simultaneously distinct from it. One of the

1 Bergson 1962, p. 171.

2 Ibid.

elements that contributes to this perception of otherness is the contrast between the weakly metrical motive that dominates the opening of *Dream Images* and the emergence of a strong meter with the Chopin quotation. This process of metrical emergence not only mimics the process of recollection described by Bergson, but also affects our perception of time within the movement. Using Bergson's theory of memory as an interpretive lens, we can understand Crumb's treatment of the Chopin quotations and his manipulation of temporal elements as a musical representation of the nature of memory as portrayed in *Dream Images*. Since Bergson's description of recollection forms the foundation on which this interpretation is built, it is with his theory of memory that I begin.

Bergson's Theory of Memory

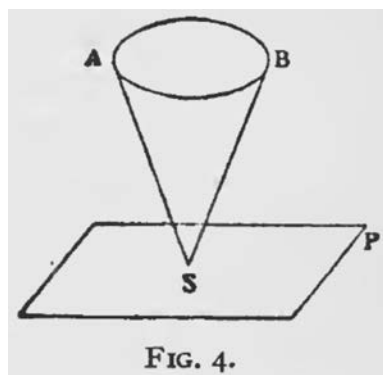
Within his work, Bergson identifies two types of memory that, while distinct in nature and kind, consistently interact both with each other and with our present moment. The first of these is habit, a type of memory that is understood to act more as a process which, once set into motion, continues automatically and without thought or attention. Consider, for example, tying your shoe or riding a bike. The learning of such processes is always labor intensive, as each of these acts is broken down into several steps that, when first learned, require conscious effort, attention, and awareness. Yet, inevitably, repetition affords automaticity, each pass through the sequence becoming more fluid and connected until eventually the sequence, once initiated, continues without conscious awareness, the necessary steps ingrained in the body.³ As such, habit is something that is lived and acted, and which, while seated in the present, is future-oriented, each action preparing for the next.

Meanwhile ›memory-images‹,⁴ Bergson's second type of memory, are representational, and connect us to our past. Memory-images consist of events that have a unique date and time, moments that occur only once. While habits and the actions that comprise them take a specific amount of time to be performed, a memory-image can last for any length of time. We can represent a specific

3 Any number of activities can be construed as habits so long as the sequence of actions which comprise them have achieved some level of automaticity such that the individual need not consciously attend to the separate steps that comprise the activity. To put it another way, any repeatable action or response to environmental stimuli has the potential to become a habit.

4 Bergson 1962, p. 92.

event pictorially, compressing its duration, or alternatively, replay the event in slow-motion, conferring upon the memory a time that exceeds the original event. Beyond differences deriving from temporal constraints, Bergson suggests that habit forms a type of memory that is dependent upon our will, enacted when and where we choose, while memory-images appear spontaneously. »Of these two memories... the first [habit], conquered by effort, remains dependent upon our will; the second [memory-images], entirely spontaneous, is as capricious in reproducing as it is faithful in preserving.«⁵ Bergson goes on to note that memory-images have the potential to overwhelm us with representations of past events, obscuring or confusing our present perception. Thus, Bergson's separation of these two types of memory is only theoretical; in reality, the action-based and embodied habit inhibits all memory-images from entering our present consciousness, save those that can inform or add to the current perception. This conception of how memory works applies to our day-to-day living, in which processes such as recognition and identification operate by pulling information in the form of memory-images from long-term storage; such memory-images are relevant for our response to current, ongoing perception. This response itself is influenced in part by habits that determine our attitudes and actions in the face of various stimuli or environmental contexts.



Example 1: Figure 4 from Bergson's *Matière et Mémoire* (1962, p. 197)

While such processes apply to our use of memory within our everyday life, *recollection* involves a more conscious and effortful retrieval of a specific memory.⁶ Consider Bergson's cone of memory (Example 1). At the top of the cone exists

5 Ibid., p. 102.

6 Within Bergson's theory of memory, recollection is a special type of memory-image, one that is actively and deliberately sought rather than emerging in response to specific situations or arising unbidden to the forefront of one's consciousness.

all of our pure memories, which cannot be consciously accessed. The process of recollection, then, involves an intentional effort to bring the memory gradually into the present moment, represented in Example 1 by the horizontal plane. As the pure memory moves from the unconscious to our present consciousness, it becomes a memory-image and blends with the present, a process that for Bergson takes place in the body. Since he views the present as sensorimotor in nature,⁷ an actualization of a memory-image in our present moment has a direct effect on our body – it becomes, in essence, a ›lived‹ memory. To put it another way, recollection is a specific way of ›remembering‹ that involves a conscious effort to bring forth a memory that we then experience, or perhaps re-experience, in our body. In describing this process, Bergson suggests that »pure memories, as they become actual, tend to bring about, within the body, all the corresponding sensations. But these virtual sensations themselves, in order to become real, must tend to urge the body to action.«⁸

A connection can be drawn between this process of a memory coming into the present to become an embodied memory, interacting in the process with our habitual sensorimotor ways of being, and the process of meter emerging out of an unmetred context and having an effect on the body as it does so. The ability of emergent meter to move the listening body, even if such movement is internally felt rather than externally expressed, rests on the process of entrainment.

Meter and Memory

The close interaction between music and movement has long been acknowledged by music scholars and psychologists alike. In his 2012 study on groove, Petr Janata observes »whether it is through the subtle marking of time by means of minuscule head bobs or toe taps or through elaborate dance moves, the engagement of people’s motor systems while listening to music is common-place and seems to have an almost automatic, irresistible quality to it.«⁹ More often than not, this movement in response to music is synchronized with its repeating, periodic elements, those structural characteristics that we attribute to meter – a process referred to as entrainment.¹⁰

7 Bergson 1962, p. 179.

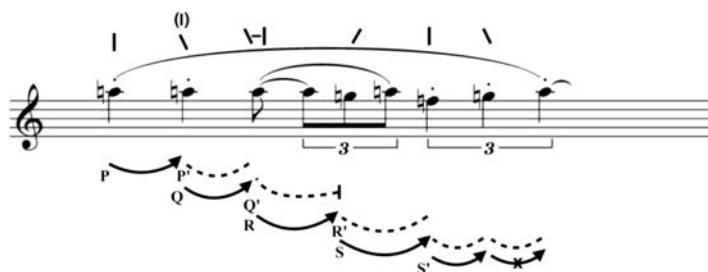
8 Ibid., p. 168.

9 Janata et al. 2012, p. 54.

10 For an in-depth explanation of the process of entrainment, see Large/Jones 1999.

A number of psychological studies have demonstrated that listeners have a strong tendency to move in response to meter, and that their physical responses can be attuned (i.e. entrained) simultaneously to multiple levels of meter expressed in the music.¹¹ Even when we are not visually moving in response to musical meter, neurological studies have shown that motor regions of the brain are still activated when listening to music.¹²

Because of our automatic tendency to entrain to periodic stimuli, the change in rhythm generated by a meter emerging from a metrically ambiguous or un-metered context will grab the attention of the listener as they begin to synchronize with the emergent regularity. Once the listener is entrained, however, they no longer need to attend as closely to the meter, as they have become habituated to its regularity. Within the context of *Dream Images*, the arpeggiated bass line of the first Chopin excerpt serves as the element that originally grabs our attention as its metrical structure emerges from the surrounding context. By the time the melody comes in, the listener has entrained to the meter of the Chopin excerpt, allowing attention to shift to the melody.



Example 2: A reproduction of the ›Dream‹ motive from G. Crumb’s *Dream Images*, with a projective analysis

The perceptual contrast that underlies this process is generated by the varying rhythmic and metric structures that differentiate the emerging Chopin quotation from the primary motive that precedes it. Consider the projective analysis¹³ of

11 Toivianen et al. 2010.

12 Grahn/Brett 2007; Chen et al. 2008; Iverson 2009; Patel/Iverson 2014.

13 I utilize Christopher Hasty’s theory of projection (1997) to analyze rhythm and meter within *Dream Images*, as his theory allows for the description of durational relationships within passages that lead to the emergence of meter, as well as those that encapsulate a metric potential that is never actualized. In addition, his processive approach to meter, with its emphasis on describing an in-time listening experience, affords a closer comparison to Bergson’s description of memory as process than do other methods. Within the analytical notation, solid arcs indicate

the primary motive (heretofore the ›Dream‹ motive) shown in Example 2. This motive features shifting projections of various lengths, which prevents a clear sense of pulse¹⁴ until the end of the motive. The continuation of the projection S-S' (shown in the stacked arcs) indicates the possibility for meter, though such potential is short-lived due to the following silence, which denies subsequent projections. Furthermore, the extremely slow tempo precludes the formation of larger projections and makes it difficult to hear the end of this gesture as more than a series of successive notes. In the analysis, I have shown one potential hearing that accounts for possible groupings within the music, illustrated through Christopher Hasty's rhythmic qualities of beginning (|), continuation (|), and anacrusis (/). However, aside from the anacrusitic quality of the triplet eighth notes, hearing the rhythmic relationships shown here requires careful and close attending, and thus this analysis may not be representative of what the average listener hears upon first encountering this motive.

The image shows a musical score for Example 3, which is a projective analysis of the first Chopin quotation from *Dream Images*. The score is divided into three systems: piano (p.), violin (v.), and a lower system (likely cello or bass). The piano part is marked 'Moderato cantabile' with a tempo of quarter note = 60. The analysis includes various annotations such as 'Chopin [Fantaisie-Improvisata]', 'pochiss. ritessando', and 'multo ritard.'. The analysis features stacked arcs and labels like 'O', 'Q', 'R', 'S', 'S'' and 'U', 'V', 'W', 'X', 'Y' to illustrate rhythmic relationships and projections. The score also includes dynamic markings like 'ppppp' and 'p'.

Example 3: Projective analysis of the first Chopin quotation from *Dream Images* (score p. 13, system 1)

Contrast the rhythmic and metric structure of this motive with the emergence of the first Chopin quotation (Example 3). Here, the entrance of the arpeggiated

durations that are complete and have the potential to be reproduced, and dotted arcs represent the potential for a second event to reproduce the duration of a previous event. The successful reproduction of a duration completes the process of projection and forms the foundation for meter.

14 I define pulse as an experienced duration, residing within the psychological present, whose duration is perceived as a unit, one that is capable of being reproduced.

bass fills in the silence following the motive, initiating¹⁵ a varied repetition of the motive's ending gesture. Heard first within the context of the triplet quarter notes in the upper staff, the arpeggiated bass line generates the projection T-T' and the larger projection U-U'. The presence of the triplet eighth notes creates the possibility for longer projections in the Crumb motives (S-S'), as the faster pulse of the triplet eighth notes provides an underlying continuity for the slower triplet quarter notes. However, as the Chopin quotation grows dynamically, it begins to compete with the Crumb motive in the upper staff, and projection in the Chopin shifts (V-V'). As the repeating motive gradually fades, the listener begins to entrain to the emerging meter of the Chopin, and by the second measure has begun to generate larger projections (W-W', X-X'). With the entrance of the melody, the listener is fully entrained and the projective potential Y spans multiple measures, but is ultimately denied by the *molto ritardando* and omission of the cadential resolution for the phrase. As quickly as it emerged, the meter dissolves.

This process, wherein the emerging meter of the Chopin first comes into consciousness, grabbing the attention and then becoming habituated as, once we are entrained, we embody meter without conscious effort, exhibits similarities with the way in which Bergson discusses the interaction between his two types of memory. According to Bergson, when a memory-image comes into our present consciousness, it interacts with and is inhibited by the memory that sits in the body – that is, habit. Thus, we may view those passages that contain the Chopin quotations as a memory-image that gradually comes into our consciousness, the emerging meter expressed by the music grabbing our attention and our body as we begin to entrain. Within a short time, we become habituated. In this interpretation, the fragment from Chopin's impromptu represents both a memory-image and habit, with meter carrying the role of habit, prolonging the musical memory and supporting the melody, allowing the Chopin excerpt to come fully into the present moment.

While this first quotation may have all the earmarks of a memory-image in the theory of Bergson, arising unbidden into the unfolding present of the musical

15 The continual repetition of the opening motive (with slight variations) throughout the beginning of *Dream Images* suggests that the music is stuck, or alternatively, obsessed with the ›Dream‹ motive, unable to move beyond this musical utterance. It seems plausible that the emergence of Chopin's arpeggiated bass into the silence that typically follows the motive may provide the impetus absent in the musical context of the prior motives, prompting the repetition of the motive's ending gesture and enabling the ›Dream‹ motive to continue beyond its original confines.

fabric, later excerpts from the impromptu within the movement appear as effortful recollections rather than spontaneous memories. As noted above, Bergson suggests that a recollection necessitates an active effort to bring forth a memory. With the first quotation, the end of the ›Dream‹ motive overlaps with the Chopin excerpt, the latter interrupting and gradually overcoming the former as it emerges into the musical foreground. Later quotations, however, appear much more intentional, the preceding musical material changing in metricity to create a smoother transition from one musical style to the next, suggesting a more intentional effort to summon the musical memory of the impromptu. Consider, for instance, the setting for the second quotation, which occurs approximately two minutes into a performance of the piece.¹⁶ The music preceding this moment features a repetition of the final gesture from the ›Dream‹ motive combined with the transposition of this gesture down by thirds. This repetition and registral descent generates an increase in momentum, strengthening the metric potential inherent in the gesture and connecting into the second quotation, as the entrance of the impromptu fragment corresponds with the transposition of the gesture to the pitch *Ab*. This creates a pitch connection as well as a process of metric development that smoothens the transition between the two musical styles.

Perhaps the strongest case for understanding the later quotations of the impromptu as effortful recollections can be made by considering the effect these excerpts have on the music that follows. In the passage after the second quotation of the impromptu, a new gesture enters. Unlike the ›Dream‹ motive that has heretofore dominated the Crumb portions of the piece, this passage conveys a sense of motion as it attempts to recreate the rocking movement of the Chopin. Much as a memory colors our present perception by permeating our consciousness for a time, so too does the Chopin material color the music that follows it, inspiring attempts to recapture its essence. Such attempts, however, pale in comparison to the vitality of the actual memory. Rather than flowing fluidly, the meter in this passage is stilted and awkward, the music eventually losing its momentum and once more becoming hesitant and fragmented. Yet the final slow arpeggiation summons forth one final, short memory, one last echo of the Chopin. This brief return is followed by a final statement of the ›Dream‹ motive, now rife with frustration as the memory of the Chopin slips away once more.

16 The reader is encouraged to listen to a recording of *Dream Images* in order to hear the characteristics of the music described from here on. All references to time points within a performance are based on Robert Groslot's rendition of Crumb's *Makrokosmos* collection (Robert Groslot, *George Crumb – Makrokosmos Vol I & II*, Piano Classics (2) PCL0007, 1982, compact disc).

The Experience of Time in *Dream Images*

Within the interpretive framework proposed here, the metrical emergence of the Chopin quotations is understood as a memory coming into the present consciousness that then becomes embodied, the memory relived as much through the physical actions and responses evoked by the meter as in the ›image‹ of the melody. This creates a dichotomy in *Dream Images* between an unmetred ›present‹, represented by the music composed by Crumb, and a metered ›past‹ in the form of an embodied memory, represented by the fragments of Chopin's impromptu. When the movement of time is considered in relation to these categories of past and present, we often speak of the past as being ›timeless‹, something we turn to in order to escape the inevitable progression of time in the present. Yet when we consider how these contrasting musical sections would be perceived temporally, that is, how a listener's subjective experience of time may be influenced by the music, we arrive at a different conclusion. In order to understand the argument made here, however, it is necessary to briefly discuss the topic of time perception.

In many ways, contemporary discussions and investigations of time in music and psychology can be traced back to the relativist position of time argued for by philosophers such as Immanuel Kant and Bergson, who situate time within the individual percept. It is this notion of time as a subjective construct that interests musicologists and psychologists alike – the former for the possibilities this perspective affords when considering music as constructing its own temporal experience, and the latter seeking a better understanding of states of consciousness by examining influences on the subjective experience of time. Two factors that affect our perception of time uncovered thus far pertain to the number and type of events we encounter within a duration (event density) and where we direct our attention (directed attention).

In brief, studies examining event density have found that for events perceived in the present, time moves faster with a filled duration and slower with an empty duration.¹⁷ This can be intuitively understood by contrasting the experience of spending fifteen minutes sitting in a waiting room versus fifteen minutes spent engaged in some activity. Meanwhile, our sense of time can also be influenced by whether we are paying attention to time versus stimuli,¹⁸ as well as the temporal structure of that to which we are attending. To return to the contrasting

17 Block/Zakay 1997; Wearden 2005.

18 Zakay 1989.

durations mentioned earlier, when one is waiting for something (as is the case in a waiting room), one's attention is drawn towards the passage of time, and thus evokes an expansion in the subjective sense of time passing.¹⁹ A musical analog can be found in the context of silence, wherein we are waiting either for the end of the piece or the next note. One could also argue that a sustained tone may evoke a similar perception of temporal expansion. Meanwhile, psychologist Mari Riess Jones has demonstrated that temporally structured stimuli are attended to differently than non-temporally structured stimuli, as the former can allow for future-oriented attending.²⁰ Given this, metered passages may require less attention than unmetered passages of music, as they afford a more future-oriented mode of attending that allows for the generation of expectations, whereas unmetered passages of music, which are unpredictable, prompt a focus on the unfolding ›now‹, leading to a slower subjective sense of time passing.

To return to *Dream Images*, then, we can make the argument that in those passages of music which are unique to Crumb, wherein there is little, if any, sense of meter, and where musical motives are separated by periods of resonating silence filled with the decaying sounds of the preceding chord, we perceive time moving slowly. Conversely, within the Chopin quotations, the presence of a meter provides a temporal structure for the unfolding events, and along with a higher density of events, allows for a greater sense of temporal progression. When contrasted with the surrounding passages, then, the impromptu excerpts create a sense of time moving faster.

Bringing this perspective together with the argument made above, wherein the Chopin quotations can be understood as emergent memories, I would argue that *Dream Images* has reversed the normative mapping of past as timeless and present as movement in time, creating instead an oscillation between a timeless present lost in reverie and a sense of temporal movement within an embodied memory. It is no accident that meter and the movement it evokes serve as the vehicle for this process. Indeed, Bergson suggests that movement, or more accurately, a ›motor mechanism‹, is the means by which we come to know and have ownership of memory. As I began with Bergson, so I would like to come full circle, giving Bergson the final word: »No doubt they [images stored up in spontaneous memory] are dream-images; no doubt they usually appear and disappear independently of our will; and this is why, when we really

19 Fraisse 1963.

20 Jones/Boltz 1989; Jones et al. 2006.

wish to *know* a thing we are obliged to learn it by heart... to substitute for the spontaneous image a motor mechanism which can serve in its stead.«²¹

References

- Bergson, Henri, *Time and Free Will; an Essay on the Immediate Data of Consciousness*, translated by Frank L. Pogson, London and New York 1959.
- Block, Richard A. / Zakay, Dan, »Prospective and Retrospective Duration Judgments: A Meta-Analytic Review«, in: *Psychonomic Bulletin & Review* 4/2 (1997), pp. 184–197.
- Chen, Joyce L. / Penhune, Virginia B. / Zatorre, Robert J., »Listening to Musical Rhythms Recruits Motor Regions of the Brain«, in: *Cerebral cortex* 18/12 (2008), pp. 2844–2854.
- Fraisse, Paul, *The Psychology of Time*, translated by Jennifer Leith, London 1963.
- Grahn, Jessica A. / Brett, Matthew, »Rhythm and Beat Perception in Motor Areas of the Brain«, in: *Journal of Cognitive Neuroscience* 19/5 (2007), pp. 893–906.
- Hasty, Christopher, *Meter as Rhythm*, Oxford 1997.
- Janata, Petr/Tomic, Stefan T. / Haberman, Jason M., »Sensorimotor Coupling in Music and the Psychology of the Groove«, in: *Journal of Experimental Psychology: General* 141/1 (2012), pp. 54–75.
- Jones, Mari Riess/Boltz, Marilyn, »Dynamic Attending and Responses to Time«, in: *Psychological Review* 96/3 (1989), pp. 459–491.
- Jones, Mari Riess/Johnston, Heather Moynihan/Puente, Jennifer, »Effects of Auditory Pattern Structure on Anticipatory and Reactive Attending«, in: *Cognitive Psychology* 53/1 (2006), pp. 59–96.
- Kant, Immanuel, *Critique of Pure Reason*, translated by Norman Kemp Smith, London 1929 (First edition: *Critik der reinen Vernunft*, Riga 1781).
- Large, Edward W. / Jones, Mari Riess, »The Dynamics of Attending: How People Track Time-Varying Events«, in: *Psychological Review* 106/1 (1999), pp. 119–159.
- Patel, Aniruddh D. / Iverson, John, »The Evolutionary Neuroscience of Musical Beat Perception: The Action Simulation for Auditory Prediction (ASAP) Hypothesis«, in: *Frontiers in Systems Neuroscience* 8 (2014), pp. 1–14.
- Toiviainen, Petri/Luck, Geoff/Thompson, Marc R., »Embodied Meter: Hierarchical Eigenmodes in Music-Induced Movement«, in: *Music Perception: An Interdisciplinary Journal* 28/1 (2010), pp. 59–70.
- Wearden, John H., »The Wrong Tree: Time Perception and Time Experience in the Elderly«, in: *Measuring the Mind: Speed, Control, and Age*, ed. John Duncan, Louise Phillips and Peter McLeod, Oxford 2005, pp. 137–158.
- Zakay, Dan, »Subjective Time and Attentional Resource Allocation: An Integrated Model of Time Estimation«, in: *Time and Human Cognition: A Life-Span Perspective*, ed. Iris Levin and Dan Zakay, Oxford 1989, pp. 365–397.

²¹ Bergson 1962, pp. 97–98, emphasis original.

Moreno Andreatta

On Two Computational Models of the Pitch-Rhythm Correspondence

A Focus on Milton Babbitt's and Iannis Xenakis's Theoretical Constructions

According to a well-established tradition in music theory and systematic musicology, pitch space and the rhythmic domain share the same mathematical underlying structure, i.e. they are ›isomorphic‹. This algebraic relation allows the transfer of pitch-based operations and transformations into the rhythmic domain by interpreting the octave identification as a periodicity in the time axis and the pitch interval as a temporal distance between two successive onsets. As claimed by Godfried Toussaint in his book devoted to the geometric aspects of musical rhythm, »It is well known that there exists an isomorphic relation between pitch and rhythm, which several authors have pointed out from time to time.«¹ Therefore, he observes, there is no need to develop further this relationship, which explains the fact that there is no theoretical statement about the pitch-rhythm correspondence in the entire book.²

Historically, although one may find some attempts at establishing formal relationships between the pitch and time domains in the theoretical writings by

1 Toussaint 2013, p. xiii.

2 This assumption is far from being universally accepted, as the following quotation by music theorist Justin London clearly shows. In an article entitled *Some Non-Isomorphisms between Pitch and Time*, he observes that pitch space and the rhythmic domain are essentially non-isomorphic. The lack of isomorphism derives from the observation that »there are no temporal analogs to octave and enharmonic equivalence and that there are no tonal analogs to various limits on our temporal perception and acuity« (London 2002, p. 128). This critical perspective on the pitch-time correspondence offers a nice counterpoint to the main constructions we will discuss in detail in the paper. Our approach follows Jeff Pressing's assumption of the existence of a cognitive isomorphism between pitch and rhythm (Pressing 1983), to which we add an algebraic perspective derived by Milton Babbitt's and Iannis Xenakis's theoretical construction. For a more advanced mathematical model on the Pitch/Rhythm correspondence, see Anatol Vieru's treatise *Cartea modurilor* (1980) and its algebraic formalization by Dan Vuza (1985).

Joseph Schillinger (1941), the pitch-rhythm correspondence becomes explicitly an algebraic isomorphism within Milton Babbitt's formalization of the twelve-tone system. Babbitt's PhD thesis, submitted in 1946 and finally approved in 1992, contains the germs of this formal correspondence, which is rooted in the set-theoretical as well as permutational character of the system.³ But the idea of a technical correspondence between the pitch and the time domains was formalized for the first time in the early 1960s in an article entitled *Twelve-Tone Rhythmic Structure and the Electronic Medium*.⁴ In order to approach the time dimension from a pitch-theoretical perspective, Babbitt proposes two concepts that make use, in different ways, of the »immanently temporal nature of the twelve-tone pitch-class system.«⁵ These two concepts express some axiomatic properties that are valid, according to Babbitt, for all temporal relations between two kinds of musical structure: the durational row and the time-point system.

The durational row

Babbitt uses this technique in his *Three compositions for piano* (1947), which is, from the American perspective, the first piece belonging to integral serialism.⁶ Example 1 shows the rhythmic pattern P used by the composer in his three compositions. The numerical values assigned to the durational row in Example 1 assume the sixteenth note as the minimal durational unit.

3 See Babbitt 1946/1992.

4 Babbitt 1962.

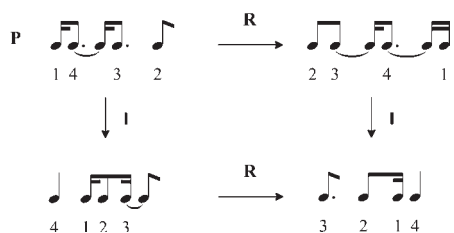
5 See *ibid.*, p. 151.

6 The European perspective prefers to »ignore« this historical antecedent and focus on the central place occupied by Olivier Messiaen and his total-serialized non-dodecaphonic piece *Mode de valeurs et d'intensités* (1949). This piece had indeed a considerable influence on a generation of composers as the germ of thought in Europe about the generalized series. Nevertheless, as was suggested some years ago, when a French-American Musicological Meeting was organized at IRCAM on the set-theoretical tradition from both American and European perspectives, there is a direct influence by Milton Babbitt on the very conception of this third piece from the *Quatre études de rythme*. In fact, Milton Babbitt attended Olivier Messiaen's composition classes at Tanglewood in 1948, that is, one year prior the creation of the piece *Mode de valeurs et d'intensités*, which explains why the first two *Études de rythme* were composed in the United States, as the frontispiece of the partition indicates. The reference »Darmstadt – 1949« on the score of *Mode de valeurs et d'intensités* therefore confirms that the piece was indeed composed after Messiaen and Babbitt met. See Andreatta et al. 2008 for a discussion of the set-theoretical tradition from a larger and trans-national perspective.



Example 1: Rhythmic pattern of M. Babbitt's *Three compositions for piano* (1947)

It is now possible to apply to this rhythmic pattern the three usual twelve-tone operations – that is, inversion, retrograde and inverted retrograde. In doing so, one has to attend to the way in which the analogy is constructed between the inversion operation in the pitch-domain and the rhythmic inversion applied to the durational row. The major difference concerns the value according to which the complement (that is, the difference) is calculated (modulo 5 instead of the usual complement modulo 12, as in the pitch domain). The durational row $P=(1, 4, 3, 2)$ is therefore transformed in the structure $(n-1, n-4, n-3, n-2)$ with $n=5$, which leads to the inversion $I(P) = (4, 1, 2, 3)$. As in the case of the traditional ›twelve-tone group‹, the operation P plays the role of the identity, so that one can simply write I instead of $I(P)$. Analogously, the retrograde of a durational row reverses the order of their elements, which leads to $R(P)=(2, 3, 4, 1)$, and to the inversional retrograde $RI(P) = (3, 2, 1, 4)$. The four ›twelve-tone‹ forms of the rhythmic pattern P are represented in Example 2.



Example 2: The four ›twelve-tone‹ forms of a rhythmic pattern

As in the case of pitch space, the same algebraic structure (formally known as ›the Klein group‹) acts by permuting the elements of the original rhythmic pattern. It therefore represents an algebraic tool whose structural component, with respect to combinatorial techniques used by composers of the same period, represents a significant progress in the music-theoretical domain.⁷ Nevertheless, as pointed out by several music theorists, the durational row technique is not a satisfactory answer to the problem of pitch-rhythm combinatorics since the traditional twelve-tone operations destroy the perceptual character of the temporal intervals. This simple consideration would be enough to justify Babbitt's elaboration of a second concept that will remain one of his most original inventions: the time-point system.

7 See Fritts 2000 for a short introduction to the concept of group and group actions in Babbitt's compositional techniques, and more generally, in 20th century music.

The time-point system

This concept takes its origin from the interpretation of the intervallic distances between different pitches of a twelve-tone row in terms of durations. In the explication given by Babbitt, a »pitch number is interpretable as the point of initiation of a temporal event, that is, as a time-point number.«⁸ In order to ›project‹ a series of pitches onto the rhythmic domain, Babbitt uses the concept of ›modulus‹, a time-span divided into 12 minimal units representing the twelve classes of time-points.

A juxtaposition of several moduli represents the temporal grid onto which the twelve pitch-classes will be projected. A twelve-tone series can therefore be interpreted rhythmically in different ways, since a pitch-class integer can be projected in different ways within the temporal grid.⁹ The following musical example shows how a twelve-tone row can be realized rhythmically by taking the thirty-second note as a minimal durational unit.

Example 3: The rhythmic realization of a twelve-tone row via the technique of the time-point system

Note that the time-point system enables the composer to establish a much more natural and perceptually intuitive correspondence between the twelve-tone operations in the pitch realm and their rhythmic analogs. To these considerations, Babbitt adds a remark concerning the possibility of applying combinatoriality to the time-point system, which enables the construction of sometimes very complex temporal patterns, such as rhythmic canons by inversion whose »total rhythmic progression is in disjunct aggregates.«¹⁰

From a theoretical point of view, Milton Babbitt enumerates eleven qualitative properties based on the order relation (indicated with the mathematical symbol

8 Babbitt 1962, p. 162.

9 See Mead 1994 for a comprehensive introduction to the music of Milton Babbitt and his time-point system.

10 Babbitt 1962, p. 170.

<). In contrast to the modular congruence relation, upon which the twelve-tone system is based, this relation is not, mathematically speaking, an equivalence relation, since neither the *reflexive* property nor the *symmetric* properties hold. (In other words, there is no musical event x for which $x < x$ and the relation $x < y$ never implies that $y < x$. The only property that is shared with the equivalence relation is *transitivity*, since given three musical events x , y , and z , the two relations $x < y$ and $y < z$ imply $x < z$.)

The axiomatics proposed by Milton Babbitt reflects a major concern of many music theorists of the 1960s, in particular Michael Kassler (1967) and Benjamin Boretz (1969/1995), who also abandon mathematical equivalence in order to focus on order relations between musical structures. This is exactly Iannis Xenakis's starting point for a musical axiomatics that is inspired by Giuseppe Peano's description of natural numbers and that directly leads to Sieve Theory.¹¹

The pitch-time correspondence in Xenakis's Sieve Theory

In order to understand the algebraic nature of pitch-time correspondence in Xenakis's writings, it is important to provide a short introduction to his algebraic thought. Almost contemporaneously with the emergence of an algebraic perspective in the American set-theoretical tradition, there appear in the 1960s the first signs of Xenakis's consciousness of the algebraic nature of the musical system.

There is an evident ›conceptual‹ proximity between Xenakis's and Babbitt's music-theoretical thought.¹² This proximity is particularly striking if one considers the insistence with which Babbitt speaks about the set-theoretical, and at the same time, algebraic character of musical structures. As in the case of Babbitt, Xenakis postulates in his writings the existence of an interplay between set-theoretical constructions and algebraic formalization that resides in the abstract nature of modern mathematics. This reflection finds a well-defined place in his book entitled *Musiques Formelles* (1963/1981), where the search for »new formal

11 See the article by John Rahn entitled *Logic, Set Theory, Music Theory* (Rahn 1979/2001) for a different use of order relation in the formalization of music-theoretical properties.

12 See Andreatta 2003 for an account of such a ›conceptual‹ proximity starting from a mathematical investigation of algebraic methods in 20th century music and musicology. See also Schaub 2009 for a critical evaluation of the relations between Xenakis's and Babbitt's theoretical, compositional, and analytical constructions.

principles in music composition« is deeply related to the concepts of abstraction and formalization in mathematics.

Following Hilbert's and Peano's axiomatic approach in mathematics, Xenakis proposes to define a new category in contemporary musical thought: ›symbolic music‹. In fact, according to Xenakis, »formalization and axiomatization constitute [...] a procedural guide, better suited to modern thought.«¹³ This position is very close to what Milton Babbitt proposes within the American set-theoretical tradition, especially with respect to the relationship between scientific language and music theory, most notably in his article *The Structure and the Function of Music Theory*.¹⁴ The central notion around which Xenakis defends the axiomatic approach is, as in Babbitt's case, that of the interval. But in contrast to the American music-theorist, Xenakis does not need to use the notion of congruence modulo 12 as a necessary condition for defining the concept of interval. According to Xenakis, the equal-tempered system is just one particular case with respect to a much more general phenomenon that also concerns other musical dimensions such as intensities and durations. This clearly shows why Xenakis's Sieve Theory, which would be conceived some years later, has a much more generalizing power than Babbitt's interval theory. As stated by Xenakis:

In music, the question of symmetries (spatial identities) or of periodicities (identities in time) plays a fundamental role at all levels, from the sample in sound synthesis by computer to the architecture of a piece. It is thus necessary to formulate a theory permitting the construction of symmetries which are as complex as one might want, and inversely, to retrieve from a given series of events or objects in space or time the symmetries that constitute the series. We shall call these series »sieves«.¹⁵

Interestingly, the point of departure for Xenakis's Sieve Theory is the same as Babbitt's, having to do with the mathematical concept of ›total order‹; such an order obliges any couple of elements a and b of a set to have either $a < b$ or $b < a$. This is the case, for example, of the set of natural numbers \mathbb{N} , of positive or negative integers \mathbb{Z} , of rational numbers \mathbb{Q} , or real numbers \mathbb{R} , with the usual ›total order‹ relation (indicated with the symbol $<$). Note that Xenakis makes no attempt to explicitly develop a general algebraic theory based on ordered structures, although one may find some suggestions on how to generalize the sieve-theoretical constructions with the help of partial ordered structures such as

13 Xenakis 1963/1981, p. 212. The English translation is quoted from Xenakis 1992, p. 178.

14 Babbitt 1965.

15 Xenakis 1992, p. 268.

trees and networks. As pointed out in the revised and enlarged English-language version of his doctoral thesis entitled *Arts/Sciences: Alloys*, Sieve Theory is very general since it can be applied to any musical parameter possessing a total order structure (such as intensities, densities of events, degrees of order/disorder, attacks, etc.).¹⁶ Xenakis also predicts the explosion of interest and applications of this approach in the following years thanks to its computational character, which makes the theory suitable for computer-aided investigations. He also points out the necessary generalization of the total-ordered structures towards partial-ordered structures, such as those which are introduced in the study of timbre and that make use of lattices and networks.

History has validated Xenakis's predictions in two ways: first, through the development of computer-aided environments in which Sieve Theory has been implemented as a tool for computational music analysis and composition, and second, through the development of partially ordered structures in the last thirty years. In the first case, I would like to mention the use of Sieve Theory by two leading figures of French computational musicology, André Riotte and Marcel Mesnage. They both not only implemented Xenakis's original model in a computational environment, the *Morphoscope*,¹⁷ but they suggested how to generalize the initial pitch-theoretical model in order to obtain complex rhythmic structures. The generalization consists in taking as the underlying support space not only a ›regular‹ rhythmic space, but any kind of rhythmic pattern that will be ›sieved‹ in such a way that the different elementary sieves will produce complex results by the use of classical set-theoretical operations (such as union, intersection, or complementation). Example 4 shows a possible generalization of Xenakis's Sieve Theory starting with an irregular underlying rhythmic space (called the *structure métrique*).

16 See Xenakis 1985, p. 108.

17 Several articles devoted to this programming language are contained in the two volumes collection of writings by André Riotte et Marcel Mesnage entitled *Formalismes et modèles musicaux* (Riotte/Mesnage 2006).

0	1	2 3 4 5 6 7	8 9 10 1 2 3 4 5 6 7	8 9 20 1 2 3 4 5	6 7 8 9	1 ₀
0		2 4 6	8 10 2 4 6	8 20 2 4	6 8	2 ₀
0		3 6	9 2 5	8 1 4	7	3 ₀
0		5	10 5	20 5		5 ₀

0	2 3 4 5 6	8 9 10 2 4 5 6	8 20 1 2 4 5	6 7 8	2 ₀ U3 ₀ U5 ₀
---	-----------	----------------	--------------	-------	--

Example 4: A rhythmic pattern obtained by the union of elementary sieves having as a support space a non-regular metric grid (quoted from the first volume of Riotte and Mesnage 2006, p. 83)

Pieces making use of this generalized approach to Sieve Theory include *La Bibliothèque de Babel* (1985) by André Riotte, for reciting voice, two solo voices, two choirs, a quintet of brass instruments, percussion, and an orchestra of wind instruments; *Color* (1986) by Claudy Malherbe, for 18 instruments; and *Partitions-gouffres* (1986), an algorithmic piece by André Riotte for four percussionists.¹⁸

As suggested earlier, Xenakis’s introduction of total-order relations in the formalization of musical structure provides a first axiomatization of musical scales, which is nothing less than a translation into the musical domain of Peano’s formalization of integer numbers. More precisely, Peano’s axioms are translated into the musical domain with the help of three basic concepts: the origin (or stop), the set of elements D (or durations), and the relation ›successor of an element n ‹, which is symbolized by the symbol n' . The six ›first propositions‹, as Xenakis calls them, take the following form:¹⁹

1. The origin (or stop) is an element of the set of durations D.
2. If stop n is a duration, then its successor n' is also an element of D.
3. If stops n and m are elements of D, then the respective successors n' and m' are identical if the two stops n and m are identical.²⁰
4. If stop n is a duration, it will be different from stop O at the origin.
5. If elements belonging to D have a special property P, such that the origin also has it, and if, for every element n of D having this property its successor n' has it also, all the elements of D will have the property P.

18 For a wider perspective on algorithmic composition, including sieve-theoretical techniques, see Andreatta (2013).

19 The list of six axioms is adapted from Xenakis’s *Formalized Music* (Xenakis 1992, p. 195).

20 By ›iff‹ (read ›if and only if‹) is denoted the necessary and sufficient condition for a property to be true.

As in the case of Milton Babbitt's durational row or time-point system, Xenakis's axiomatics is derived from an underlying formalization that originally applied to the pitch domain. Interestingly, if the set-up of Sieve Theory in the pitch domain goes back to the 1960s (Xenakis, 1965), the transfer of Peano's axiomatics to the rhythmic domain, at least from a theoretical point of view, only occurs in the 1980s. Surprisingly, the theoretical formalization is anticipated in several compositions by Xenakis, such as *Persephassa* (for a sextet of percussionists) or *Psappha* (for multi-percussion solo), dating respectively from 1969 and 1975, in which the rhythmic structures are explicitly obtained by application of sieve-theoretical constructions in the rhythmic domain. The article in which Xenakis formalizes for the first time the pitch-rhythm correspondence with the tools belonging to Sieve Theory is *Redécouvrir le temps* (Xenakis 1988/1996), in which Xenakis's previous work on the categories ›on time‹/›outside-of-time‹ (*en temps/hors temps*) provides the general framework for understanding temporality. In Xenakis's words, »any temporal scheme [...] is an ›outside-of-time‹ representation of the temporal flow within which the phenomena take place.«²¹ The axiomatics of temporal structures allows for a better understanding of the notion of separability between temporal events, which can therefore be »assimilated to *attacks-point* within the time flow.«²² Note the similarity between Xenakis's quotation and Milton Babbitt's time-point system, the only conceptual difference being Xenakis's rejection of the primacy of the octave. This makes Sieve Theory an extremely powerful tool for computational music analysis, as amply demonstrated by André Riotte and Marcel Mesnage in their theoretical and analytical writings.²³

A comparison of attack-points naturally leads to the notion of distance, which becomes operational precisely through the use of Sieve Theory, provided that the sieve 1_0 is identified with the most elementary rhythmic notion, i.e. the regular rhythm. As in the case of pitch, by using the three main set-theoretical operations which are the union, the intersection, and the complement, »one can build very complex rhythmic architectures which can simulate the pseudo-aleatoric distribution of points in a line, if the period is long enough.«²⁴ This clearly shows the possibility of recovering probabilistic and statistical music processes from a deterministic approach guided by set-theoretical construction,

21 Xenakis 1988/1996, p. 40.

22 Ibid., p. 41.

23 Riotte/Mesnage 2006.

24 Xenakis 1988/1996, p. 43.

and therefore the primacy, from a theoretical point of view, of the category of ›Symbolic Music‹ with respect to the category of ›Stochastic Music‹. The pitch-time correspondence definitely plays a major role in this structural perspective.

References

- Amiot, Emmanuel/Assayag, Gérard / Claudy Malherbe/Riotte, André, »Génération et identification de structures de durées en écriture musicale«, in: *Formalismes et modèles musicaux*, vol. 1, ed. André Riotte and Marcel Mesnage, Paris 2006, pp. 79–94 (orig. published in English as »Duration structure generation and recognition in musical writing«, in: *Proceedings of the International Computer Music Conference 1986: Royal Conservatory The Hague, Netherlands, October 20–24, 1986*, ed. Paul Berg, San Francisco, CA 1986, pp. 75–81).
- Andreatta, Moreno, *Méthodes algébriques en musique et musicologie du XX^e siècle: aspects théoriques, analytiques et compositionnels*, PhD diss., École des Hautes Études en Sciences Sociales Paris/IRCAM 2003.
- Andreatta, Moreno, »On Group-theoretical Methods Applied to Music: Some Compositional and Implementational Aspects«, in: *Perspectives in Mathematical and Computational Music Theory*, ed. Guerino Mazzola, Thomas Noll and Emilio Lluís-Puebla, (Osnabrück series on music and computation 1), Osnabrück 2004, pp. 169–193.
- Andreatta, Moreno, »Musique algorithmique«, in: *Théorie de la composition musicale au XX^e siècle*, ed. Nicolas Donin and Laurent Feneyrou, Lyon 2013, pp. 1239–1268.
- Andreatta, Moreno/Bardez, Jean-Michel/Rahn, John, *Proceedings of the Symposium Around Set Theory: A French-American Musicological Meeting, Ircam, October 15–16, 2003*, [Paris] 2008.
- Babbitt, Milton, *The Function of Set Structure in the Twelve-Tone System*, PhD diss., Princeton University 1946 (approved in 1992).
- Babbitt, Milton, »Twelve-Tone Rhythmic Structure and the Electronic Medium«, in: *Perspectives of New Music* 1/1 (1962), pp. 49–79 (reprinted in Boretz/Cone 1972, pp. 148–179).
- Babbitt, Milton, »The Structure and Function of Music Theory«, in: *College Music Symposium* 5 (1965), pp. 49–60 (reprinted in Boretz/Cone 1972, pp. 10–21).
- Boretz, Benjamin, *Meta-Variations: Studies in the Foundations of Musical Thought*, PhD diss., Princeton University, 1969. Revised edition, Red Hook, NY 1995.
- Boretz, Benjamin and Cone, Edward T. (eds.), *Perspectives on Contemporary Music Theory*, New York 1972.
- Fritts, Lawrence, »Group Structures in Twentieth-Century Music«, in: *Systems Research in the Arts, Volume 1: Musicology*, ed. George Lasker and James Rhodes, Ontario 2000, pp. 10–14.
- Kassler, Michael, *A Trinity of Essays: Toward a Theory That is the Twelve-Note Class System; Toward Development of a Constructive Tonality Theory Based On Writings by Heinrich*

- Schenker; Toward a Simple Program Language For Musical Information Retrieval*, PhD diss., Princeton University 1967.
- London, Justin, »Some Non-Isomorphisms between Pitch and Time«, in: *Journal of Music Theory*, 46/1–2 (2002), pp. 127–151.
- Mead, Andrew, *An Introduction to the Music of Milton Babbitt*, Princeton, NJ 1994.
- Pressing Jeff, »Cognitive Isomorphisms Between Pitch and Rhythm in World Musics: West Africa, the Balkans, and Western Tonality«, in: *Studies in Music* (1983), pp. 38–61.
- Rahn, John, »Logic, Set Theory, Music Theory«, in: *College Music Symposium*, 19/1 (1979), pp. 114–127 (reprinted in: John Rahn, *Music Inside Out: Going Too Far in Musical Essays*, Amsterdam 2001).
- Riotte, Andrée / Mesnage, Marcel, *Formalismes et modèles musicaux*, Sampzon 2006.
- Schaub, Stéphan, *Formalisation mathématique, univers compositionnels et interpretation analytique chez Milton Babbitt et Iannis Xenakis*, PhD diss., Université Paris IV 2009.
- Schillinger, Joseph, *The Schillinger System of Musical Composition*, New York 1941.
- Toussaint, Godfried T., *The Geometry of Musical Rhythm: What Makes a ›Good‹ Rhythm Good?*, Boca Raton, FL 2013.
- Vieru, Anatol, *Cartea modurilor 1 (Le livre des modes 1)*, Bucharest 1980.
- Vuza, Dan, »Sur le rythme périodique«, in: *Revue Roumaine de Linguistique. Cahiers de linguistique Théorique et Appliquée* 23/1 (1985), pp. 73–103.
- Xenakis, Iannis, »La voie de la recherche et de la question«, in: *Preuves* 177 (1965), pp. 33–36.
- Xenakis, Iannis, »Musiques Formelles«, in: *Revue Musicale*, pp. 252–254, Paris 1963 (Reprint Paris 1981).
- Xenakis, Iannis, *Arts/Sciences: Alloys*, Hillsdale, NY 1985.
- Xenakis, Iannis, »Redécouvrir le temps«, éditions de l'Université de Bruxelles, 1988, pp. 133–137 (reprinted in Xenakis, Iannis, *Musique et originalité*, Paris 1996, pp. 29–47).
- Xenakis, Iannis, *Formalized Music* (Revised Ed.), Hillsdale, NY 1992.

Categories of Rhythmic Organization in Xenakian Textures

In 1955, Iannis Xenakis published in the first issue of Hermann Scherchen's *Gravesaner Blätter*¹ the essay *La Crise de la Musique sérielle*, which sounds not only like a declaration of war against the serial avant-garde, but also, and perhaps mainly, against the idea of polyphony itself. Stating that »linear polyphony destroys itself by its very complexity«² and that »there is a contradiction between the polyphonic linear system and the heard result which is surface or mass«,³ Xenakis considers polyphonic writing to be obsolete for perceptual reasons, and advocates a global conception of musical composition based on texture. He also develops a vocabulary intended to describe different textural effects: for instance, ›sound masses‹, ›clouds‹,⁴ or in Greek, ›αραιά‹,⁵ which means very thin textures. In fact, by asserting the necessity of considering sonic events globally (for instance, with statistic control of the sound mass), Xenakis changes the criterion for creating compositional coherence. No longer is the elementary entity taken as the organizational basis of the musical structure; rather, the global profile of the whole now determines the temporal positions of elementary sound events. Therefore, it seems relevant to speak of a radical mutation in the hierarchy of the different parameters involved in the rhythmic organization.

Concerning rhythm, one may wonder about the consequences of this change of viewpoint: what is the function of rhythm and how is it conceived and written? We may first notice that there is a strong contrast between the complexity of the texture and the simplicity of durational values in the individual lines, which present mostly half notes, quarter notes, eighth notes, and quintuplet-eighth

1 Xenakis 1955, p. 2.

2 »La polyphonie linéaire se détruit d'elle-même par sa complexité actuelle«, *ibid.*

3 »Il y a par conséquent contradiction entre le système polyphonique linéaire et le résultat entendu, qui est surface, masse.«, *ibid.*

4 Xenakis 1992.

5 See file O.M. 33/2, *Persephassa*, f. 1, Xenakis Archives.

notes. That is the reason why some scholars have claimed that Xenakis's music lacks rhythmic interest.⁶ In fact, rhythm does not disappear at all, but rather takes on a different character, which Xenakis achieves by means of compositional techniques involving new rhythmic parameters. Among those, the notion of differential duration appears as the cornerstone of his rhythmic writing.

1. What is differential duration?

Xenakis uses this term for the first time in an analytical text on *Metastasis*, written in 1954, but unpublished until 2003 (when I published it in the *Revue de Musicologie* with the title »Metastasis-Analyse«).⁷ There, Xenakis defines differential duration as the time interval between two sounds, regardless of the polyphonic layer to which they belong. As he writes: »The proper duration of a sound has henceforth no more meaning in the musical context. What does matter is its Differential Duration with another sound.«.⁸ Afterwards, he refers often to it as <τριβές ρυθμού>⁹ (<rhythmic rubbings>), and draws diagrams in sketches of later works, as in *Shaar*, where the size of the shiftings is numerically expressed, or in *Persephassa*, where shifted dots represent beat strikes.¹⁰ In fact, the parameter of differential duration allows us to describe different textures, and depending on the techniques used by Xenakis, to explain their evolution. For instance, from the mid-1950s, starting actually with *Metastasis* and continuing to the early 1970s, Xenakis uses regular shiftings in the metrical superposition of quarter-note triplets, eighth notes, and eighth-note quintuplets (Example 1).

6 See for instance Solomos 1993, p. 37: »À la rationalisation du rythme, nous pouvons donner un nom; le rythme s'étant dissous, nous parlerons à sa place de durée. (...) La durée remplace le rythme, le chronomètre, le corps... «. (»We may give a name to the rationalization of rhythm: as the rhythm has disintegrated, we will speak instead of duration. (...) Duration is substituted for rhythm, chronometer for body.«)

7 Xenakis 1954 [2003], pp. 162–187.

8 Ibid, p. 186: »Dorénavant, la durée propre d'un son n'a plus de sens dans le contexte musical. C'est sa Durée Différentielle par rapport à un autre son qui compte.«

9 See file OM 9/14, *Eonta*, f. 13, Xenakis Archives.

10 See files OM 26/8-2, *Shaar*, f. 2 and OM 33/2, *Persephassa*, f. 9, Xenakis Archives.

V.I.

Example 1: *Pithoprakta*, measures 180–186, violins 1

For the basic shiftings, the following values are given:

- a) for a shifting between an eighth note and a quintuplet eighth note:
 0.25 (half note – as there are four eighths in one half note) – 0.20 (half note) = 0.05 (half note).
- b) for a shifting between a triplet quarter and an eighth note:
 0.33 (half note) – 0.25 (half note) = 0.08 (half note).
- c) for a shifting between a triplet quarter and a quintuplet eighth note:
 $0.33 - 0.20 = 0.13$ (half note).

All these values belong to the canonic Fibonacci series: 1, 2, 3, 5, 8, 13, 21, 34, 55, 89, 144, 233. For that reason, I refer to this type of polymetrical organization as *Fibonacci polometry*. Its structure is cyclical as it is in phase every half note. These very subtle shiftings bring about a high textural malleability. In this way, the global sound is shaped by this rhythmic parameter.

Beginning in the mid-1970s, Xenakis's use of differential duration changes notably as irrational durations become predominant (Example 2). Shiftings are not regular, nor is the rhythmic organization cyclic; rather, the structure is an expanding one. Then, in Xenakis's last creative period (starting in the mid-1980s), his use of durational difference as an organizational principle almost completely disappears as his rhythmic writing turns to homorhythms.



Example 2: *Ikhoor*, measures 21–23

2. Rhythmic morphologies

Affinities among different structures and their persistence from one work to another allow the analyst to suggest a typological classification based on the criterion of rhythmic morphology rather than on formalization principles used in compositional processes. This classification is strengthened by studying Xenakis's compositional sketches; while he provides few verbal descriptions of polyrhythmic structures, he does graphically represent, often allusively, these

rhythmic morphologies in diagrams where shifted dots are notated with numerical values. I propose that the different categories may be grouped under three headings: *polymetrical polyrhythmies* (henceforth to be designated simply as ›polymetries‹), *non-polymetrical polyrhythmies*, and *homorhythmies*. This systematic classification covers the evolution of Xenakis's forty-year output, with polymetries prevailing during the first fifteen to twenty years, homorhythmies becoming increasingly predominant the last fifteen years, and non-polymetrical polyrhythmies remaining constantly present. Studying these rhythmic categories in connection with both the textural categories and compositional processes used by Xenakis enables us to highlight their interaction and to explain how they are perceived.

Polymetries

Polymetries fall into two subcategories following the criterion of phase; as mentioned briefly above, in phased polymetries, the structure is cyclically repeated, and points of convergence recur regularly, while in dephased polymetries, that is not the case, resulting in an expanding system. We have seen that in Xenakis's early career (from *Pithoprakta* to *Cendrées* in 1973), Fibonacci polymetry is the most frequent phased polymetry, superposing quarter-note triplets, eighth notes, and eighth-note quintuplets in a measure of 2/2. This Fibonacci polymetry may be linearly stable, with each line of the polyphony displaying only one metrical structure, or alternated, with meters switching among different lines.

I will focus on linearly stable polymetry, and show how it can result in different textures. Even with this relatively rudimentary metrical structure, Xenakis manages to shape various textural configurations through his use of other parameters. For instance, when a single invariable pitch is assigned to each layer and repeated over a constant metrical structure, the distinctive layers, as well as the overall polychronous effect, are clearly perceptible. The association of a single unique pitch with each layer allows us to hear the ›streaming effect‹ described by the psycho-acoustician Albert Bregman,¹¹ an effect which is obviously reinforced by the metrical independence of each layer. This type of configuration, which shows predictable regularity with respect to both meter and pitch, could be described as a multi-layered texture.

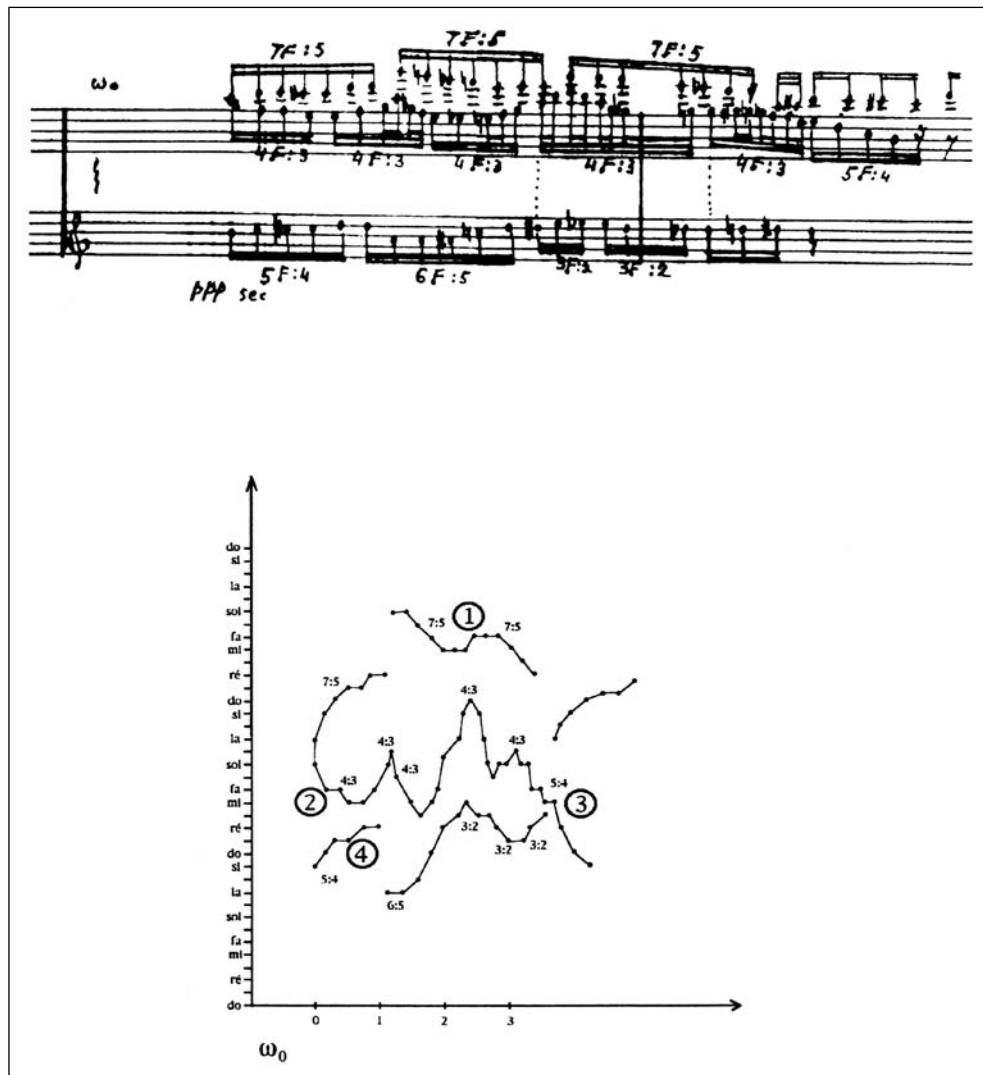
11 Bregman 1990, p. 48, explains the ›streaming effect‹ as the fact that »in a rapid sequence of high and low tones, the high tones and low tones form separate streams«.

However, factors other than pitch and rhythm may weaken the impression of clearly delineated layers, resulting in cloud-like textures. Such is the case at the very beginning of *Pithoprakta*, where all string players strike their instrument with the palm of the hand; the homogeneity of the tone prevents the perceptual differentiation of the different lines and leads rather to the perception of a cloud. Similarly, unevenly spaced accents may lead to a cloud-like texture, since the irregular structure of the accents competes perceptually against the stream's regularity. Nevertheless, in the context of a steady polymetry, cloud textures are more frequently connected with pitch variations, as in the famous glissandi and pizzicati section of *Pithoprakta* (mm. 52–59), where the micro-shiftings among different layers erase the perception of the edges of glissando lines and contribute to the impression of a unified sound mass. The use of this polymetric frame brings more rhythmic flexibility as well as more textural homogeneity, and Xenakis builds various rhythmic constructions on such steady Fibonacci polymetries with the aid of different compositional processes, such as stochastic rules, sieves, etc. Such a procedure is representative of the way he creates irregular global textures by superimposing and complexifying basic regular rhythmic structures.

Dephased polymetries are also of great interest due to their compositional fruitfulness. They are of two types: stable or evolutionary, according to whether the metrical structure of each line changes or not. Dephased polymetries begin to appear in Xenakis's output at about the same time that the dominating position of phased polymetries begins to weaken, namely in the mid-1970s. The lack of cyclical synchrony tends to increase the independence of superposed metrical layers and to give rise to multi-layered textures. In particular, evolutionary dephased polymetries are developed in connection with the use of the graphic model of arborescence, which is a heuristic and fruitful compositional tool for Xenakis during the 1970s.¹² In measures 93–94 of *Mists*, for example (Example 3), irrational durational values change according to the gradient of the branch of the arborescence. Here the multi-layered texture is a direct transcription (even in its rhythmic aspect) from a graphical model. Thus, the texture is a direct result of Xenakis's actual compositional process. Dephased polymetries also enable Xenakis to develop another type of texture that could be called monolinear texture; here the superposition of melodic lines of the same shape and

¹² One of the reasons Xenakis used dephased polymetries so much during the 1970s was that doing so allowed him to compose more quickly, a clear advantage since he was receiving many commissions at that time (see Barthel-Calvet 2015).

orientation, metrically very slightly shifted, forms a kind of ›thick melodic line‹ in which the harmonic stacking and temporal micro-shiftings keep the listener from perceiving details of the individual melodic strands.



Example 3: *Mists*, measures 93–94, score and arborescence

Non-polymetrical polyrhythmic structures

Non-polymetrical polyrhythmic structures are in fact the most common in Xenakis's output, as he most often uses simple polyrhythmies built on a metrical binary structure common to all layers. Polychronous phenomena tend to disappear as a consequence of the lack of multiple metrical units. The neutrality of the metrical frame enables conversely the emergence of manifold rhythmic and textural morphologies: clouds of regular or irregular density, and of continuous or multi-punctual weft; multi-layered structures (often derived also from arborescence); mono-linear textures; and structures of mobile sound planes taken up from the Varesian idea of ›sound-geometry‹, and characterized by the gradual deploying of sound aggregates.

Clouds are certainly the most frequent texture resulting from non-polymetrical polyrhythmy. Their structure differs significantly from those of polymetrical clouds, since the meshing, based on the same subdivisions – mostly binary subdivisions of the quarter note – is less fine and regular. Their morphology is essentially determined by two factors: the textural density and the kind of sounds used (ranging from short ›sound-points‹ to sustained or continuously moving sounds). In the case of sound-points, the emerging texture is a cloud composed of multiple sounds of very brief duration that stand out from a background of silence; with sustained sounds or glissandi, however, the texture appears as a sound mass, modulated by the polyrhythmic structure. Moreover, the mobility or the steadiness of pitches induces highly differentiated textural profiles. For instance, in measures 52–53 of *Serment-Orkos*, the absolute continuity of the glissandi lines induces a change in the textural morphology, which is no more perceived as a cloud, a dispersed and scattered structure, but rather as a moving sound mass.¹³ Conversely, in *Cendrées* (mm. 183–206, soprano and alto parts), we may observe a cloud, created from a steady cluster of three pitches, spread out over nine vocal lines. Here, the rhythm has a genuinely sculptural function in shaping the sound.

Xenakis also resorts frequently to polyrhythmic structures for multi-linear textures generated by the graphic model of arborescence, even if they are not rhythmically as flexible as polymetries. In this context and for the treatment of the graphical model, Xenakis presents two diametrically opposed options: either he proposes a glissandi's continuous structure, an exact transcription of

13 In the preceding and following bars, a rhythmization of the glissandi's attacks induces rather a cloud texture.

the model in the pitch-time Cartesian coordinate system, as in the string parts of *Erikhthon* (for instance in mm. 360–64), or he retrieves from this continuum a certain number of points that he uses to build a discontinuous multilinear texture. This is how he proceeds in *Mists* for three slightly different transcriptions of the same arborescence in measures 14–15, 22–24, and 28–30; the organization of durations depends on the way he has selected points on the continuous graphical model in order to obtain three ›variations‹ of the same structure. In this case, the polyrhythmic structure is no longer shaped by the gradient of the arborescence’s branches; rather the arborescence appears here as a ›parent structure‹ generating ›families‹ of morphologically close textures.

We may also notice the frequent use of polyrhythmic structures characterized by shifted entries of the different instruments (or voices) that become fixed on an aggregate. Edgar Varèse employed the same technique, describing it with the visual metaphor of mobile sound planes. For Xenakis, they have mostly structural functions, either introductory or concluding, as for instance in *Shaar*, which ends on the regular unfolding of the final chord.

It is surprising how Xenakis is able to generate such original and rich polyrhythmic structures within such a commonplace metrical frame. In fact, it is the neutrality of this frame that enables very diverse textures to emerge. More precisely, it allows him to create new complex ›sound objects‹, as the simplification and the ›tightening‹ in rhythmic writing reveals a change in the approach to sound: in polymetries, it is a multiple, moving entity, and in polyrhythmies, it is rather a ›nodal‹ sound, where different timbres are no more individually perceptible. This tendency will become even more prominent as Xenakis continues to develop and employ homorhythmies as a compositional tool. In this way, rhythm plays a significant role in the building and evolution of the Xenakian sonority.

Homorhythmies

Homorhythmies represent the third main rhythmic category of Xenakis’s music, and show a significant simplification of rhythmic writing. While Xenakis starts using homorhythmies more often at the end of the 1970s, they become clearly predominant in the mid-1980s. But in one special genre – that is, choral works written on classical Greek or Latin literature – Xenakis utilizes homorhythmies throughout most of his compositional career. In fact, Xenakis’s approach in those pieces is very different; for instance, in works on Sophocles’s or Aeschylus’s texts, rhythmic structure is totally dependent on the poetical prosody. Xenakis

devotes six works to ancient theater, composed at different periods of his life: *Hiketides* in 1964; *Oresteia's* trilogy in 1965–1966; *Medea Senecae* in 1967; *À Colone* and *À Hélène* in 1977, and *Les Bacchantes* in 1993. While they are distant from each other in time, they collectively form a stylistic continuity. In this homorhythmic writing, the polyphonic lines display most often parallel or independent movements, and the durational values follow more or less strictly the poetical prosody.

Moreover, homorhythmicies also appear regularly during the 1960s and 1970s, and in very diverse textural configurations, even as clouds. One example can be found in measures 146–148 in the *Métaux* section of *Pléïades*, where the spreading of pitches over a wide range prevents the listener from perceiving individual lines and results in a textural cloud. Conversely, the closeness of pitches in the lines enables the perception of a multi-layered texture, even in a homorhythmic context, as in *Evrjali*, measure 94 (Example 4), where it is linked to an arborescence.



Example 4: *Evrjali*, measure 94

Nevertheless, it is from the mid-1980s onward that homorhythmicies become especially prominent in Xenakis's output, to the point of being iconic of a ›late Xenakis‹ style. Their primacy at that time may be linked with the mathematical principle of cellular automata that he uses from *Horos* (premiered in 1986) onward.¹⁴ This mathematical principle enables the composer to generate pitches and chordal sequences over a predetermined temporal grid, and induces therefore a standardization of the polyphonic rhythmic frame. As a consequence, Xenakis explores harmonic components in textures of ›sound-block‹ homorhythmicies that will become more and more frequent in the last twelve years of his career. Such textures are monolithic; they juxtapose chords whose durations are built in an additive way, starting from a basic unit – often the eighth note,

14 See Hoffmann 2002, Harley 2004, and Solomos 2006.

as, for instance, in *Horos*. Sometimes they are also superimposed with other textures with which they contrast, as dephased polymetries at measures 90–114 in *Thallein*. Homorhythmies also allow the emergence of a new approach to polyphony, as they are frequently used in a texture made of parallel melodies that merge into a complex sound element, as seen in measures 348–354 of *Tetras* (Example 5), laying out a kind of cluster in movement. With such homorhythmies, Xenakis is able to produce a new kind of mono-linear texture, marking a striking aesthetic shift within his compositional style.

Example 5: *Tetras*, marks 348–357

These various examples show that different textural categories may appear with the same rhythmic morphology. Such categories can be differentiated through specifically rhythmic criteria such as regularity or density, but also through other criteria such as pitch distribution; in fact, the emergence of one particular texture rather than another is linked to an accumulation of criteria. The cloud texture, emblematic of the Xenakian aesthetic, may be found in all types of rhythmic morphologies, including homorhythmies; it is linked to a high density of sounds as well as to irregularities in their temporal or pitch-range distribution. Conversely, a multi-layered texture typically features temporal regularity and pitch stability within the individual layers. In both cases, however, these textures are based on sound scattering. In contrast, mono-linear textures are ›sound-melting‹ textures. They depend on close parallel moving lines, whether strictly homorhythmic or involving very subtle rhythmic shifts.

While such textures are almost entirely lacking in Xenakis's early works, they progressively become more and more dominant as his career progresses. In fact, the evolution of his sound conception is intimately linked to his rhythmic writing

of sound masses, which evolves from an imperceptible polymetrical articulation, certainly stemming from architectural inspiration, towards clearly articulated homorhythmies.

References

- Barthel-Calvet, Anne-Sylvie, *Le rythme dans l'oeuvre et la pensée de Iannis Xenakis*, PhD diss., École des Hautes Études en Sciences Sociales, Paris 2000.
- Barthel-Calvet, Anne-Sylvie, »Iannis Xenakis face à la contrainte des commandes«, in: *Figures de l'art 30* (2015), pp. 59–72.
- Bregman, Albert S., *Auditory Scene Analysis: The Perceptual Organization of Sound*, Cambridge, MA 1990.
- Gibson, Benoît, *The Instrumental Music of Iannis Xenakis: Theory, Practice, Self-Borrowing*, New York 2011.
- Harley, James, *Xenakis: His Life in Music*, New York 2004.
- Hoffmann, Peter, »Towards an ›automated Art‹: Algorithmic Processes in Xenakis' Compositions«, in: *Xenakis Studies: In Memoriam* (Contemporary Music Review 21/2–3), ed. James Harley, Abingdon and Oxfordshire 2002, pp. 121–131.
- Solomos, Makis, *À propos des premières œuvres (1953–69) de I. Xenakis: pour une approche historique de l'émergence du phénomène du son*, PhD, Université-Paris IV, 1993.
- Solomos, Makis, »Cellular Automata in Xenakis' Music. Theory and Practice«, in: *Definitive Proceedings of the International Symposium Iannis Xenakis*, ed. Makis Solomos, Anastasia Georgaki, and Giorgos Zervos, Athens 2006, <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-00770141> (last visited 02-10-2020).
- Xenakis, Iannis, »Metastassis-Analyse«, ed. Anne-Sylvie Barthel-Calvet, in: *Revue de musicologie* 89/1 (2003), pp. 162–187.
- Xenakis, Iannis, »La Crise de la musique sérielle«, in: *Gravesaner Blätter* 1 (1955), pp. 2–4 (reprinted in Xenakis, Iannis, *Kéleütha*, ed. Benoît Gibson, Paris 1994).
- Xenakis, Iannis, *Formalized Music: Thought and Mathematics in Music*, New York 1992.

Makro- und Mikrozeit

Zur Temporalität zeitgenössischer Musik

Wenn es eine Aufgabe der Musiktheorie ist, die künstlerisch-musikalischen Gestaltungsmöglichkeiten ihrer jeweiligen Zeit beschreibbar zu machen, dann stellt die temporale Dimension zeitgenössischer Musik¹ ohne Frage eine besondere Herausforderung für die gegenwärtige Musiktheorie dar. Das offensichtlichste Indiz dafür ist, dass auf jenen Feldern, welche sich traditionell mit der zeitlichen Dimension von Musik beschäftigen – Rhythmustheorie und Formenlehre –, bis heute keine umfassenderen systematischen Ansätze vorliegen, bei denen die Kunstmusik des 20. und 21. Jahrhunderts substanziell in die Betrachtung mit einfließen würde.² Die Wichtigkeit des temporalen Aspekts von zeitgenössischer Musik wird gleichwohl immer wieder betont, und es existieren zahlreiche Arbeiten, die musikphilosophische, kompositionsstrategische, rezeptionsbezogene oder konzeptuelle Zeitaspekte jüngerer Musik in den Blick nehmen. Allerdings geschieht das zumeist nicht in systematischer Weise,³ sondern vor

- 1 Der Begriff ›zeitgenössische Musik‹ ist hier wie im Folgenden in einem weiteren Sinne gebraucht als Bezeichnung für eine in der europäischen Tradition stehende Kunstmusik des 20. und 21. Jahrhunderts mit Betonung der Musik der letzten ca. 30 Jahre. Davon unterschieden wird von ›Neuer Musik‹ die Rede sein, wenn die ›Darmstädter‹ Traditionslinie der Musik nach 1945 gemeint ist.
- 2 Gewisse theoretische Voraussetzungen und analytische Mittel neuerer Ansätze auf dem Feld der Rhythmustheorie können auf struktureller Ebene dagegen durchaus mit der Musik nach 1945 in Zusammenhang gebracht werden, so etwa die Vorstellung eines Rhythmus-Form-Kontinuums bei Martin Pfeleiderer (vgl. Pfeleiderer 2006) und in der Komponententheorie von Peter Petersen (vgl. Petersen 2010), deren parametrisiertes Analyseverfahren der Rhythmuspartitur auch ganz praktisch von serialistischem Denken beeinflusst erscheint.
- 3 Eine vielversprechende Ausnahme stellt hier ein Artikel Mark Delaeres dar, der überzeugend die Herausforderungen für eine Theorie zeitgenössischer Temporalität skizziert anhand von »six topics that are of paramount importance for the dramatic changes in thinking and imagining musical time since 1900« (Delaere 2009, S. 20f.). Einen systematischen Zugang zur Zeitgestaltung zeitgenössischer Musik aus dezidiert musikpsychologischer Perspektive eröffnet Justin London (vgl. London 2009). Trotz der ausgeprägten methodischen Reflektiertheit wird

allem am Beispiel einzelner Komponisten, Werke oder Werkzusammenhänge.⁴ Dabei werden zuweilen – wie Claus-Steffen Mahnkopf bemerkt hat – »unbefangenen ontologische, historische, diskurs- bzw. formkonstituierende, ästhetische, poetologische, phänomenologische, kompositionsstrategische, chronometrische, physikalische und akustische Dimensionen von Zeit vermischt«. ⁵ Im Sinne einer auf der Höhe ihrer ästhetischen Zeitgenossenschaft argumentierenden Musiktheorie scheint es für eine grundlegende Orientierung also nötig, gleichsam Schneisen und Sichtachsen in den Dschungel der phänomenalen und theoretischen Vielfalt zu schlagen. Ein solches Vorgehen geht naturgemäß sowohl mit dem Risiko der Durchtrennung konstitutiver Beziehungsgeflechte als auch mit der Gefahr einher, dass gewonnene perspektivische Einblicke mit einem synoptisch-kartographierten Gesamtbild verwechselt werden.

Im Rahmen einer solchen Orientierungssuche sind die nun folgenden meta-analytischen Gedanken zu verorten. Sie stellen freilich nicht mehr dar als erste vorsichtige Schritte auf dem Weg der umfassenderen Aufgabe, Grundzüge einer Temporalitätstheorie zeitgenössischer Musik zu entwickeln. Der sehr allgemeine Begriff ›Temporalität‹ soll dabei – an existierende Arbeiten mit derselben Begriffswahl (etwa von Christian Utz⁶ oder dem Orpheus Institut Ghent⁷) anknüpfend – darauf hinweisen, dass eine theoretische Perspektive anvisiert wird, in der unterschiedlichste, im Zitat Mahnkopfs beispielhaft benannte Aspekte musikalischer Zeit zusammentreten können.

dabei allerdings der in neuerer Musik erfolgenden Infragestellung von traditionellem rhythmus- und metrumtheoretischen Denken zu schnell mit dem Rekurs auf scheinbar überhistorische Konstanten begegnet – so etwa wenn Olivier Messiaens Sprengung des taktbasierten europäischen metrischen Systems in die Nähe von ›hyper-komplexen‹ musikalischen Formen gerückt wird, »which are not just challenges to the listener (or performer), but to the very notion of what properly constitutes the musical artwork itself« (London 2009, S. 66). Differenziertere Ergebnisse liefern Untersuchungen, die Ergebnisse der musikpsychologischen Expektanzforschung aus musiktheoretischer Sicht in produktiv-kritischer Auseinandersetzung evaluieren (vgl. Neuwirth 2008).

4 Als gut erschlossene Thematiken aus unterschiedlichen Bereichen seien exemplarisch genannt: die komplexe Rhythmik von György Ligeti (vgl. Taylor 2012, 2003) oder Conlon Nancarrow (vgl. Thomas 2000); konzeptionelle und philosophische Zeitaspekte im Werk Bernd Alois Zimmermanns (vgl. Fenevou 2012, Utz 2015); Konstitution von Zeiterfahrung bei Morton Feldman (vgl. Claren 2000, Utz 2015); Strategien von Verräumlichung bzw. Stratifikation (vgl. Borio 2010).

5 Mahnkopf 2000, S. 359.

6 Vgl. Utz 2015.

7 Einen guten Überblick über die Forschungen am Orpheus Institut Ghent zum Thema ›musikalische Zeit und Zeitgestaltung in moderner Musik‹ gibt Crispin 2009.

Vor diesem Ausgangshintergrund sollen am Anfang zwei basale Befunde stehen, die auf den ersten Blick wenig spektakulär sind, deren Vergegenwärtigung aber gleichwohl lohnenswert erscheint. Der erste Befund betrifft das im 20. Jahrhundert erfolgte Evolvieren und Ausdifferenzieren von Strategien, Formen und Ausprägungen musikalischer Zeitgestaltung. Im Resultat hat dieses zu dem historisch singulären Umstand geführt, dass in der zeitgenössischen Musik fast das gesamte Temporalitätsspektrum physikalischer Zeit in den Verfügungsbereich kompositorischer Gestaltung gerückt ist. So ist die Gültigkeit von strukturellen und formalen Konventionen, welche die operationalen Zeiteinheiten traditionell limitierten – von den kleinsten Bausteinen bis zur zeitlichen Gesamtarchitektur einer Komposition reichend –, in zeitgenössischer Musik hinfällig geworden; Kompositionen können ganz selbstverständlich wenige Sekunden oder mehrere Stunden dauern, mit dissoziierten Partikeln oder mit prozesshaften Abläufen arbeiten, aus regelmäßigen Patterns oder komplex-unvorhersehbaren Strukturen bestehen (um nur einige Gestaltungsdimensionen beispielhaft anzudeuten). Mit Technologien digitaler Klanganalyse und -synthese stehen außerdem heutzutage potenziell jedem Komponierenden zeitrepräsentierende und -manipulierende Hilfsmittel zur Verfügung, die noch vor wenigen Jahrzehnten alleine den Benutzern elektronischer Großstudios vorbehalten waren.

Mit der Dekonstruktion zeitgestalterischer Konventionen und der Neuerschließung zeitlicher Dimensionen hängt der zweite Befund zusammen, welcher besagt, dass in der Musik des 20. Jahrhunderts konzeptuelle und metaphorische Aspekte der Reflexion über Zeit zunehmend wichtig geworden sind – und zwar für die musikalische Zeitorganisation selbst wie auch für deren Rezeption. Dabei könnte man vereinfachend eine Entwicklung nachzeichnen, die von der Infragestellung der Zeitkonzeption klassisch-romantischer Musik am Anfang des 20. Jahrhunderts (z.B. durch Verfremdungs- und Verräumlichungstendenzen) bis zum Versuch ihrer Überwindung reicht (konstruktiv im Darmstädter Serialismus, dekonstruktiv bei John Cage u. a.). Die Relativität musikalischen Zeitbewusstseins und musikalischer Zeitwahrnehmung wird darin nicht nur diskursiv, sondern zunehmend auch in der künstlerischen Praxis – von rein strukturellen Implikationen bis hin zu umfassend konzeptuellen Ansätzen reichend – explizit thematisiert. Beide Ausgangsbefunde zusammenfassend lässt sich hypothetisch angeben, worin die theoretische Herausforderung, der spezifischen Temporalität zeitgenössischer Musik beizukommen, bestehen könnte. Aufgabe wäre es demnach, innerhalb jenes Beziehungsgefüges von verschiedenen musikalischen Zeitaspekten, welches vormals durch ein gleichsam prästabilisiert-harmonisches System fundamentiert war, Verwerfungen und

Verschiebungen aufzuspüren und diese durch neue, flexibel anpassbare Modelle beschreibbar zu machen.

Wie eine Annäherung an diese Herausforderung aussehen könnte, soll im Folgenden skizziert werden. Ein Teilaspekt, der dazu besonders geeignet erscheint, weil er sich Beschreibungen konventioneller Form- oder Rhythmuskategorien recht offensichtlich entzieht, ist die Frage nach musikalischer Mikro- wie Makrotemporalität. Als erste Orientierungshilfe kann hier eine Darstellung aus Curtis Roads' Buch *Micro Sound* dienen (vgl. Abb. 1).⁸

Roads unterscheidet darin zeitliche Größenordnungen, die er ›time scales‹ nennt – ganz oben dargestellt: ›Infinite‹ als ein Extrem, dann ›Supra‹ (d. h. zeitliche Dimensionen jenseits der gewöhnlichen Länge musikalischer Werke), ›Macro‹ (Roads bezieht diesen Begriff anders als in meinem allgemeineren Gebrauch nur auf die Zeitstrecken gesamer Kompositionen), ›Meso‹ (d. h. Zeiteinheiten wie musikalische Sätze, Abschnitte, Phrasen), ›Sound object‹ (musikalische Gestalten, Motive, Töne etc.), ›Micro‹ (Phänomene im Millisekundenbereich), ›Sample‹, ›Subsample‹ und ›Infinitesimal‹ als untere Grenze. Diesen time scales werden – darunter – auf vier Ebenen quali- und quantitative Beschreibungen zugeordnet, von oben nach unten: (1.) Periodenlängen; (2.) ›time delay effects‹, also Effekte, die aus der zeitlichen Manipulation auf der jeweiligen Ebene resultieren; (3.) Frequenzen sowie (4.) Wahrnehmungsphänomene und menschliche Verhaltensweisen.

Anhand von Roads' Darstellung wird zweierlei sehr deutlich: erstens, dass der kompositorische Gestaltungsspielraum traditioneller instrumentalmusikalischer Temporalität im gesamten Spektrum relativ begrenzt ist, nämlich auf die ›Macro‹-, ›Meso‹- und ›sound object‹-Größenordnung; dabei liegt doch insbesondere auf mikrozeitlicher Ebene ein gleichfalls reichhaltiges Potenzial musikalischer Gestaltungsmöglichkeiten, welches in traditioneller Instrumentalmusik als Fragen des ›micro timing‹ in performativ-interpretierender Hinsicht ja auch durchaus eine signifikante Rolle spielen kann,⁹ von den Kompositionen selbst aber nur ansatzweise entfaltet wird (besonders im Vergleich zur komplexen und entsprechend ausdifferenziert notierten Ausgestaltung konstitutiver musikalischer Dimensionen wie Dauernverhältnisse, Tonhöhen u.ä.). Und zweitens wird eine grundlegende Divergenz erkennbar, nämlich jene zwischen der Kontinuität der physikalischen Zeit, in die man quasi stufenlos hinein- und herauszoomen kann, und der wahrnehmungspsychologischen Diskontinui-

8 Vgl. Roads 2001, S. 5.

9 Vgl. Pfeleiderer 2006, S. 91 ff.

Time Scales of Music

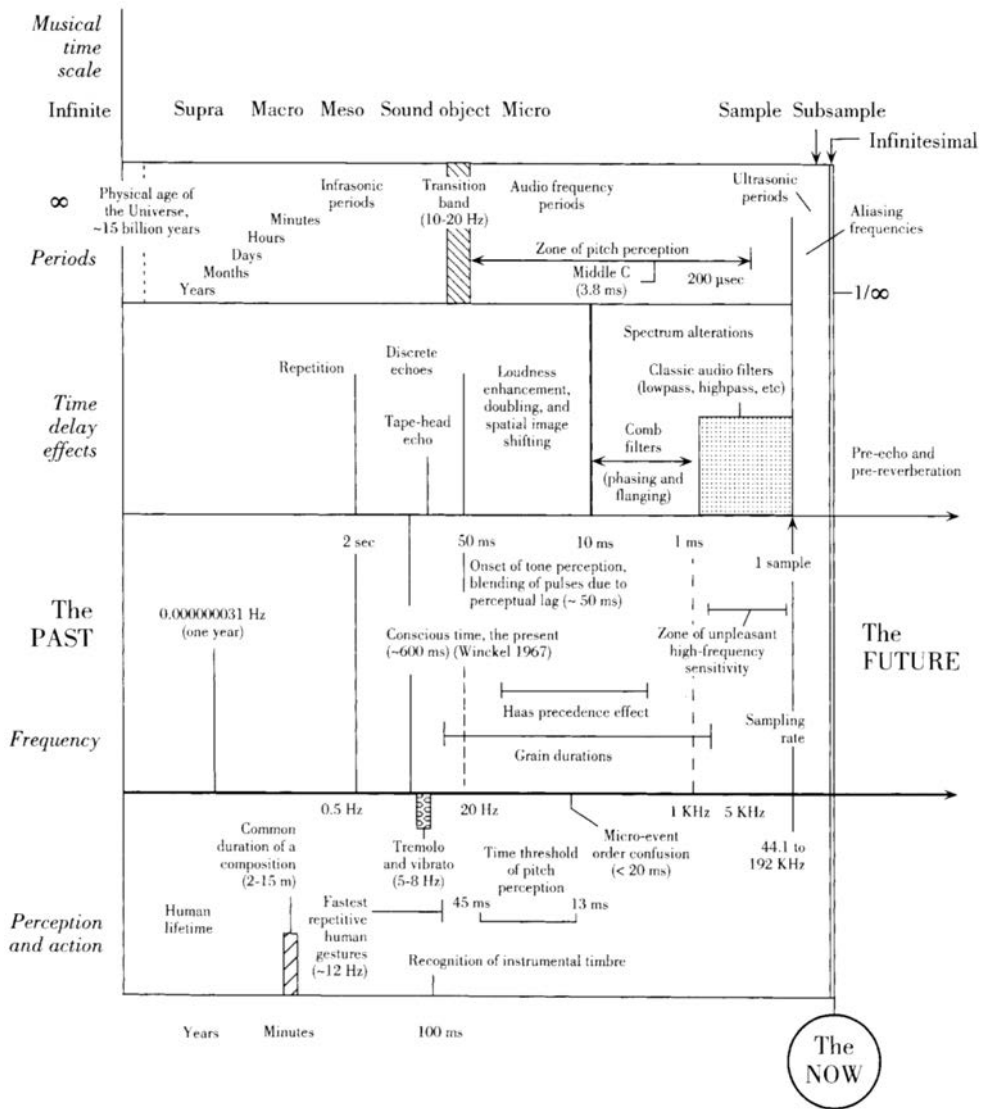


Abbildung 1: Zeitkontinuum nach C. Roads

tät der qualitativen Sprünge, die bei einem solchen Zoom die entsprechenden Musik- und Wahrnehmungsphänomene machen. Freilich ist diese Divergenz auch schon in historisch älterer Musik angelegt, dort wird sie allerdings selten bzw. nur indirekt reflektiert bzw. begrifflich von vornherein separiert.¹⁰ Durch kompositorische Gestaltung im mikro- wie makrozeitlichen Bereich wird diese Divergenz nun aber explizit gemacht und damit fast automatisch auch in den Fokus eines kompositorischen Problembewusstseins gerückt. Dieses ist neueren Kompositionen spätestens seit der seriellen Musik deutlich sichtbar eingeschrieben, hat die letztere doch die strukturkorrelierende Vermittlung mikro- und makrozeitlicher Ebenen nachhaltig geprägt; paradigmatisch kann dafür die in Karlheinz Stockhausens einschlägigem Aufsatz »...wie die Zeit vergeht...«¹¹ entwickelte Vorstellung eines Rhythmus-Tonhöhenkontinuums samt deren Umsetzungsversuch in *Gruppen für drei Orchester* stehen. Und auch in kompositorischen Ansätzen, die auf konzeptuellen Anteilen basieren (wie Bernd Alois Zimmermanns Vorstellung der ›Kugelgestalt der Zeit‹) oder explizit wahrnehmungsbezogen sind (so viele spektralistische Stücke wie etwa Gérard Griseys *Vortex Temporum* oder Tristan Murails *Modulations*), setzt sich das strukturbezogen-konstruktive Mikro-Makro-Korrelationsdenken fort. Ob und wie sich dieses auch für den hörenden Rezipienten vermittelt, ist dabei eine andere Frage. Bekanntlich behauptete Stockhausen, die Dauernoktaven in *Gruppen* oder die Superformel des *Licht-Zyklus* tatsächlich sinnlich identifizieren und nachvollziehen zu können; die Mikro-Makro-Strukturvermittlung wird von ihm also als Garant einer isomorphen Wahrnehmungsqualität angesehen. Andere Komponisten – so etwa auch Curtis Roads, der in seinen elektroakustischen Kompositionen immer wieder mit analogen Zeitoperationen auf verschiedenen ›time scales‹ arbeitet – betonen hingegen, dass solche Verfahren teils unvorhersehbare, nicht korrelierte akustische Ergebnisse liefern und daher primär allein als strukturelle Kompositionsstrategien anzusehen sind.¹² Hier wird also explizit unterschieden zwischen Werkstruktur und musikalischer Wirkung. Setzt man diese Differenzierung mit der Separierung von Produzenten- und Rezipientenperspektive in Beziehung, lässt sich die Basis für den hier vorgeschlagenen

10 Zu denken wäre an ein Phänomen wie das Vibrato, das normalerweise nicht als zeitliches, sondern klangfärbliches konzipiert ist, oder auch an das traditionelle Verständnis von Rhythmus, das im Grunde auf der psychoakustischen Fähigkeit isointervallischer Identifikation – in einem schmalen zeitlichen Bereich von ca. 100 Millisekunden bis zwei Sekunden – basiert.

11 Vgl. Stockhausen 1963.

12 Vgl. Roads 2001, S. 330 ff.

temporalitätsanalytischen Ansatz formulieren. Diesem zufolge lassen sich drei grundlegende Aspekte unterscheiden: ein struktureller, ein konzeptueller und ein wahrnehmungsgeleiteter Aspekt. Alle können jeweils aus zwei Perspektiven, der produktionsästhetischen wie der rezeptiven, betrachtet werden. Weiterhin ließen sich – schematisch vereinfachend – diesen Ebenen verschiedene analytische Operationen zuordnen. Auf struktureller Ebene wäre das vor allem jene des Vermessens, also der objektivierbare Nachvollzug fixierter zeitlicher Verhältnisse; auf konzeptueller Ebene die Interpretation, also die Extraktion konstitutiver metaphorischer, begrifflicher oder ideeller Zusammenhänge. Komplexer stellt sich die Situation auf der Wahrnehmungsebene dar, ist hier doch letztlich eine Mischung und Vermittlung aus den beiden anderen Operationen vonnöten. Denn musikalische Wahrnehmung findet bekanntlich nicht im begrifflich-konzeptuellen Vakuum statt, sondern wird neben den strukturellen Eigenschaften der gegebenen Sinnesdaten wesentlich durch individuelle Interpretationsleistungen vor- und mitstrukturiert – und das bereits auf sehr basaler Ebene. So musste beispielsweise die psychoakustische Forschung feststellen, dass sich empirisch nicht ohne Weiteres exakt vermessen lässt, was seit William James als ›psychological presence‹ bezeichnet wird. (Deren in entsprechenden empirischen Studien ermittelte Dauernwerte variierten teils signifikant – und das weniger individuell von Versuchsperson zu Versuchsperson als vielmehr eindeutig abhängig vom gegebenen musikalischen Kontext.)¹³ Solche Varianzen involvierter Interpretationsleistungen eingerechnet, lassen sich gleichwohl objektive Toleranzzonen und tendenzielle Gesetzmäßigkeiten zeitlicher Wahrnehmung konstatieren, die es in analytischen Untersuchungen zu berücksichtigen gilt. Beispielsweise kann im Allgemeinen konstatiert werden, dass die Geltung überindividueller Wahrnehmungsmechanismen desto stärker ab- und die Einwirkungsmöglichkeit individueller Rezeptionsbedingungen desto stärker zunimmt, je größer die betrachteten zeitlichen Objekte bzw. Dauernzusammenhänge sind. Das soll freilich nicht heißen, dass nur für zeitlich wenig ausgedehnte Phänomene valide analytische Aussagen getroffen werden könnten, vielmehr gilt es, die gegebenen Kontexte zu beachten und entsprechende Methoden jeweils flexibel zu wählen. Für die analytische Erklärung der Konstitution zeitlich extensiver Formen in der Musik Morton Feldmans z. B. könnte ein phänomenologischer Ansatz geeignet sein, der auf Edmund Husserls Konzept des sogenannten ›originären Zeitfeldes‹ zurückgreift: jene der ›psychologischen Gegenwart‹ James' verwandte Vorstel-

13 Vgl. Pfeleiderer 2006, S. 62 ff.

lung, dass analog dem visuellen Gesichtsfeld in den Bewusstseinsmodi von Retention, in der ein Sinneseindruck gleichsam nachklingt, und erwartender Protention, die Bewusstseinsinhalte antizipiert, zeitliche Gegenwartserfahrung konstituiert wird.¹⁴ Demnach könnte man Feldmans Musik analysieren, indem man den omnipräsenten Einsatz von Repetitionen und Patterns als Zonen hoher retentionaler Präsenz kennzeichnet, welche bei gleichzeitig einhergehender Auslöschung von Protentionen ein homogenes und kohärentes Zeitbewusstsein evozieren und damit die Wahrnehmung größerer zeitlicher Zusammenhänge überhaupt erst ermöglichen.¹⁵

Neben Kompositionen, in denen Struktur-, Wahrnehmungs- und Zeitbewusstseinsaspekte eine tragende Rolle spielen, lassen sich freilich auch Beispiele anführen, deren spezifische Temporalität von messbaren Strukturen oder Wahrnehmungsgesetzmäßigkeiten offensichtlich entkoppelt ist. Besonders trifft das bei Werken mit einem essenziell konzeptuellen Anteil zu. In der Dimension des zeitlich Großen gilt das etwa für Cages *Organ²/ASLSP*, besonders in seiner laufenden, auf 639 Jahre angelegten Halberstädter Interpretation – oder noch extremer und pointierter konzeptuell in Rodney Grahams *Parsifal/Verwandlungsmusik*. In diesem auf eine potenzielle Spieldauer von fast 39 Milliarden Jahren angelegten Werk verarbeitet Graham eine historisch verbürgte Anekdote zur ersten *Parsifal*-Aufführung 1882, nach der aufgrund des Umstands, dass die Verwandlungsmusik des I. Akts für den aufwendigen bühnentechnischen Umbau zu kurz war, von Richard Wagners Assistenten Engelbert Humperdinck – der Meister selbst war zu beschäftigt – einige potenziell endlos wiederholbare Takte hinzukomponiert wurden. Wenn man Grahams Stück nun auf die oben vorgeschlagene Matrix der drei Aspekte und zwei Perspektiven projiziert, könnte man es ungefähr folgendermaßen schematisch aufschlüsseln:

- 1) Strukturaspekt: Aus Produzentensicht besteht die strukturelle Materialgrundlage der musikalischen Komposition aus Humperdincks Zusatztakten, welche

14 Vgl. Husserl ³2000, S. 385; Husserl 1985, S. 163.

15 Einem solchen Ansatz folgend ließe sich etwa die Passage aus Feldmans *Triadic Memories*, bei deren Analyse Utz durch die Vergabe der konventionellen Segmentbezeichnungen ›A1‹, ›A2‹, ›A3‹ etc. eine syntaktische und damit auch rezeptive Identität suggeriert (vgl. Utz 2013, S. 47f.), angemessener mit einer an der komponententheoretischen ›Rhythmuspartitur‹ Petersens orientierten Darstellung beschreiben, welche die retentionalen Verweildauern von Einzeltönen oder -gestalten zu repräsentieren versucht. Denn auf diese Weise könnte sowohl der Genese des beim Hören entstehenden Zeitbewusstseins als auch aus subjektiven Hörperspektiven erwachsenden Varianzen – etwa durch Angabe von Toleranzzonen oder Darstellung von potenziell abweichenden Hörweisen – Rechnung getragen werden.

in den Einzelstimmen der Partitur durch ein algorithmisches Verfahren so verkürzt bzw. verlängert sind, dass sie erst ganz am Ende des Stücks in allen Stimmen wieder genau miteinander synchronisiert erscheinen. Von einer ausschließlich hörenden Rezipientenperspektive aus, die naturgemäß immer nur einen winzigen Teil des strukturellen Gesamtzusammenhangs erfassen kann, bleibt das zugrundeliegende Strukturprinzip dagegen opak bzw. kann allenfalls ansatzweise induziert werden.

- 2) Konzeptaspekt: Eine Realisierung des Werks ist immer nur als eine quasi in Echtzeit erfolgende Teilaufführung möglich, denn das Stück hat laut Graham¹⁶ bereits bei der *Parsifal*-Aufführung 1882 begonnen und reicht bis ins Jahr 38.969.364.735 (also weit über die Existenzdauer unserer Sonne hinaus). Neben dem historisch-faktischen Zeitaspekt, auf den die *Parsifal*-Anekdote verweist, ist aus Produzentenperspektive mithin auch die Thematisierung von imaginerter und kosmologischer Zeit in das Werkkonzept eingeschrieben, wobei dieses dem Rezipienten durch Informationen über die para- und kontextuelle Aufführungsinszenierung lesbar und dadurch partiell auch erfahrbar gemacht wird.
- 3) Wahrnehmungsaspekt: Auch wenn der konzeptuelle ohne Frage den prominentesten Aspekt in Grahams Stück darstellt, so ist er gleichwohl nicht hinreichend werkkonstitutiv, denn das Konzept verlangt gleichsam nach einem Abgleich mit seiner klanglichen Realisierung. Diese ist aus Produzentsicht prädeterminiert, nämlich als das jeweils neu zu erzeugende Resultat eines identischen konzeptuellen Generierungsverfahrens; der Rezipient ist hingegen mit einem bei jeder Aufführung neu inszenierten Klangobjekt konfrontiert, dessen ästhetisches Potenzial aus dem Zusammenspiel von konzeptuell vorgeformter Erwartungshaltung und tatsächlich erfolgender sinnlich-klanglicher Wahrnehmung erwächst.

Künstlerische Ansätze, die in ähnlicher Weise wie Grahams Werk vom konzeptuellen Zeitaspekt geprägt sind, lassen sich freilich auch in mikrozeitlicher Hinsicht finden, so z. B. wenn unerkennbar mit Samples existierender Musik gearbeitet wird (wie etwa zum Teil in John Oswalds *Plunderphonics*-Stücken, die ausschließlich aus Samples unterschiedlichster Dauer und Herkunft bestehen) oder wenn time stretching-Techniken zur Anwendung kommen (wie in Harald Münz' *BeethovEnBloc*, das die 37 Sätze aller Beethoven-Sinfonien auf ein Längenmaß zurechtgeschnitten gleichzeitig ablaufen lässt).

16 Graham 2002, S. 87.

Freilich stellen solche und ähnliche Werke mit ihrer dezidierten Konzeptualität ohne Frage Extrempositionen und in der Analysepraxis zeitgenössischer Musik daher wohl eher die Ausnahme dar. Als Beispiele sind sie hier vor allem für die Zwecke des Arguments angeführt, dass die Grundaspekte von Struktur, Konzept und Wahrnehmungs- bzw. Erfahrungsqualität zumindest potenziell separierbar sind. Ihre Konstellationen mögen in anderen Fällen entweder deutlich schwieriger ausdifferenzieren sein oder unter Umständen auch nur partiell eine Rolle spielen. Gleichwohl kann man die Bestimmung des in einer Komposition je unterschiedlich aktualisierten und daher spezifischen temporalen Aspektverhältnisses als eine Grundfigur jeder Temporalitätsanalyse begreifen.¹⁷ Noch weitergehend könnte sogar die Behauptung gewagt werden, dass in der Nichtkongruenz, Unschärfe oder Oszillation der verschiedenen Temporalitätsaspekte zumindest *ein* generatives Kernpotenzial der ästhetisch-temporalen Wirkung Neuer und zeitgenössischer Musik liegt. Bei dem vorgestellten Werk Grahams ist das recht offensichtlich der Fall: die Klangebene alleine versprache wenig sinnlichen Reiz, und die pure Konzeption wäre nicht viel mehr als ein konzeptueller ›one-liner‹. Aber auch bei konventionelleren Musikformen erscheint eine solche These nachvollziehbar. So ist z. B. – um ein ›klassisches‹ Beispiel zu nennen – die anhaltende Faszinationskraft von Stockhausens *Gruppen für drei Orchester* vielleicht genau dadurch mitbedingt, dass die behauptete (und im Kern natürlich extrem traditionelle) Deckungsgleichheit von konzeptueller Grundlage (Rhythmus-Tonhöhen-Kontinuum) und struktureller kompositorischer Aktualisierung (Dauernoktaven) eben nicht äquivalent in der rezeptiven Wahrnehmung aufgeht, dass Stockhausens Selbstsetzung als paradigmatisch-idealer Hörer und damit auch die Identifikation von Produktions- und Rezeptionsperspektive ins Leere laufen. Vielmehr scheint es gerade die aus einer potenziellen Divergenz resultierende Reichhaltigkeit zu sein, welche aspektbezogene und, wenn man so will, performativ-rezeptive Komponenten ins Spiel bringt. Bei temporalitätsbezogenen Analysen zeitgenössischer Musik kann es daher in aller Regel auch nicht darum gehen, allein mithilfe von Zeitmaßen die Frage zu beantworten, wie die Zeit ›vergeht‹. Vielmehr gilt es, immer wieder neu die Regeln des perspektivischen Spiels zu ergründen, wie die Zeit vergehen könnte.

17 Das gilt übrigens potenziell auch für ältere Musik. Dort ist die analytische Grundkonzeption freilich meistens schon von vornherein auf eine stilistisch relativ festgefügte und zumeist tendenziell kongruente Konstellation der drei Aspekte zugeschnitten.

Literatur

- Borio, Gianmario, »Kompositorische Zeitgestaltung und Erfahrung der Zeit durch Musik. Von Strawinskys rhythmischen Zellen bis zur seriellen Musik«, in: *Musik in der Zeit, Zeit in der Musik*, hg. von Richard Klein, Ekkehard Kiem u. Wolfgang Ette, Weilerswist 2000, S. 313–334.
- Claren, Sebastian, *Neither: Die Musik Morton Feldmans*, Hofheim 2000.
- Crispin, Darla (Hg.), *Unfolding Time: Studies in Temporality in Twentieth-Century Music*, Leuven 2009.
- Delaere, Mark, »Tempo, Metre, Rhythm, Time in Twentieth-Century Music«, in: *Unfolding Time: Studies in Temporality in Twentieth-Century Music*, hg. von Darla Crispin, Leuven 2009, S. 13–44.
- Feneyrou, Laurent, »Zimmermann et la philosophie du temps: Variations sur un article«, in: *Regards croisés sur Bernd Alois Zimmermann: actes du colloque de Strasbourg 2010*, hg. von Pierre Michel, Heribert Henrich u. Philippe Albèra, Genf 2012, S. 191–251.
- Graham, Rodney, *Exhibition Catalogue Whitechapel Art Gallery*, London 2002.
- Houben, Eva-Maria, *Die Aufhebung der Zeit: Zur Utopie unbegrenzter Gegenwart in der Musik des 20. Jahrhunderts*, Stuttgart 1992.
- Husserl, Edmund, *Vorlesungen zur Phänomenologie des inneren Zeitbewußtseins*, Tübingen ³2000.
- Husserl, Edmund, *Texte zur Phänomenologie des inneren Zeitbewußtseins*, Hamburg 1985.
- London, Justin, »Temporal Complexity in Modern and Post-Modern Music: A Critique from Cognitive Aesthetics«, in: *Unfolding Time: Studies in Temporality in Twentieth-Century Music*, hg. von Darla Crispin, Leuven 2009, S. 45–68.
- Mahnkopf, Claus-Steffen, »Der Zerfall der musikalischen Zeit. Prolegomena zu einer Theorie der Atonalität«, in: *Musik in der Zeit, Zeit in der Musik*, hg. von Richard Klein, Ekkehard Kiem u. Wolfgang Ette, Weilerswist 2000, S. 354–372.
- Neuwirth, Markus, »Das Konzept der Expektanz in der musikalischen Analyse: Möglichkeiten und Probleme einer kognitiv orientierten Musikanalyse«, in: *Musiktheorie im Kontext: 5. Kongress der Gesellschaft für Musiktheorie* (Musik und. Neue Folge 9), hg. von Jan Philipp Sprick, Reinhard Bahr u. Michael von Troschke, Hamburg 2008, S. 557–573.
- Petersen, Peter, *Musik und Rhythmus. Grundlagen, Geschichte, Analyse*, Mainz 2010.
- Pfleiderer, Martin, *Rhythmus. Psychologische, theoretische und stilanalytische Aspekte populärer Musik*, Bielefeld 2006.
- Roads, Curtis, *Microsound*, Cambridge, MA 2001.
- Stockhausen, Karlheinz, »... wie die Zeit vergeht...«, in: ders., *Texte zur Musik, Aufsätze 1952–1962 zur Theorie des Komponierens*, hg. von Dieter Schnebel, Köln 1963, S. 99–139.
- Taylor, Stephen Andrew, »Hemiola, Maximal Evenness, and Metric Ambiguity in Late Ligeti«, in: *Contemporary Music Review* 31 (2012), S. 203–220.
- Taylor, Stephen Andrew, »Ligeti, Africa and polyrhythm«, in: *World of music* 45 (2003), S. 83–94.

- Thomas, Margaret, »Nancarrow's temporal dissonance: Issues of tempo proportions, metric synchrony, and rhythmic strategies«, in: *Intégral: The journal of applied musical thought* 14/15 (2000/2001), S. 137–180.
- Utz, Christian, »Paradoxien musikalischer Temporalität in der neueren Musikgeschichte. Die Konstruktion von Klanggegenwart im Spätwerk Bernd Alois Zimmermanns im Kontext der Präsenzästhetik bei Giacinto Scelsi, György Ligeti, Morton Feldman und Helmut Lachenmann«, in: *Die Musikforschung* 68 (2015), S. 22–52.
- Utz, Christian, »Erinnerte Gestalt und gebannter Augenblick: Zur Analyse und Interpretation post-tonaler Musik als Wahrnehmungspraxis – Klangorganisation und Zeiterfahrung bei Morton Feldman, Helmut Lachenmann und Brian Ferneyhough«, in: *Ans Licht gebracht: Interpretationen neuer Musik* (Veröffentlichungen des Instituts für neue Musik und Musikerziehung, Darmstadt 53), hg. von Jörn-Peter Hiekel, Mainz 2013, S. 40–66.
- Utz, Christian/Kleinrath, Dieter, »Klangorganisation: Zur Systematik und Analyse einer Morphologie und Syntax post-tonaler Kunstmusik«, in: *Musiktheorie und Improvisation. Kongressbericht der IX. Jahrestagung der Gesellschaft für Musiktheorie*, hg. von Jürgen Blume u. Konrad Georgi, Mainz 2009, S. 564–596.

Almut Gatz

»... the passing seconds are loaded
with resonances ... «

Zur Zeitartikulation in Chaya Czernowins Ensemblestück *Lovesong*

Chaya Czernowin verweist im Vorwort¹ zu ihrem 2010 für das ›ensemble recherche‹ komponierten *Lovesong*² auf die eigentümliche Zeitwahrnehmung Verliebter, denen Stunden wie im Flug vergehen und Sekunden zu einer kleinen Ewigkeit werden können. Viele Eigenschaften der Komposition lassen sich zurückbeziehen auf die Vorstellung, dem gewohnten kontinuierlichen Fluss der Zeit entrissen und einem gedehnten, eilenden oder auch ›verhakten‹ Modus des Zeitverlaufs ausgesetzt zu sein. Das zwischen diesen Modi entstehende Spannungsverhältnis und die verräumlichende Aufladung einzelner Ereignisse und Zustände mit Resonanzen führen zu stark kontrastierenden energetischen Verfasstheiten der Abschnitte.

Dabei artikuliert sich Zeit nicht nur in der formalen, metrischen und rhythmischen Gliederung. Die Komposition baut insbesondere darauf, dass das musikalische Zeiterleben bestimmt wird von der Dichte der Ereignisse im Verhältnis zur – durch ein Pulsieren im Hintergrund häufig greifbar dargestellten – physikalisch messbaren Zeit. Entscheidend für das Verständnis des in der Zeit

- 1 »The time of falling in love is one of the most intense times in one's life. One loses a certain control, every second is drenched and colored with emotion, and the passing seconds are loaded with resonances, echos shimmer strange energy. In LOVESONG, there is music which follows the gesture of imaginary hands as they touch an instrument, there is the song, the love song, created by the hands touching the instrument, and there is a shimmer and resonance, vital resonance, which grows. The overall flow tries to reflect on the strange energy and flow of time when falling in love.«
- 2 Chaya Czernowin, *Lovesong* for mixed ensemble, Erstdruck 2010. Abdruck der Notenbeispiele mit freundlicher Genehmigung des Verlags Schott Music, Mainz. Unter <https://de.schott-music.com/shop/pdfviewer/index/readfile/?idx=MTMzMzUy&idy=133352> lässt sich eine Ansichtspartitur herunterladen (abgerufen am 5. 12. 2019).

Aufeinanderfolgenden ist schließlich die durch Zusammenhang, Entwicklung und »kausale« Verknüpfungen (etwa Impuls und Reaktion) entstehende Konsequenzlogik³.

Wie verändern sich nun diese Aspekte von Zeitartikulation? Und wie wandelt sich mit ihnen das anfangs von knisternder Annäherung, spielerischem Dialog und kleinen ›Explosionen‹ geprägte Ausdrucksspektrum? Diesen Fragen soll zunächst an einzelnen Ausschnitten nachgegangen werden, um dann eine abschließende Interpretation mit Blick auf das eingangs zitierte Bild zu versuchen. Um den gegebenen Rahmen nicht zu sprengen, muss dabei sowohl auf eine Diskussion systematischer Betrachtungen zu Zeit und Musik als auch auf eine Einordnung in das Œuvre Chaya Czernowins verzichtet werden; ebenso ausgeklammert werden für das Verständnis der Zeitstruktur nicht unmittelbar notwendige analytische Befunde.

1. Ausgangspunkte: Erster Abschnitt – Zeit und Musik

1.1 Formüberblick

Lovesong lässt sich in vier etwa gleich große Teile gliedern. Dabei ist Formteil II eine Steigerung von I, III und IV hingegen stehen im Gegensatz sowohl zueinander als auch zur ersten Hälfte des Stücks. Formteil II und III gehen durch eine längere Phase der Ausdünnung und Dissoziation ineinander über. Den stärksten Einschnitt bildet die Zäsur vor dem letzten Formteil.

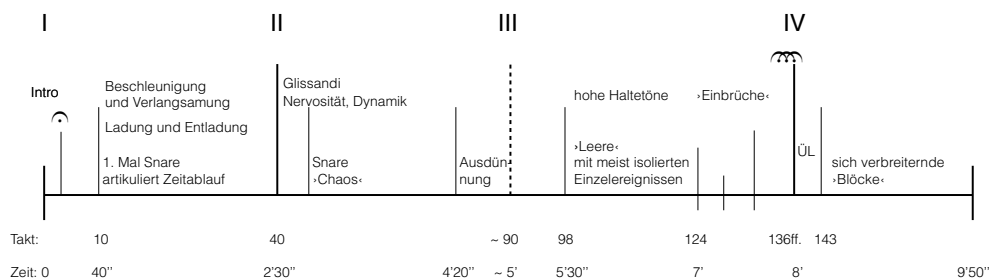


Abbildung 1: Formüberblick

3 Vgl. Kutschke 2002, S. 103ff. Da man strenggenommen in der Musik nicht von Kausallogik im Sinne einer lebensweltlich-physikalischen Verkettung von Ursache und Wirkung sprechen kann, verwendet Beate Kutschke für das Prinzip musikalischer Folgerichtigkeit den Begriff der Konsequenzlogik, der hier übernommen wird.

1.2 Formteil I

Ein dreitaktiger Anfangsimpuls (vgl. Abbildung 2) stellt bereits wesentliche Ideen der Komposition vor. Drei Holzbläser (Flöte/Bassflöte, Oboe, Bassklarinette) und drei Streicher (Violine, Viola, Violoncello) stehen einander als Gruppen gegenüber.⁴ Klavier und vielfältiges Schlagwerk⁵ bilden eine prinzipiell perkussivere Schicht, die sich aber – wie hier – auch häufig mit den anderen Instrumenten verbindet. So greift die mit dem Bogen gestrichene Marimba in Takt 2 den Klang der tiefen Streicher auf und lässt ihn, von Mehrstimmigkeit, Vierteltönen und Geräuschhaftem⁶ bereinigt, verklingen; die abgedämpften Klaviertöne in Takt 1 wiederum spiegeln sich verfremdet in Violine und Oboe. Der anschließende, mit ›messa di voce‹ und ›glissando‹ nach unten gedehnte Streicherakkord ist eine klanglich und zeitlich vergrößerte, zu einem Klang gebündelte Resonanz dieser ersten Minimalbewegung. Die Töne d^1 und a^1 seiner Rahmenquinte werden ab Takt 20 als ›Kristallisationstöne‹ (siehe unten) wieder aufgegriffen. Hier ist d^1 Fortsetzung des ersten Flötentons, der in Takt 3, aufgespalten in drei Stimmen, nach oben hin verfliegt.⁷ Metrum (etwa der ›verkürzte‹ zweite Dreivierteltakt) und Rhythmus (›verspäteter‹ Einsatz der Oboe in Takt 1, Überlagerung von Triole und Achteln, quintolisch vorgezogener Einsatz der tiefen Streicher und weitere synkopische Vermeidung der Taktzeiten in Takt 2) erzeugen mit ähnlich fein abgewogener Unschärfe einen lebendigen Schwebezustand.

Insgesamt entsteht aus Impuls⁸, Wellenbewegung und Diminuendo eine expressive Seufzergeste, die wichtige Topoi des ganzen *Lovesong* vorstellt: die Annäherung der Stimmen, die Räumlichkeit durch klangliche Ausdifferenzierung, vor allem aber die logisch gerichtete Zeitstruktur, die sich durch die Folge von Impuls, Reaktion und Resonanz ausprägt.

4 Vgl. die Sitzanordnung auf S. 10 der Partitur.

5 Crotales, Marimba (mit Kontrabassbogen), kleines Tam-tam, Piccolo Snare, Snare Drum, Bass Drum, Superball, Aluminium Foil Shaker, Crash Cymbal.

6 *clt.* = *col legno tratto*: »press bow to the point of much noise and almost no pitch«; ›halbe‹ Kreuze und spiegelverkehrte b^1 s bezeichnen Alterationen um einen Viertelton. Vgl. die Erklärung der Sonderzeichen und Spielanweisungen auf S. 7–10 der Partitur.

7 Dieses Spiel mit der Ein- oder Mehrdimensionalität musikalischer Elemente – rhythmischer Impuls, Ton, Linie, Klang; starre, aufgewühlte oder brüchige Fläche; Zwischenformen wie durchlöcherter oder als Minimalcluster zusammengepresste Liegetöne – zieht sich durch das ganze Stück und wäre schon für sich genommen ein lohnender Untersuchungsgegenstand.

8 Das Wort ›Impuls‹ wird in doppelter Bedeutung verwendet. Es bezeichnet sowohl den ersten Formabschnitt (Takte 1–3), als auch einzelne musikalische Ereignisse wie hier die erste Geste von Flöte, Oboe, Klavier und Geige.

»... the passing seconds are loaded with resonances ...«

The musical score is divided into two systems. The top system includes Flute, Oboe, Bass Clarinet, Percussion (Maracas and Double Bass), and Piano. The bottom system includes Violin, Viola, and Violoncello. The score features complex time signatures: 3/4, 2/4 + 3/5, 3/4, and 3/8. Dynamics range from *f* to *ppp*. Performance instructions include "extremely slow bow", "ord. → clt.", and "nail pizz.". The score shows a progression of musical ideas with increasing density and intensity over the three measures.

Abbildung 2: Ch. Czernowin, *Lovesong*, Takte 1–3

Im darauffolgenden Abschnitt werden die im Anfangsimpuls enthaltenen musikalischen Ideen entwickelt. Dabei ist ein immer wiederkehrender Prozess besonders prägnant: Zunächst steigern sich Ereignisdichte, Dynamik und Klangintensität bei vermindertem Tempo und Bündelung der Stimmen um einen

oder zwei Töne (>Kristallisationstöne⁹). In einer meist punktuellen Entladung – alle beteiligten Stimmen spielen gleichzeitig oder minimal versetzt extrem laut, kurz und akzentuiert den gleichen oder fast gleichen Ton – verpufft dann die angestaute Energie. Wichtige Stationen sind: kurze Verdichtung und Entladung in Takt 8f. mit Zielton e^1 , längerer Verdichtungsprozess in Takt 20ff. um die Töne c , $\sim d$ und a ohne Entladung, in Takt 26ff. Verdichtung $\sim a$, in Takt 30 Entladung in g (vgl. Abbildung 3).¹⁰

In den derart geklärten Raum setzt mit wieder erhöhtem Tempo die Snare Drum mit hintergründigem, hochfrequentem Pulsieren¹¹ ein, das – immer wieder aufgegriffen, über weite Strecken beibehalten und in Formteil III alle Strukturschichten vereinnahmend – wie eine Art objektiver Zeitmesser wirkt und gleichzeitig eine unterschwellig erregte Erwartungshaltung erzeugt.

Die in der vorangestellten Programmnotiz genannten Momente – Kontrolle (bzw. Kontrollverlust), Berührung, Resonanz, Spannung und Energie – finden sich in diesem ersten Abschnitt geradezu bildlich dargestellt. Flexible Beschleunigung und Verzögerung und die nahezu physikalisch plausible Reihung von Bündelung, Verdichtung, Entladung und Leere stehen paradigmatisch für einen erzählerisch gerichteten Zeitablauf, der einem natürlichen und dichten musikalischen Zeiterleben entspricht.

9 Die meisten dieser Töne sind für das ganze Stück als Ziel-, Liege-, Verdichtungstöne strukturell bedeutsam.

10 Aufblitzen und chaotisches Herumspringen werden gebündelt (Takt 23ff.), Annäherung der Tonhöhen, dann wie durch einen Sog oder äußeren Druck Zusteuern auf einen gemeinsamen Fluchtpunkt um a (Takt 26ff.); gleichzeitig Klavierbass penetrant auf g , das sich schließlich durchsetzt (in jeder Hinsicht vergrößerte Wiederaufnahme der Anfangsidee mit den Tönen a bis g); die Entladung auf g löst das gis der Oboe aus.

11 Spielanweisung: »On the verge of audibility. Like a constant background. Dynamically and in density as constant as possible [...]«. Snare und Piccolo Snare wechseln, ab Takt 35 auch Aluminium Foil Shaker.

»... the passing seconds are loaded with resonances ...«

The musical score is divided into two systems, each with a 4/4 and a 3/4 time signature. The instruments and their parts are as follows:

- Flute (Fl.):** Part 1, starting at measure 27. Dynamics: *ff*, *f*, *ff*, *f*, *ff*. Includes a five-measure slur.
- Oboe (Ob.):** Part 1. Dynamics: *mp as possible*. Includes a five-measure slur.
- Bassoon (Bcl.):** Part 1. Dynamics: *fff*. Includes a three-measure slur and a circled asterisk (*) in the 3/4 section.
- Percussion (Perc.):** Part 1. Instruction: "Superball drag, light pressure" → "heavy pressure".
- Piano (Pno.):** Part 1. Dynamics: *fff*, *(fff)*. Includes a five-measure slur.
- Violin (VI.):** Part 1. Dynamics: *ff*, *fff*, *fff*. Includes a three-measure slur and a five-measure slur.
- Viola (Va.):** Part 1. Dynamics: *ff*, *fff*, *fff*. Includes a three-measure slur and a five-measure slur.
- Violoncello (Vc.):** Part 1. Dynamics: *ff*, *fff*, *fff*. Includes a five-measure slur and a three-measure slur.

The score features various performance markings such as *arco (ord.)*, *spm.*, and *ord.* for string parts, and dynamic markings like *ff*, *f*, *mp*, and *fff* throughout.

The image displays a musical score for three instruments: piano, snare drum, and guitar, covering measures 27 to 33. The score is divided into two systems, each starting with a 4/4 time signature and a tempo marking of quarter note = 66. The first system (measures 27-30) features a piano part with dynamics ranging from *fff* to *pp*, a snare drum part with dynamics from *ppp* to *p*, and a guitar part with dynamics from *fff* to *mp*. The second system (measures 31-33) continues with similar dynamics and includes a *clb.* (cymbal) marking in the guitar part. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Abbildung 3: Lovesong, Takte 27–33

Exkurs zur Zeit

Über Zeit und Musik zu schreiben, hat immer etwas Waghalsiges. Oft drängt sich die Thematik erst geradezu auf, um alsbald ein für philosophische Laien schier nicht zu bewältigendes Feld an Perspektiven und Plattitüdenfallen auszubreiten.¹² Die zeitliche Gliederung auf den Ebenen Form, Metrum und Rhythmik, Musik als Zeitkunst, Zeit als Medium, Rezeption des klingenden Werks in der Zeit sind dabei noch recht fasslich. Komplizierter wird es schon beim Verhältnis von physikalischer (Lebens-) und musikalischer Zeit.¹³ So können meiner Analyse zugrundeliegende Gedankengebäude im Folgenden nur grob umrissen werden.

Für die Zeitwahrnehmung entscheidend ist das Verhältnis von Besonderem und Allgemeinem, von Ereignissen zum Kontinuum, von Ähnlichem zur Differenz. Zeit wird als ereignishaft-dicht erfahren, wenn das Zeitfenster gefüllt, d. h. strukturiert ist,¹⁴ und aufeinander folgende Zeitpunkte als kausal verknüpft aufgefasst werden. Meine Betrachtungen zur Zeitartikulation gehen unter anderem auf das von Theodor W. Adorno geprägte Begriffspaar der intensiven und extensiven Zeit¹⁵ und den damit verknüpften Topos des Herausgehobenseins aus dem unerbittlichen Lauf der Zeit im intensiven, erfüllten Augenblick zurück. In Richard Kleins Worten:

›Intensiv‹ [nach Adorno] meint damit eine Darstellung der Sukzession als Entwicklungsgeschichte, die zuletzt auf eine emphatische Aufhebung von Zeit überhaupt zielt.¹⁶ Für Adorno [...] bleibt Zeit [...] ›etwas‹, an das sich Musik nicht verlieren darf, sondern mit dem sie ›fertig werden‹, dessen ›leerem‹ Fluß sie sich widersetzen, ja ›entgegenstemmen muß‹. Sukzession ist zunächst leere Sukzession, beständige Folge von Jetztpunkten, ein homogener Einteilungshorizont. Bezeichnet ist damit allerdings weniger ein formaler Sachverhalt als abstrahierte Gewalt, das Schema einer unentrinnbaren Nichtigkeit, dem sich die Musik ›entgegenzustimmen‹ hat.¹⁷

12 Vgl. Richard Kleins humorvolle Ausführungen zu dieser Problematik. Klein 2000, S. 58f.

13 Vgl. Carl Dahlhaus' Betrachtung musikalischer Zeit-Relationen unter folgenden Aspekten: a) die homogene, objektiv gemessene ›Weltzeit‹, in der Musik verläuft, b) die im Werk angelegte Zeitdauer, die in jeder Aufführung neu ausgefüllt wird, c) die für die ästhetische Musikerfahrung wesentliche, sich für den Hörenden ständig ändernde konkret erlebte Zeitdauer, die im Hören aus dem gerade Vergangenen, dem Gegenwärtigen und dem Antizipierten synthetisiert wird, d) das (auch messende) In-Beziehung-Setzen unterschiedlicher musikalischer Verläufe, das erst ein Bewusstsein von Zeit ermöglicht. Dahlhaus 1984, S. 97–101.

14 Vgl. Kutschke 2002, S. 105.

15 Adorno 1993, S. 135ff.

16 Klein 2000, S. 70.

17 Ebd., S. 73.

In *Lovesong* wird die Vorstellung der Zeit als zunächst »leere Sukzession von Jetztpunkten« ebenso spürbar wie ihre Verdichtung und Dehnung durch die wechselnde Fülle, Strukturiertheit und Konsequenzlogik der in ihr ablaufenden musikalischen Ereignisse.

2. Zeitstruktur in Formteil II–IV

2.1 Formteil II

In Teil II befreit sich die Musik zunehmend: Schon das eröffnende Glissando mutet schelmisch an. Elemente aus Formteil I werden übernommen, die Kristallisationstöne werden aber weder durch langfristige Bündelung vorbereitet – die fast zwanghaft zusammengepressten Liegetöne scheinen erlöst –, noch folgt ihnen die gespannte Leere; vielmehr ›rutschen‹ Stimmen hinein und andere ›zünden‹ mit (Takt 42 $\sim f$, 47 *fis*, 55 $\sim a/g$, 65 *h*, 68 *c*, 75 *h*). Ausgeprägtere Melodik und eine Zunahme an Geräuschhaftem erzeugen eine abwechslungsreiche Textur, die weniger logisch gerichtet als spontan-naturhaft wirkt.

Ab Takt 75 häufen sich kurze, akzentuierte Töne, ein nervöses »Brutzeln«¹⁸ entsteht. Das Pulsieren der Snares wird unruhiger und greift auf die Streicher über (ab Takt 88 »col legno battuto«, in schnellen, unregelmäßigen Wechseln, ab Takt 98 mit längeren Tönen); aufgrund dieser zunehmenden Fliehkräfte scheint die Energie schwerer zu bändigen.

2.2 Formteil III

Das ›Auseinanderfliegen‹ der chaotisch-dichten Struktur ab Takt 90 führt zu einer Ausdünnung in mehrfacher Hinsicht: Bassklarinette und Schlagzeug setzen aus, es gibt (fast) keine durchgehend klingenden Töne, alles Melodische ist in ein unregelmäßiges Zittern zerstäubt (vgl. Abbildung 4). Die sehr hohen und labilen Pfeiftöne (»Whistle Tones«) der Flöte und Oboe erhalten durch den untergründigen Klavier-Widerhall Räumlichkeit. Es entsteht ein sphärischer, statischer Zustand ohne greifbare rhythmische Struktur; wie an den äußersten Enden eines wahrnehmbaren Raums, leicht, aber zum Zerreißen gespannt. Die Einzelaktionen in Cello und Klavier treten auf als punktuelle Explosionen, plötzliche Zusammenballungen von Energie auf engem Raum.

¹⁸ Vgl. die Spielanweisung auf Partiturseite 24.

»... the passing seconds are loaded with resonances ...«

The image shows a musical score for an orchestral piece, specifically an excerpt from Act III, measures 113-121. The score is arranged in a standard orchestral format with staves for Flute (Bfl.), Oboe (Ob.), Bassoon (Bcl.), Percussion (Perc.), Piano (Pno.), Violin (Vl.), Viola (Va.), and Violoncello (Vc.).

- Flute (Bfl.):** Starts at measure 113 with a rest, then plays a melodic line with a slur and a fermata. A dotted line above the staff is labeled "(WT)".
- Oboe (Ob.):** Starts with a rest, then plays a melodic line with a slur and a fermata. A dotted line above the staff is labeled "(WT)". The instruction "put reed in" is written above the staff.
- Bassoon (Bcl.):** Plays a low, sustained note throughout the excerpt.
- Percussion (Perc.):** Shows a series of rests, indicating a quiet or sustained percussion part.
- Piano (Pno.):** Shows rests in both the right and left hands, with a triplet of notes in the right hand at the end of the excerpt.
- Violin (Vl.):** Plays a melodic line with a slur and a fermata. A dotted line above the staff is labeled "(clb.)".
- Viola (Va.):** Plays a melodic line with a slur and a fermata. A dotted line above the staff is labeled "(clb.)".
- Violoncello (Vc.):** Plays a melodic line with a slur and a fermata. A dotted line above the staff is labeled "(clb.)". The instruction "nail pizz." is written above the staff, and the dynamic marking "ff" is written below the staff.

Abbildung 4: Lovesong, Ausschnitt Formteil III, Takte 113–121

6/4 **4/4**

(WT)

117

(air sound, no pitch)

mp

15 Crotales

ppp *pp* *ppp*

ff (*pp*)

(clb.)

(clb.)

nail pizz.

ff

»... the passing seconds are loaded with resonances ...«

Wie in Formteil I und II streben einige Stimmen auf gemeinsame Tonqualitäten zu (*h, d, f/fis*; vgl. Abbildung 5), hier aber zögerlich, als wäre die Anziehungskraft aufgrund einer größeren Entfernung schwächer. Der Zeitfluss wird in kleinste Momente untergliedert und so das Verrinnen der Zeit besonders spürbar, der innere Zusammenhang scheint durch die Ereignisarmut überdehnt.

Drei heftige ›Einbrüche‹ beenden den Formteil (siehe Markierungen in Abbildung 5, konkrete Notation des dritten Einbruchs in Abbildung 6). In ihrer Tiefe, Härte, Dynamik und Aggressivität wirken sie exterritorial. Sie gehen nicht aus dem Vorherigen hervor¹⁹ (etwa als Entladung angestauten Drucks), sondern fahren gleichsam in ein Vakuum hinein. Das Zittern geht zunächst wie unbeeindruckt weiter, erst nach dem dritten und stärksten Einbruch verstummen die beiden verbliebenen Instrumente. Es folgen – als Reaktion auf die drei Einbrüche? – drei Generalpausen.

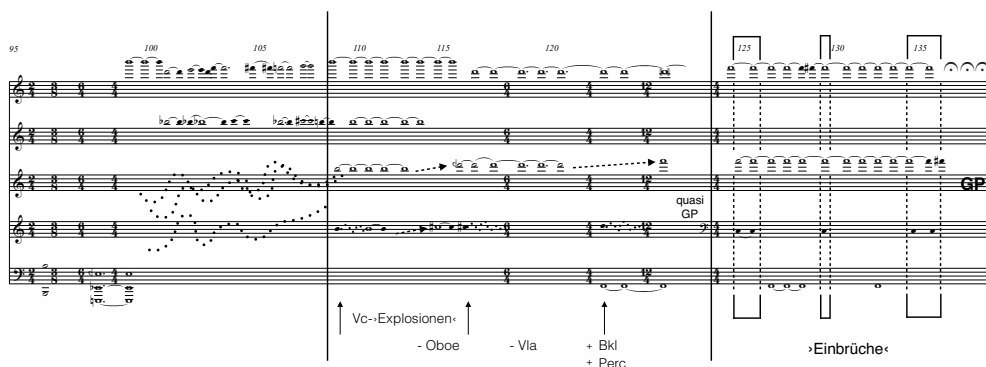


Abbildung 5: Tonhöhenstruktur von Formteil III

2.3 Formteil IV

Die große Stille nach der Katastrophe gleicht einer Stunde Null. Der suchende, wacklige Neuanfang der Geige ist ein kurzer rezitativischer Moment, bevor wie durch den Einsatz von Atmung das Entstehen einer neuen Ordnung die Verlorenheit auffängt. Jeder Takt ist ein homogener Zustand,²⁰ fast jeder endet explizit mit einer Zäsur (vgl. Abbildung 6).

19 Allenfalls als Vorahnungen der Einbrüche können der Ausstieg von Oboe und Bratsche und der fast unmerkliche Wiedereintritt von Bassklarinette und Crotales in Takt 120 gelten.

20 Siehe Spielanweisung in Takt 143: »For each pitch maintain dynamic as stable as possible from beginning to the end. Chords should seem as if each is a still solid unit, stopped at its end.«

The image shows a page of a musical score for measures 130 to 146. The score is arranged in a standard orchestral layout with the following parts from top to bottom: Bfl. (Bass Flute), Ob. (Oboe), Bcl. (Bass Clarinet), Perc. (Percussion), Pno. (Piano), Vl. (Violin), Va. (Viola), and Vc. (Violoncello). The score includes various musical notations such as rests, notes, and rests with stems. Dynamic markings are prominent, including *ff*, *fff*, and *pp*. There are also performance instructions like *flz.* and *ord.* (ordinario). The tempo markings $\text{♩} = 60$ and $\text{♩} = 40$ are present. A dotted line at the top indicates a *(WT)* section. The score ends with a *fff* dynamic marking and a fermata-like symbol.

Abbildung 6: Takte 130–146 (dritter ›Einbruch‹ – Anfang von Formteil IV)

»... the passing seconds are loaded with resonances ...«

♩ = 60

136 G.P. G.P. G.P. return to your place, take flute

G.P. G.P. G.P. return to your place

G.P. G.P. G.P.

G.P. G.P. G.P.

ff

mp

p

mp

spe. → ord.

For each pitch maintain dynamic as stable as possible from beginning to the end.
 Chords should seem as if each is a still solid unit, stopped at its end.

♩ = 50

2/4 ♩ = 100 or a bit faster (up to 112) but not slower than 100

3/4

142

Flute

Mar.

irregular, very nervous vibr.

extremely slow bow

fast

mf *pp* *mf* *p*

mp *mf* *pp* *mf* *p*

f *mf* *f* *p*

mf *ppp* *ppp* *p*

mp *mf* *pp* *mf* *p*

Es ist kein Puls hörbar; das Metrum regelt im Wesentlichen die Dauer der Zustände. Nur ausnahmsweise und immer seltener gibt es rhythmisch organisierte innere Abläufe, sonst wechseln stehende mit aufgewühlt-erregten Klängen. Dabei ähneln manche in ihrer gepressten Klanglichkeit den Verdichtungsphasen in Formteil I, ohne aber dem Druck zur Konzentration in einen Ton nachzugeben. Die Folge der Zustände lässt sich auffassen als augmentierte Melodie, deren einzelne Töne rhythmisch, harmonisch und klanglich aufgeraut sind,²¹ als wären es Räume, in die man sich für eine bestimmte Dauer begibt.

Zur assoziativen Verknüpfung über die Zäsuren hinweg trägt die lange Anwesenheit mancher Töne²² bei, die durch die Instrumente umgefärbt werden. So bleiben aufeinander folgende Blöcke oft vom Material her ähnlich, während die Oberfläche sich verändert. Langfristige Tendenzen sind ein Absinken der Tonhöhen und eine Verlangsamung der dynamischen Wechsel, vor allem aber die zunehmende Verlängerung der Zustände. Das anfängliche Atmen stockt, der riesenhafte Rhythmus der Takte ist immer weniger greifbar, so wie auch das Ritardando zunehmend seine Wahrnehmbarkeit verliert (vgl. Abbildung 7).

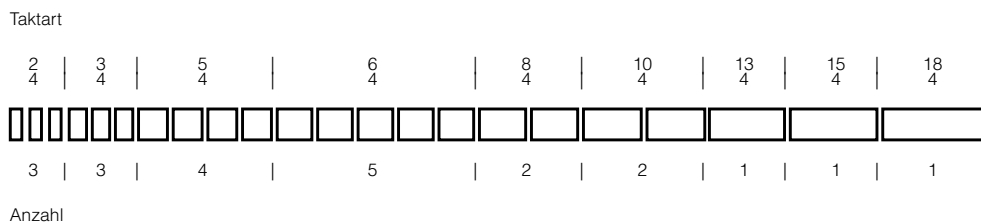


Abbildung 7: Verbreiterung der Blöcke in Formteil IV

Ebenso wie die Anzahl der jeweils gleichen Takte folgt dieser Prozess des allmählichen Innehaltens keinem konsequenten Prinzip. Eine abschließende dynamische Steigerung (*pppp* – *mf* – *fff*), die Fermate auf der letzten Zäsur, das Umkreisen der Kerntöne und geradezu kadenzhafte Fortschreitungen verstärken den Effekt des Einrastens am Schluss.

Der Formteil wird von zwei Zeitstrukturen gleichzeitig bestimmt, einer inneren und einer äußeren. Indem das Pulsieren des Makrorhythmus erlahmt, stemmt

21 Diese Deutung der Zustände als erweiterte Töne ist an den Takten 151 und 158 besonders gut nachvollziehbar: Jeweils nur drei sehr eng benachbarte Töne – einmal Minimaldynamik, sehr ruhig, einmal Maximaldynamik, sehr erregt – bilden ein spätes Echo der Kristallisationspunkte in den Formteilen I und II.

22 Es gibt tonale ›Gravitationszentren‹ – *e* und *fz.* B. sind fast immer präsent, ihre unmittelbaren Tonnachbarn treten ebenfalls häufig auf –, der Übergang zwischen sehr häufig, weniger häufig usw. ist aber fließend.

sich der letztere gegen das Verrinnen der Zeit, während innerhalb der Zustände eine Art Zeitvergessenheit herrscht.

3. Schlussfolgerungen zur Zeitartikulation

3.1 Gliederung, Dichte, Konsequenzlogik

Die Formteile I und II weisen durch Zäsuren, Kontraste und Entwicklungen eine deutliche Abschnittsbildung auf, Metrik und Rhythmik sind ausdifferenziert. Der Puls im Hintergrund wird immer wieder freigelegt. Die Ereignisdichte ist hoch. Insbesondere die Verläufe in Formteil I sind paradigmatisch für eine gerichtete Zeitstruktur. Trotz größerer Spontaneität bleiben auch in Formteil II logische Verknüpfungen durch Reaktion und Resonanz bestehen.

In Formteil III gibt es über lange Zeit keine Zäsuren. Bis zu den drei vertikal hineinfahrenden Einbrüchen ist er ein einheitlicher, gewissermaßen horizontal gedachter Zustand ohne artikuliertes Metrum. Der Puls tritt in den Vordergrund, verliert aber seine klare, regelmäßige Kontur in der Überlagerung der unregelmäßig-zittrigen Stimmen. Das fließende Zeitkontinuum zerfällt wie unter der Lupe in eine Folge der Jetztpunkte,²³ gleichzeitig sind die Tonhöhen-Linien über sehr weite Strecken gespannt. Die geringe Ereignisdichte erzeugt weniger eine negative Vergänglichkeitsvorstellung der bedrohlichen »leeren Sukzession«,²⁴ als ein Gefühl übersteigerter Erwartung. Die punktuellen Einzelaktionen scheinen einem gewöhnlichen, die Einbrüche einem gedrängten Zeitablauf anzugehören. Sie wirken fremd vor der Folie der gedehnten Zeit und setzen den Eindruck einer zusammenhängenden Erzählung außer Kraft.

Formteil IV ist der am deutlichsten gegliederte Formteil. Jeder Takt ist zugleich Einzelelement eines Makrorhythmus und eines Mikro-Formteils, sodass sich die Parameter Rhythmus, Metrum und Form überlagern. Die sich verbreiternde Folge der Blöcke lässt sich als überdimensionale Projektion der früheren Pulse verstehen. Der zunehmenden Seltenheit eines neuen Zustands steht die innere

23 Vgl. Augustinus 1980, S. 633f. (XI. Buch, Kap. 15, 20): »Und auch die einzelne Stunde selbst läuft in flüchtigen Teilchen ab: was von ihr entflohen ist, ist ›vergangen‹, was von ihr noch übrig ist, ist ›künftig‹. Könnte man irgendwas von Zeit sich vorstellen, so winzig, daß es gar nicht mehr sich teilen läßt, auch nicht in Splitter von Augenblicken: solche Zeit allein wäre es, die man ›gegenwärtig‹ nennen dürfte; [...] als Gegenwart ist sie ohne Ausdehnung.«

24 Klein 2000, S. 73f.

Dichte und Erregung innerhalb der Takte entgegen, die gleichwohl ohne Entwicklung bleibt.

3.2 Gesamtform und Dramaturgie

Die zweite Hälfte des Stücks lässt sich grob als Abfolge von Leere, Einbruch (Formteil III) und Verdichtung (Formteil IV) beschreiben. Damit erscheint sie als eine vergrößerte rückwärtige Projektion des oben beschriebenen Prozesses der Zusammenballung und Entladung im ersten Teil. Durch die Verkehrung der Reihenfolge ist aber die ursprünglich konsequenzlogische Verknüpfung der Ereignisse gelöst. Ähnlich verändert sich auch die Erzählhaltung im Laufe des Stücks: Die anfängliche Entfaltung von Impulsen in einer zielgerichteten Entwicklung fordert mit zunehmender Unvorhersehbarkeit die Ordnung immer mehr heraus. Mit der Wendung zum Zuständlichen in Formteil III wird der Entwicklungsgedanke weiter geschwächt, und mit der zerdehnten Leere und den Einbrüchen werden unvermittelt zwei Extreme miteinander konfrontiert. Diese lagern sich in Formteil IV ineinander, sie scheinen von außen geordnet als Folge säuberlich getrennter Einheiten. Während Formteil III in seiner Löchrigkeit auseinanderzufallen droht, haben die einzelnen Blöcke in Formteil IV so viel innere Anziehungskraft, dass sie nahezu unverbunden nebeneinanderstehen.

Chaya Czernowins Musik »reflektiert nicht in realistischer Manier äußere Ereignisse [...], sondern sie ist Seismograph der Erschütterungen im Inneren des Subjekts«. ²⁵ Die Entwurzelung und die Einbrüche in Teil III sowie die Gebundenheit der Blöcke in Formteil IV sind Bilder der Liebe als einer über das Subjekt hereinbrechenden (seelischen) Naturgewalt, der es sich nicht entziehen kann. Diese innere Erschütterung spiegelt sich in unterschiedlichen Modi der Zeiterfahrung:

- in Formteil I und II konstituiert sich Gegenwart als konsequenzlogisch strukturierter Zeitfluss zwischen Vergangenheit und Zukunft: intensive, erfüllte Zeit;
- in Formteil III zersetzt sich die Gegenwart zu einer Folge von Jetztpunkten;
- in Formteil IV ›springt‹ die Gegenwart zwischen Zuständen, deren Folge einem übergeordneten Verlangsamungs-Prozess unterworfen ist: Gleichzeitigkeit von gedehnter äußerer und gedrängter innerer Zeit.

25 Nyffeler 2005.

Das ursprüngliche Ausdrucksspektrum wird in der zweiten Hälfte des Stücks in Extreme geführt und dadurch geradezu in sein Gegenteil verkehrt. Das Davoneilen und Stehenbleiben der Zeit wird bedrohlich, die anfangs überschießende Energie scheint schließlich brodelnd eingesperrt zu sein ins Innere blockhaft voneinander abgegrenzter Klänge.

»The passing seconds are loaded with resonances«: Während in Formteil III vor allem das Verstreichen der Einzelmomente spürbar wird (als Resonanz im Pedal und dann als Nachhall der Einbrüche), scheint Formteil IV eine Vertiefung in diese Resonanzen darzustellen. Das sich verlangsamende »passing« wird immer weniger wahrgenommen, dafür ein Überhandnehmen der »vital resonance«, die sich selbst überlagert und verstärkt.

So baut sich eine immer stärkere Spannung auf zwischen dem äußerlichen Ruhig-Werden und der nicht nachlassenden, eher sich noch intensivierenden inneren Bewegung. Dieses Anhalten der Zeit zielt nicht auf ein Verweilen in Ruhe oder einen Endzustand harmonischer Verschmelzung. Auch ist es keine emphatische Herausgehobenheit aus der »Vergängnis« im Sinne Adornos,²⁶ sondern ein Versenken, eine Hingabe der einzelnen Zustände an die Zeit im Aushalten äußerster Spannung.

Literatur

- Adorno, Theodor W., *Beethoven. Philosophie der Musik. Fragmente und Texte*, hg. von Rolf Tiedemann, Frankfurt a. M. 1993.
- Augustinus, Aurelius, *Confessiones – Bekenntnisse* (lateinisch-deutsch), eingeleitet, übersetzt und erläutert von Joseph Bernhart, München ⁴1980.
- Dahlhaus, Carl, *Die Musiktheorie im 18. und 19. Jahrhundert. Erster Teil: Grundzüge einer Systematik* (Geschichte der Musiktheorie 10), Darmstadt 1984, S. 97–101.
- Klein, Richard, »Thesen zum Verhältnis von Musik und Zeit«, in: *Musik in der Zeit – Zeit in der Musik*, hg. von dems., Ekkehard Kiem u. Wolfgang Ette, Weilerswist 2000, S. 57–107.
- Kutschke, Beate, *Wildes Denken in der Neuen Musik*, Würzburg 2002.
- Mahrenholz, Simone, Art. »Zeit«, Abschnitt IV: »Zeit in der Musik des 20. Jahrhunderts«, in: *MGG 2, Sachteil*, Bd. 9, Kassel u. Stuttgart 1998, Sp. 2239–2245.
- Nyffeler, Max, »Zur Musik von Chaya Czernowin. Über die Notwendigkeit des Erinnerns«, 2005, <http://www.beckmesser.de/komponisten/czernowin/czernowin-portrait.html> (abgerufen am 5.12.2019).

²⁶ Vgl. Klein 2000, etwa S. 74, 107.

»... the passing seconds are loaded with resonances ...«

Rathert, Wolfgang, »Zeit als Motiv in der Musik des 20. Jahrhunderts«, in: *Musik in der Zeit – Zeit in der Musik*, hg. von Richard Klein, Ekkehard Kiem u. Wolfgang Ette, Weilerswist 2000, S. 287–312.

Stockhausen, Karlheinz, »Struktur und Erlebniszeit (Streichquartett, 2. Satz)«, in: *Die Reihe. Informationen über serielle Musik 2: Anton Webern*, hg. von Herbert Eimert, Wien 1955, S. 69–79.

2.3 Zeitgenössische Theorien zu Temporalität und Form

Manuel Farolfi

Der Modernismus in den Schriften Pierre Boulez', 1948–1952¹

1. Zur Entstehung

Bereits in seinen Anfangsjahren als Komponist legte Pierre Boulez auch ein außergewöhnliches literarisches Talent an den Tag, welches seinem musikalischen Denken in äußerst günstiger Weise eine Systematik verlieh. Betrachten wir etwa die Darstellung Mary Breatnachs,² dürfte kein Zweifel darüber bestehen, dass ihm das Schreiben stets unabdingbares Ausdrucksmittel war. Tatsächlich kann Boulez, neben Arnold Schönberg, unter den Komponisten des 20. Jahrhunderts eine der umfangreichsten Publikationslisten vorweisen, darunter einige Schriften, die zu den wichtigsten Veröffentlichungen zur Situation der europäischen Musik in der Nachkriegszeit gehören dürften.³ Die für diesen Aufsatz ausgewählten Publikationen entstanden in den Jahren 1948 bis 1952 und stellen, wie Robert Piencikowski bereits in seinen ersten Veröffentlichungen feststellte, die »erste Stufe« in Boulez' literarischem Schaffen dar, »die den Zeitraum umfasst,

1 Der folgende Text ist eine gekürzte Fassung des Essays *Modernism at Work in Pierre Boulez's Writings, 1948–1952* und wurde aus dem Englischen ins Deutsche übersetzt von Frederick Jenkins (Farolfi 2016, S. 107–125).

2 Breatnach 1996, S. 4.

3 Borio 2003, S. 4.

in der die Idee zur Verallgemeinerung der Serie Form annimmt und in der Studie *Eventuellement* ... ihren Niederschlag findet«. ⁴ Zu diesem schmalen Korpus von sechs Artikeln ⁵ habe ich aufgrund seiner Bedeutung für diese Untersuchung zudem den Text von Boulez hinzugenommen, den er zur Einführung in John Cages *Sonatas and Interludes* 1949 in Paris verfasst hat. ⁶ Diese Schriften, so die These der vorliegenden Studie, stellen ein literarisches Gebäude dar, in das bereits die Fundamente von Boulez' serialistischem Modernismus Eingang gefunden haben, jener Denkart, durch die der Komponist direkt oder indirekt sein Experimentieren und die Entwicklung seiner Tonsprache untermauerte.

1951 – Boulez war 26 Jahre alt und noch relativ unbekannt – erreichte seine Musiksprache mit *Structure Ia* einen Wendepunkt. ⁷ Wie er Cage im Mai schrieb, versuchte er mit der ersten *Structure*, »die serielle Architektur auf allen Ebenen umzusetzen: in der Disposition der Tonhöhen, der Lautstärken, der Anschlagsarten und der Dauern«. ⁸ Im selben Jahr kamen Karel Goeyvaerts und Karlheinz Stockhausen zu ähnlichen Resultaten. Damit kann, wie bereits Martin Iddon, Pascal Decroupet und Richard Toop bemerkten, ⁹ 1951 als ein Schlüsseljahr betrachtet werden, in dem die zentrale Phase des Serialismus ihren Anfang nahm.

In einem Vortrag über Anton Weberns Spätwerk erklärte Theodor W. Adorno 1954 seinem Publikum in Stuttgart:

Diese Perspektive verfolgen neuerdings eine Reihe von Komponisten weiter. An ihrer Spitze steht Pierre Boulez, Schüler von Messiaen und Leibowitz [...]. Er und seine Anhänger sind darauf aus, zugleich mit den Resten des traditionellen musikalischen Idioms auch jegliche kompositorische Freiheit als Willkür zu beseitigen [...]. Man hat also vor allem versucht, in die strenge Ordnung des Zwölftonverfahrens auch die Rhythmik hineinzuziehen und schließlich das Komponieren überhaupt durch eine objektiv-kalkulatorische Anordnung von Intervallen, Tonhöhen, Längen und Kürzen und Stärkegraden zu ersetzen – eine integrale Rationalisierung, wie sie wohl in der Musik kaum zuvor visiert worden ist. ¹⁰

Bei den vielen Lesarten, die hinsichtlich Adornos Anmerkungen vertreten werden können, ist für die Zwecke der vorliegenden Studie von primärem Interesse,

4 Piencikowski 1991, S. xviii.

5 Boulez 1948a; Boulez 1948b; Boulez 1949; Boulez 1951; Boulez 1952a; Boulez 1952b.

6 Boulez/Cage 1997, S. 33–39.

7 *Structure Ia* (Bleistiftmanuskript), 24. April 1951, Sammlung Pierre Boulez, Paul Sacher Stiftung (Basel), Mappe D, Dossier 1b, 1.

8 Boulez/Cage 1997, S. 100.

9 Iddon 2013, S. 51–68; Decroupet 1994, S. 5; Toop 1974, S. 141f.

10 Adorno 1996, S. 151.

auf welche Weise der Philosoph bereits in den frühen 1950er Jahren einen Großteil derjenigen Hauptmerkmale des Serialismus aufzeigt, die wir heute verwenden, um die Einordnung dieses musikalischen Phänomens in die Kategorie des Modernismus in terminologischer und konzeptueller Hinsicht nachzuvollziehen.

»Das wohl prägendste Merkmal des Modernismus ist«, wie Alastair Williams unlängst noch einmal betonte, »sein Bruch mit dem Sprachcharakter der Musik in gewissem Sinne«. ¹¹ Mit diesem Sprachcharakter der Musik bezieht sich Williams auf »eine etablierte Syntax und gängige Regeln«. ¹²

Die vorherrschenden formalistischen, oder konstruktivistischen Gedanken des Modernismus der 1950er Jahre gingen in zwei Richtungen. Einerseits stellten sie eine radikale Intensivierung der Prinzipien von Methode und Autonomie dar [...]. Andererseits eröffneten sie den Spielraum dafür, Materialien in nicht-tonaler Weise zu organisieren. ¹³

Die von Adorno identifizierten Charakteristika sind als zentrale Aspekte auch in der von Georgina Born vorgeschlagenen Analysemethode zu finden. Durch seine Fortentwicklung und Erweiterung der seriellen Methode kommt Boulez Born zufolge eine »Schlüsselstellung« als »führende Figur bei der Verbreitung eines erneuerten ästhetischen Modernismus ab den 1950er Jahren zu«. ¹⁴ Born stellt die Verbindung zwischen Serialismus und Modernismus wie folgt dar:

Der Serialismus und seine Weiterentwicklung wurden zum Herzstück des musikalischen Modernismus der Nachkriegszeit, mit dem Anspruch, die Fundamente der westlichen Musiksprache vollkommen umzugestalten – ein universales Grundlagensystem für Komposition bereitzustellen, wie es die Tonalität einmal war. ¹⁵

Born erklärt außerdem:

Ein entscheidendes Merkmal der Moderne ist ihre gemeinsame Grundlage in Form einer Reaktion von Künstlern gegenüber den vorangegangenen ästhetischen und philosophischen Formen der Romantik und der Klassik. Dieser generelle Wesenszug modernistischer Kunst wird oft als negative Ästhetik oder einfach Negation bezeichnet, da das vorherrschende Motiv die Negation der Grundwerte der vorangegangenen Tradition ist [...]. ¹⁶

11 Williams 2014, S. 195.

12 Ebd., S. 194.

13 Ebd., S. 193f.

14 Born 1995, S. 2.

15 Ebd., S. 3.

16 Ebd., S. 40f.

Diesen Leitgedanken folgend ist in den vergangenen Jahrzehnten die musikwissenschaftliche Debatte über den frühen seriellen Modernismus von einer Vielzahl kritischer Stoßrichtungen und Narrative geprägt gewesen, die sich überwiegend auf die ästhetischen Gesichtspunkte konzentrieren. Tatsächlich verbindet unter ebendiesen Gesichtspunkten eine gemeinsame Grundlage den Serialismus mit dem »linguistic turn« in der Literatur,¹⁷ dem »abstract turn« in den bildenden Künsten¹⁸ und natürlich mit der Wende zur Zwölftontechnik bei Schönberg: Phänomenen, die sämtlich in den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts aufkamen und die die Moderne sowohl als historische Epoche wie auch als ästhetische Gattung wesentlich prägten.

Zweifellos müssen Boulez' Artikel *Eventuellement ...* und *Schönberg is Dead* zunächst als modernistisches Manifest zur seriellen Ästhetik gelesen werden. Doch ist Morag Josephine Grants Auffassung sicher zutreffend, wonach der Gegenstand der Boulezschen Schriften eben auch zu einer Lesart auf einer weiteren Ebene einlädt, nach der es eindeutig die Absicht des Komponisten ist, Argumente zur historischen Legitimität seiner Beiträge zum Serialismus zu liefern.¹⁹ So eröffnet sich die Möglichkeit, im weiteren Untersuchungsverlauf die Wesensmerkmale einer modernistischen Geschichtsphilosophie auszumachen.

2. Das Zeitbewusstsein

Der Anbruch der Neuzeit und später der Moderne kann mit Reinhart Koselleck als Kristallisationsprozess eines neuen Zeitbewusstseins anhand eines neuen Begriffs von der Beschaffenheit historischer Zeit beschrieben werden:

Es ist das Ergebnis der sogenannten Neuzeit, daß sie erst gegen Ende des 18. Jahrhunderts als eine neue Zeit auf ihren Begriff gebracht wurde. Im Begriff des Fortschritts, der damals weithin mit »Geschichte« deckungsgleich war, wurde eine geschichtliche Zeit erfaßt, die sich stets aufs Neue überholt. Die gemeinsame Leistung der beiden Begriffe bestand nun darin, daß sie den Erwartungshorizont der Zukunft neu auszogen.²⁰

Diese Veränderung, erklärt Karol Berger, kann als der Übergang von der kreisförmigen zu einer linearen Zeitauffassung beschrieben werden. Dem Prozess

17 Bell 1999, S. 16 ff.

18 Macleod 1999, S. 194–198.

19 Grant 2001, S. 22.

20 Koselleck 1997, S. 266.

der Moderne inhärent sei die Idee des »endlosen linearen Fortschritts«. Die Moderne habe mit der geschlossenen Struktur einer auf dem Lauf der Jahreszeiten und einer auf Vorstellungen mythischer Wiederkehr gründenden Weltsicht gebrochen. Die Welt sei nicht länger unveränderbar erschienen; die Moderne habe die Möglichkeit des »Neuen« und »nicht Dagewesenen« und somit einer »individuellen und freien Kreativität« eingeräumt.²¹

Jürgen Habermas beschreibt die »Gesinnung der ästhetischen Moderne« anhand von spezifischen Geisteshaltungen, die sich exakt synchron zu diesem neuen Zeitbewusstsein herausgebildet hätten.

Dieses spricht sich aus in der räumlichen Metapher der Vorhut, einer Avantgarde also, die als Kundschafter in unbekanntes Gebiet vorstößt, die sich den Risiken plötzlicher, schockierender Begegnungen aussetzt, die eine noch nicht besetzte Zukunft erobert, die sich orientieren, also eine Richtung finden muß in einem noch nicht vermessenen Gelände.²²

Mit diesen Eindrücken wenden wir uns wieder Boulez' Schriften zu. Zunächst gilt es, das Konzept der linearen Zeit und des »endlosen, linearen Fortschritts« zu untersuchen. Der folgende Auszug entstammt dem 1948 erschienenen Artikel *Incidences actuelles de Berg*. Boulez' Argumente (vor allem die vom Verfasser durch unterstrichene Auszeichnung hervorgehobenen Passagen) gründen sich eindeutig auf eine Darstellung von historischer Zeit im Sinne einer horizontalen Achse, deren vorwärtsgewandte Haltung keine Rückwärtsbewegungen erlaubt.

Zur Zeit nämlich gerät die Entdeckung Bergs zum Ausgangspunkt einer recht bestürzenden Rückkehr zu Wagner. Warum macht man es sich so leicht? Diese Haltung gehört unbarmherzig in Acht und Bann: wir sind nicht dazu da, auf dem Weg über Berg wieder bei Wagner anzuknüpfen. Als Übergang betrachtet war das Phänomen Berg zwanzig Jahre lang möglich – obwohl er Zeitgenosse Weberns war. Heutzutage haben neue Formen der Sensibilität Gestalt angenommen, die unter keinen Umständen von dem absehen können, was von Debussy bis Webern geschah. Die Rückwendungen zu Wagner sind offenkundige Anachronismen und Bequemlichkeitslösungen; es gilt sie schon im Keim zu ersticken.²³

Der nächste Auszug ist dem 1952 veröffentlichten Artikel *Eventuellement ...* entnommen, in welchem Boulez als erstes die Prinzipien totaler Serialisierung darlegt und mit einer an einen Schlachtruf grenzenden Feierlichkeit den Anbruch

21 Berger 2005, S. 15.

22 Habermas 1981, S. 446f.

23 Boulez 1948b, S. 107; ders. 1979a, S. 323f.

einer neuen Zeit proklamiert. Von noch größerer Bedeutung ist angesichts des oben Besprochenen die Auffassung Boulez', dass dieser neue Zeitabschnitt eine treibende Kraft hervorbringe, welcher unbedingt Form verliehen werden müsse. Es ist sicher kein Zufall, dass diese den Einleitungsteil beendende Passage unmittelbar der Darstellung des eigenen seriellen Verfahrens vorangestellt ist. Die historische Legitimität, so scheint Boulez nahelegen zu wollen, liegt in der Tatsache begründet, dass dieses Verfahren Ausdruck dieser Kraft und ein immanenter Aufruf zur Veränderung ist.

Was – wenn man von sich selbst ein Mindestmaß an konstruktiver Logik fordert – bleibt nach alledem für uns zu tun übrig, wenn nicht der Versuch, das in einem Bündel zu vereinigen, was unsere Vorgänger an verfügbaren Möglichkeiten ausgearbeitet haben? In einer Zeit der Transformation und der Organisation, in der sich das Problem der Sprache mit besonderer Schärfe stellt und aus der, wie es scheint, für eine gewisse Zeit die musikalische *Grammatik* hervorgehen wird, nehmen wir unsere Verantwortung unbeirrt auf uns. Das sind keine geheutelten Gefühlsüberspanntheiten; sie könnten unserer Gestaltung der Sensibilität, der Forderungen unserer Zeit, wie wir sie fühlen, nur im Wege stehen.²⁴

Von ebenso großer Bedeutung sind die Überlegungen, die sich an die lange und detaillierte Darstellung des seriellen Prinzips anschließen. In diesem Zusammenhang stellt Boulez fest, dass das beschriebene kompositorische Verfahren ein Hilfsmittel für die Erkundung »unbekannten Gebiets« und »noch nicht vermessenen Geländes«²⁵ bereitstellt, um bei Habermas' Wortlaut zu bleiben. Folgen wir Boulez, so bringt dieses Verfahren das »Unvorhersehbare«²⁶, das »Unerwartete«²⁷ und »das bisher Unbemerkte«²⁸ hervor.

Aus den Gegebenheiten, die wir im einzelnen studierten, wächst das Unvorhersehbare.

Nach diesem theoretischen Versuch, der vielen als die Glorifizierung des Intellektualismus gegenüber dem Instinkt erscheinen mag, ziehen wir die Schlußfolgerung. Nochmals das Unerwartete: es gibt eine Schöpfung nur im Unvorhersehbaren, das zur Notwendigkeit wird.²⁹

[...] die Technik ihrerseits stärkt die Vorstellungskraft, die dann auf das bisher Unbemerkte verfällt; [...].³⁰

24 Boulez 1952b, S. 121; ders. 1972b, S. 26.

25 Habermas 1981, S. 446 f.

26 Boulez 1952b, S. 141; ders. 1972b, S. 45.

27 Ebd.

28 Boulez 1952b, S. 147 f.; ders. 1972b, S. 51.

29 Boulez 1952b, S. 141; ders. 1972b, S. 45.

30 Boulez 1952b, S. 147 f.; ders. 1972b, S. 51.

Einerseits wird das serielle Verfahren von Boulez als Ausdruck »der Sensibilität, der Forderungen unserer Zeit, wie wir sie fühlen«, dargestellt. Andererseits ist er der Auffassung, dass durch die Vorgaben dieses Verfahrens das »Unvorhersehbare« wachse und dass »die Vorstellungskraft auf das bisher Unbemerkte« ver falle. Hätte man an den jungen Boulez die Frage gerichtet, wo wir uns vor dem Horizont der Geschichte befinden, wäre seine Antwort möglicherweise gewesen: ›Wir stehen nicht hier, um wieder bei Wagner anzuknüpfen; wir stehen hier, um ein Gefühl, die gefühlte Forderung unserer Zeit zu entwickeln. Wir stehen hier, um das Unvorhersehbare zu erkunden.«

3. Korrespondierende Vergangenheit

Als sich eine neue Sichtweise auf die historische Zeit und die Vorstellung von einem unendlich linearen Fortschritt herauskristallisiert hatte, nahm man an, die Gesellschaft bewege sich zunehmend schneller auf eine unbekannte und nicht zu erkennende Zukunft zu. Um mit Habermas zu sprechen, bringt das Bewusstsein der Moderne somit das »Bedürfnis nach Selbstvergewisserung« hervor.³¹ Um dies zu erreichen, ist eine konstant andauernde kritische Neukonzeption historischer und philosophischer Sichtweisen erforderlich, Sichtweisen, welche sich zuvor noch im geschlossenen Kreislauf der Natur, in Wiederholungsnarrativen in Form von Mythen und im christlichen Denkmuster eines Jüngsten Tages erschöpften. »Selbstreflexion«, so Gianmario Borio,

ist somit dem Prozess der Moderne immanent, und sie bedarf der stetigen Evaluierung und Kritik ihrer Errungenschaften. Dieser bestimmte Wesenszug ging Hand in Hand mit der Bildung eines neuen ›Zeitbewusstseins‹: Die Moderne definiert sich durch die ›die reflexive Vergegenwärtigung des eigenen Standortes aus dem Horizont der Geschichte im ganzen.« [...] die Beziehungen zwischen Vergangenheit und Gegenwart, Kontinuität und Diskontinuität [...].³²

Wenn also seit der Neuzeit, und mehr noch seit der Moderne, einerseits das Konzept der linearen Zeit begründet und eine eminente Ausrichtung hin zur Zukunft an den Tag gelegt wird, so äußert sich auch das dringende Bedürfnis, eine Verbindung zwischen Vergangenheit und Zukunft, zwischen Kontinuität und Diskontinuität herzustellen. Hans Blumenberg ist dieser Ansicht:

31 Habermas 1986, S. 9.

32 Borio 2014, S. 179. Borio zitiert und übersetzt Habermas, *Der philosophische Diskurs der Moderne*.

Für die Neuzeit ist das Problem latent in dem Anspruch, einen radikalen Bruch mit der Tradition zu vollziehen und vollziehen zu können, und in dem Mißverständnis dieses Anspruchs zur Realität der Geschichte, die nie von Grund auf neu anzufangen vermag.³³

Eine Analyse der Vergangenheit mit Blick auf die Verbindungslinien und Unterbrechungen zur Gegenwart wird somit zur notwendigen Aufgabe, um einen solchen radikalen Bruch erfolgreich im Sinne eines gegenwärtigen Ausdrucks von ›kontinuierlicher Erneuerung‹ innerhalb des geschichtlichen Rahmens zu definieren. Eine »Gegenwart, die sich aus dem Horizont der neuen Zeit als die Aktualität der neuesten Zeit versteht, muß den Bruch, den jene mit der Vergangenheit vollzogen hat, als kontinuierliche Erneuerung nachvollziehen.«³⁴

Das Vorbild ist Robespierre, der sich im antiken Rom eine mit Jetztzeit aufgeladene, *korrespondierende* Vergangenheit zitierend herbeigerufen hat, um das träge Kontinuum der Geschichte aufzusprengen. Wie er versucht, den trägen Lauf der Geschichte wie mit einem surrealistisch erzeugten Chock zum Innehalten zu bewegen, so muß überhaupt eine zur Aktualität verflüchtigte Moderne, sobald sie die Authentizität einer Jetztzeit erlangt, ihre Normativität aus Spiegelbildern *herbeigezogener* Vergangenheiten schöpfen.³⁵

In der Tat schafft es die Gegenwart durch die Kristallisierung einer »mit Jetztzeit geladene[n] Vergangenheit«,³⁶ sich als »Gegenwart der Jetztzeit«³⁷ zu legitimieren.

Indem wir uns vergangene Erfahrungen zukunftsorientiert aneignen, bewährt sich die authentische Gegenwart als Ort von Traditionsfortsetzung und Innovation zumal [...].³⁸

Dessen eingedenk kehren wir nun zu Boulez' Schriften zurück. Die von uns vorgeschlagene Analysemethode betrifft das Konzept der »*korrespondierenden* Vergangenheit«. Ziel ist hierbei, zu zeigen, wie Boulez in seiner Argumentationslinie ausgewählte Momente der jüngeren musikalischen Vergangenheit einer kritischen Relektüre unterzieht, um Elemente der Kontinuität und Diskontinuität zwischen Vergangenheit und Gegenwart herauszuarbeiten, die die Aktualität

33 Hans Blumenberg, *Die Legitimität der Neuzeit*, Frankfurt a. M. 1966, S. 72, zit. nach Habermas 1986, S. 16.

34 Habermas 1986, S. 15.

35 Ebd., S. 20f.

36 Habermas 1981, S. 448.

37 Ebd.

38 Habermas 1986, S. 23.

seiner eigenen Ausführungen untermauern und seine Standpunkte validieren sollen.

Die für unseren Zweck ausgewählten Auszüge sind dem Artikel *Propositions* aus dem Jahr 1948 entnommen. Boulez behandelt darin das Problem der Beziehung zwischen Rhythmus und Polyphonie, indem er eine Reihe von Beispielen aus seinem eigenen musikalischen Schaffen in den Blick nimmt. Dem analytischen Aufsatzteil ist aber ein Einleitungsabschnitt vorangestellt, in dem Boulez die Beiträge seiner Vorgänger zu der von ihm behandelten Problemstellung kurz beleuchtet. Boulez zeigt Kontinuitäten zwischen der eigenen Argumentation und der anderer Komponisten auf, die wie er bereits mit Lösungsansätzen im Rhythmusbereich experimentiert haben.

Einleitend weist Boulez relativ eindeutig auf diese Argumentationslinie hin, wie im Folgenden deutlich wird:

Als Leibowitz die *Technique de mon langage musical* von Messiaen kritisierte, äußerte er, man könne den Rhythmus nicht von der Polyphonie trennen.³⁹

Wie so oft in seinem Frühwerk wählt Boulez ein aktuelles Ereignis als Ausgangspunkt, etwa im zitierten Text eine Bemerkung von René Leibowitz aus einem 1945 publizierten Artikel.⁴⁰ Es handelt sich, wie Piencikowski bemerkt, um einen Vorwand,⁴¹ mit dem Boulez nichtsdestoweniger den gewünschten Effekt erzielt, das Thema, seinen Diskussionsgegenstand, als drängendes Problem zu präsentieren, das dringend einer Lösung bedürfe. Der nächste Schritt besteht darin, dieses Problem auf die Vergangenheit zu projizieren.

Der erste, der in rhythmischer Hinsicht bewußt einen ungeheuren Schritt tat, war Strawinsky. [...] Das sind die wichtigsten Lehren, die wir dank Messiaens Hilfe aus dem Werk Strawinskys gezogen haben.⁴²

Auch der Einfluß von Bartók war sehr groß, [...] Bartók benutzt vor allem die Rhythmen der südosteuropäischen Volksmusik [...].⁴³

Nach dem Vorbild von Varèse versucht Jolivet die Frage des Rhythmus voranzutreiben.⁴⁴

Schließlich legten die Untersuchungen von Messiaen einige Grundsteine, die man als unerläßliche Erfahrungen betrachten muß.⁴⁵

39 Boulez 1948a, S. 65; ders. 1972a, S. 10.

40 Leibowitz 1945.

41 Piencikowski 1991, S. xvi.

42 Boulez 1948a, S. 65f.; ders. 1972a, S. 10f.

43 Boulez 1948a, S. 66; ders. 1972a, S. 11.

44 Boulez 1948a, S. 67; ders. 1972a, S. 11.

45 Boulez 1948a, S. 67; ders. 1972a, S. 12.

Im Gegensatz dazu können wir bei Schönberg und Berg nur völlige Gleichgültigkeit gegenüber diesen Problemen feststellen; sie blieben der klassischen Metrik und der alten Vorstellung von Rhythmus verpflichtet.⁴⁶

Nachdem er dem Leser eine »korrespondierende« Vergangenheit⁴⁷ – eine »mit Jetztzeit geladene Vergangenheit«⁴⁸ – präsentiert hat, wendet Boulez seine Aufmerksamkeit wieder der »Jetztzeit«⁴⁹ zu. Aufgrund dieser Spiegelbilder der Vergangenheit finden wir sie in Gestalt der »Gegenwart der Jetztzeit«,⁵⁰ legitimiert als ›Geschichte des Jetzt‹.

Damit hätten [sic] wir eine Periode des Tastens und der divergierenden Versuche durchgegangen, deren sporadischer und mitunter auch unmotivierter Charakter so offenkundig wie verdrießlich ist.⁵¹

Wie fängt man es also an, die Neuerungen Messiaens und seiner Vorgänger zu koordinieren und anzureichern?⁵²

Boulez hat somit das Terrain für die Vorstellung seiner *Vorschläge* bereitet, welche, um nochmals auf Habermas zu verweisen, »als Ort von Traditionsfortsetzung und Innovation zumal« fungieren.⁵³

4. Neubeginn

Gianni Vattimo zufolge kann die der Moderne innewohnende Entwicklungslogik zusammengefasst werden als »Idee einer kritischen ›Überwindung‹, in Richtung einer neuen Begründung«. ⁵⁴ Seiner Ansicht nach »kann man die Moderne in der Tat als von der Idee der Geschichte des Menschen im Sinne fortschreitender ›Aufklärung‹ beherrscht charakterisieren, die sich aufgrund einer immer vollständigeren Aneignung und Wiederaneignung der ›Gründe‹ entwickelt«. ⁵⁵ Die Dynamik, mit der sich dieser Prozess entlang der historischen Zeitachse darstellt,

46 Boulez 1948a, S. 67; ders. 1972a, S. 12f.

47 Habermas 1986, S. 20f.

48 Habermas 1981, S. 448.

49 Ebd., S. 448.

50 Ebd.

51 Boulez 1948a, S. 67; ders. 1972a, S. 14.

52 Boulez 1948a, S. 67f.; ders. 1972a, S. 15.

53 Habermas 1986, S. 23.

54 Vattimo 1990, S. 7.

55 Ebd., S. 6.

kann somit beschrieben werden als das Auftreten einer ständigen kritischen Überwindungsarbeit und die sukzessive Herausbildung neuer Begründungen. Habermas beschreibt in *Der philosophische Diskurs der Moderne* diesen Prozess anhand des Konzepts vom stetigen Neubeginn und der fortlaufenden Wiedergeburt des Neuen.

Weil sich die neue, die moderne Welt von der alten dadurch unterscheidet, daß sie sich der Zukunft öffnet, wiederholt und verstetigt sich der epochale Neubeginn mit jedem Moment der Gegenwart, die Neues aus sich gebiert.⁵⁶

Und wie bereits erwähnt, wird der frühe Serialismus aufgrund seiner dezidierten Agenda zur Überwindung der Tonalität und der Neubegründung der Musiksprache als führende Strömung des musikalischen Modernismus der Nachkriegszeit eingestuft.

Die Idee einer »kritischen ›Überwindung‹«, ausgerichtet auf einen »Neubeginn«, hat verschiedene Erscheinungsformen in Boulez' frühen Schriften. Zualtererst kommt sie sicherlich in seiner Neigung zum Tragen, gängige musikalische Normen in Frage zu stellen. Der im Frühling 1949 verfasste Einleitungstext zur Pariser Erstaufführung von Cages *Sonatas and Interludes* in Paris ist dafür ein Beispiel.

Meine Damen und Herren,

wenn man zum ersten Mal vom präparierten Klavier John Cages hört, mag zunächst eine gewisse Neugier, gepaart mit amüsiertes Skepsis, aufkommen. [...] Nimmt man ihn aber ernst, mag man an einen subtilen und ingenüösen Geräuschemacher denken, der mit dem Schlagzeug-Klavier neue Möglichkeiten eröffnet. Tatsächlich geht es beim präparierten Klavier aber um ein Infragestellen der akustischen Begriffe, die sich im Lauf der abendländischen musikalischen Entwicklung stabilisiert haben. [...]

Die Logik von Cages Vorgehen liegt in seiner Weigerung, das musikalische System als verbindlich anzunehmen, mit dem er sich konfrontiert sah, als sich ihm das Problem musikalischen Schaffens stellte [...].⁵⁷

Ich habe bis jetzt nur von Cages Untersuchungen im Bereich des Klangmaterials gesprochen. Ich möchte hier aber auch sein kompositorisches Vorgehen nachzeichnen. Wie wir gesehen haben, stand am Anfang die Negation des traditionellen harmonischen Systems, das auf Wiederholungen der verschiedenen Tonleitern im Abstand einer Oktave beruhte.⁵⁸

Zuerst ist die Bedeutung bemerkenswert, die Boulez der »Infragestellung der Tradition« beimisst. Dies bedeutete, wie erwähnt, für Boulez die kritische Kon-

56 Habermas 1986, S. 15.

57 Boulez/Cage 1997, S. 33.

58 Ebd., S. 37.

struktion einer »korrespondierenden Vergangenheit«, doch wie seinen Worten zu entnehmen ist, beinhaltet die »Infragestellung der Tradition« auch und zualterererst die »Weigerung, das musikalische System als verbindlich anzunehmen«. In diesem Sinne kann zwischen den Zeilen auch auf die Dialektik zwischen der Notwendigkeit einer Kontinuität und der einer Diskontinuität im Verhältnis zur Vergangenheit geschlossen werden – jener Dialektik, die Habermas als problematisch für die Moderne hervorhebt. Dies begründet Habermas mit der Unverhältnismäßigkeit des Anspruchs auf einen radikalen Bruch mit der Realität der Geschichte, welche nie in der Lage sei, von Grund auf neu anzufangen.⁵⁹

Von Bedeutung in dieser Hinsicht ist die Verlagerung der Gewichtung in Boulez' Einleitung, in der er, von der Prämisse der Infragestellung der Tradition ausgehend, ein »Negieren der Tradition« postuliert. Hier tritt die Intention zutage, die Bedeutung des radikalen Bruchs mit der Vergangenheit nochmals zu erhöhen.

Zu einem solchen radikalen Bruch kam es zu Beginn der 1950er Jahre. Die von Boulez 1951 komponierte *Structure Ia* und die beiden 1952 veröffentlichten Artikel *Eventuellement...* und *Schönberg is Dead* bilden drei komplementäre Texte, in denen der ideale Deckungsgrad zwischen der »kritischen ›Überwindung‹« und dem Anspruch eines »Neubeginns« aufgezeigt werden kann.

Das erste Beispiel ist der wohl berühmteste und meistzitierte Auszug aus Boulez' produktivem literarischem Schaffen. In der Tat wurden sowohl der kompromisslose Tonfall als auch der Schockeffekt des in Großbuchstaben geschriebenen Wortes »UNNÜTZ« (»INUTILE«) über Jahrzehnte zu regelrechten Wahrzeichen der serialistischen Zäsur:

Was ist daraus zu schließen? Das Unerwartete: wir versichern unsererseits, daß jeder Musiker, der die Notwendigkeit der zwölfstimmigen Sprache nicht erkannt hat – wir sagen nicht: verstanden, sondern gründlich erkannt –, UNNÜTZ ist. Denn sein ganzes Werk steht außerhalb der Forderungen seiner Epoche.⁶⁰

Der Bruch zwischen Vergangenheit und Zukunft könnte deutlicher nicht sein: Boulez ruft die Sprache der Zwölftonmusik als »Geschichte des Jetzt« aus, alles andere ist ihm zufolge »UNNÜTZ«.

Dieselbe Idee eines glatten Bruchs mit der Vergangenheit ist im Wesentlichen in Form einer Stellungnahme im Artikel *Schönberg is Dead* zu finden: Denn, wie Klaus Kropfinger ausführt, »worauf bezog sich Boulez schließlich, wenn

59 Habermas 1986, S. 16.

60 Boulez 1952b, S. 119; ders. 1972b, S. 24.

er sagte, ›Schönberg is Dead‹, wenn nicht auf den Akt des Überflügelns im Sinne eines kompositorischen Fortschritts? Das Ziel: Den klassischen Helden der Avantgarde zu übertrumpfen und hinter sich zu lassen«. ⁶¹

Literatur

- Adorno, Theodor W., »Das Altern der Neuen Musik«, in: ders., *Gesammelte Schriften* (Bd. 14), hg. von Rolf Tiedemann, Frankfurt a. M. 1996, S. 143–167.
- Bell, Michael, »The metaphysics of Modernism«, in: *The Cambridge companion to modernism*, hg. von Michael Levenson, Cambridge 1999, S. 9–32.
- Berger, Karol, »Time's Arrow and the Advent of Musical Modernity«, in: *Music and Aesthetics of Modernity: Essays*, hg. von dems. u. Anthony Newcomb, Cambridge, MA 2005, S. 3–22.
- Borio, Gianmario, »Musical Communication and the Process of Modernity«, in: *Journal of the Royal Musical Association* 139/1 (2014), S. 178–183.
- Borio, Gianmario, »Il pensiero musicale della modernità nel triangolo di estetica, poetica e tecnica compositiva«, in: *L'orizzonte filosofico del comporre nel ventesimo secolo/The philosophical horizon of composition in the twentieth century*, hg. von dems., Bologna 2003, S. 1–47.
- Born, Georgina, *Rationalizing Culture: IRCAM, Boulez, and the Institutionalization of the Musical Avant-Garde*, Berkeley, CA 1995.
- Boulez, Pierre, »Propositions«, in: *Polyphonie 2* (1948), S. 65–72 [= Boulez1948a].
- Boulez, Pierre, »Vorschläge«, in: ders., *Werkstatt-Texte*, übersetzt von Josef Häusler, Frankfurt a. M./Berlin 1972, S. 10–21 [= Boulez 1972a].
- Boulez, Pierre, »Incidences actuelles de Berg«, in: *Polyphonie 2* (1948), S. 104–108 [= Boulez 1948b].
- Boulez, Pierre, »Mißverständnisse um Berg«, in: ders., *Anhaltspunkte. Essays*, übersetzt von Josef Häusler, Frankfurt a. M. 1979, S. 318–324 [= Boulez 1979a].
- Boulez, Pierre, »Trajectoires: Ravel, Stravinsky, Schoenberg«, in: *Contrepoint 6* (1949), S. 122–142.
- Boulez, Pierre, »Moment de Jean-Sébastien Bach«, in: *Contrepoint 7* (1951), S. 72–86.
- Boulez, Pierre, »Schönberg is Dead«, in: *The Score 6* (1952), S. 18–22 [= Boulez 1952a].
- Boulez, Pierre, »Schönberg ist tot«, in: ders., *Anhaltspunkte. Essays*, übersetzt von Josef Häusler, Frankfurt a. M. 1979, S. 288–296 [= Boulez 1979b].
- Boulez, Pierre, »Eventuellement...«, in: *La Revue Musicale* 212 (1952), S. 117–148 [= Boulez 1952b].
- Boulez, Pierre, »Möglichkeiten«, in: ders., *Werkstatt-Texte*, übersetzt von Josef Häusler, Frankfurt a. M./Berlin 1972, S. 22–57 [= Boulez 1972b].

61 Kropfinger 2005, S. 249.

- Boulez, Pierre und Cage, John, *Dear Pierre – cher John: Pierre Boulez und John Cage; der Briefwechsel*, hg. von Jean-Jacques Nattiez, Hamburg 1997.
- Breatnach, Mary, *Boulez and Mallarmé: A Study in Poetic Influence*, Aldershot 1996.
- Decroupet, Pascal, *Développements et ramifications de la pensée sérielle. Recherches et oeuvres musicales de Pierre Boulez, Henri Pousseur et Karlheinz Stockhausen de 1951 à 1958*, Diss., Université de Tours 1994.
- Farolfi, Manuel, »Modernism at Work in Pierre Boulez's Writings, 1948–1952«, in: *From Modernism to Postmodernism. Between Universal and Local*, hg. von Katerina Bogunović Hočevar, Gregor Pompe, Nejc Sukljan, Frankfurt a. M. 2016, S. 107-125.
- Grant, Morag Josephine, *Serial Music, Serial Aesthetics*, Cambridge 2001.
- Habermas, Jürgen, *Der philosophische Diskurs der Moderne*, Frankfurt a. M. 1986.
- Habermas, Jürgen, »Die Moderne – ein unvollendetes Projekt«, in: ders., *Kleine Politische Schriften* (Bd. 4), Frankfurt a. M. 1981, S. 445–464.
- Iddon, Martin, *New Music at Darmstadt: Nono, Stockhausen, Cage, and Boulez*, Cambridge 2013.
- Koselleck, Reinhart, *Vergangene Zukunft*, Frankfurt a. M. 1989.
- Kropfinger, Klaus, »The Essence and Persistence of Modernity«, in: *Music and Aesthetics of Modernity: Essays*, hg. von Karol Berger u. Anthony Newcomb, Cambridge, MA 2005, S. 247–269.
- Leibowitz, René, »Oliver Messiaen ou l'hédonisme empirique dans la musique contemporaine«, in: *L'Arche* 9 (1945), S. 130–139.
- Macleod, Glen, »The visual arts«, in: *The Cambridge companion to modernism*, hg. von Michael Levenson, Cambridge 1999, S. 194–216.
- Piencikowski, Robert, »Introduction«, in: Boulez, Pierre, *Stocktakings from an Apprenticeship*, Oxford 1991, S. xiii – xxix.
- Toop, Richard, »Messiaen/Goeyvaerts, Fano/Stockhausen, Boulez«, in: *Perspectives of New Music* 13/1 (1974), S. 141–142.
- Vattimo, Gianni, *Das Ende der Moderne*, Stuttgart 1990.
- Williams, Alastair, »Post-War Modernism: Exclusions and Expansions«, in: *Journal of the Royal Musical Association* 139 (2014), S. 193–197.

Jin Hyun Kim

Rhythmus als erlebtes Phänomen

Philosophische und kognitionswissenschaftliche Perspektiven

Der musikalische Rhythmus, der sich im Allgemeinen als eine Abfolge musikalischer Dauern-Strukturen – einschließlich Pausen – definieren lässt, baut auf den jeweils erzeugten Tönen bzw. Klängen¹ und deren Dauern auf. In welchem Verhältnis steht aber musikalischer Rhythmus zu diesen physikalisch nachweisbaren zeitlichen Dauern-Strukturen? Um dies im Sinne einer Forschungsfrage zu entwickeln, sollen weitere Fragen, die in Zusammenhang damit stehen, erörtert werden:

1. Lässt sich eine kleinste Einheit des musikalischen Rhythmus identifizieren und theoretisch begründen? Oder anders formuliert: Woraus besteht (musikalischer) Rhythmus?
2. Gibt es weitere notwendige Bedingungen für die Konstituierung des musikalischen Rhythmus außer solchen Ton- bzw. Klangeinheiten?

Durch Rhythmus wird eine Zeitstrecke gegliedert. Nach Augustinus wird nicht ein Rhythmus durch die (Zähl-)Zeit, sondern das sich in seinem sukzessiven Verlauf kontinuierlich verändernde Phänomen durch den Rhythmus gezählt.² Unter Voraussetzung eines modernen Verständnisses von Rhythmen als Zählzeiten könnte diese These, die im der Musiktheorie gewidmeten Buch VI aus Augustinus' Schrift *De musica* vertreten wird, zwar nicht originell erscheinen. Der lateinische Begriff ›numerus‹, mit dem Augustinus das altgriechische ›rhythmos‹ übersetzt, stimmt aber keineswegs überein mit diesem nicht als ein zeitliches Ordnungsprinzip verstandenen Begriff ›rhythmos‹, welches ›fließen‹

1 Der Terminus ›Töne‹ bezeichnet in diesem Artikel solche Phänomene, die durch die Messung von Frequenzen deutlich bestimmt werden können und sich dadurch voneinander unterscheiden. Hingegen bezeichnet ›Klang‹ (›sound‹) sämtliches musikalische Material einschließlich spezifischer Phänomene der elektroakustischen sowie außereuropäischen Musik.

2 Vgl. Augustinus 2002, *De musica* VI, 8.21, S. 109–113; vgl. Wulf 2012, S. 23 und S. 34f.

bedeutet,³ und bezeichnet vielmehr das Maß der Ordnung von Bewegung.⁴ Rhythmus ermöglicht das Erleben mehrerer aufeinander folgender Ereignisse. Im Zuge eines solchen Erlebens wird jene Zeitstrecke sowohl vereinheitlicht als auch in mehrere Einheiten aufgeteilt.

In der allgemeinen Musiklehre sowie in der aktuellen Rhythmusforschung⁵ wird der Grundschat (beat), eine durch gleichmäßige Impulse eine Zeitstrecke unterteilende Einheit, meistens als kleinstes Element musikalischer Dauern-Strukturen aufgefasst. Eine größere Einheit, die einer wiederkehrenden Betonungsstruktur von schwer und leicht akzentuierten, aufeinanderfolgenden Schlägen entspricht, wird als Metrum bezeichnet. Rhythmus hängt mit dem Metrum eng zusammen. Die Frage, ob entweder rhythmische Strukturen von metrischen abhängen oder gleiche rhythmische Strukturen metrisch unterschiedlich interpretiert werden können, stellt einen Aspekt dar, der in der aktuellen musiktheoretischen und interdisziplinären Forschung besondere Aufmerksamkeit findet, und auf den in diesem Artikel noch eingegangen wird.

Zunächst aber ist zu untersuchen, ob es bestimmte der Gliederung einer Zeitstrecke unterliegende Prinzipien gibt, die dem Erleben von musikalischem Rhythmus zu Grunde liegen. Diese Frage wurde bereits 1926 von dem neukantianischen Philosophen Richard Höningwald in seiner Schrift *Vom Problem des Rhythmus. Eine Analytische Betrachtung über den Begriff der Psychologie* ausführlich diskutiert.⁶ Nach Höningwald stellt zwar das Erleben einer Zeitstrecke eine Voraussetzung für das Rhythmuserlebnis dar. Allerdings unterscheidet sich Letzteres vom »einfachen Erlebnis einer Zeitstrecke«.⁷ Auch wenn das Rhythmuserlebnis der Wahrnehmung mehrerer aufeinander folgender Ereignisse entspricht, reicht der Umstand, dass mehrere Ereignisse gegeben sind, noch nicht aus, um einen Rhythmus zu konstituieren, da Ereignisse beliebig gruppiert werden können. Laut Höningwald ergibt solch eine beliebige Gruppierung mehrerer aufeinander folgender Ereignisse deren »Rhythmusindifferenz«.⁸ Für ihn

3 Vgl. etwa Georgiades 1958.

4 Vgl. Augustinus 2002, *De musica* VI, 10.25, S. 122f.

5 Vgl. etwa Drake/Jones/Baruch 2000; London 2004; Fischinger 2009.

6 Bei Höningwald wird der Begriff des Rhythmus »zum erkenntnistheoretischen Zentralbegriff« und somit in einem breiteren Kontext als in der Musik und in den bildenden Künsten verwendet (Grüny/Nanni 2014, S. 11). Sein Begriff des Rhythmus, der in der Musikwissenschaft und Musiktheorie bislang noch wenig Beachtung fand, erscheint in Bezug auf die für diesen Beitrag zentrale kognitionswissenschaftlich orientierte Frage insofern diskussionswürdig, als der Zusammenhang von Erleben und geistigem Vermögen des Subjekts in den Fokus rückt.

7 Höningwald 1926, S. 4.

8 Ebd., S. 8.

ist entscheidend, dass das Gehörte als Einheit verbunden wird. Rhythmus wird also durch »die Akte der Erfüllung der mit der Ganzheit gesetzten Bedingungen«,⁹ welche Hönigswald als »Produktion« bezeichnet, als ein Gegenstand des Erlebens konstituiert. Doch was sind solche Bedingungen?

Um einen Rhythmus zu produzieren, ist zwar das »Gegebensein« von Einzelelementen erforderlich,¹⁰ aber an deren bestimmter Gesamtheit, die durch »die Gemeinschaft gegebener« Teile bedingt ist, muss der Rhythmus »hafte[n]«. ¹¹ Um diese Gesamtheit zu charakterisieren, spricht Hönigswald von der rhythmischen Ganzheit, die die Einheit einer Beziehung darstellt. Eine solche Beziehung ist nicht anhand bestimmter physikalisch nachweisbarer zeitlicher Dauern-Strukturen von Einzelelementen zu analysieren, sondern begründet die Gemeinschaft seiner Teile¹² im Zuge eines Rhythmus-Erlebens »von möglichen Sinnzusammenhängen her«. ¹³ Die rhythmische Ganzheit bezeichnet Hönigswald daher auch als »Sinnganzheit«. ¹⁴ Die jeweils »gegebenen« Teile fundieren allein aufgrund ihrer Teilhabe an dieser Beziehung den Rhythmus. ¹⁵ Und diese Fundierung findet erst im Erleben des Rhythmus statt, der als Ganzheit konstituiert wird. Zwar ist diese rhythmische Ganzheit nicht eine von deren Teilen abstrahierte Einheit, sie lässt sich aber ebenso wenig auf bestimmte Merkmale der Teile zurückführen. Um mit Hönigswald zu sprechen: »Die rhythmische Ganzheit [...] »baut« sich auf gewissen physikalisch bestimmten Gegebenheiten »auf«, und unterscheidet sich gerade insofern von diesen«. ¹⁶ Jene Teile, die den Rhythmus fundieren, lassen sich daher nicht als präexistent betrachten, sondern »»gestalten« sich« ¹⁷ erst im Zuge des Erlebens des Rhythmus – mit anderen Worten: im Produzieren des Rhythmus. Bei Hönigswald zeichnet sich Produzieren, das »das Gliedern eines Ganzen« bedeutet, durch »das monadisch-einzigartige Setzen« aus. ¹⁸ Die Frage, ob ein Rhythmus in Teilrhythmen aufgeteilt werden könne, hält er insofern für falsch gestellt, ¹⁹ als es in diesem Falle um die Gliederung

9 Ebd., S. 6.

10 Ebd., S. 7.

11 Ebd., S. 8.

12 Vgl. ebd., S. 12.

13 Ebd., S. 10.

14 Ebd.

15 Vgl. ebd., S. 12.

16 Ebd., S. 10f.

17 Ebd., S. 26.

18 Ebd., S. 20.

19 Vgl. ebd.

nur eines einzigen Rhythmuserlebnisses gehen würde. Somit handelt es sich bei Teilrhythmen nicht um »gegenständliche Gegebenheitsarten des Rhythmus«, ²⁰ sondern um Erlebnisweisen, ²¹ d. h. »Setzung«. ²² In diesem Sinne konstituiert sich eine Gliederungseinheit des Rhythmus als eine Einheit des Erlebens.

Zusammenfassend lässt sich eine den Rhythmus fundierende Einheit nach Hönigswald als eine solche betrachten, die sich im Zuge des Erlebens eines Rhythmus konstituiert. Auf dieser These aufbauend soll die eingangs gestellte Frage, ob eine kleinste Einheit des Rhythmus zu identifizieren und theoretisch zu begründen sei, modifiziert und spezifiziert werden, da die besagte Frage suggerieren könnte, dass es eine präexistente kleinste Einheit des Rhythmus gäbe, bevor ein Rhythmuserlebnis stattfände. Was sich stattdessen feststellen lässt, wäre eher eine Erlebenseinheit, die sich beim Nachvollziehen eines Rhythmus konstituiert. Im Folgenden rückt daher die von Hönigswald gestellte Frage, »wie ein Rhythmuserlebnis tatsächlich erlebend gegliedert wird«, ²³ in den Fokus unserer Diskussion.

Die Vorstellung, dass musikalischer Rhythmus dazu diene, das sich in seinem sukzessiven Verlauf kontinuierlich verändernde klangliche Phänomen zu zählen, dabei einen Sinnzusammenhang herzustellen und somit zeitliche Sinneinheiten zu strukturieren, wirft die Frage auf, wie aus einem sukzessiven Verlauf von Klangereignissen ein Sinnzusammenhang hergestellt wird. In der jüngeren kognitionswissenschaftlich orientierten Musikforschung wird angenommen, dass Gedächtnis- und Lernprozesse dafür grundlegend sind. ²⁴ Wenn Klangereignisse nacheinander auftreten, wird im Moment der Gegenwartigkeit mittels des Lang- und/oder Kurzzeitgedächtnisses die Voraussage eines künftigen Ereignisses ermöglicht, auf deren Grundlage dann eine Antizipation eines zukünftigen Jetzt zustande kommt. Ob das Lang- oder das Kurzzeitgedächtnis als zu Grunde liegender Mechanismus fungiert, hängt davon ab, ob das Gehörte autobiographisch bedingte Erinnerungen (episodisches Gedächtnis), explizit zur Verfügung stehende, langfristig wirksame Wissensinhalte (semantisches Gedächtnis) oder aber im Zuge eines sukzessiven Zeitverlaufs von Klangereignissen gespeicherte, vorläufig zur Verfügung stehende Erfahrungsinhalte (Kurzzeitgedächtnis oder »intermediate-term memory«) abrufft. Antizipation gilt als eine zukunftsorien-

20 Ebd., S. 21.

21 Vgl. ebd.

22 Ebd., S. 20.

23 Ebd.

24 Vgl. Snyder 2001; Huron 2006.

tierte (beobachtbare oder innere) Handlung bzw. Tätigkeit, die auf Voraussage basiert.²⁵ Voraussage setzt wiederum die Erinnerung an dasjenige voraus, was bereits geschah bzw. erfahren wurde. Im musikalischen Gestaltungs- und Rezeptionsprozess stellt die Voraussagbarkeit (»predictability«) insofern eine notwendige Bedingung für musikalischen Rhythmus dar, als ein Sinnzusammenhang durch Prognostizieren aufeinanderfolgender Klangereignisse, darauf basierende Antizipation und entsprechende Reaktionen hergestellt wird. Aus Voraussagbarkeit und Antizipation ergibt sich die Strukturierung zeitlich-musikalischer Sinneinheiten.

Der kognitionswissenschaftlich orientierte Musikforscher David Huron entwickelt in seiner Monographie *Sweet Anticipation: Music and the Psychology of Expectation* (2006) eine empirisch überprüfbare Erwartungstheorie und macht auf den Aspekt der Voraussagbarkeit aufmerksam, der grundlegend für musikalischen Rhythmus sei.²⁶ Nach Huron kann auch eine zeitliche Sinneinheit, die im akustischen Sinne nicht periodisch ist, beim Nachvollzug des Rhythmus erlebend gegliedert werden, sofern sie als eine Wiederholung oder Variante identifizierbar ist und daher vorausgesagt, antizipiert werden kann. Daher stellt Periodizität keine notwendige Bedingung für (musikalischen) Rhythmus dar. Folgt man Hurons auf dem Gedächtnis basierender Erwartungstheorie, so stellt sich, um mit Hönigswald zu sprechen, die Frage, wie musikalischer Rhythmus bereits zu Beginn eines Musikstücks produziert werden kann. Wenn es sich um ein unbekanntes Musikstück handelt, mit dessen Stil man nicht vertraut ist, könnte eine Erwartung nur dynamisch, d. h. durch das Kurzzeitgedächtnis, aber keinesfalls durch das Langzeitgedächtnis hervorgerufen werden. Eine Abfolge von Dauern und Pausen, die innerhalb einer kurzen Zeitspanne vorübergehend gespeichert wird und daher mit Hilfe des Kurzzeitgedächtnisses abgerufen werden kann, lässt sich aber erst dann im Sinne von Teilgestalten eines Rhythmus erleben, wenn man eine Gestalt (wie z. B. eine Phrase) in einem Sinnzusammenhang (wie z. B. die Bildung melodischer oder dynamischer Verläufe) als abgeschlossen wahrnimmt, so dass sie als rhythmische Einheit erlebt wird und sich dabei auf jene Anfangsgestalten, mit denen sie zusammenhängt, beziehen kann. Da musikalische Sinneinheiten aber länger dauern können als eine Zeitspanne, die das Kurzzeitgedächtnis zu erfassen vermag, kommt dem so genannten »intermediate-term memory« besondere Bedeutung zu. Anhand dieses »intermediate-term memory« wäre eine gedächtnistheoretische Begründung dafür zu liefern,

25 Vgl. Pezzulo/Butz/Castelfranchi 2008, S. 25.

26 Vgl. Huron 2006, S. 187f.

wie eine längere Einheit des Erlebens von Rhythmus in mehrere aufeinander folgende Ereignisse eingeteilt werden könnte. Derzeit liegen aber noch keine ausreichenden Forschungsergebnisse zum ›intermediate-term memory‹ vor, so dass dessen Rolle bei der Konstituierung einer Einheit des Rhythmuserlebens in Verbindung mit einer dynamischen Erwartung im musikalischen Gestaltungs- und Rezeptionsprozess erst nach entsprechenden Spezialuntersuchungen diskutierbar wäre.

Bei einem Musikstück, dessen Stil bekannt ist, spielt hingegen regelbasiertes musikalisches Wissen eine zentrale Rolle für das Rhythmus-Erleben. Der Konstituierung einer Einheit solch eines Rhythmuserlebens unterliegen Schemata, wie z. B. eine mit Hilfe des semantischen Langzeitgedächtnisses zugängliche Repräsentation vom rhythmischen Pattern eines Walzers, so dass bereits innerhalb einer kurzen Zeitspanne eine Erwartung nachfolgender musikalischer Ereignisse mit Hilfe der Vorstellung einer großen rhythmischen Struktur hervorgerufen werden kann.²⁷ Ein metrisches Schema, das nach Hugh Christopher Longuet-Higgins und Christopher S. Lee (1982) bereits beim Auftreten der ersten drei Grundschläge aufgerufen wird und weitere metrische Verläufe erwarten lässt,²⁸ lässt sich daher als ein auf dem semantischen Langzeitgedächtnis basierender Mechanismus betrachten. Bei solch einem durch explizites und implizites musikalisches Wissen vermittelten Prozess des Rhythmus-Erlebens kann ein zeitlicher Verlauf musikalischer Ereignisse schematisch vorausgesagt werden, und auf der Grundlage dieser Voraussage wird eine erwartete größere Einheit gliedernd erlebt und erlebend gegliedert.

27 Nach Hurons Erwartungstheorie, die mit dem Akronym ITPRA abgekürzt wird, werden psychische Reaktionen, die mit der Erwartung nachfolgender (musikalischer) Ereignisse und der Erfüllung oder dem Nicht-Einlösen dieser Erwartung einhergehen, durch Imagination (»Imagination«), Spannung (»Tension«), Voraussage (»Prediction«), Antwort (»Response«) und Bewertung (»Appraisal«) gekennzeichnet. Die beiden ersten – Imagination und Spannung – und die drei letzten Reaktionen – Vorhersage, Antwort und Bewertung – werden jeweils vor und nach dem Eintreten eines (musikalischen) Ereignisses hervorgerufen. Die Imagination-Reaktion schließt bewusste Prozesse der Erwartung etwas entfernt nachfolgender Ereignisse mittels mentaler Vorstellungen ein, während »Spannung« einen fast automatisch ablaufenden Prozess bezeichnet, der in Bezug auf das unmittelbar nachfolgende Ereignis hervorgerufen wird. In einer abschließenden Phase werden die Voraussage-Reaktion, die sich auf die Genauigkeit der Voraussage eines Hörers bezieht, und die Antwort-Reaktion, die ausgelöst wird, wenn das Ergebnis dieser Voraussage als (nicht) akzeptabel empfunden wird, gleichsam unbewusst hervorgerufen, während die Bewertungs-Reaktion bewusste Prozesse wie eine Beurteilung des Ereignisses einschließt (vgl. Huron 2006, S. 8ff.).

28 Vgl. Longuet-Higgins/Lee, »The perception of musical rhythms«, in: *Perception* 11 (1982), S. 115–128, zit. nach Clarke 1999, S. 484.

Eine erlebend gegliederte Einheit, die sich in Bezug auf das Rhythmus-Erleben als zeitliche Sinneinheit konstituiert, lässt sich als eine Einheit musikalischer Erwartung auffassen, die von dem amerikanischen Musiktheoretiker Leonard Meyer als »sound term« bezeichnet wird.²⁹ Diese Einheit könnte bei Hurons Modell bereits durch die Reaktionsschritte Spannung (»Tension«), Voraussage (»Prediction«) und Antwort (»Response«) konstituiert werden, wenn es sich um quasi-automatisch laufende Prozesse der Erwartung, die einen Sinnzusammenhang mit einer großen musikalisch-rhythmischen Struktur herstellen, handeln würde. Diese Idee, Erwartung und Antizipation mit einer Gliederung zeitlicher Sinneinheiten im Musikhören in Verbindung zu bringen, wird in der aktuellen kognitionswissenschaftlichen Musikforschung diskutiert. Dabei wird der Erwartung nachfolgender Ereignisse ein besonderer Stellenwert für das Rhythmus-Erleben eingeräumt: »Listeners must segment the input into meaningful chunks or units, and anticipate future events«.³⁰ Tritt das Ereignis in dem »der wann-bezogenen Erwartung« (»when-related expectation«)³¹ entsprechenden Zeitabstand ein, so wird die zeitliche Relation gewertet und damit eine erlebend gegliederte Einheit konstituiert. Die »Dynamic Attending Theory« (DAT),³² eine der so genannten Oszillatortheorien, geht davon aus, dass diese Erwartung durch den Vergleich der wahrgenommenen Gleichmäßigkeiten mit intern generierten Pulsierungen gebildet wird. Angenommen wird weiterhin, dass dies umso schneller geschieht, je ähnlicher die beiden Pulsierungen einander sind. Interne periodische Oszillationen werden mittels zeitlicher Erwartungen mit der externen zeitlichen Sequenz synchronisiert, und deren Überlagerung wird dann als ein metrischer Cluster wahrgenommen.³³

Metrum wird dabei nicht als eine einem akustischen Phänomen immanente objektive Eigenschaft angesehen, sondern bezeichnet eine kognitive Repräsentation eines periodischen rhythmischen Patterns.³⁴ Erst beim Akt des Musikhörens erfolgt die Konstruktion eines Metrums. Dieser Vorgang wird durch bestimmte Bedingungen des Musikhörens, wie z. B. Körperbewegungen und Stellungsänderungen, die während des Hörens vollzogen werden, beeinflusst.³⁵ Metrum gilt

29 Meyer 1956, S. 45 ff.

30 Trehub/Hannon 2006, S. 81.

31 Huron 2006, S. 202.

32 Vgl. Jones/Boltz 1989, Drake/Jones/Baruch 2000.

33 Vgl. Jones 2011, S. 84.

34 Vgl. Schreuder 2006, Tan/Pfordresher/Harre 2010.

35 Vgl. Phillips-Silver/Trainor 2005 und 2006.

also als ein psychologisches Perzept, auf dessen Grundlage keine einheitliche (metrische) Interpretation des Rhythmus eines akustischen Stimulus zustande kommen kann.³⁶ Insofern lässt sich der Rhythmus auch nicht als eine objektive Eigenschaft von Musik auffassen. Der Rhythmus als eine anscheinend objektive Eigenschaft erweist sich vielmehr als ein erlebtes Phänomen, das durch die Gliederung einer Zeitstrecke sowohl vereinheitlicht als auch aufgeteilt wird. Ein für diese Gliederung immer gültiges Kriterium gibt es nicht. Stattdessen entwickelt sich das jeweilige Kriterium in Abhängigkeit von einem Sinnzusammenhang, welcher nicht nur durch eine rationale Interpretation hergestellt wird, sondern auch körperlich bedingt sein und dadurch quasi-automatisch evident werden kann.

Literatur

- Augustinus, *De musica, Bücher I und VI. Vom ästhetischen Urteil zur metaphysischen Erkenntnis*, hg. und übersetzt von Frank Hentschel, Hamburg 2002.
- Clarke, Eric F., »Rhythm and timing in music«, in: *The Psychology of Music*, hg. von Diana Deutsch, New York 2¹⁹⁹⁹, S. 473–500.
- Drake, Carolyn/Jones, Mari Riess/Baruch, Clarisse, »The development of rhythmic attending in auditory sequences: attunement, referent period, focal attending«, in: *Cognition* 77 (2000), S. 251–288.
- Fischinger, Timo, *Zur Psychologie des Rhythmus. Präzision und Synchronisation bei Schlagzeugern*, Kassel 2009.
- Georgiades, Thrasybulos, *Musik und Rhythmus bei den Griechen. Zum Ursprung der abendländischen Musik*, Hamburg 1958.
- Grüny, Christian/Nanni, Matteo, »Einleitung«, in: *Rhythmus – Balance – Metrum. Formen raumzeitlicher Organisation in den Künsten*, hg. von dens., Bielefeld 2014, S. 7–14.
- Hönigswald, Richard, *Vom Problem des Rhythmus. Eine Analytische Betrachtung über den Begriff der Psychologie*, Leipzig u. Berlin 1926.
- Huron, David, *Sweet Anticipation: Music and the Psychology of Expectation*, Cambridge, MA 2006.
- Jones, Mari Riess, »Musical time«, in: *Oxford Handbook of Music Psychology*, hg. von Susan Hallam, Ian Cross u. Michael Thaut, Oxford 2011, S. 81–92.
- Jones, Mari Riess/Boltz, Marilyn, »Dynamic attending and responses to music«, in: *Psychological Review* 96 (1989), S. 459–491.
- London, Justin, *Hearing in Time: Psychological Aspects of Musical Meter*, New York 2004.
- Meyer, Leonard B., *Emotion and Meaning in Music*, Chicago 1956.

36 Vgl. London 2004.

- Pezzulo, Giovanni/Butz, Martin V. / Castelfranchi, Cristiano, »The anticipatory approach: Definitions and taxonomies«, in: *The Challenge of Anticipation: A Unifying Framework for the Analysis and Design of Artificial Cognitive Systems*, hg. von Giovanni Pezzulo, Martin V. Butz, Christiano Castelfranchi u. Rino Falcone, Berlin u. Heidelberg 2008, S. 23–43.
- Phillips-Silver, Jessica/Trainor, Laurel J., »Feeling the beat: Movement influences infant rhythm perception«, in: *Science* 308 (2005), S. 1430.
- Phillips-Silver, Jessica/Trainor, Laurel J., »Hearing what the body feels: Auditory encoding of rhythmic movement«, in: *Cognition* 105 (2006), S. 533–546.
- Schreuder, Maartje, *Prosodic Processes in Language and Music*, Groningen 2006.
- Snyder, Robert, *Music and Memory: An Introduction*, Cambridge, MA 2001.
- Tan, Siu-Lan/Pfordresher, Peter/Harré, Rom, *Psychology of Music: From Sound to Significance*, New York u. Hove 2010.
- Trehub, Sandra E. / Hannon, Erin E., »Infant music perception: Domain-general or domain-specific mechanisms?«, in: *Cognition* 100 (2006), S. 73–99.
- Wulf, Silke, »Hören als ZeitSinn. Augustinus' De Musica VI«, in: *Vom Sinn des Hörens. Beiträge zur Philosophie der Musik*, hg. von Georg Mohr u. Johann Kreuzer, Würzburg 2012, S. 21–37.

Hans-Ulrich Fuß

Das musikalische Werkganze – ein rein theoretisches Konstrukt?

Überlegungen anhand von Jerrold Levinsons
Music in the Moment

Der Werkbegriff gestern und heute

Der musikalische Werkbegriff war in der Musiktheorie und Musikwissenschaft lange so selbstverständlich, dass er kaum Gegenstand der Reflexion gewesen ist. Es wurde als gegeben hingenommen,

- dass Werke der Kunstmusik ein in sich abgeschlossenes und eindeutig analysierbares Ganzes bilden, in dem die einzelnen Momente zu einem Ganzen eigenen Sinns verknüpft sind,
- dass sie in der Partitur festgelegt sind und unabhängig von den Befindlichkeiten der Vortragenden und Zuhörer und historisch unveränderlich bestehen,
- dass sie dank ihrer geschlossenen Struktur gleichsam außerhalb der Zeit stehen, und trotz der Flüchtigkeit und Unkonkretheit ihres Mediums wie ein beharrender ›Gegenstand‹ betrachtet werden können.

Dabei war der Werkbegriff in diesem Verständnis erst spät aufgekommen, etwa mit der Verselbständigung der Instrumentalmusik im 18. Jahrhundert. Darstellungen wie die Diagramme von Anton Reicha¹ im zweiten Band seines *Traité de haute composition musicale* sind noch im 19. Jahrhundert sehr selten² und werden erst am Anfang des 20. Jahrhunderts allgemein gängig. Offenbar sträubte sich das Bewusstsein lange dagegen, musikalische Verlaufsformen in eine statische, räumlich-gegenständliche Form zu zwingen wie hier.

1 Reicha, Antonín, *Traité de haute composition musicale*, Paris 1824–1826, S. 300, zit. nach Bent 1987, S. 20.

2 Bonds 2010, S. 266.

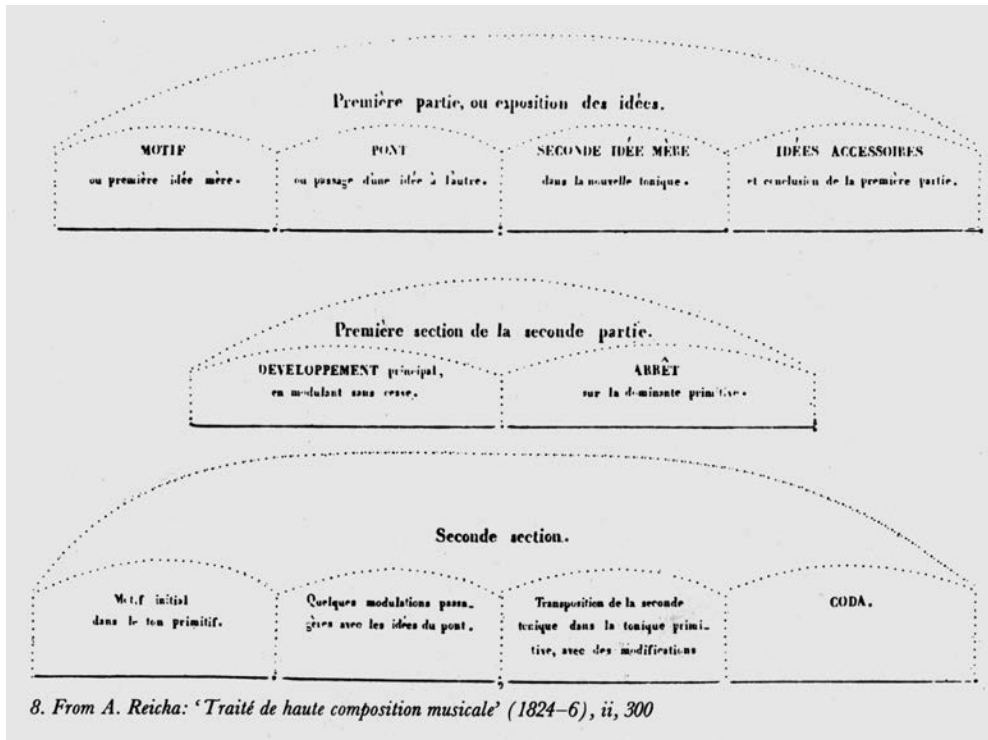


Abbildung 1: Bildunterschrift A. Reicha, »grande coupe ternaire« (»großer dreiteiliger Plan, Zuschnitt«, Sonatensatzform) aus dem *Traité de haute composition musicale* (1824–26)

Der Werkbegriff war dann zwar in Musiktheorie und Musikwissenschaft zwischen 1800 und ca. 1990 maßgebend. Es konnte »der trügerische Anschein aufkommen, dass Komponist und Hörer in ungetrübtem Einverständnis der Sache lebten«. ³ Doch war er auch in seiner größten Zeit stets prekär, »war immer ein Postulat, das nur partiell und unzulänglich verwirklicht wurde«. ⁴ Außerdem gab es Gegenströmungen in der Ästhetik und Musikpublizistik. ⁵

In den letzten Jahrzehnten geriet der Werkbegriff von zwei Seiten in die Kritik: von der Neuen Musik her und von neuen Tendenzen in der Musikästhetik und Musikwissenschaft. Ab ca. 1960 kamen mehr und mehr Musikformen auf, die sich gegen den Werkbegriff sperren: Klangkunst, Improvisation, Einbeziehung offener Formen in vielfacher Gestalt, Aleatorik. Auch herkömmlich notierte und

3 Kneif 1970, S. 24.

4 Dahlhaus 1978, S. 279.

5 Vgl. Stollberg 2006.

abgeschlossene Kompositionen tendierten zum Aufsprengen werkhafter Sinnzusammenhänge.⁶

Der Werkbegriff in der Musikwissenschaft und Musiktheorie blieb dadurch relativ unangefochten. (Im Gegenteil: Die Zeit der größten Relevanz von Werkanalyse in der Musikwissenschaft fällt in die Zeit nach 1970). Im Gefolge des »Cultural turn« der Kulturwissenschaften, des Dekonstruktivismus, der sogenannten »Präsenzästhetik«⁷ und anderer Einflussfaktoren wurde er seit ca. 1990 stärker problematisiert. Man erkannte nicht nur, dass sich seine Gültigkeit auf Kunstmusik in der Zeit zwischen ca. 1600 und 1950 beschränkt, sondern stellte auch seine Legitimität im Bereich des klassischen Kanons in Frage.⁸ Rezeptionsweisen, die dem Werkbegriff widersprechen, herrschen heute nicht nur beim Publikum vor, sondern werden von Kulturverantwortlichen, Künstlern und teilweise sogar von Wissenschaftlern gut und willkommen geheißen.

Die Theorie Jerrold Levinsons

Damit ist der primäre Anknüpfungspunkt des vorliegenden Textes benannt: Die Theorie des US-amerikanischen Musikästhetikers Jerrold Levinson (*1948), die dieser in direktem Bezug auf Edmund Gurney, dem berühmtesten englischen Musikästhetiker des 19. Jahrhunderts,⁹ entwickelte. In seinem Buch *Music in the Moment* aus dem Jahr 1997 bündelt sich die aktuelle Kritik am Werkbegriff wie in einem Brennglas. Fraglos übertrieben und extrem zugespitzt in seiner Grundrichtung, schlugen Levinsons Thesen in Amerika erheblich ein, auch und gerade in der Musiktheorie.¹⁰

Levinsons Postulate lassen sich auf wenige Grundthesen zurückführen:¹¹ Dem musikalischen Form- bzw. Werkganzen kommt innerhalb der Musikrezeption ein sekundärer Status zu, es ist rein konzeptuell; Hören ist in erster Linie ein Hören von Moment zu Moment, vom Ende eines Abschnitts zum Beginn des

6 Darauf beziehen sich u. a. Carl Dahlhaus' Lamenti über den Zerfall des Werkbegriffs, vgl. Dahlhaus 1978.

7 Vgl. Seel 2003 u. a.: Tendenzen aktueller Ästhetik, in der Atmosphäre, Stimmung und sinnliche Präsenz gegenüber Kategorien des rein Geistigen und Strukturellen aufgewertet werden.

8 Z. B. Talbot 2000.

9 Gurney 1880.

10 Vgl. Repp 1999, Kivy 2002, Taruskin 2005, Davies 2007 u. a.

11 Levinson 1997, S. 13 und passim.

nächsten, es ist rein sequentiell. Dabei ist es aber kein reines »Momenthören«, wie der Titel des Buches suggeriert. Wir erfahren Musik als Kontinuum, als einen Strom, der sich über längere Strecken entfaltet. Dies ist nur möglich, wenn wir einerseits das Gegenwärtige mit dem gerade Vergangenen verbinden und andererseits antizipieren, wie es weitergeht. Daher rührt der Ausdruck »Concatenationism«, der meist als Schlagwort für Levinsons Theorie gebraucht wird, von »to concatenate«: verknüpfen.¹² Auf diese Verknüpfungsaktivität richtet sich Levinsons Hauptaugenmerk (eine sinnngemäße Übersetzung wäre »Kontextualismus«).¹³ Da in diesem Hören stets mehr gegenwärtig ist als das aktuell Erklingende, nennt Levinson es »Quasi-Hearing«.

Die Psychologie bezeichnet den Zeitraum, der mit diesem »Quasi-Hearing« verbunden ist, in Anknüpfung an William Stern¹⁴ mit dem Begriff der Präsenzzeit, also etwa der Zeit, in der man einen Satz sagt (etwa 5–8 Sekunden). Musikalische Einheiten, die trotz ihrer zeitlichen Aufeinanderfolge subjektiv als gegenwärtig erscheinen (so wie in einem Bild alle Teile gleichzeitig präsent sind), gelten als Domäne dieser Präsenzzeit (verbunden mit »Jetzt«-Gefühl).

Es reicht nun nach Levinson vollkommen aus, die Details auf der Ebene der Präsenzzeit, also sie selbst und ihre direkte, verlaufsgebundene Verknüpfung zu erfassen. Allein auf dieser Zeitebene liege die Qualität der Musik. Das Hören des übergreifenden Zusammenhangs und der Großform ist demnach weder möglich¹⁶ noch sinnvoll, im besten Fall Ziel bloß intellektueller Befriedigung oder Instanz einer reinen Produktions-Ästhetik, im schlechten Fall bloßer Bildungs-Ballast. Form ist nicht mehr als »Icing on the cake« (»Sahnehäubchen«).¹⁷

Vieles spricht für die Theorie. Die Konstruktion des Vorrangs eines Ganzen läuft Gefahr, das musikalisch unmittelbar Gegenwärtige zu entwerten. Das Jetzt, das »Dunkel des gelebten Augenblicks« – um mit Worten Ernst Blochs zu reden – sinkt zur Funktion des Vorher und Bald ab, ruht nie in sich selbst. Das ständige Lauern auf musikalischen Zusammenhang zehrt die real erklingende Musik gleichsam auf und lässt sie als bloßes Phantom zwischen dem Nicht-Mehr

12 Die Gegeninstanz ist bei Levinson der »architectonicism« der akademischen Formenlehre.

13 In einer Zeit, in der Musik massenmedial verbreitet und weitgehend zerstreut rezipiert wird, ist das sicherlich bereits ein anspruchsvolles Hörideal, das nur von wenigen erreicht wird. Das sollte man bei aller Kritik an Levinson stets bedenken.

14 Stern 1897.

15 Snyder 2000, S. 35.

16 Levinson 1997, S. 130f.

17 Ebd., S. 157.

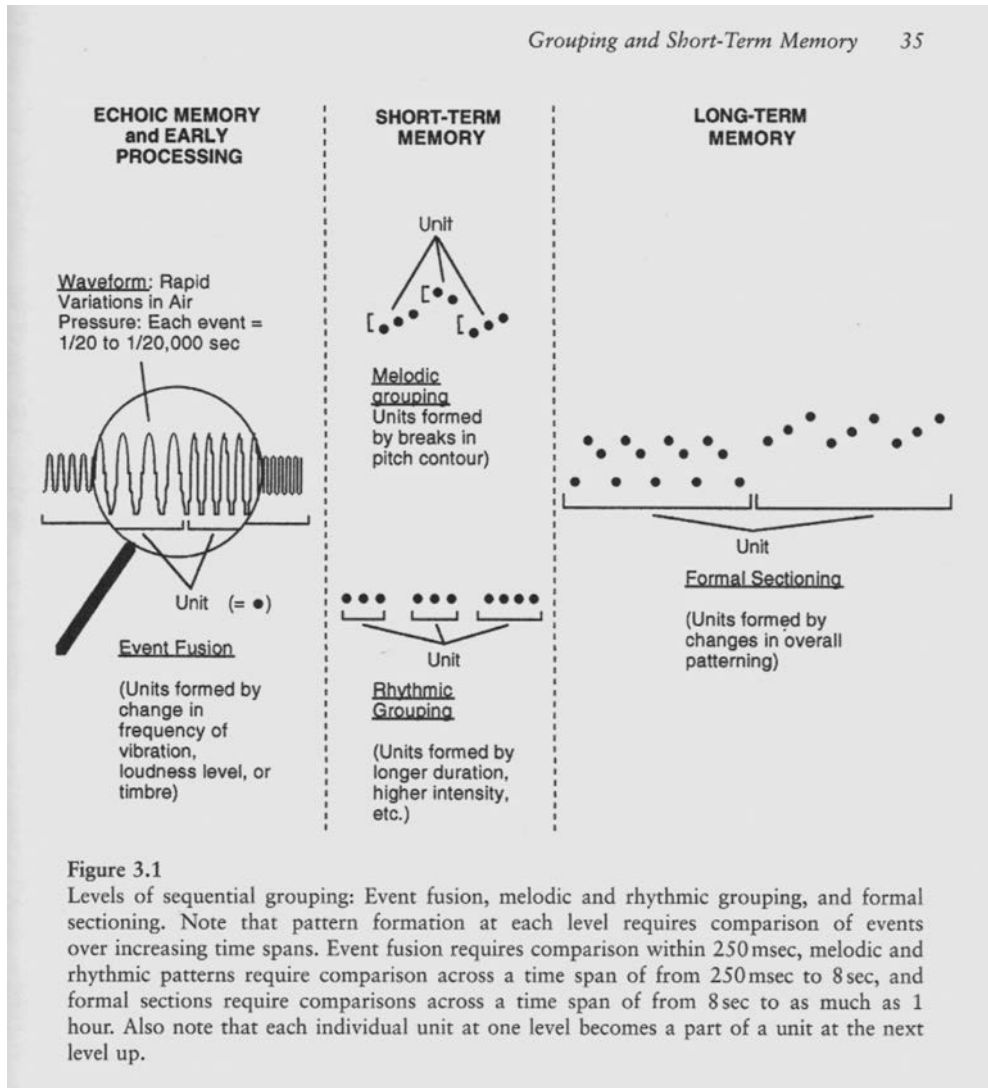


Abbildung 2: Kurzzeit- und Langzeitgedächtnis. Links: Ereignisse jenseits der Fusionsschwelle. Sie sind so kurz, dass man sie nicht mehr einzeln unterscheiden kann, Mitte: Präsenzzeit, rechts: Bereich des Langzeitgedächtnisses, die Elemente sind beim Erklängen nicht mehr unmittelbar gleichzeitig gegenwärtig¹⁵

und Noch-Nicht zurück.¹⁸ Dagegen beehrt zu Recht jene Richtung der modernen Ästhetik auf, die die Bedeutung der sinnlichen Präsenz, des Unmittelbaren am Kunstwerk hervorhebt (vgl. Anmerkung 7).

Musikpsychologische Tests scheinen Levinson vielfach zu bestätigen. Die vielen Versuche, die man nach dem Vorbild von Vladimir Konecni¹⁹ mit Beispielen durchgeführt hat, deren Form umgestellt, verstümmelt oder verlängert wurde, zeigten das, auch wenn jüngere Forschungen das Bild differenzieren.²⁰ In der Regel kam dabei heraus, dass die meisten Hörer, auch die musikerfahrenen, der Originalform nicht den Vorzug geben. Tests, in denen man die Wahrnehmung der tonalen Einheit von Werken untersuchte, gingen negativ aus, sobald es sich um längere Zeitstrecken handelte.²¹

Dennoch regen sich rasch Zweifel an der Theorie Levinsons. So ganz bedeutungslos für die Hörer scheint die großformale Komponente der Musik doch nicht zu sein. Denn die praktische Konsequenz von Levinsons Auffassung wäre, dass Non-stop-Konzerte nicht allein mit John Cage, sondern auch mit Johann Sebastian Bach, Wolfgang Amadeus Mozart etc. stattfinden könnten.²² Eilige Besucher würden dann vielleicht fünf Minuten zuhören und sich danach entfernen, statt ein Zweistunden-Konzert behäbig abzusetzen. Dennoch gibt es Derartiges nicht oder nur in Ansätzen. Stücke wie das Tanzpoème *Jeux* von Claude Debussy, deren großformale Zusammenhänge sehr gelockert sind, werden deutlich anders rezipiert als Werke des Kernrepertoires und gehören nicht zu den Lieblingen des Publikums. Wenn man die Probe aufs Exempel macht und sich youtube-Videos wie »The most beautiful passages of each Mahler Symphony«²³ anhört, bemerkt man rasch, dass an der Theorie etwas nicht stimmt.²⁴

18 Kneif 1970, S. 31.

19 Konecni/Karno 1992.

20 Zu davon abweichenden Ergebnissen: Thaon de Saint-André 2005.

21 Cook 1987.

22 Kneif 1970, S. 33.

23 <https://www.youtube.com/watch?v=yIfWo2DoFyo> (abgerufen am 17.12.2019).

24 In den Analysen zeigt sich, dass Levinson doch sehr in der Sphäre des »Noble Dilettante« befangen bleibt. Durch die kontinuierliche (z. T. komplementäre) Sechzehntelbewegung werden ihm zufolge (Levinson 1997, S. 88f.) im C-Dur-Präludium aus Bachs Wohltemperiertem Klavier, Teil 2, alle Konturen verwischt, alle Zäsuren aufgehoben und dadurch eine »architektonische« Formwahrnehmung zugunsten der Impression des bloßen Fließens aufgehoben. Weder erwähnt er die formalen Korrespondenzen innerhalb des Stücks noch die Sinnbezüge, die durch den wechselnden harmonischen Rhythmus, das Zusammenschieben und Auseinanderziehen des (z. T. mehrstimmigen) Soggettos entstehen. Ähnlich ist es auch im Falle von Pëtr Čajkovskijs

Hier setzt die nun folgende Kritik ein. Sie fragt zunächst danach, in welcher Art und Weise Hörer dazu in der Lage sein könnten, über die Grenze der psychischen Präsenzzeit hinauszugelangen. In einem zweiten Schritt wird nach dem ästhetischen Daseinswert von großformalen Relationen gefragt. Auf die Frage, ob Formhören möglich ist, folgt also diejenige, ob es auch sinnvoll erscheint.

1. Frage der *Möglichkeit* des Formhörens

1.1 Hören des Werkganzen im Brennpunkt des musikalischen Augenblicks

Es ist richtig, dass das musikalische Formganze nie unmittelbar gegeben ist, sondern in Augenblicken erscheint. Daraus zu schließen, dass dem Werk »im Prozess der musikalisch-ästhetischen Erfahrung keine psychologische Realität zugesprochen werden kann«, ²⁵ ist allerdings untriftig. Hören des Werkganzen postuliert kein »Simultanhören« oder »synoptisches Hören«, wie es Levinson suggeriert. Es funktioniert anders. Levinson klammert sich an ein verzerrtes Bild von ›architektonischem‹ Zusammenhang in der Musik, um es dann abqualifizieren zu können, worauf der amerikanische Ästhetiker Peter Kivy in seiner fulminanten Kritik des Buches aufmerksam gemacht hat. ²⁶ Dazu bemüht Levinson einen in der Populärwissenschaft oft zitierten Brief, den Mozart angeblich 1789 in Dresden geschrieben hat. ²⁷ Er enthält die Schilderung eines genial-visionären ›synoptischen‹ Hörerlebnisses beim Komponieren. Nach Levinson handelt es sich hier um ein Genieerlebnis, das keinem Normalsterblichen zugänglich sei. Wie man seit langem weiß, handelt es sich dabei allerdings um eine literarische Fiktion von Johann Friedrich Rochlitz. Dieser veröffentlichte den Text 1815 als ein »Schreiben Mozarts an den Baron von ... « in der von ihm herausgegebenen *Allgemeinen musikalischen Zeitung*.

Fantasie-Ouvertüre *Romeo und Julia*: Die »Geschichte« des sogenannten Schicksalsthemas vor dem Beginn des eigentlichen Allegros (Takte 1–11, 41–50, 86–96, insbesondere die letzte, satztechnisch stark veränderte Variante) erkennt Levinson, ebd., S. 111ff., ebenso wenig wie beispielsweise die Beziehung zwischen den Takten 11–18 und 88–94 (wegen der Melodieteilung ist die Identität schwer im Notenbild erkennbar).

²⁵ Koopman 2001, S. 330.

²⁶ Kivy 2002, S. 206f.

²⁷ Levinson 1997, S. 42 und S. 130.

Wenn ich recht für mich bin und guter Dinge, etwa auf Reisen im Wagen, oder nach guter Mahlzeit beym Spatzieren, [...], da kommen mir die Gedanken stromweis und am besten. [...] und das Ding wird im Kopf wahrlich fast fertig, wenn es auch lang ist, so daß ich's hernach mit einem Blick, gleichsam wie ein schönes Bild oder einen hübschen Menschen, im Geist übersehe, und es auch gar nicht nacheinander wie es hernach kommen muß, in der Einbildung höre, sondern wie gleich alles zusammen.²⁸

Wie wäre es, wenn man wie Pseudo-Mozart hörte? Wie kann man die langsame Einleitung einer Sinfonie zusammen mit der Durchführung, der Coda etc. hören? Was immer man hören würde, es würde mehr nach Charles Ives als nach Mozart klingen.²⁹ Es wäre »absurd«, durch eine längere Zeitstrecke voneinander getrennte Parallelstellen sich »gleichsam akustisch ›übereinander photographiert‹ zu denken«.³⁰

Man kann in der Tat nicht den totalen synoptischen Überblick haben und zugleich in den zeitlichen Vollzug der einzelnen Momente eingebunden sein. Darum geht es aber gar nicht, sondern um das »Hineinstrahlen« des Ganzen in die Details.³¹ Ziel ist es, musikalische Gegenwart durch die Lupe der Erinnerung, aus der Perspektive des Nachwirkens und Nacherlebens all dessen, was geschehen ist, aufzunehmen. In dieser »resonatorischen Verstärkung« liegt das Ganze.³²

Momenthören und Hören des Ganzen schließen einander also nicht aus. Das Ganze ist nicht stets gleich gegenwärtig, sondern konzentriert sich in herausgehobenen Momenten. Besonders häufig kommen solche Momente bei Variantenbildung an entscheidenden formalen Wendepunkten vor.³³ Das Hören verläuft in einer gewohnten Spur, wird dann aber »aus der Bahn geworfen« durch signifikante Varianten, wodurch mit einem Schlag der Zeitverlauf zwischen dem Jetzt und dem vergangenen Modell bewusst wird. Beispiele finden sich besonders in Reprise- oder Coda-Varianten großer Sonatensätze, so in Johannes Brahms' 2. Sinfonie (Coda des ersten Satzes) oder Ludwig van Beethovens *Eroica*, kurz nach dem Beginn der Reprise im ersten Satz.

28 Rochlitz 1815, Sp. 561ff., zitiert nach Jahn 1858, S. 496–500. Es stehen allzu viele Details dieses Briefes im Widerspruch zu gesicherten Fakten und er fällt inhaltlich und sprachlich aus dem Gesamtkorpus der Briefe Mozarts stark heraus. Außerdem hat niemand das Original je gesehen. Vgl. dazu Jahn 1858, S. 501–504.

29 Kivy 1993, S. 190f.

30 Dahlhaus 1967, S. 115.

31 Adorno 1971, S. 280.

32 Schumann 1992, S. 277, auch Kivy 2002, S. 206.

33 Vgl. den Diskussionsbeitrag von Fred E. Maus in Repp 1999, S. 279.

Damit solche Rückgriffe möglich sind, muss das Langzeitgedächtnis nicht stets vollständig aktiviert sein (es würde sonst die Verarbeitung des gegenwärtigen Geschehens behindern). Das Ganze muss bloß präsent bleiben und im Falle, dass es benötigt wird (zum Beispiel beim Erklingen einer Variante), abrufbereit sein. Bob Snyder unterscheidet in diesem Zusammenhang »things on the fringe and at the center of consciousness« (»fringe consciousness«: Rand-Bewusstsein).³⁴ Wir nehmen die entlegenen Inhalte gleichsam »aus den ›Augenwinkeln‹ des Hörbewusstseins« (»out of the corner of our minds' ear«) wahr. Wie in der visuellen Wahrnehmung gibt es Fokus und Peripherie auch beim Musikhören.

1.2 »Strecken hören«: Kompositorische und psychologische Voraussetzungen

Nun gibt es auch ein Formhören, das ganz anders als die Reflexion des Ganzen in bestimmten Augenblicken funktioniert. Man mag es Streckenhören nennen, tatsächlich ist es eine Art synoptisches Hören, bei dem längere Strecken zu kohärenten Einheiten zusammengefasst werden. Es ist an bestimmte kompositorische Voraussetzungen gebunden. (Generalisierende Feststellungen im Stile Levinsons helfen nicht weiter.)

1.2.1 Verbreiterung, Dehnung musikalischer Segmente. Durch Verlängerung von Notenwerten können Strukturen der Elementarebene musikalischer Formbildung auf eine Dauer ausgedehnt werden, die den Bereich der psychischen Präsenzzeit weit überschreiten. Trotzdem sind sie bei ausreichender Übung simultan zu vergegenwärtigen. Beispiele bieten Adagio-Streicher-Themen von Anton Bruckner, Alban Berg oder Gustav Mahler, aber auch Cantus firmi mit gedehnten Werten in der Barockmusik. (Sie finden sich in Eingangssätzen von Bach-Kantaten oder in Choralbearbeitungen wie *Dies sind die heil'gen zehn Gebot'* aus dem *Orgelbüchlein*, BWV 635.)

1.2.2 Salienz. Wenn Pausen oder Zwischenstrecken eingeschaltet werden, können solche Zusammenhänge sich noch weiter ausdehnen. Voraussetzung dafür ist, dass sich die Elemente sehr stark durch Tempo- und Klangdifferenz vom Umfeld abheben. In diesem Fall ist es die sogenannte Salienz (»saliency«: Hervorspringen, perzeptuelle Prominenz), die einen Sinneseindruck der Erinnerung

³⁴ Snyder 2000, S. 49, in Anknüpfung an James 1890.

über weite Strecken hin leichter zugänglich macht als ein nicht-salienter Reiz. Ein Beispiel: Richard Wagner, *Die Walküre*, 3. Akt, »Rechtfertigungs-Gesang« Brünnhildes in der Finalszene, Takte 980–86, 1004–11, 1186–1200, 1269–71, 1286–89, 1555–70 (finale Apotheose vor Wotans Abschied). Das Thema trägt dank seiner Salienz einen nahezu 700 Takte umfassenden Formprozess. Verallgemeinert gilt für die Sonatenmusik des 18. und 19. Jahrhunderts, dass sich thematische, relativ geschlossene Einheiten von anonymem Passagenwerk abheben. Dadurch wird es den Hörern erleichtert, die »ruhenden Jetztpunkte« zu trennen und sie dann in der Erinnerung wieder zu vereinigen.³⁵

1.2.3 Segmentierung, Vorhandensein akustischer »Cues«, hierarchische Schlussbildung. Strukturen, die deutliche Binnenkontraste aufweisen, erleichtern die Wahrnehmung von Zusammenhängen. Die Musik wird bei dieser Art von Formhören auch nicht in ihrer Totalität imaginiert, sondern es werden vornehmlich einzelne herausragende Punkte (wiederkehrende Elemente, tonale Marksteine) oder globale Merkmale eines Abschnitts wie die Tonart, rhythmisch-melodische Begleitmuster, Ambitus, Lage und Charakter wahrgenommen. Mit Hilfe des Extrahierens solcher »Cues«³⁶, Marker oder Indizes leistet das Bewusstsein eine Reduktion der zu verarbeitenden Informationsmenge, so dass ein Speichern größerer Einheiten möglich wird. Das Vorhandensein tonaler Kadenz unterschiedlicher Schlusskraft unterstützt diesen Prozess.

1.2.4 Redundanz und Prozessualität. Metrisch gebundene Rhythmik und regelmäßige Phrasenbildung mit vielen Wiederholungen und tonal-kadenzialer Harmonik erleichtern (besonders in kleineren Dimensionen) die Überschaubarkeit von Verläufen. »Musikalische Prosa« und motivische Ungebundenheit erschweren hingegen die Fusion von Ereignissen genauso wie die beispielsweise bei der Minimal Music grundlegende statische Repetition von Einheiten. Am intensivsten geschieht die Synthese durch raffende und verkürzende Redikte in der Beethovenschen Durchführungstechnik: Es entsteht dank der logisch-prozessualen Verkettung und Einheitlichkeit aller Teileinheiten ein synthetisches Bild der Musik. Der Satzinhalt wird zu einer Vorstellung zusammengedrängt, die es einem ermöglicht, alle Elemente des Satzes in ihrer gegenseitigen Beziehung zueinander in *einem* Moment zu erfassen.

35 Vgl. Monelle 2000, S. 110: »The Gang as Temporal Transition«.

36 Déliège 1997.

1.2.5 Schemabildung. Wenn wir Ereigniszusammenhänge rekonstruieren, die die Spanne der psychischen Präsenzzeit überschreiten, stützen wir uns oft auf Schemata, typische Abfolgen, die eine Art Skelett der Musik bilden. Sie sind teilweise gekoppelt an die traditionellen »Formen« der Musiklehre. Durch die Orientierung an ihnen wird Voraushören und Zurückhören möglich, obgleich der gesamte Formablauf nicht unmittelbar gegenwärtig ist. Schemata sind flexible Ordnungsmuster, ihre relativ abstrakten Variablen können verschiedenartig konkretisiert werden, ihre Wahrnehmung setzt einen Abgleichprozess in Gang. Sie sind also kein Prokrustesbett der Wahrnehmung, sondern verhalten sich wie Steckplätze, die variabel ausgefüllt werden können.³⁷

1.2.6 Intellektive Komponenten des Hörens, Notentexte. Die Entgegensetzung von unmittelbarem Hören und vermeintlich abstrakter, partiturgestützter Betrachtungsweise ist kunstfremd. Tatsächlich sind beide in jeder komplizierteren Komposition verknüpft. Zeitenthobene, »verräumlichte« Betrachtung von Musik ist immer dann unerlässlich, wenn sie genauer erkundet werden muss. Dies ist unmöglich, wenn die Teile ständig aus dem Bewusstsein verschwinden und nicht mehr (durch den Notentext) ins Gedächtnis zurückgerufen werden können. Nur in ihrer zu »Objekten« geronnenen Gestalt gewinnt man signifikante Informationen.³⁸ Notentexte sind in der Kunstmusik eben nicht nur Aufführungsanweisungen, sondern konstitutiver Teil der Rezeption. Nicht umsonst wurden Taschenpartituren und Leitfadensliteratur seit dem 19. Jahrhundert massenhaft gedruckt. (Schon die Beziehungen zwischen den Außenteilen und den Trios im Scherzo der 2. Sinfonie von Brahms dürften kaum absolut spontan auffassbar sein.)

Das liegt auch daran, dass nicht jede Musik im Sinne des »Kontextualismus« Levinsons abläuft: Die glatte Kontinuität wird oft durch gegenläufige Tendenzen außer Kraft gesetzt. Eine gedankliche Verbindung zwischen temporal auseinanderliegenden Teilen ist dann vonnöten, eine Verbindung, die vom bloßen Von-Moment-zu-Moment-Hören nicht zu leisten wäre. Nicht-lokale Zusammenhänge in der Musik liegen im Grunde schon bei jeder Wiederkehr nach längerer Pause vor. Oft sind mehrere Ereignisketten miteinander verschränkt, unterbrechen sich gegenseitig, eine Passage kann eine Fortsetzung haben, die viel später erklingt.³⁹ Das Musikhören ist nicht nur progredierend-sukzessiv, sondern stets

37 Snyder 2000, S. 97.

38 Barry 1990, S. 58.

39 Vgl. Kramer 1988, S. 167: »Multiple Continuum«.

auch retrospektiv, es findet immer wieder eine Loslösung von der linearen Zeitfolge, der einfachen Chronologie statt.

1.2.7 »Rehearsal«⁴⁰, Wiederholung. Immer wieder scheint auch bei Levinson das »mit dem bürgerlichen Musikleben entstandene Ideal einer leichten und allgemeinen Verständlichkeit von Musik« auf, das an »die implizite Voraussetzung gekoppelt ist, Musik müsse sich im einmaligen oder wenigstens in wenigen Malen Hören erschließen«.⁴¹ Dabei wird oft von einem zu statischen Begriff des Hörens ausgegangen. Das Hören verändert sich eben viel stärker und ist viel mehr durch Aufmerksamkeit steuerbar, als es die musikpsychologischen Tests mit ihrem ein- oder zweimaligem Hören erfassen. Die Widersprüche zwischen der empirischen Forschung und der Werkanalyse liegen teilweise darin begründet, dass die Musikpsychologie das Feld der ästhetischen Kontemplation, das mit Kunstwahrnehmung unabdingbar verbunden ist, bisher nicht adäquat in ihre Experimente einbinden konnte.

2. Frage der ästhetischen Relevanz des Formhörens: Wechselverhältnis von Raum und Zeit

Zeiterfahrung in Gestalt eines kontinuierlichen Zeitflusses mit Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft ist an menschliches Bewusstsein gebunden. Die rein physische Welt kennt sie nicht; in ihr besteht keine Erinnerung oder Erwartung.⁴² Auch in der Tierwelt gibt es nur eingeschränkt Äquivalente. Einzig der Mensch ist nicht »angebunden an den Pflock des Augenblicks« (Friedrich Nietzsche). Damit dieses zutiefst humane Phänomen der Zeiterfahrung sich zeigen kann, braucht sie Formen, in die sie eingeht, Erscheinungen, die auf sie verweisen. Beim Hören sind wir also auf Zeitmarker angewiesen. Dies sind in der Musik in der Regel Wiederholungsstrukturen. Inhaltlich schlagen hier vor allem variative Spuren zu Buche – sei es als Steigerung, Kräftigung, Wachstum, oder als Dämpfung, Trümmer, Narben oder welkende Auszehrung –, die Zeitlichkeit gleichsam verräumlichen. Ohne das architektonische Moment besteht also kein zeitliches.

40 Snyder 2000, S. 52 und passim.

41 Mosch 2004, S. 90f.

42 Snyder, S. 228.

Daher ist es auch nicht sinnvoll, Musik den Zeitkünsten Film, Drama, Roman entgegenzustellen, die immer ein Minimum von Reflexion des globalen Zusammenhangs voraussetzen. Die Einheit des »Plots«, Entwicklung der Charaktere etc. ist für Musik ebenso wichtig wie dort.⁴³ Warum sollen ästhetische Qualitäten, die auf Relationen beruhen, wie Erinnerung, Rückblick, Erfüllung, Transformation (z. B. das Seitenthema im ersten Satz des Klavierkonzerts G-Dur von Maurice Ravel) etc. schwächer sein als unmittelbare Wirkungen? In Anlehnung an Marcel Proust⁴⁴ ist daran zu erinnern, dass wir den Dingen in der Erinnerung unter Umständen näher sind als im gegenwärtigen Erleben.

Natürlich ist die Form nicht überall gleich bedeutsam. In zahlreichen Stücken ist sie eher »mechanischer« als ästhetisch relevanter Teil der Musik, bloß Darstellungsmodus, Rahmen und Hülse des Erklingenden.⁴⁵ Sie wird nicht als eigenständiger Faktor wahrgenommen und soll es auch nicht. Problematisch ist, dass Levinson den wechselnden Status von Form in westlicher Kunstmusik herunterspielt.

Ein Buch über Malerei mit dem Titel: »Ninety Great Square Inches Painting« wäre unfreiwillig komisch,⁴⁶ darin muss man Levinson zustimmen. Aber das gilt nicht weniger für die um 1950 in Amerika kursierende Schallplatte »Fifty Great Moments in Music«⁴⁷ – Levinson zieht sie als Beleg für die Triftigkeit seines Konzepts heran.

Dabei ist seine Betonung des transitorischen Wesens der Musik unbedingt zu akzeptieren. Die entscheidende Rolle des Augenblicks, des unmittelbar Gegenwärtigen in der Musik kann kaum bestritten werden. »Das musikalische Ganze ist wesentlich ein Ganzes aus schlüssig verbundenen Teilen und nur dadurch Ganzes. Dabei behält der Augenblick, das Jetzt und Hier immer eine gewisse Unmittelbarkeit und Unabhängigkeit.«⁴⁸ »Andererseits werden die Werke nur als fertige, geronnene Objekte zum Kraftfeld ihrer Antagonismen; sonst liefen die

43 Dies wird von Levinson bei einigen wenigen Beispielen zugestanden, siehe Levinson 1997, Kapitel 9: »Concatenationism, Musical Value, and Musical Form«, 159ff. Hier und an anderer Stelle (vgl. Repp 1999 und Levinson 2006) hat Levinson seine Theorie weiterentwickelt, zum Teil aber auch durch Konzessionen bis zur Unkenntlichkeit verwässert.

44 Proust 1913–1927.

45 In der Terminologie Heinrich Christoph Kochs, vgl. dazu Dahlhaus 1988, S. 338.

46 Levinson, S. 165.

47 »An album given away with a qualifying gasoline purchase« (vgl. Blog: <https://mamapeke.wordpress.com/tag/soundtrack>, abgerufen am 17.12.2019).

48 Adorno 1984, S. 696.

verkapselten Kräfte nebeneinander her, oder auseinander. [...] Ihre Bewegung muss stillstehen und durch ihren Stillstand sichtbar werden.«⁴⁹

Freilich ist diese Einheit ein fragiles Produkt, kein Petrefakt, kann sich verändern, verschwinden, verschwimmen, differiert von Person zu Person, von Hören zu Hören. Hat die Kunstmusik trotzdem »ein Recht darauf, in ihrer ganzen weitgespannten Konstruktion – also gleichsam sinnlich-intellektuell – wahrgenommen zu werden«?⁵⁰ Ist ein Sinfoniesatz mehr als eine »Kette spannender Einzelereignisse«?⁵¹ Ich denke schon, und man sollte an der Utopie festhalten, dass nicht nur einer verschwindenden Minderheit von Fachleuten und Connaisseuren diese Erkenntnis zugutekommt.

Literatur

- Adorno, Theodor W., *Ästhetische Theorie*, Frankfurt a. M. 1971.
- Adorno, Theodor W., »Schöne Stellen«, in: ders., *Gesammelte Schriften* (Bd. 18), Frankfurt a. M. 1984, S. 695–718.
- Barry, R. Barbara, *Musical Time: The Sense of Order* (Harmonologia Series 5), Stuyvesant, NY 1990.
- Bent, Ian u. Drabkin, William, *Analysis* (The New Grove Handbooks in Music), London 1987, ²1988.
- Bonds, Mark Evan, »The spatial representation of musical form«, in: *The journal of musicology* 27 (2010), S. 265–303.
- Cook, Nicholas, »The Perception of Large-Scale Tonal Closure«, in: *Music Perception* 5 (1987), S. 197–205.
- Dahlhaus, Carl, *Musikästhetik* (Musik-Taschenbücher Theoretica 8), Köln 1967.
- Dahlhaus, Carl, »Gefühlsästhetik und musikalische Formenlehre«, in: ders., *Klassische und romantische Musikästhetik*, Laaber 1988, S. 335–347.
- Dahlhaus, Carl, »Plädoyer für eine romantische Kategorie. Der Begriff des Kunstwerks in der neuesten Musik«, in: ders., *Schönberg und andere. Gesammelte Aufsätze zur Neuen Musik*, Mainz, London, New York, 1978, S. 270–278.
- Dahlhaus, Carl, »Über den Zerfall des musikalischen Werkbegriffs«, in: ebd., S. 279–290.
- Davies, Stephen, »Das Verstehen der Hörer«, in: *Musikalischer Sinn: Beiträge zu einer Philosophie der Musik*, hg. von Alexander Becker u. Matthias Vogel, Frankfurt a. M. 2007, S. 25–79.

49 Adorno 1971, S. 263f.

50 Geck 2009, S. 47f.

51 Ebd., S. 48.

- Déliège, Irène / Mélen, Marc, »Cue abstraction in the representation of musical form«, in: *Perception and cognition of music*, hg. von John Sloboda u. Irène Deliège, New York 1997, ²2014, S. 387–412.
- Geck, Martin, *Wenn der Buckelwal in die Oper geht. 33 Variationen über die Wunder klassischer Musik*, München 2009.
- Gurney, Edmund, *The power of sound*, New York 1966.
- Jahn, Otto, *W.A. Mozart*, Bd. 3, Leipzig 1858 (Reprint Hildesheim, Zürich u. New York 1976).
- James, William, *The Principles of Psychology*, New York 1890.
- Kivy, Peter, »Mozart and Monotheism: An Essay in Spurious Aesthetics«, in: ders., *The fine art of repetition: Essays in the philosophy of music*, Cambridge, MA 1993, S. 189–199.
- Kivy, Peter, »Music in Memory and Music in the Moment«, in: ders., *New Essays on Musical Understanding*, Oxford 2002, S. 183–217.
- Kneif, Tibor, »Ideen zu einer dualistischen Musikästhetik«, in: *IRASM* 1 (1970), S. 15–34.
- Konecni, Vladimir/Karno, Mitchell, »The effect of structural interventions in the first Movement of Mozart's symphony in g-minor KV 550«, in: *Music Perception* 10 (1992), S. 63–72.
- Koopman, Constantijn, »Identifikation, Einfühlung, Mitvollzug. Zur Theorie der musikalischen Erfahrung«, in: *AfMw* 54 (2001), S. 317–336.
- Kramer, Jonathan D., *The time of music: new meanings, new temporalities, new listening strategies*, London 1988.
- Levinson, Jerrold, »Music as narrative and music as drama«, in: ders., *Contemplating Art. Essays in Aesthetics*, Oxford 2006, S. 129–142.
- Levinson, Jerrold, *Music in the Moment*, Ithaca, NY u. London 1997.
- Monelle, Raymond, *The Sense of Music*, Princeton, NJ u. New York 2000.
- Mosch, Ulrich, *Musikalisches Hören serieller Musik. Untersuchungen am Beispiel von Pierre Boulez' »Le Marteau sans maître«*, Saarbrücken 2004.
- Proust, Marcel, *A la recherche du temps perdu*, Paris 1913–1927.
- Repp, Bruno H., »Music in the Moment: A Discussion«, in: *Music Perception* 16 (1999), S. 463–494.
- Schumann, Otto, »Zur Rolle des Subjekts bei der Konstitution des Gesamtsinnzusammenhanges eines musikalischen Kunstwerkes. Am Beispiel des rein auditiven Umgangs mit dem ersten Satz der c-Moll-Klaviersonate (D 958) von Franz Schubert«, in: *Zum Sehen geboren ...: Gedenkschrift für Helmuth Hopf* (Musik: Kunst und Konsum 3), hg. von Walter Reckziegel, Münster 1992, S. 267–281.
- Rochlitz, Johann Friedrich, »Schreiben Mozarts an den Baron von ...«, in: *Allgemeine musikalische Zeitung* 12 (1815), Sp. 561 ff.
- Seel, Martin, *Ästhetik des Erscheinens*, Frankfurt a. M. 2003.
- Snyder, Bob, *Music and Memory. An Introduction*, Cambridge, MA 2000.
- Stern, William, »Psychische Präsenzzeit«, in: *Zeitschrift für Psychologie* 13 (1897), S. 325–349.
- Stollberg, Arne, *Ohr und Auge – Klang und Form. Facetten einer musikästhetischen Dichotomie bei Johann Gottfried Herder, Richard Wagner und Franz Schreker* (Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft 58), Mainz 2006.

Das musikalische Werkganze – ein rein theoretisches Konstrukt?

Talbot, Michael (Hg.), *The musical work: reality or invention?*, Liverpool 2000.

Taruskin, Richard, »The Late Twentieth Century«, in: *The Oxford History of Western Music*, hg. von dems., Bd. 5, Oxford u. a. 2005, S. 509–515.

Thaon de Saint-André, Corinna, *Experimentelle Untersuchungen zur Formwahrnehmung in der Musik* (Schriften zur Musikpsychologie und Ästhetik 17), Berlin 2005.

Małgorzata Pawłowska

Narrative and Time in Music

A Few Insights

Once upon a time, narrative used to be understood as a kind of structure of literary texts. Such an understanding goes back to the 1960s, when narratology was emerging as a separate research discipline. Since then, the meaning of the term ›narrative‹ has expanded considerably, especially during the 1980s and 1990s when the concept ›travelled‹ from literary theory to other spheres of thought, including music theory and musicology. Ever since this ›narrative turn‹,¹ narrative has often been understood as a primary mental act, a basic strategy of thinking, helping us make sense of our, in Paul Ricoeur's words, »confused, unformed and at the limit mute temporal experience«.²

The broadening of the conceptual scope of ›narrative‹ is indisputable; yet this very broadening has also made it difficult to define the term with any precision. A comparison of definitions found in various dictionaries and encyclopedias, including dictionaries of literary terms, linguistics, narratology, and the *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*,³ as well as the definitions that appear in various scholarly texts on classical and post-classical narratology, seems only to highlight this diversification. Today, some of the leading contemporary narratologists admit that no one definition has achieved consensus. This expansion of the meaning of the term ›narrative‹ in turn provokes a question: Is everything a narrative? In reference to music, we can ask: Is all music narrative? Do all musical pieces constitute narratives? The answer to the questions when posed in this way is probably negative. What can be observed, however, is that the diversified palette of definitions and uses of the term do share certain aspects. These common aspects, which are listed below, provide the fullest picture of narrative in a strict sense. They are to be understood as common to all forms of

1 For one of the first diagnoses and uses of the emerging term ›narrative turn‹, see Kreiswirth 1995 and 2005.

2 Ricoeur 1990, p. xi.

3 Herman/Jahn/Ryan 2005.

narrative (including literary, filmic, dramatic, and so on); later we will consider how they apply to music in particular.

- 1) *Narrative presents a certain arrangement of events or elements of temporal structure – that is, a plot.* The world presented in narrative is temporal. The events, or elements, appear on the syntagmatic (temporal) axis according to the principle of succession discussed, among others, by Tzvetan Todorov.⁴ The principles of temporality and succession also raise some complications, which I will discuss later in the essay.
- 2) *In narrative, certain relationships obtain among the presented events or elements.* It is possible to define how these presented events or elements relate to each other. The causality principle is one such type of relationship, according to which one set of events/elements results from another.⁵
- 3) *In narrative, the subject, characters, situations, or values, undergo change.* What is essential in narrative is the principle of transformation (discussed by Todorov,⁶ among other authors), which is related to its processual aspect. Byron Almén, the author of *A Theory of Musical Narrative*, claims that even if narrative does not present specific characters or situations, the arrangement of qualities or values undergoes change (*transvaluation*).⁷
- 4) *Narrative is a meaningful whole, with at least a beginning, middle, and end.*⁸ This concept of narrative has been discussed by many authors, among them Étienne Souriau and Algirdas Greimas, who cite Aristotle's *Poetics* as the earliest source to make that point.⁹
- 5) *A presenting or storytelling voice is present in narrative, characterized by the human expression of the experienced world.* The ›voice‹ might take the form of

4 Todorov 1990, pp. 28–30.

5 It is debatable whether the cause-effect relationship is embedded in the text itself or is deconstructed by the reader. It must probably be ›coded‹ in the text, but much theorizing remains to be done, especially regarding the part of the receiver in ›filling in the gaps‹ in under-defined places. The situation varies depending on the medium used and on the properties of individual narratives. The question of ›how much‹ narrative there is in the text itself and ›how much‹ on the receiver's part is usually accompanied by heated debate; it is worth referring to Ricoeur's interpretation of narrative in the light of the triple mimesis; see Ricoeur 1990, p. 52.

6 Todorov 1990, pp. 28–30.

7 Almén 2008.

8 With one reservation, however, that the telling of the story chronologically from the beginning to the end is not a condition for the presence of the beginning, the middle, and the end. We must not confuse narrative with the narrated story.

9 Greimas 1966, pp. 207–208.

a narrator who is the subject of mental processes, or might be spoken through characters.

These aspects or features that are characteristic of narrative are formulated in a rather general way as a compromise between two roughly opposing positions: one that confines narrative to a full, exclusively literary representation of the world (with a full semantics) on one hand, and one that considers all forms to be narrative, on the other. In order to call a given work a narrative, it seems necessary to meet all five criteria. Moreover, each of the five criteria may exhibit different degrees of strength along a continuum from weak to strong.¹⁰ For example, with respect to the first feature, the lowest end of the scale may consist simply of the arrangement of elements (that is, functional and/or formal objects) along the temporal axis. Such an arrangement, for instance, might be encountered in musical narratives of so-called absolute music. At the highest end of the scale we will find a literary or film plot including specific and semantically well-defined events or situations. Hence, one could say that a literary or film plot is ›more narrative‹ than a musical plot. With respect to the fifth feature, the low end of the scale would correspond to a default virtual subject of mental processes (for instance, in musical narratives), and at the high end, an actual narrator telling a story (for instance, as encountered in literature).

So far I have been discussing narrative as a general category that can be exemplified through various arts. The following discussion revisits each of the five narrative features just listed, but now with an emphasis on their bearing on musical narrative in particular.

1) Narrative presents a certain arrangement of events or elements of temporal structure – that is, a plot.

We can easily understand how a plot is constructed and presented in verbal stories. We also know that such verbal stories can accompany music. But what about instrumental music without a literal text or program? In music theory there has been extensive discussion over whether absolute music can be inter-

¹⁰ The concept of ›degrees of narrativity‹ was introduced to literary theory by Gerald Prince and adapted to the theory of musical narrative by Vera Micznik. According to this notion, narrativity is to be understood as a broad spectrum, from which a piece of music can draw in varying degrees; it is not to be understood exclusively as a quality that music either possesses or does not possess. See Prince 1982, p. 145, and Micznik 2001.

preted in narrative terms. Even though music does not present concrete meanings in a literary sense, it has »its own musical meanings which, hence, qualify its materials broadly speaking as »events«», as Vera Micznik states.¹¹ According to this view, music does not need to »represent« something else in order to create a plot. Not only can music carry the meanings through musical gestures, topics, and symbols, but also through functional and formal »objects«, as for instance a contrast of two qualities that create some sort of »event« and therefore create an element of musical plotting. Of course, a listener may construct a specified plot by imagining a verbal story or images to go with the music. But most general musical plotting can be intersubjectively verifiable, encoded, and present in the music itself, and it hardly needs to be verbalized or conceptualized for the plot to be followed.

It must be emphasized, however, that temporality and succession in narrative does not always stipulate that events must be presented in chronological order. Neither should these principles be confused with the causal principle. According to Gérard Genette, a narrative presents a certain time structure within another time structure; that is, it introduces a tension between the time of a story (*raconté*) and the time of discourse, work (*racontant*).¹² Can this distinction occur in music? It most probably cannot in a literal sense, but it might be able to do so indirectly. First of all, it seems that music can convey an illusion of temporal distance. One way of achieving this temporal distance is the use of archaizing topics and timbres, usually in slow tempi, as if to indicate that it is a story that happened »a long long time ago«. But another way to create an illusion of temporal distance is through apposite use of musical motifs and themes, repeated in the course of the work so that the listener may compare later passages with earlier ones. For instance, according to Eero Tarasti, if a composition begins with a distinct main theme, and if that theme is developed dramaturgically in the midst of other musical »events« (other themes, transitions, etc.) throughout a work, then a reoccurrence of the theme at the end can suggest that a great deal of time has passed in the musical story.¹³ The listener, comparing passages, can have

11 Micznik 2001, p. 219.

12 Genette 1980. Cf. Todorov 1966.

13 Tarasti 1979, pp. 67–68. Vera Micznik (2001) seems to share this view. In comparing the degree of narrativity in Gustav Mahler's Ninth Symphony and in Ludwig van Beethoven's *Pastoral* Symphony, Micznik comes to a conclusion that Mahler's symphony is more narrative, containing illusions of taking us back to various times in the past, on the one hand due to use of the connotations of archaic and ritual sounds, and on the other, due to the return of the thematic material five times, each time changed (p. 202).

the impression that ›a lot has happened‹ since the theme's first presentation – especially if such repetitions of a theme at the end of a story have a special significance (through augmentation, specific instrumentation, etc.). An example of this may be found in Sergei Prokofiev's ballet *Romeo and Juliet*. Here several basic themes are assigned to particular characters and situations (e.g., the fate theme, Juliet's theme, or the family theme). In the coda, after a number of musical disruptions, the fate theme returns, now emphasized through augmentation and reinforced instrumentation. Juliet's theme also returns in greatly altered form, appearing in a higher register and with different instrumentation and dynamics; moreover, it is repeated up to five times in different keys. Such a reappearance of an earlier theme in a completely new context, along with the listener's memory of many diverse musical events that have occurred throughout the composition, can give the impression that a great deal of time has passed since the first appearance of the theme.

In such cases, we observe a discrepancy between the structure of the two times – that is, the narrated time (the time of the story imagined by the listener) and the time of the work (the real time in which it is performed). A musical work that lasts for, say, thirty minutes, can suggest that a much longer amount of time has passed with respect to narrated time. For instance, when a listener identifies a musical theme with a protagonist and traces the course of diverse events it is going through, the reappearance of this musical theme at the end of composition in a completely new context can suggest that the protagonist has gone through a strong psychological transformation. This imagined story, represented by musical events, is often unlikely to happen in the real time of a musical piece. Such is the case with many compositions based on the story of *Romeo and Juliet* (Prokofiev, Pyotr Tchaikovsky, Charles Gounod, Hector Berlioz, Leonard Bernstein), in which main themes reoccur as a final apotheosis in a completely new expressive context.

2) In narrative, certain relationships obtain among the presented events or elements.

Not only can music present time-structured elements (or events), but it can also present relations among them. One especially important kind of relation found in narrative is causality, which can be most easily observed in music with tonal syntax. However, when we speak about causal relations with regards to music,

there arises the tantalizing question of whether these relations are in the music itself, or whether they are constructed by the listener. Most probably they are ›coded‹ in the music, but they need the active mind of the audience for the causal connections to be inferred. Almén claims that the problem of causality in literature is also controversial, and states: »There is no qualitative distinction (...) between the way narratives are constructed in literature and the way they are constructed in music. In each case, we must infer connections.«¹⁴

The function of the listener's memory and expectations is essential for extracting the similarities or transformations. Edmund Husserl's categories of retention and protention are useful here. As Leszek Polony writes in a book *Time of a Musical Story* (original title: *Czas opowieści muzycznej*):

Retention, the arch of memory, is the basis for the formation in the musical course of recognizable forms, musical themes, changes and transformations taking place in it; *protention*, with its focus on the future, anticipating it, is the basis for musical development, enhancing or smothering of tensions, a faster or slower flow of time. They imply the identifying of the external time of the performance of the work of music with the time of consciousness.¹⁵

But again, not all music invites listeners to infer connections. When music lacks repetitions, contrasts or transformations of themes that can preserve their identity through transformations, it cannot be a narrative.

3) In narrative, the subject, characters, situations or values undergo change.

As discussed earlier, musical themes usually undergo change throughout a musical narrative. But the expressive qualities and overall mood or character can also change to a great extent from the beginning to the end, as in Beethoven's 5th and 9th symphonies, or Tchaikovsky's Symphony No. 6 (as well as the already mentioned *Romeo and Juliet* by Berlioz and Tchaikovsky, both of which end in an apotheosis reached, inter alia, by changing the mode from minor to major¹⁶). It is especially clear in some apotheoses in codas of many compositions from the late eighteenth and nineteenth centuries.

14 Almén 2008, p. 31.

15 Polony 2005, p. 281.

16 Interestingly, both works end in the key of B major.

Robert S. Hatten notes that the organization of musical topics and topical fields at the level of the whole composition, corresponding to narrative figures, manifests itself in the so-called expressive genres, which in Hatten's theory are the categories of musical works based on the change of state or type of expression – e.g., ›tragic-to-triumphant‹ or ›tragic-to-transcendent‹.¹⁷ Similarly, the main thesis of Almén's book¹⁸ is that, through musical narratives, the listener perceives and tracks culturally significant *transvaluation*. The author particularly draws on James Jakób Liszka's work, *The Semiotic of Myth*, where the concept of transvaluation appears as crucial to narrative. Transvaluation regards changes in hierarchy and in the arrangement of values presented in narrative.¹⁹ According to Almén, the dynamics of narration are expressed by two binary oppositions: order/transgression and victory/defeat.²⁰ The combinations of these oppositions create four narrative strategies, which are integrated with Northrop Frye's archetypes (by Liszka with respect to myth, and following him, by Almén with respect to music): (1) romance: victory of order over transgression (victory + order); (2) tragedy: transgression is defeated by order (defeat + transgression); (3) irony: order is defeated by transgression (defeat + order); and (4) comedy: transgression wins over order (victory + transgression).

4) Narrative is a meaningful whole, with at least a beginning, middle, and end.

This Aristotelian concept can be applied to music as well as to literature. As suggested earlier, a narrative (or discourse) does not necessarily need to start from the beginning of the underlying story (*raconté*); indeed, it can mix the order

17 Hatten 1994, p. 245.

18 Almén 2008.

19 Algirdas J. Greimas also treated narrative as a value-creating process. Paul Ricoeur says: »Greimas himself ... admits that the most general function of narrative has been to restore a threatened order of values.« (See Ricoeur 1990, vol. 2, p. 100.) Liszka defines narrative in the following way: »Narration focuses on a set of rules from a certain domain or domains of cultural life which define a certain... hierarchy, and places them in a crisis. There is a disruption of the normative function of these rules – they are violated, there is some transgression. The narrative then unfolds a certain, somewhat ambivalent, resolution to the crisis, depending on the pragmatics of the tale: the disrupted hierarchy is restored or, on the other hand, the hierarchy is destroyed ... « (cited in Almén 2008, p. 73).

20 Almén 2008, pp. 65–66.

of the events of the story in various ways. Narrative organizes events of the *story* level into a *discourse* level; this means, for instance, that a narrative can use retrospection or ›cut short‹ the story without resolution. A narrative also can employ particular stylistic figures that convey the idea of an ›opening‹ or an ›ending‹. In musical pieces, the narrative framework is often very clear, for instance by use of archaizing themes that function as though they are opening and closing the mythical world – for instance, as if we were hearing a narrator beginning a story with »once upon a time . . . « (see, for instance, Mendelssohn's overture to *Midsummer Night's Dream*, Smetana's *Ma vlast*, Tchaikovsky's *Romeo and Juliet*, or film music by Nino Rota to Franco Zeffirelli's *Romeo and Juliet*).

In the understanding of a narrative presented here, any work of music without a composed beginning and end (for example, La Monte Young's *Dream House*, originally set out as an installation of light and sound played for twenty-four hours without beginning or end), would not constitute a narrative.

- 5) A presenting or storytelling ›voice‹ is present in narrative, characterized by the human expression of the experienced world.

This ›voice‹ is a subject of mental processes presented in a musical piece; we can have one such voice – a kind of inner narrator (referred to as ›persona‹ by Edward Cone²¹) or multiple such voices in those pieces that are closer to the dramatic than the epic (called ›agents‹ and ›actants‹ by, inter alia, Hatten²² and Tarasti²³). Even if this voice is not always identified or mentioned in a musical analysis, the tracking of musical ›modalities‹²⁴ or references to motives as ›musical gestures‹²⁵ presumes that there is a human factor as a subject of these musical processes.

In literature, there are two principal modes of presenting a story: first, through *mimetic narration*, which directly presents a story by the characters, as in a drama; and second, through *diegetic narration*, in which a narrator indirectly presents a story, as in an epic. When we speak about musical narratives, the

21 Cone 1974.

22 Hatten 2004, 2017. Cf. Kerman 1992.

23 Tarasti 1984, 1991, 1994.

24 Tarasti 1994, 1995.

25 Hatten 2004.

question is: does music ›tell a story‹ mimetically (as in a drama) or diegetically (as in an epic)? In other words, does music directly present actions, or does it rather relate them through some kind of narrative voice? Even if these labels cannot be literally applied to music, they do seem to apply to musical narratives in a metaphorical sense.

On the one hand, music is often compared to drama,²⁶ thus inviting comparison to a story being enacted in real time (mimetic narration). But on the other hand, musical narratives also feature moments in which one hears a narrative ›voice‹ telling a story. This narrative diegesis is mainly manifested at the beginning and end of the narrative framework, mentioned before, as if we were hearing a narrator beginning a story with ›once upon a time . . . ‹.

However, the diegetic narrative is not limited to beginnings and endings of works; it can also operate throughout an entire work, or through fragments of a work. It can be found, for example, in Robert Schumann's C major Fantasy, op. 17, in the section with the performance expression *Im Legendenton*, in which the theme appears in a slower tempo with a chordal, quasi-choral texture. The narrator's voice may also be heard in instrumental recitatives that interrupt the musical action as if to comment on it, emphasizing the illusion that there is a story ›inside‹ the action that belongs to a different time span (for instance Berlioz's *Roméo et Juliette*).

The understanding of narrative presented above is in line with Karol Berger's bipartite classification of forms of art.²⁷ First, the ›narrative‹ class, which involves epic and drama, is characterized by the presentation of a *temporal structure*, that is, a certain arrangement of events. An essential aspect of narrative form is the succession of its parts in a specific order, subject to a causal relationship. The difference between epic and drama is in the mode of presentation. Second, the ›lyric‹ class presents feelings or states. It is therefore atemporal, in that time is not essential in constituting it. The elements of this form, whether they occur simultaneously or successively, are ruled by the relationships of implication.

According to Berger:

It should be clear by now that the narrative-lyric distinction is not at all identical with the distinction between artworks that develop in time (as literary or musical works do) and those that do not change (say, paintings or buildings), that it is not the distinction between the so-called temporal and spatial arts. This is not simply because, as Dewey

²⁶ For instance, see Maus 1988.

²⁷ Berger 2000, pp. 189–212.

argued at length, the experience of art always has atemporal character. [...] Rather, what is at stake with these concepts is the structure, temporal or atemporal, of the world, which comes into existence in the work, the world which the work makes present.²⁸

We can say that the presence of the processes or arrangements of events on the temporal axis implies narrative, and the presence of the states or moments ›taken out of time‹ implies lyric.

Berger explains further on that the distinction between the two classes can be found in art as expressed in various media. Not only literature can be narrative or lyrical but also, for example, painting (with narrative representing human actions, and lyrical representing states) and music. A musical work has a narrative quality if the succession of its phases and the causal logic of mutual relations among them is of principal importance, whereas »the musical lyric«, Berger says, »is guided by the paradoxical, and, it should be stressed, never completely realizable, ambition to neutralize time, to render it irrelevant.«²⁹ Berger also observes that when it comes to music, the distinction is more relative than absolute. A lyrical work of music cannot be entirely atemporal whereas a narrative work usually contains lyrical moments.

According to Berger, the narrative form in music implies active-synthetic hearing, as opposed to the lyrical form which rather encourages passive hearing, evoking a specific mood. Recalling Heinrich Bessler's essay on musical hearing in the modern era, Berger indicates the moment in the history of music in which active-synthetic hearing reached its culmination – specifically, at the end of the eighteenth century, that is, the high Classical era. This was when a musical theme, returning throughout the work and undergoing continuous development, acquired individual and personal features, thereby expressing the unique personality of a particular composer. The work of music, integrated by the main theme that maintains its identity throughout the transformations, was understood as an expression of an enduring individual moral ›character‹.³⁰ Listening to such compositions involves tracing the ›plot‹ of recurring themes, which are most often presented as contrasting entities (›protagonist‹ and ›antagonist‹). Moreover, since these themes are subject to transformations, such listening requires the comparison of new passages with earlier ones, as well as an ongoing synthesis

28 Ibid., p. 190.

29 Ibid., p. 202.

30 Ibid., p. 199.

of the subsequent phases, so that they seem to form a single, integrated process in which something actually ›happens‹.

Conclusion

Narrative, as it was discussed above, is a phenomenon presenting a set of events or elements in a time-ordered structure. As such, narrative can be realized not only in literature, but also in other forms of art, including music. The ›time‹ meant here is not only the time of the composition itself, but also the time of the ›plot‹ presented in that composition. In a narrative composition, the time as presented (and as imagined) plays an important role, so that the listener is invited to follow the ›plot‹, which does not have to be a particular story verbalized or translated to pictures. So a narrative musical work not only happens or is experienced in time, but it also evokes time, whereas in a non-narrative composition, there is an attempt to overcome time and to make it irrelevant.

Without any doubt the peak of narrative music occurred during the high Classic and Romantic epochs. Interestingly, the dissolution of the tonal syntax in the 20th century gave composers more freedom to construct the music in such a way that they could choose to incorporate narrativity or to ignore it.³¹

Time in music can be treated in various ways; it can be multidimensional and is not necessarily linear. Composers can construct narrative or non-narrative music. Morton Feldman, who was not interested in organizing time in music, said: »I am not a clockmaker. I am interested in getting to time in its unstructured existence. That is, I am interested in how this wild beast lives in the jungle – not in the zoo.«³² Since time in musical narratives is organized, one might say that such narratives are works in which time is *not* a wild beast living in the jungle, to use Feldman's metaphor, but a tamed one. It is organized by a human mind so well suited to create stories, be they verbal or not.

31 Cf. Adamenko 2007, p. xii: »The void created by the disappearance of tonality was inevitably filled with those prime elementary structuring methods first used in myths.«

32 Feldman 2000, p. 87.

References

- Adamenko, Victoria, *Neo-Mythologism in Music: From Scriabin and Schoenberg to Schnittke and Crumb*, New York 2007.
- Almén, Byron, *A Theory of Musical Narrative*, Bloomington, IN 2008.
- Berger, Karol, *A Theory of Art*, Oxford 2000.
- Cone, Edward T, *The Composer's Voice*, Berkeley, CA 1974.
- Feldman, Morton, *Give my Regards to Eighth Street: Collected Writings by Morton Feldman*, ed. Bernard Harper Friedman, Cambridge, MA 2000.
- Genette, Gérard, *Narrative Discourse: An Essay in Method*, Ithaca, NY 1980.
- Greimas, Algirdas J., *Sémantique structurale. Recherche de method*, Paris 1966.
- Hatten, Robert S., *Musical Meaning in Beethoven: Markedness, Correlation, and Interpretation*, Bloomington and Indianapolis, IN 1994.
- Hatten, Robert S., *Interpreting Musical Gestures, Topics, and Tropes: Mozart, Beethoven, Schubert*, Bloomington and Indianapolis, IN 2004.
- Hatten, Robert, *Toward Virtual Human Agency in Tonal Instrumental Music: From Musical Forces to Subjectivity*, guest lecture, Katowice, 2014. Published in Polish translation in *Scontri 2* (2017), pp. 147–167.
- Herman, David/Jahn, Manfred/Ryan, Marie-Laure (eds.), *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*, London and New York 2005.
- Hühn, Peter/Pier, John/Schmid, Wolf/Schönert, Jorg, *The Handbook of Narratology*, New York and Berlin 2009.
- Kerman, Joseph, »Representing a Relationship: Notes on a Beethoven Concerto«, in: *Representations* 39 (1992), pp. 97–98.
- Kreiswirth, Martin, »Tell Me a Story: The Narrativist Turn in the Human Sciences«, in: *Constructive Criticism: The Human Sciences in the Age of Theory*, ed. Martin Kreiswirth and Thomas Carmichael, Toronto 1995, pp. 61–87.
- Kreiswirth, Martin, »Narrative Turn in the Humanities«, in: *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*, ed. David Herman, Manfred Jahn and Marie-Laure Ryan, London and New York 2005, pp. 377–382.
- Maus, Fred E., »Music as Drama« in: *Music Theory Spectrum* 10 (1988), pp. 56–73.
- Micznik, Vera, »Music and Narrative Revisited: Degrees of Narrativity in Beethoven and Mahler«, in: *Journal of the Royal Music Association*, 126 (2001), pp. 194–249.
- Polony, Leszek, *Mityczny czas muzyki*, translated by Marta Robson, in: *Mity, mitologie, mityzacje nie tylko w literaturze*, ed. Lidia Wiśniewska, Bydgoszcz 2005, pp. 279–288.
- Prince, Gerald, *Dictionary of Narratology*, London 2003.
- Prince, Gerald, *Narratology: The Form and Functioning of Narrative*, Berlin 1982.
- Ricoeur, Paul, *Time and Narrative*, vols. 1 and 2, London 1990.
- Sławiński, Janusz, »Narrator«, in: *Słownik terminów literackich* [Dictionary of Literary Terms], ed. Michał Głowiński et al., Warsaw 1976.
- Tarasti, Eero, »A Narrative Grammar of Chopin's G minor Ballade«, in: *Chopin Studies* 5, Warsaw 1995, pp. 38–62.

- Tarasti, Eero, »Mozart or the Idea of a Continuous Avantgarde«, in: *Music, Senses, Body. Proceedings from the 9th International Congress on Musical Signification*, ed. Dario Martinelli, Rome 2006, pp. 111–127.
- Tarasti, Eero, »Music as Narrative Art«, in: *Narrative across Media. The Languages of Storytelling*, ed. Marie-Laure Ryan, Lincoln, NE and London 2004, pp. 283–304.
- Tarasti, Eero, »Pour une narratologie de Chopin«, in: *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music* 15/1 (1984), pp. 53–75.
- Tarasti, Eero, *A Theory of Musical Semiotics*, Bloomington/Indianapolis, IN 1994.
- Tarasti, Eero, *Myth and Music: A Semiotic Approach to the Aesthetics of Myth in Music, Especially that of Wagner, Sibelius and Stravinsky*, The Hague 1979.
- Todorov, Tzvetan, »Les catégories du récit littéraire«, in: *Communications* 8/1 (1966), pp. 125–151.
- Todorov, Tzvetan, *Genres in Discourse*, translated by Catherine Porter, Cambridge 1990.

Time as the Material and Idea of Music¹

Having taken Plato's and Aristotle's dichotomy of idea (*eidos*, form) and matter (material) as a base, European culture has become accustomed to opposing these categories, and moreover, to giving converse meanings to them. At the same time, the notions of idea and form have naturally been related to order, whereas the notion of material has been related to shapelessness, which provides an opportunity to form it in a variety of ways. Musical time in particular raises interesting questions regarding the relationship between form and matter. Perhaps more than any other human creation, music is ontologically linked to the very *eidos* of time. This essay will consider the different ways in which music has structured time within the Western tradition.

Before addressing musical time in particular, we will find it helpful to briefly consider how philosophers have regarded the question of time more broadly. Among many concepts of time held by philosophers of various epochs, the following ones are worthwhile highlighting as especially interesting and fruitful:

- time is an uninterrupted and indivisible continuity to be associated with the life of the soul (Plotinus, Augustine, and especially Henri Bergson);
- time can be considered as a measure of duration, which is a physical quantity;
- it is rather difficult to relate time as a physical quantity to time as a psychological phenomenon.

One of the most interesting attempts to describe time as both a physical quantity and a psychological phenomenon was made by Henri Bergson in his book *Continuity and Simultaneity*,² written after his famous discussion with Albert Einstein about »the physicists' time« and »the philosophers' time«. He decided »to track all the shifts between the psychological and physical approaches, between time in the usual sense and time in Einstein's view.«³ The first opposition to »Einstein's time« is time in classical physics, which exists independently of space and

1 Translation by Dmitry Gorbатов.

2 Bergson 1923.

3 Ibid., p. 7.

(like space) is empty, being a mere scale. According to Einstein, time and space depend both on each other and on their material ›occupation‹. (The quotation marks here are intended to suggest that this word is already inappropriate, as it is precisely such ›occupation‹ that leads to space-time curvature.)

The second opposition to »Einstein's time« (i.e., »the physicists' time«) is »the philosophers' time«. Alexei Losev, a twentieth-century Russian philosopher who tended to interpret time as »both the continuity of the number and its coming into being [*dlitel'nost' i stanovlenie chisla*]«,⁴ came closest to clarifying this distinction between the two kinds of time. According to Losev,

[...] to experience time means to observe what has exactly happened and what has followed what [...]. Now we are to abstract ourselves [...] from naming the things that flow and to take [...] time as is. It means that we are talking about the exercising of *the number*, about the elapsing of *the number*, about the performing of *the number* [...]. Time, i.e. time taken as is, is the coming of *abstract numbers*, i.e. numbers taken as are, into being.⁵

His appeal to the number is to mark, first of all, the measuring, rational, mathematical aspect of time. The category of coming into being mainly relates to the changeability and fluidity of time, as well as to its ›psychological aspect‹ and ›musicality‹.

The numerical basis of music reveals itself in various ways. Its formal structures might remind us of geometrical figures and bodies taken as ideal constructions, whereas meter reminds us of the very process of counting. If, according to Johann Wolfgang von Goethe's famous opinion, »architecture is frozen music«, then geometry is »architecture« minus artistry and material-physical embodiment. In other words, if one tries to imagine music without its artistic expression, it might be said that its formal structures exist within ›counted‹ time as certain ideal figurative constructions.

Inasmuch as, according to Losev, time in general is the coming of the number into being, then psychological time can be comprehended as the lasting of the number, whereas music is the artistic ›processing‹ of time. Scores, which are basically mathematical schemes and graphs, serve as the abstracted signs of artistic expression, resulting in the coming of music into being through time. Here we come to the main paradox of music. Music is a live and often improvisational

4 Losev 2012, p. 142. By »the number«, Losev meant the main subject of mathematics as a philosophical category, and by »the coming into being«, he meant the timewise aspect of the number taken as a philosophical opposition to the aspect of its simultaneity (translator's note).

5 Ibid., p. 142.

process, as well as a game and an action. At the same time, however, music also tends to present itself as something that has already come into being, which itself, regardless of the fact that music cannot exist other than through time, allows us to perceive the duration of ›the present moment‹ as something real.

Ideas about musical phenomena may be related to non-musical ones (such as nature, characters, feelings, etc.), and such interpretations may vary greatly. Behind all this potential for interpretative variety, however, lies a fundamental reality: the essence of any concrete musical phenomenon is the specificity of its concrete (and inimitable) temporal structure, which is perceived only in this and no other way. Moreover, the various means by which music structures time have given rise to a multitude of compositional and syntactic forms developed throughout its history. It is these time-structuring principles that make the compositions of Baroque, Classicism, Romanticism, and other historical periods so essentially different.

This article does not purport to trace the history of time structuring in music in a comprehensive way; in particular, it does not address musical forms and genres naturally associated with such human activities as dance or ritual. Rather, it focuses on musical genres that developed independently of specific human social activities; this kind of music gradually developed its own unique sense of ›inner time‹. For instance, Baroque music developed a bar-metric organization that reflected an idea of objective space and time adopted by classical mechanics. Such a metric organization may well be referred to as the ›material‹ of music, because this kind of organization was not composed by any person but rather was accepted *a priori* as something taken for granted. However, even such a general and non-individualized aspect of musical organization as meter tends to convey a certain idea: namely, an idea of countable time. Similarly to Isaac Newton's worldview, all musical events are bound up in the flow of pure and objective time, which is itself unaffected by those events. In the meantime, not only does musical meter permit the counting of time, but it also serves as a powerful tool of artistic *affectus*. It is metric pulsation that ›articulates‹ the continuous flow of time and thus facilitates an emergence of the motivic structure that underlies the musical syntax of both the Baroque and Classical eras.

It is especially important to stress one obvious but paradoxical fact: unlike clock rate, the pacing of the beats within a measure is almost always uneven in actual performance, deviating in varying degrees from strictly metronomic time; moreover, the ›metric weight‹ of a strong beat is obviously different from that of a weak beat. At the same time, the temporal structuring of music has

become so expressive precisely because the perception of its discreteness in early music had been overcome. When there is a minimal unit of time measurement (its indivisible ›quantum‹) – as, for example, *khronos protos* in ancient Greek music, *matra* in Indian music, or the shortest beat of the medieval European *modus* – time is perceived as a succession of units of different lengths. Musical meter works on a very different principle, a difference that was investigated by Miron Kharlap (1913–1994), a Soviet musicologist, philologist and pianist. Most notably, meter involves not only a succession of units but also their grouping into larger units: for instance, the grouping of quarter-note beats into fours produces $\frac{4}{4}$ meter. This emerging principle of multiple metrical levels, in turn, highlights the special artistic effect of quantum-based time structuring in the works of oral professional musical and literary artworks, in which »the musical side acts as the *rule* of building the verbal text.«⁶

In contrast, the perception of time in the music from the 18th to the 21st centuries is structured in a complicated ›multi-layer‹ manner: ambivalence, paradox, and inner dynamics are inherent to it. The music of the Baroque era managed to adopt meter, having abandoned the discreteness of time perception. Thus, time in music was liberated from the verbal aspect, so that music itself was freed »from an obligation to be a poetic form.«⁷

It is worth noting that when we measure rhythmic units in terms of temporal quanta (regardless of whether it is Guillaume de Machaut's or Olivier Messiaen's music), we actually measure – paradoxical as it may seem – only the moment of time that we tend to conceive as *the present*, rather than the flowing time itself. Thanks to such continuous temporal ›quanta‹ as *khronos protos*, this moment is not similar to a dimensionless mathematical point; as Kharlap observes, »[...] the ›point‹ (›sign‹) [...] is the least time interval between two beats rather than the very moment of a beat.«⁸ Further, the Russian theorist notes that the beat in the music of the Baroque and Classical eras, unlike that of the previous epochs, becomes similar to the mathematical point. It is exactly this perception of physical time that allows us to measure it by seconds, minutes, and hours.

Unlike rhythmic modes that used to serve as prototypes of musical pieces, the bar-metric organization itself possesses no expression. Pyotr Suvchinsky used the term »chronometric« for music with the even bar-metric pulsation – as

6 Kharlap 1986, p. 12. Here Kharlap means that early music was not yet free of a necessity to structure verbal texts rhythmically.

7 Ibid., p. 70.

8 Ibid., p. 75.

would apply, for example, to most of the Baroque and Classical repertoire⁹ – while Igor Stravinsky, who had shared his friend's ideas completely, believed that such music »develops parallel to the ontological flow of time and penetrates it.«¹⁰ On the one hand, metric pulsation in this kind of music counts time intervals like a clock watch; on the other hand, it builds a hierarchy of moments of the present time (such as motifs, phrases, and periods). In other words, the perception of the present moment in 18th- and 19th-century European music agrees quite well with the fact that the perception of the time flow never stops, and appears ›to reflect‹ the time-counting in physics. It is this precise feeling of an even ›tick-tock‹ time flow that Messiaen was, so to speak, fighting against, having striven to overcome the *now* and to come closer to eternity.

Here we face a dialectic opposition typical for everyday life as well: whichever moment of time we perceive as the present one, it does not prevent us from conceiving either the continuous time flow or an absence of its smallest unit very clearly. It was precisely during the Baroque period that music had thereby, for the first time, come to an idea of constructing its artworks as sections of a time that was infinite *physically*, whereas earlier it used to form the feeling of time that was infinite *transcendentally*. Baroque music enjoys the feeling of the present moment, which (as it does in everyday life) mitigates the shifting point between the past and the future (provided that this shifting point is physically dimensionless).

The Baroque era produced another significant turn, with *eidōs* now interpreted as a *transcendental* idea. The 17th century is an epoch of both the greatest portraits in the art of painting and the musical portraits presented in opera arias. Yet, how different these portraits are from those of the former epochs, even including the time of Renaissance! They have now been expressing not so much an *ethos* as an *affectus* – in other words, an impulse of the soul, a reaction to some particular event, and ultimately, the very existence conceived as ›being through time‹.

Comprehending the phenomenon of time, we can either focus our attention on the changes that take place, or conversely, state their absence. Similarly, Baroque music creates the feeling of movement on the one hand, and the feeling of an unchanging state on the other. It is worth emphasizing that now music helps us perceive time dialectically – that is, as both constancy and inconstancy simultaneously: that's why, when listening to Johann Sebastian Bach, we can highlight one or another mode of perception. For example, Nikolay Rimsky-

9 Suvchinsky 2004, p. 267.

10 Stravinsky 2004, p. 185.

Korsakov noted that »one of the specific features of the music by composers of that period [that is, during the time of Bach and his contemporaries] was that they all knew how to keep one and the same feeling, with no weakening, often for quite a long period of time.«¹¹ On the other hand, Claude Debussy compared Bach's music with an arabesque: »When Bach took over the arabesque, he made it more supple and fluid, and, despite the severe discipline that great master imposed on Beauty, it was able to move with that free, ever fresh fantasy which still amazes us today.«¹²

The 19th-century art of Romanticism had also introduced some essential corrections into the perception of time, as clearly expressed by Ernst Kurth: »The classical perception tends to find something definite in the sound, something that is fixed in itself; whereas Romanticism tends to perceive the sound through its vibration, through an eagerness to go beyond its limiting borders; [...] Classicism looks for something stable and fundamental in the phenomenon of sound, whereas Romanticism looks for that eagerness in it.«¹³

It is, indeed, precisely the music of Romanticism that tends to emphasize the feeling of the lasting of each sound in particular and an entire composition in general: hence Franz Schubert's *himmlische Länge* and Richard Wagner's *Sehnsucht*. In the music of the Romantic era, it is achieved not only through innovations in melody, harmony, and rhythm, but also through the introduction of vibrato to singing (and to violin playing as well), which amplifies the feeling of *beating* as the inner life of the sound. Even the pianoforte, which had been technically updated by the 1830s in terms of its more sustained sound and improved pedal technique, matched the new feeling of music.

The classical principle, which can be described as, so to speak, the sound events within the flow of metered time, is not abandoned, but rather is supplemented with a reciprocal energy of eagerness that fills out a sound, a rest, a motif, a theme, and an entire composition. All expressive means of 19th-century music, such as melody, rhythm, texture, and harmony, highlight the perception

11 Yastrebtsev 1953, p. 53.

12 Cited in Nichols 1998, p. 101. The original passage appeared in *La revue blanche* in May 1901.

»Bach en reprenant l'arabesque la rendit plus souple, plus fluide, et, malgré la sévère discipline qu'imposait ce grand maître à la Beauté, elle put se mouvoir avec cette libre fantaisie toujours renouvelée qui étonne encore à notre époque.« Debussy 1971, p. 34.

13 Kurth 1975, p. 43 (author's translation). »Das klassische Empfinden neigt dazu, das Bestimmte, in sich Gefestigte im Ton zu suchen, die Romantik empfindet ihn vibrierend, in Sehnsucht aus sich herausdrängend; [...] der Klassizismus sucht das Ruhende, das Fundament, die Romantik die Strebung.« Kurth 1920, p. 32.

of making something continuous as a subjective emotional feeling of the life of the sound. And the meter, which is based on this feeling and has now become even more flexible and free, begins to be perceived as something secondary and derivative.

Correspondingly, certain techniques matching the new perception of musical time were developed (phonic, syntactic, and compositional). For instance, one might compare the ›point-like‹ sounding ›atoms‹ of the harpsichord or pianoforte with the reverent pedal sound of the 19th-century or contemporary grand piano. But it's not just the instrument: it is the whole textural, harmonic, and rhythmic organization of Frédéric Chopin's nocturnes that helps their sound become ›continuous‹. The sound as a process has gained its new life in the melody of a new kind: the romantic cantilena that tends ›to stretch‹ the moment and strives to become »an endless melody« (revealing itself in the works of Chopin, Wagner, and Sergei Rachmaninoff in different ways). During the 19th century, the composers' thought was naturally moving towards »the form as a process«; this idea of Boris Asaf'yev,¹⁴ a prominent Soviet musicologist, was inspired by his in-depth listening to music by the composers of the Romantic era.

Later, in 20th-century music, first of all in the oeuvre of Debussy, both chronometric and dynamic structures of a piece of music were often expressed with less clarity; yet, the feeling of sound – or even of a rest – that lasts was amplified. For example, as Suvchinsky wrote, »Debussy's musical material enjoyed a marvelous quality of ›time conductivity‹.«¹⁵ An idea of ›moment-form‹ was thus gradually developed and theoretically explicated by Karlheinz Stockhausen. The brand-new music has been, with special clarity, demonstrating the notion of time as both the material (the sounding matter) and the idea (the structure) – or, to say it more exactly, as their inseparable identity.

References

- Asaf'yev, Boris, *Muzykal'naya forma kak protsess*, Moscow 1971.
 Bergson, Henri, *Dlitel'nost' i odnovremennost'*, translation by A. A. Frankovsky, Petrograd 1923.
 Debussy, Claude, *Monsieur Croche et autres écrits*, ed. François Lesure, Paris 1971.
 Kharlap, Miron, *Ritm i metr v muzyke ustnoy traditsii*, Moscow 1986.

¹⁴ Asaf'yev 1971.

¹⁵ Suvchinsky 2004, p. 271.

Konstantin Zenkin

Kurth, Ernst, *Romanticheskaya garmoniya i yeyo krizis v »Tristane« Vagnera*, Translator not indicated, Moscow 1975.

Kurth, Ernst, *Romantische Harmonik und ihre Krise in Wagners »Tristan«*, Bern and Leipzig 1920.

Losev, Alexei, *Muzyka kak predmet logiki*, Moscow 2012.

Nichols, Roger, *The Life of Debussy*, Cambridge 1998.

Stravinsky, Igor, *Khronika. Poetika*, Moscow 2004.

Suvchinsky, Pyotr, »Zametki po tipologii muzykal'nogo tvorchestva«, in: Stravinsky, Igor, *Khronika. Poetika*, Moscow 2004, pp. 264–274.

Yastrebtsev, Vasiliy, *Nikolay Andreyevich Rimsky-Korsakov. Vospominaniya*, vol. 1, Leningrad 1953.

2.4 Rhythmus und Zeitgestaltung bei nicht-isochronen Metren (Rhythm and timing in non-isochronous meter)

The contributions collected in this section originate from a thematic session held at the Berlin 2015 conference, convened by Rainer Polak under the title *Rhythm and timing in non-isochronous meter*. Non-isochronous meter represents a historically neglected topic in metric theory; recently, however, it has increasingly attracted attention and specifically motivated interdisciplinary, empirically informed, and cross-culturally comparative approaches. The session aimed to productively integrate perspectives from music theory, ethnomusicology, music psychology, empirical/systematic musicology, and music pedagogy. It opened with an introductory review talk (Polak), followed by original research contributions on music from southeast Europe (Daniel Goldberg), Turkey (Andre Holzapfel), and Brazil (Gérald Guillot). The session ended with an invited response to the research papers (Justin London).

Rainer Polak

Non-Isochronous Meter Is Not Irregular

A Review of Theory and Evidence

In this brief survey paper, I argue that in most theories of musical rhythm and meter, the quality of regularity constitutes the referential framework; moreover, in such theories, regularity is normally equated with isochrony. However, in certain musical styles rhythm is structurally non-isochronous, and yet conceived

of and perceived as being metrically regular. Therefore, the assumption that metric regularity depends on isochrony is inconsistent with this evidence, which provides grounds for metric theory to scrutinize some of its most fundamental assumptions. In the paper, I discuss works related to the disciplines of music theory, ethnomusicology, and music psychology/cognition. The discourses on meter in these disciplines traditionally have been disconnected from each other, which may help explain why non-isochronous meter has been under-theorized until today. The paper's interdisciplinary perspective is reflected in a quite diverse and extensive list of references.

Meter requires regularity

The proposition that regularity is at the core of musical meter underlies a broad range of metric theories. I here focus on listener-oriented theories, which have emerged as particularly influential since the 1980s. Such theories conceive of meter as a perceptual activity. They propose that meter is functional in allowing listeners to anticipate the timing of rhythmic events, to estimate and evaluate the actual timing of present events with reference to preceding metric anticipations, and to entrain to the perceived rhythms. Some of these approaches highlight subjective flexibility and conceive of a projective process that is typically fluctuating and inherently open-ended, while others emphasize the reliability that may emerge from attending and entraining to stable periodicities in the perceived rhythms.¹

The aspect of regularity typically is foregrounded in pulse/beat-based approaches to metric theory.² Speaking of a pulse-stream implies that its con-

1 Hasty 1997 is the main exponent of the former, while Lerdahl/Jackendoff 1983 and London 2012 represent the latter; for a contextualization of these approaches in the history of metrical theory, see Johansson 2010.

2 Africanist musicologists have first developed the concept of a perceptual metric beat or pulse as derived from, yet being partially independent from, rhythmic figurations, beginning with Richard Waterman's seminal discussion of »metronome sense« (1952); see also Nketia 1963; Kolinski 1973; Blacking 1967; Chernoff 1979; Locke 1982, 2010; Dauer 1983; Arom 1984; Kubik 1988; Burns 2010; London et al. 2016. Some two decades later, Western music theory independently (re)invented the rhythm-meter distinction and the concept of meter as nested pulse streams (Yeston 1976; Lerdahl and Jackendoff 1983; Krebs 1999; London 2001, 2012; Temperley 2001). Mirka 2009, chapter 1 discusses late 18th century German theorists as conceptual forerunners.

stituents, the single pulsations, recur at regular intervals and are categorically equivalent; it is their regular reoccurrence, one after the other, which makes the individual pulsations appear as a stream of same-order elements. The psychological theory of dynamic attending suggests that the perceptual system itself tends to entrain, that is, to attune itself to periodicities tracked in the rhythms of one's environment.³ This theory has been influential in conceptualizations of beat induction, musical meter, interpersonal entrainment, and their eventual biological underpinnings in neural oscillation.⁴

By contrast, other approaches such as Christopher Hasty's theory of metric projection argue that much of the musical interest and aesthetic appeal of metric experience is that it can flexibly fluctuate from moment to moment, inseparably tied to the ever-changing flow of rhythm itself. This approach conspicuously does *not* emphasize regularity at musical and theoretical surface levels. Rather, it highlights and values options for metric ambiguity and/or change through articulated durational spans that question or deny the currently active metric projective potentials. However, this does not mean that Hastian metric projection does not involve regularity. The mechanism of projection entails the ›throwing forward‹ of a durational span that is equivalent to a just-completed durational span,⁵ thus setting up an expectation of local periodicity.

In short, listener-oriented, psychologically-minded metric theory assumes meter to build on the universal tendency for recognizing and anticipating periodicity. Even in the case of metrically ambiguous music that may cause the listener to frequently reorient him/herself in the course of the listening process, the act of metric perception compares an actual event-timing with a forecast that has emerged from the latent expectation of a repetition of the same (that is, metrically equivalent) timing. Meter thus is seen as a perceptual referencing of latent virtual isochrony, a view which prevails also in research in music psychology, musical neuroscience, and biomusicology.⁶

3 Jones/Boltz 1989; Large/Jones 1999. In a seminal article, Mari Riess Jones (1976) situated this approach in the context of James Gibson's ecological psychology of perception (Gibson 1966), which emphasizes that humans actively and dynamically scan their environment for perceptual ›invariants‹, within the framework of which we meaningfully perceive change. In the temporal dimension, Jones conceives of periodicity as a perceptual invariant in the Gibsonian sense.

4 See London 2012; Clayton et al. 2005; Clayton 2013; Large/Kolen 1994; Snyder/Large 2005; Large 2008.

5 Hasty 1997, p. 84.

6 Among many others, see Longuet-Higgins/Lee 1982; Lee 1991; Essens/Povel 1985; Large/Jones 1999; Snyder/Large 2005; Desain/Honing 1999; Grahn/Brett 2007; Merchant et al. 2015; Fitch 2013; Madison/Merker 2002; Merker et al. 2009.

Non-isochronous meter exists

Descriptions of rhythmic structures that resist being directly mapped to isochronous pulses abound in musicology, particularly in comparative musicology/ethnomusicology. Specific types of systematically non-isochronous rhythm appear to be typical of certain culture-geographic areas. Let me first describe some aspects of such non-isochronous durational structures and their (hypothetical) metric implications and then discuss whether these metric implications indeed appear plausible.

Manifold particularities and combinations aside, we may basically distinguish between non-isochronous durational patterns at the *beat* versus the *beat subdivision* level. Different durations at the beat level can periodically alternate within a metric cycle (or, measure, if you will). For instance, after two beats of equal duration there may follow a beat that is longer by about one half of the previous (short) beat durations. If this timing pattern repeats, the measure as a whole would be periodic, but the pulse at the beat level would not be. Rhythmic structures that suggest non-isochronous beat cycles of this sort are prominent in musical styles from Scandinavia, the Balkans, Turkey, the Near East, southern Asia, as well as in Euro-American art music of the 20th century, to name a few prominent cases.⁷

Uneven, ›swung‹ rhythms at the level of the metric-beat subdivisions in the framework of isochronous beats occur in parts of Africa and its diverse American diasporas.⁸ Both the cycle and the beat levels are iso-periodic here, while the rhythmic texture at the surface level is non-isochronous. The theoretical issue to be discussed below is whether these textures in the listeners' perception represent deviations from a categorically isochronous subdivision, or rather constitute a type of non-isochronous metric subdivision.

These two basic types (non-isochronous beat and non-isochronous subdivision cycles) engender a plurality of particular forms. For instance, some music from North Africa shows systematic metric transformations from non-isochronous to isochronous subdivision anchored to structural tempo accelera-

7 See, among others, Blom/Kvifte 1986; Kvifte 2007; Johansson 2009; Haugen 2014; Brăiloiu 1984; Goldberg 2015, 2017; Cler 1994; Bates 2011; Holzapfel 2015; Clayton 2000, 1997; Marcus 2007.

8 On *samba* from Brazil, see Gerischer 2003; Gerischer 2006; Lindsay/Nordquist 2007; Guillot 2011; and Haugen/Godøy 2014; on jazz, see Benadon 2006; Friberg/Sundström 2002; Honing/ Haas 2008; Dittmar et al. 2015; on dance-drumming from Mali, see Polak 2010; Polak/London 2014; Polak et al. 2016.

tion.⁹ Also, there exist drastically non-isochronous or ›ovoid‹ forms of rhythm, to borrow a term from Jean During, for instance in Scandinavia and Central Asia, which may have to do with double non-isochrony at the beat *and* the subdivisions levels, both at the same time.¹⁰

Can we safely assume that the non-isochronous durational structures in performed music, as just surveyed, do indeed suggest and afford the perception of (non-isochronous) meter? An alternative understanding views non-isochronous timings as either local/expressive or constant/systematic variations of some underlying isochronous structure.¹¹ For example, the unequal beat durations of the Viennese waltz, patterned short – long – medium,¹² may be theorized as representing a performance timing deviation from a structurally isochronous triple meter. One indication typically put forth in support of such a view is the inconsistency of the performed timings. In historical recordings of urban popular Viennese waltz from the early 20th century, one can indeed hear that the contra-guitar dedicated to accenting the second and third quarter notes in each measure (the so-called ›Wiener Nachschlag‹ or Viennese afterbeat) effects a strikingly non-isochronous, short – long – medium or short – long – long timing of the three quarter notes in each measure. By contrast, the melodies played by the accordion and violins do not systematically follow this non-isochronous timing pattern.¹³ Similarly, there is a considerable degree of flexibility in the timing of non-isochronous rhythmic surfaces in swung jazz music, and this, too, has been usually theorized as a performance/performer-dependent deviation from some underlying isochronous pulse.

Importantly, however, such flexibility does not characterize all of the non-isochronous rhythmic practices surveyed above. For instance, in Malian drumming, uneven beat subdivision timings can be extremely stable.¹⁴ Furthermore, the performance timings of non-isochronous beat patterns, for instance in Balkan percussion, are clearly structural; no underlying isochronous beat is remotely feasible here. Recent work has empirically shown that in some styles of folk dance from Norway, non-isochronous beat patterns that had been found

9 Jankowsky 2010 and 2013.

10 During 1997; Kvifte 2007; Johansson 2009.

11 See Clarke 1985 and 1987.

12 Bengtsson 1975; Bengtsson/Gabrielsson 1983 and 1977; cf. also Stockmann 1977.

13 Listen to tracks #15, #16, and #19, recorded 1908–1910, of the CD *The Best of Schrammelmusik Instrumentals – Soul Music of Old Vienna* (München: Trikont, US-0223).

14 Polak et al. 2016.

in the respective fiddle music also pertain in both the fiddlers' foot-tapping and the dance-couples' vertical oscillation of their bodies' center of gravity.¹⁵ In sum, while it is plausible to assume that some non-isochronous timing structures can be understood as performance deviations from some metric isochrony, such a view does not hold in these particular cases. Earlier efforts to marginalize non-isochronous meters as exotic derivatives of ›actually‹ or ›originally‹ isochronous meters represent a speculative, Euro-centric type of explanation that is no longer tenable today.¹⁶

In addition to the lack of sufficient alternative explanations for the cases of consistently and structurally non-isochronous rhythmic patterns discussed above, there are three other factors pointing to the plausibility of the idea of non-isochronous meter. First, we can adduce the existence of indigenous theoretical concepts of rhythmic mode, which clearly conceive of literal non-isochronous durational structures as expressions of (what I here refer to as) non-isochronous meter. The most prominent among these concepts are Balkan *aksak*, Turkish *usul*, Arabic *iqa*, and Indian *tala*.¹⁷ Second, there is a small yet growing body of research that tries to experimentally operationalize and empirically measure metricality in musical and quasi-musical behaviors, such as tapping along to simple rhythms, perceiving manipulations (differences and changes/errors) in listening to simple rhythms, and ensemble synchronization in live performance of real music. These studies suggest that metric performance in non-isochronous meters is as precise and fluent as is analogous task performance in isochronous meters.¹⁸ Finally, ethnographic observations indicate that non-isochronous meters are experienced by encultured listeners as perfectly normal, easily accessible, and simply natural. For instance, sequences consisting of non-isochronous beats or non-isochronous subdivisions are regularly embodied, without particular complication, in vernacular folk dance in Bulgaria, Scandinavia, Mali, and Brazil.¹⁹

15 Haugen 2014 and 2015, forthcoming.

16 For the case of ›irregular‹ meter in Bulgarian folk-dance music, see Rice 2000b.

17 See Brăiloiu 1984; Bates 2011; Clayton 2000; Marcus 2007.

18 Repp/London/Keller 2008; Hannon et al. 2012; Polak et al. 2016. This phenomenon of »familiarity overriding complexity« (Hannon et al. 2012) in meter perception is plausible from probabilistic accounts of meter perception based on implicit learning and predictive coding (van der Weij et al. 2017).

19 Rice 2000a, 1994, pp. 98–103; Polak 2010; Polak/London 2014; Haugen 2014; Haugen/Godøy 2014. The term *aksak*, which means ›limping‹, and thus may suggest some emic concept of irregularity at work (etymologically, at least), in fact was introduced to musicological discourse

Implications for metric theory

To summarize the above, ample evidence suggests that non-isochronous meter is widespread and appears as a normal and everyday (not exotic) occurrence in many musical styles and practices. In view of this evidence, the theoretical assumption of meter fundamentally building on virtual isochrony is hardly tenable. Moreover, it appears to misleadingly regard non-isochronous meter as irregular. While one can certainly understand the mathematical aspect of such qualification (since non-isochronous meter lacks perfect evenness and symmetry), it is misleading to conceive of such meter as irregular from perceptual, cognitive and experiential viewpoints. Non-isochronous meter does not lack a conventional set of principles and procedures and thus does not lack continuity and predictability (not to speak of being flawed or damaged). If one is familiar with non-isochronous meter, it does not involve any particular difficulty. In sum, non-isochronous meter is as perfectly metric – i.e., reliably functional in providing stable reference for predictive rhythm perception and entrainment – as is isochronous meter.

Let me finally consider three of the many theoretical issues that the evidence on non-isochronous meter raises.

Metric pulse-streams constituted of non-equivalent elements

As described in the first section, the concept of metric pulse implies that its individual constituents (single pulsations) all are perceived as functionally equivalent; besides the fact that they follow one after the other, it is their being of the same class that makes pulsations pulse. If we assume two different pulse classes to form part of the same metric cycle, however, these pulse classes are categorically distinct. Theory needs to engage with this apparent contradiction: At the level of both metric beat and subdivision, one can have more than one pulse-class while nonetheless perceiving a ›stream‹ of pulsations.

from a Western-European perspective. Yet it was not originally used as a generic term for non-isochronous (odd) meters in the Balkan region (Rice 2000b, p.922); it rather was the name for one specific non-isochronous (9-beat) Turkish *usul* (rhythmic mode; see Holzapfel in this volume), but nothing else. To my best knowledge, there is *no* indigenous term, neither in Bulgaria nor in Turkey, that would allow us to typologically distinguish non-isochronous (odd) from isochronous (even) meters at a conceptual level.

Justin London has proposed that, to be ›regular enough‹ for metric functionality, the degree of unevenness among the metric beats in a cycle must be constrained by some upper limit: specifically, the long-to-short ratio of beat classes must be smaller than 2:1.²⁰ On the other hand, there must also be some lower limit of unevenness among the metric beats for a listener to perceive those beats as forming a non-isochronous meter. Considering the upper and lower limits for unevenness helps explain why the long and short beat classes in non-isochronous meters are often coordinated by ratios in the range of 3:2 (1.5) or 4:3 (1.33).²¹ London's mathematical formulation of these proportional relations refers to the principle of maximal evenness, which requires the cardinal relation of the two pulse classes in a non-isochronous pulse-stream to be based on a common fast denominator; for instance, $3:2=(1+1+1):(1+1)$. This is applicable for non-isochronous pulses at the beat level if the related subdivisions are categorically isochronous (which they not always are, however; more on that later), but not for non-isochronous pulses on the subdivision level itself. The latter tend to be too fast and too proportionally irrational to be based on a faster common denominator. However, London's consideration of upper and lower limits for unevenness is relevant for non-isochronous subdivisions, too, which would make it worthwhile to rephrase their description in more inclusive terms.

Layers of pulse and their hierarchical coordination in non-isochronous meter

The conventionally assumed isochrony of pulse streams logically entails metric hierarchies of symmetrical structure. Symmetry therefore is at least implicitly assumed in most metric theory. By contrast, non-isochronous beat cycles, say a measure of one long and two shorter beats subdivided by three and two fast pulses, respectively (3+2+2), clearly generate an asymmetric hierarchy. Polak and London propose that the coexistence of swung binary and ternary subdivisions in some African and African-diasporic forms of music, too, constitutes asymmetric metric hierarchies.²² Taken together, this and the previous point suggest that a realistic concept of metric regularity would need to allow for

²⁰ London 2012, p. 128.

²¹ Ibid., chapter 8.

²² Polak 2010; Polak/London 2014.

a certain degree of structural (not ›deviant‹) asymmetry in both horizontal (sequential) and vertical (hierarchical nesting) dimensions.

London 2012 suggests that the complexity of non-isochrony on one metric level needs to be balanced by isochrony on some neighboring level.²³ In the case of non-isochronous beat cycles, the subdivision level suggests itself as a referential anchor, and while perhaps true when the subdivision is isochronous, this is not always the case.²⁴ Moreover, the assumption of a fast subdivision as an elementary reference level is inconsistent with the fact that a pulse at some intermediate level (the beat or tactus) of the metric hierarchy typically provides the core metric reference.²⁵ Finally, some performances based on non-isochronous beat cycles and most performances of non-isochronous subdivision cycles are too fast to be advantageously framed by reference to some still faster layer of periodicity.

Tellef Kvifte 2007 argues for the impossibility of understanding non-isochronous meter in Scandinavian folk dance music in the framework of a model of meter that requires all levels to be derived, from bottom upwards in the metric hierarchy, as multiples of a common fastest denominator. Building on this, he offers the alternative model of a common slow pulse. He supports this idea by suggesting that it may be physical gestures, such as dance moves in the case of music for dance, that make up the structural contents of such a common slow pulse.²⁶ This is an intriguing idea, yet it would require us to rethink and/or go beyond the concept of pulse/beat. If metric experience consists of feeling durational structures in terms of corresponding dance moves that we anticipate to continue and periodically recur, what we ›throw forward‹ in time is not a discrete periodicity (as suggested by the conventional concept of pulse), but a complex pattern of continuous motional gestures and related durational shapes.

23 London 2012, chapter 8.

24 Kvifte 2007; Goldberg 2015; Polak 2015.

25 This point is claimed both by general theories of meter (see London 2012, pp. 30–32) and by repertoire-specific ones. Among the latter are Western theories of isochronous meter (see Lerdahl/Jackendoff 1983, p. 21) as well as treatises of non-isochronous meter in music from Scandinavia (Kvifte 2007) and the Balkan region (Goldberg 2015 and 2017).

26 Kvifte 2007.

Pulse and pattern

In experiencing a non-isochronous metric pulse, a listener generally cannot predict an upcoming event by relying only on the projection of periodicity; information is also required regarding whether the upcoming pulse is of either the long or the short class. In other words, beat induction here must include, or be informed by, knowledge about the periodic pattern of alternating elements, and the listener must continuously feel where exactly he or she is within the metric cycle. It appears that in order to reliably achieve this in the context of non-isochronous meter, what needs to be projected forward in time is not latent periodicities alone (as suggested by the concepts of beat induction, metric projection, and neural oscillation, for instance), but more fully integrated patterns of expectations for temporal intervals or durations.

Conclusion

To conclude, the study of non-isochronous meter requires us to reconsider issues as basic as pulse, hierarchy, and pattern. This fascinating area of study thus provides a foundation for ongoing and future research in metric theory. It encourages us to continue the increasingly productive trend of transcending compartmentalization in terms of disciplines (music theory, ethnomusicology, music cognition, computational musicology, musical neuroscience, etc.) and area-studies (music theory of Western art music, African music, Balkan music, etc.), and to prioritize cross-cultural and inter-disciplinary perspectives instead.

References

- Arom, Simha, »Structuration du temps dans les musiques d'Afrique central«, in: *Revue de Musicologie* 70/1 (1984), pp. 5–36.
- Bates, Eliot, *Music in Turkey: Experiencing Music, Expressing Culture*, New York 2011.
- Benadon, Fernando, »Slicing the Beat«, in: *Ethnomusicology* 50 (2006), pp. 73–98.
- Bengtsson, Ingmar, »Empirische Rhythmusforschung in Uppsala«, in: *Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft* 1, ed. Constantin Floros, Hans Joachim Marx and Peter Petersen, Hamburg 1975, pp. 195–219.
- Bengtsson, Ingmar/Gabrielsson, Alf, »Rhythm Research in Uppsala«, in: *Music, Room, and Acoustics*, Stockholm 1977, pp. 19–56.

- Bengtsson, Ingmar/Gabrielsson, Alf, »Analysis and Synthesis of Musical Rhythm«, in: *Studies of Music Performance: Papers Given at a Seminar Organized by the Music Acoustics Committee of the Royal Swedish Academy of Music* [October 23, 1982], ed. Johan Sundberg, Stockholm 1983, pp. 27–59.
- Blacking, John, *Venda Children's Songs: A Study in Ethnomusicological Analysis*, Johannesburg 1967.
- Blom, Jan-Petter/Kvifte, Tellef, »On the Problem of Inferential Ambivalence in Musical Meter«, in: *Ethnomusicology* 30/3 (1986), pp. 491–517.
- Brăiloiu, Constantin (ed.), *Problems of Ethnomusicology*, Cambridge 1984.
- Burns, James, »Rhythmic Archetypes in Instrumental Music from Africa and the Diaspora«, in: *Music Theory Online* 16/4 (2010), <http://www.mtosmt.org/issues/mto.10.16.4/mto.10.16.4.burns.html> (last visited: 02-10-2020).
- Chernoff, John M., *African Rhythm and African Sensibility: Aesthetics and Social Action in African Musical Idioms*, Chicago 1979.
- Clarke, Eric, »Structure and Expression in Rhythmic Performance«, in: *Musical Structure and Cognition*, ed. Peter Howell, Robert West and Ian Cross, London 1985, pp. 209–236.
- Clarke, Eric, »Categorical Rhythm Perception: An Ecological Perspective«, in: *Action and Perception in Rhythm and Music: Papers Given at a Symposium in the Third International Conference on Event Perception and Action*, ed. Alf Gabrielsson, Stockholm 1987, pp. 19–33.
- Clayton, Martin, »Le mètre et le tāl dans la musique de l'inde du nord«, in: *Cahiers de musiques traditionnelles* 10 (1997), pp. 169–189.
- Clayton, Martin, *Time in Indian Music: Rhythm, Metre, and Form in North Indian Rāg Performance* (Oxford monographs on music), Oxford 2000.
- Clayton, Martin, »Entrainment, Ethnography and Musical Interaction«, in: *Experience and Meaning in Music Performance*, ed. Martin Clayton, Byron Dueck and Laura Leante, New York 2013, pp. 17–39.
- Clayton, Martin/Will, Udo/Sager, Rebecca, »In Time with the Music: The Concept of Entrainment and its Significance for Ethnomusicology«, in: *ESEM-Counterpoint* 1 (2005), pp. 1–82.
- Cler, Jérôme, »Pour une théorie de l'aksak«, in: *Revue de Musicologie* 80/2 (1994), pp. 181–210.
- Dauer, Alfons, »Kinesis und Katharsis. Prolegomena zur Deutung afrikanischer Rhythmik«, in: *Musik in Afrika. Mit 20 Beiträgen zur Kenntnis traditioneller afrikanischer Musikkulturen* (Veröffentlichungen des Museums für Völkerkunde Berlin, N.F., 40, Abteilung Musikethnologie 4), ed. Artur Simon, Berlin 1983, pp. 166–188.
- Desain, Peter/Henkjan Honing, »Computational Models of Beat Induction«, in: *Journal of New Music Research* 28/1 (1999), pp. 29–42.
- Dittmar, Christian/Pfleiderer, Martin/Müller, Meinard, »Automated Estimation of Ride Cymbal Swing Ratios in Jazz Recordings«, in: *Proceedings of the 16th International Society for Music Information Retrieval Conference (ISMIR)*, Málaga 2015, pp. 272–277.
- During, Jean, »Rythmes ovoïdes et quadrature du cycle«, in: *Cahiers d'ethnomusicologie. Anciennement Cahiers de musiques traditionnelles* 10 (1997), pp. 17–36.

- Essens, Peter J. / Povel, Dirk-Jan, »Metrical and Nonmetrical Representations of Temporal Patterns«, in: *Perception & Psychophysics* 37/1 (1985), pp. 1–7.
- Fitch, W. Tecumseh, »Rhythmic Cognition in Humans and Animals: Distinguishing Meter and Pulse Perception«, in: *Frontiers in Systems Neuroscience* 7 (2013), <http://doi.org/10.3389/fnsys.2013.00068>.
- Friberg, Anders/Sundström, Andreas, »Swing Ratios and Ensemble Timing in Jazz Performance: Evidence for a Common Rhythmic Pattern«, in: *Music Perception* 19/3 (2002), pp. 333–349.
- Gerischer, Christiane, *O Suingue Baiano. Mikrorhythmische Phänomene in baianischer Perkussion*, Frankfurt a. M. 2003.
- Gerischer, Christiane, »Suingue Baiano«, in: *Ethnomusicology* 50/1 (2006), pp. 99–119.
- Gibson, James J., *The Senses Considered as Perceptual Systems*, Boston 1966.
- Goldberg, Daniel, »Timing Variations in Two Balkan Percussion Performances«, in: *Empirical Musicology Review* 10/4 (2015), pp. 305–328.
- Goldberg, Daniel, *Bulgarian Meter in Performance*, PhD diss., Yale University 2017.
- Grahn, Jessica/Brett, Matthew, »Rhythm and Beat Perception in Motor Areas of the Brain«, in: *Journal of Cognitive Neuroscience* 19/5 (2007), pp. 893–906.
- Guillot, Gérald, *Des objets musicaux implicites à leur didactisation formelle exogène. Transposition didactique interne du suingue brasileiro en France*, PhD diss., Université de Paris Sorbonne, Paris 2011.
- Hannon, Erin/Soley, Gaye/Ullal, Sangeeta, »Familiarity Overrides Complexity in Rhythm Perception: A Cross-Cultural Comparison of American and Turkish Listeners«, in: *Journal of Experimental Psychology: Human Perception and Performance* 38/3 (2012), pp. 543–548.
- Hasty, Christopher Francis, *Meter as Rhythm*, New York 1997.
- Haugen, Mari, »Studying Rhythmical Structures in Norwegian Folk Music and Dance Using Motion Capture Technology: A Case Study of Norwegian Telespringar«, in: *Musikk og Tradisjon* 28 (2014), pp. 27–52.
- Haugen, Mari, »Asymmetrical Meter in Scandinavian Folk Music and Dance: A Case Study of Norwegian Telespringar«, in: *Proceedings of the Ninth Triennial Conference of the European Society for the Cognitive Science of Music (ESCOM). Manchester, UK: Royal Northern College of Music, 17–22 August 2015*, ed. Jane Ginsborg, Alexandra Lamont and Stephanie Bramley, pp. 432–436.
- Haugen, Mari, »Investigating Periodic Body Motions as a Tacit Reference Structure in Norwegian Telespringar Performance«, in: *Empirical Musicology Review* 11/3–4 (2016), pp. 272–294.
- Haugen, Mari and Rolf Inge Godøy, »Rhythmical Structures in Music and Body Movement in Samba Performance«, in: *Proceedings, IPMPC-APSCOM 2014 Joint Conference: 13th International Conference on Music Perception and Cognition*, ed. Moo Kyoung Song, Yonsei University 2014, pp. 46–52.
- Holzappel, André, »Relation Between Surface Rhythm and Rhythmic Modes in Turkish Makam Music«, in: *Journal of New Music Research* 44/1 (2015), pp. 25–38.

- Honing, Henkjan / de Haas, W. Bas, »Swing Once More: Relating Timing and Tempo in Expert Jazz Drumming«, in: *Music Perception* 25/5 (2008), pp. 471–476.
- Jankowsky, Richard, *Stambeli: Music, Trance, and Alterity in Tunisia*, Chicago 2010.
- Jankowsky, Richard, »Rhythmic Elasticity, Metric Ambiguity, and Ritual Teleology in Tunisian Stambeli«, in: *Analytical Approaches to World Music* 3/1 (2013), pp. 35–61.
- Johansson, Mats, *Rhythm into Style. Studying Asymmetrical Grooves in Norwegian Folk Music*, PhD diss., University of Oslo 2009.
- Johansson, Mats, »What is Musical Meter?«, in: *Musikk og Tradisjon* 24 (2010), pp. 41–59.
- Jones, Mari Riess, »Time, Our Lost Dimension«, in: *Psychological Review* 83/5 (1976), pp. 323–355.
- Jones, Mari Riess/Boltz, Marilyn, »Dynamic Attending and Responses to Time«, in: *Psychological Review* 96/3 (1989), pp. 459–491.
- Kolinski, Mieczyslaw, »A Cross-Cultural Approach to Metro-Rhythmic Patterns«, in: *Ethnomusicology* 17/3 (1973), pp. 494–506.
- Krebs, Harald, *Fantasy Pieces: Metrical Dissonance in the Music of Robert Schumann*, New York 1999.
- Kubik, Gerhard, »Einige Grundbegriffe und -konzepte der afrikanischen Musikforschung«, in: *Zum Verstehen afrikanischer Musik. Ausgewählte Aufsätze*, ed. Gerhard Kubik, Leipzig 1988, pp. 52–113.
- Kvifte, Tellef, »Categories and Timing«, in: *Ethnomusicology* 51/1 (2007), pp. 64–84.
- Large, Edward, »Resonating to Musical Rhythm: Theory and Experiment«, in: *Psychology of Time* (2008), pp. 189–232.
- Large, Edward/Jones, Mari Riess, »The Dynamics of Attending«, in: *Psychological Review* 106/1 (1999), pp. 119–159.
- Large, Edward/Kolen, John F., »Resonance and the Perception of Musical Meter«, in: *Connection Science* 6 (1994), pp. 177–208.
- Lee, Christopher, »The Perception of Metrical Structure: Experimental Evidence and a Model«, in: *Representing Musical Structure* (Cognitive science series 5), ed. Peter Howell, London 1991, pp. 59–127.
- Lerdahl, Fred/Jackendoff, Ray, *A Generative Theory of Tonal Music*, Cambridge, MA 1983.
- Lindsay, Kenneth A. / Nordquist, Peter R., »More Than a Feeling – Some Technical Details of Swing Rhythm in Music«, in: *Acoustics Today* 3/3 (2007), pp. 31–42.
- Locke, David, »Principles of Offbeat Timing and Cross-Rhythm in Southern Ewe Dance Drumming«, in: *Ethnomusicology* 26/2 (1982), pp. 217–246.
- Locke, David, »Yewevu in the Metric Matrix«, in: *Music Theory Online* 16/4 (2010), <http://www.mtosmt.org/issues/mto.10.16.4/mto.10.16.4.locke.html> (last visited: 03-20-2019).
- London, Justin, »Rhythm«, in: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* 2, vol. 21, New York 2001, pp. 277–309.
- London, Justin, *Hearing in Time: Psychological Aspects of Musical Meter*, Oxford 2012.
- London, Justin/Polak, Rainer/Jacoby, Nori, »Rhythm Histograms and Musical Meter: A Corpus Study of Malian Percussion Music«, in: *Psychonomic Bulletin & Review* 24/2 (2017), pp. 474–480.

- Longuet-Higgins, H. / Lee, Christopher S., »The Perception of Musical Rhythms«, in: *Perception* 11/2 (1982), pp. 115–128.
- Madison, Guy/Merker, Bjorn, »On the Limits of Anisochrony in Pulse Attribution«, in: *Psychological Research* 66/3 (2002), pp. 201–207.
- Marcus, Scott Lloyd, *Music in Egypt: Experiencing Music, Expressing Culture*, New York 2007.
- Merchant, Hugo/Grahn, Jessica/Trainor, Laurel/Rohrmeier, Martin/Fitch, W. Tecumseh, »Finding the Beat: A Neural Perspective Across Humans and Non-Human Primates«, in: *Philosophical Transactions of the Royal Society B: Biological Sciences* 370/1664 (2015), <http://doi.org/10.1098/rstb.2014.0093>.
- Merker, Bjorn/Madison, Guy/Eckerdal, Patricia, »On the Role and Origin of Isochrony in Human Rhythmic Entrainment«, in: *Cortex* 45/1 (2009), pp. 4–17.
- Mirka, Danuta, *Metric Manipulations in Haydn and Mozart: Chamber Music for Strings, 1787–1791* (Oxford studies in music theory), New York and Oxford 2009.
- Nketia, Joseph H. Kwabena, *Folk songs of Ghana*, Legon 1963.
- Polak, Rainer, »Rhythmic Feel as Meter«, in: *Music Theory Online* 16/4 (2010), <http://www.mtosmt.org/issues/mto.10.16.4/mto.10.16.4.polak.html> (last visited: 02-10-2020).
- Polak, Rainer, »Pattern and Variation in the Timing of Aksak Meter: Commentary on Goldberg«, in: *Empirical Musicology Review* 10/4 (2016), pp. 329–340.
- Polak, Rainer et al., »Both Isochronous and Non-Isochronous Metrical Subdivision Afford Precise and Stable Ensemble Entrainment: A Corpus Study of Malian Jembe Drumming«, in: *Frontiers in Neuroscience* 10 (2016), <http://doi.org/10.3389/fnins.2016.00285>.
- Polak, Rainer/London, Justin, »Timing and Meter in Mande Drumming from Mali«, in: *Music Theory Online* 20/1 (2014), <http://mtosmt.org/issues/mto.14.20.1/mto.14.20.1.polak-london.html> (last visited: 02-10-2020).
- Repp, Bruno/London, Justin/Keller, Peter E., »Phase Correction in Sensorimotor Synchronization with Nonisochronous Sequences«, in: *Music Perception* 26/2 (2008), pp. 171–175.
- Rice, Timothy, *May It Fill Your Soul: Experiencing Bulgarian Music* (Chicago studies in ethnomusicology), Chicago 1994.
- Rice, Timothy, »Béla Bartók and Bulgarian Rhythm«, in: *Bartók Perspectives: Man, Composer, and Ethnomusicologist*, ed. Elliott Antokoletz, Victoria Fischer and Benjamin Suchoff, Oxford 2000, pp. 196–212 [= Rice 2000a].
- Rice, Timothy, »Bulgaria«, in: *Europe* (The Garland encyclopedia of world music 8), ed. Timothy Rice, James Porter and Chris Goertzen, New York 2000, pp. 921–941 [= Rice 2000b].
- Snyder, Joel/Large, Edward W., »Gamma-Band Activity Reflects the Metric Structure of Rhythmic Tone Sequences«, in: *Cognitive Brain Research* 24/1 (2005), pp. 117–126.
- Stockmann, Doris, »Some Aspects of Musical Perception«, in: *Yearbook of the International Folk Music Council* 9 (1977), pp. 67–79.
- Temperley, David, *The Cognition of Basic Musical Structures*, Cambridge, MA 2001.
- Waterman, Richard, »African Influence on the Music of the Americas«, in: *Acculturation in the Americas*, ed. Sol Tax, Chicago 1952, pp. 207–218.

van der Weij, Bastiaan/Pearce, Marcus T. / Honing, Henkjan, »A Probabilistic Model of Meter Perception: Simulating Enculturation«, in: *Frontiers in Psychology* 8 (2017), <http://doi.org/10.3389/fpsyg.2017.00824>.

Yeston, Maury, *The Stratification of Musical Rhythm*, New Haven, CT 1976.

Daniel Goldberg

Timing of Unequal Beats in Bulgarian Drumming

In most metrically regular western art and popular music, the same amount of time seems to elapse between successive strokes of a conductor's baton or taps of a listener's foot. By contrast, the durations between similar metric time points in many musical performances from southeastern Europe sound different, in that some of these durations are clearly longer than others. This form of rhythmic organization has been theorized in several ways since the beginning of the 20th century, but most authors agree that its defining feature is a cyclic sequence of durations belonging to two different categories, short and long, in a fixed ratio of 2:3.¹ Common sequences in folk music from Bulgaria include short-short-long, long-short-short, short-short-short-long, and short-short-long-short-short. Drawing from a convention for notating these rhythms established by Bulgarian composer and folklorist Dobri Hristov,² in Example 1, I write the short durations as quarter notes and the long durations as dotted quarter notes. I refer to the short and long durations as beats and to each iteration of a repeating sequence as a measure or bar.



Example 1: Some sequences of unequal beats common in Bulgarian music

The present essay describes the timing that Bulgarian drummers use when performing such metric sequences in music for two common dance types, *rŭchenitsa* and *elenino horo*. My examples come from fieldwork conducted in Bulgaria from August 2014 to August 2015, when I interviewed and recorded performances by musicians who play the *tŭpan*, a large, double-sided drum. I used statistical tests to evaluate whether the timing of short and long beats varies, and if so, whether the variations reflect stylistic distinctions. The comparison shows that beat tim-

1 See, e.g., Hristov 1967; Bartók 1976; Brăiloiu 1984; Cler 1994; Arom 2004; London 2012.

2 Hristov 1967.

ing does vary, and although the differences are small, they are reliably connected to the dance type as well as local melodic grouping and the performer's home region of Bulgaria.

The idea that metric timing might be linked to stylistic factors derives from work by Justin London.³ London argues that meter inheres not in musical scores or sounds, but rather in the minds of musical participants. As he explains, meter is a cognitive mechanism which for a performer serves to »guide ... the motor behaviors used in the production of musical sounds«;⁴ for a listener, it enables dancing and other potential movements in coordination with music by creating expectations for when musical events will occur.

Through repeated playing, listening, and dancing, people learn to recognize and reproduce different meters with facility and precision, and according to London, the resulting metric repertoire is not necessarily limited by the range of time signatures available in conventional musical notation. In particular, London's »many meters hypothesis« holds that small but consistent timing differences, such as the tendency for the first beat of a Viennese waltz to be played relatively short and the second beat relatively long,⁵ could be learned as distinct meters that help to define a particular musical style.⁶

In principle, London's proposal admits the possibility that such fine-grained metric differentiation might occur in any style of music, but the categorical differences in the beat durations of southeast European folk musics make them especially interesting as a proving ground for the theory if the theoretical 2:3 ratio varies in performance. Within the wide range of rhythmic subjects in music from Bulgaria and its neighboring countries, I focus the present study on performances on the *tüpan*, because it is the sole percussion instrument in many folk ensembles, and is commonly regarded as serving to keep time for the group.⁷ Moreover, the sounds of drum strokes are the easiest type of note onset to pinpoint in analyzing an audio recording – a practical concern for timing measurements.

Dance types are one of the main categories of folk music that Bulgarian musicians perform. Like dance types from other parts of Europe, such as minuets and waltzes, in principle, any Bulgarian folk dance type may have numerous

3 London 2012.

4 Ibid., p. 2.

5 Bengtsson/Gabrielsson 1977, pp. 34–38.

6 London 2012, pp. 171–189.

7 See, e.g., Peycheva/Dimov 2002, p. 303.

different melodies, and the music may be performed with or without dancing. The two dance types under consideration here, *elenino horo* and *rūchenitsa*, provide a suitable basis for testing style-related timing variation because they have some points of similarity while remaining distinct types. Both are frequently understood according to a short-short-long beat sequence as notated in Example 1a, allowing for direct comparison of beat timing between the two dance types.⁸ Yet these pieces are defined with reference not just to different sets of specific dance steps, but also to different classes of dances. *Horo* is the name for any Bulgarian dance done in a curved line while holding hands with one's neighbors, and *elenino horo* is a popular and widespread dance of this kind, usually performed with the melody of a song called »Eleno mome«. ⁹ In contrast, *rūchenitsa* is a relatively freeform dance done individually or in small groups.¹⁰ Such a difference in how dancers engage with music seems like just the kind of stylistic distinction that might be reflected in metric timing.

In addition to the characteristics of the dance types being compared, numerous aspects of a performer's experience might also influence stylistic timing. Not surprisingly for a field study, controlling these types of variables proved impossible; every recorded performance occurred under different circumstances, and my collection of recordings was not large enough to isolate particular factors. The table in Example 2 lists details of the recorded performances included in the study. Most of these performances were from private recording sessions that took place in the recital hall of a community center (*chitalishte*) or a similar setting, and most ensembles consisted of the *tūpan* player and one to three other musicians playing pitched folk instruments. Most of the *tūpan* players were professionals without formal musical training, and their ages ranged from early 20s to mid 60s. All used some form of the same basic playing technique, hitting one side of the drum with a wooden beater and the other side with a thin, flexible switch.

8 In contrast with most dance types, the beat sequence of *elenino horo* is a subject of uncertainty and differences of opinion. The short-short-long interpretation that I use here is the simplest and possibly most common option, as well as the closest fit for the measured timing. For a more thorough consideration of metric conceptions and timing in *elenino horo*, see Goldberg 2016.

9 For a description of the dance step, see Dzhenev 1967. Stoin 1931, pp. 596–597, gives several variants of the song melody.

10 Katsarova 1977 offers a thorough presentation of the dance. *Rūchenitsa* choreographies in the form of a *horo* also exist.

Tüpan Player Information				Ensemble Information		Recording Context and Details				Dance Type
Name	Hometown	Home Region	Age Range	Group or Leader Name	Instrumentation	Event Type	Location and Date	Performance Duration	Number of Measures	
Minko Mustakov	Pleven	north	60s	Severyashki Ansambül	folk orchestra	ensemble rehearsal	Pleven, 4-Jun-15	3:37	138	<i>elenino horo</i>
								2:20	168	<i>rüchenitsa</i>
Miroslav Vasilev	Veliko Türnovo	north	40s	Ansambül Iskür	<i>kaval</i>	recording session	Veliko Türnovo, 2-Jun-15	1:47	63	<i>elenino horo</i>
								1:26	79	<i>rüchenitsa</i>
Misho Borisov	Montana	north	30s	Torlashki Napevi	<i>güdulka, tambura, voice</i>	recording session	Montana, 5-Jun-15	0:30	19	<i>elenino horo</i>
								1:05	41	<i>elenino horo</i>
								1:25	83	<i>rüchenitsa</i>
Gancho Dimov	Petrich	Pirin	30s	Salibenk	<i>zurna</i> (three)	recording session	Petrich, 27-Feb-15	2:38	88	<i>elenino horo</i>
								2:20	179	<i>rüchenitsa</i>
Ivan Nikolov	Razlog	Pirin	30s	Iliya Zangov	<i>zurna</i> (two)	recording session	Razlog, 11-Apr-15	1:49	67	<i>elenino horo</i>
								1:48	136	<i>rüchenitsa</i>
Ziya Mandzaka	Petrich	Pirin	50s	Shabidin Usev	<i>zurna</i> (three)	recording session	Petrich, 26-Feb-15	2:26	91	<i>elenino horo</i>
								2:53	189	<i>rüchenitsa</i>
Dilyan Petrov	Sliven	Thrace	20s	Chavdar Chenkov	<i>gaida</i>	recording session	Sliven, 8-Mar-15	1:35	63	<i>elenino horo</i>
								1:41	111	<i>rüchenitsa</i>
Mitko Mitev	Kermen	Thrace	60s	Orkestür Kabile	<i>kaval, gaida, tambura, accordion</i>	<i>tüpan</i> competition	Kabile, 18-Oct-14	1:50	79	<i>elenino horo</i>
								1:58	147	<i>rüchenitsa</i>
Rumen Randev	Kotel	Thrace	40s	Martin Pachanov	clarinet, accordion	recording session	Kotel, 12-Mar-15	2:07	87	<i>elenino horo</i>
								2:09	165	<i>rüchenitsa</i>

Example 2: Details of recorded performances used in the present study

A feature of performers' backgrounds that seems especially relevant to style is the place where the performer lives. Bulgarian folklorists divide the country into ethnographic regions, positing codified musical characteristics for each one,¹¹ and in my experience, performing musicians also acknowledge these distinctions. Three regions – northern Bulgaria, Thrace, and Pirin – are represented in my sample of recordings. The ethnographic region of northern Bulgaria consists of the entire northern part of the country except for the far northeast, Thrace encompasses central and southeastern Bulgaria, and Pirin occupies the south-western corner.

For a statistical comparison of timing, I selected a total of 18 recordings, with one performance of *rüchenitsa* and one performance of *elenino horo* by each of nine different *tüpan* players as listed in Example 2.¹² These players were balanced equally among the three ethnographic regions just mentioned, with three players from each region. The chosen recordings differ in length, so to

11 See, e.g., Kaufman 1977; Stoin 1981; Litova-Nikolova 2000.

12 One additional recording of *elenino horo* by Misho Borisov was included to ensure a minimum of 60 measures per performer and dance type.

maintain equal group sizes, I took random samples of 28 measures from each performance.

I used a combination of close listening, tapping along with the recording, audio analysis software, and original computer code to identify as precisely as possible the timing of the drum strokes that mark the beats in each bar and the durations between these drum strokes.¹³ I then tested the effect of these timing measurements on three variables: dance type, that is, *rŭchenitsa* or *elenino horo*; the performer's home region; and the position of a bar within a two-bar melodic group. This third variable accounts for the possibility that timing varies consistently across time spans longer than a single beat sequence, as an earlier study of similar music found.¹⁴ While Bulgarian melodies, including some versions of *rŭchenitsa*, may incorporate melodic groups that last for odd numbers of measures, the vast majority of measures in the 18 recordings sampled here have a clear and unproblematic duple melodic orientation.

The statistical tests indicate highly significant effects involving all three independent variables.¹⁵ For present purposes, rather than describing the details of these tests, I interpret the timing measurements for each dance type and region. Example 3 reports the average duration of each beat in milliseconds, the standard deviations of these means, and the theoretical beat durations according to a 2:3 ratio calculated with reference to the total mean duration of the two-bar group. Example 4 offers a different way of comparing the drum strokes and reckoning their relationship with theoretical timing by representing the average durations from Example 3 on a timeline of the span of a two-bar group, where time proceeds from left to right, and dotted vertical lines indicate the theoretical division of this span into equal durations equivalent to eighth notes in Example 1. In Example 4 the mean durations are normalized so that timings over the course of two measures can be compared irrespective of differences in tempo.

13 The methods are described in detail in Goldberg 2017.

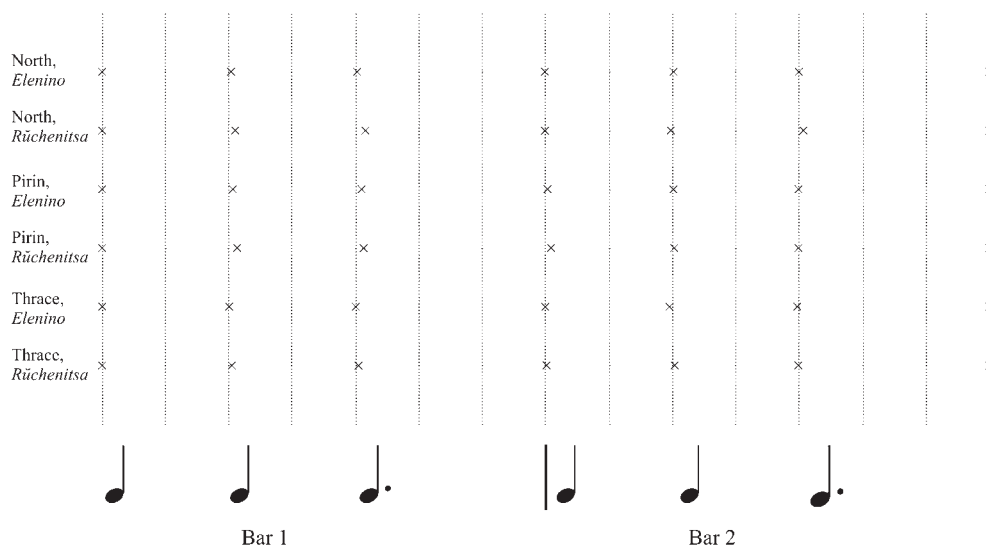
14 Goldberg 2015.

15 For further information about structure of the test, test statistics, and significance values, refer to Goldberg 2017.

Timing of Unequal Beats in Bulgarian Drumming

				Bar 1			Bar 2		
				Beat 1	Beat 2	Beat 3	Beat 1	Beat 2	Beat 3
North	<i>Elenino Horo</i>	Measured Duration (ms)	Mean	460	449	670	459	447	679
			SD	24	24	36	23	34	38
		Theoretical Duration (ms)	Mean	452	452	678	452	452	678
	<i>Rüchenitsa</i>	Measured Duration (ms)	Mean	293	287	395	277	292	410
			SD	37	43	58	39	54	56
		Theoretical Duration (ms)	Mean	279	279	419	279	279	419
Pirin	<i>Elenino Horo</i>	Measured Duration (ms)	Mean	466	459	662	448	445	680
			SD	27	24	41	19	27	46
		Theoretical Duration (ms)	Mean	451	451	677	451	451	677
	<i>Rüchenitsa</i>	Measured Duration (ms)	Mean	242	227	336	221	223	342
			SD	35	44	48	35	33	44
		Theoretical Duration (ms)	Mean	227	227	341	227	227	341
Thrace	<i>Elenino Horo</i>	Measured Duration (ms)	Mean	406	405	605	397	408	614
			SD	26	23	37	22	21	31
		Theoretical Duration (ms)	Mean	405	405	608	405	405	608
	<i>Rüchenitsa</i>	Measured Duration (ms)	Mean	238	233	346	235	227	351
			SD	30	30	32	18	24	27
		Theoretical Duration (ms)	Mean	233	233	349	233	233	349

Example 3: Average durations of beats in samples of measures from *tüpan* performances of *elenino horo* and *rüchenitsa*, grouped by ethnographic region. For each mean, the sample size is 42 measures.



Example 4: Average durations from Example 3 relative to the theoretical equal division of a two-bar span, normalized for comparison across different tempos

I did not test differences between measured and theoretical timing, and I am skeptical of the relevance of theoretical timing to the performers, many of whom do not normally use musical notation. Nevertheless, the theoretical values provide a useful reference point for interpretation, and comparison with them suggests that beat durations depart modestly from the exact 2:3 ratios. For example, the largest single difference in Example 3 between a mean beat duration and its theoretical duration is approximately 23 ms for the long beat in the first bar of northern Bulgarian *ruchenitsa* performances, and most other such differences are less than 10 ms. The smallest of these surely would not be statistically significant if tested, but differences of as little as about 7 ms attained significance in the comparisons among dance types, regions, and position in a two-bar group. Such a low threshold for statistical significance reflects the players' highly consistent timing. Indeed, a considerable portion of the variability that the standard deviations in Example 3 denotes results from tempo differences among the three performances that contribute to each mean, since the standard deviations all fall within a range of about 10 to 15 ms when the durations are normalized for tempo.

These timing differences are among the shortest that humans can perceive,¹⁶ and regardless of statistical significance, I do not insist that the musicians would

16 Estimates range from 6 to 50 ms, likely depending on context. See, e.g., Benadon 2007; Butterfield 2007, 2010; Clarke 1989.

be able to hear or play such a difference if asked to do so.¹⁷ Nonetheless, if a timing difference in live performance is as consistent as in the present examples, then it is arguably still worthy of study by virtue of its connection with performers' actions. Indeed, in a sense, barely audible timing patterns are more interesting than more obvious ones, for if musicians truly cannot detect such differences, their ability to produce these differences and their motivation to do so are inexplicable.

The present study does not furnish such an explanation, but the three variables tested offer clues about the relationship of timing with other musical features. First, timing is clearly linked with position in a two-bar melodic group, in that equivalent durations from the first and second measure of a group differ in most cases. Durations at the beginning and end of a two-bar unit tend to be relatively long, and durations in the middle of the group often appear shorter than the theoretical duration. For instance, in Example 4, drum strokes that mark the beginning of the second and third beats in the first measure have average timings after the theoretical reference point in every group of performances, except for *elenino horo* from Thrace, while the drum strokes at the beginning of the third beat in the second measure occur slightly before the reference point in all groups, except *rüchenitsa* from northern Bulgaria.

This pattern resembles a characteristic of timing in performances of 18th and 19th century piano music. Sometimes referred to as group-final lengthening, this phenomenon involves predictable differences in the timing of theoretically equal beats over the course of a melodic group.¹⁸ Although various timing patterns are possible, typically the durations of successive beats change gradually and are greatest at group boundaries, such that the relative lengthening over the course of a group suggests a curve or arch shape. Consistent with another recent study of timing in Balkan percussion performances,¹⁹ with respect to theoretical timing, the lengthening in Example 4 seems most pronounced at the beginnings of two-bar groups rather than at the ends.

The extent of timing differences also depends on dance type. In general, the two measures in a group are less similar to each other, and differences from theoretical references appear larger, in performances of *rüchenitsa* than of *elenino horo*. This tendency can be seen by comparing each pair of dance types from the same region in Example 4.

17 Cf. Neuhoff/Polak/Fischinger 2014.

18 See, e.g., Todd 1985; Repp 1992; Ohliner 2011.

19 Goldberg 2015, p. 312.

Numerous factors could account for the timing difference between dance types. For example, in teaching me how to play *tŭpan*, and in discussing their own playing, many of the musicians I met referred to a ›basic rhythm‹ (*osnoven ritŭm*) that forms the defining pattern for each dance type. Usually one or two measures long, these templates can be repeated, varied, or embellished in performance. In Example 5, I've transcribed two examples of basic rhythms that I encountered frequently for *rŭchenitsa* and *elenino horo*. This style of notation, in which upward note stems denote drum strokes with the switch and downward stems denote strokes with the beater, simplifies a system used by Mitko Popov, a professional *tŭpan* player and occasional teacher who lives in Plovdiv, Bulgaria.

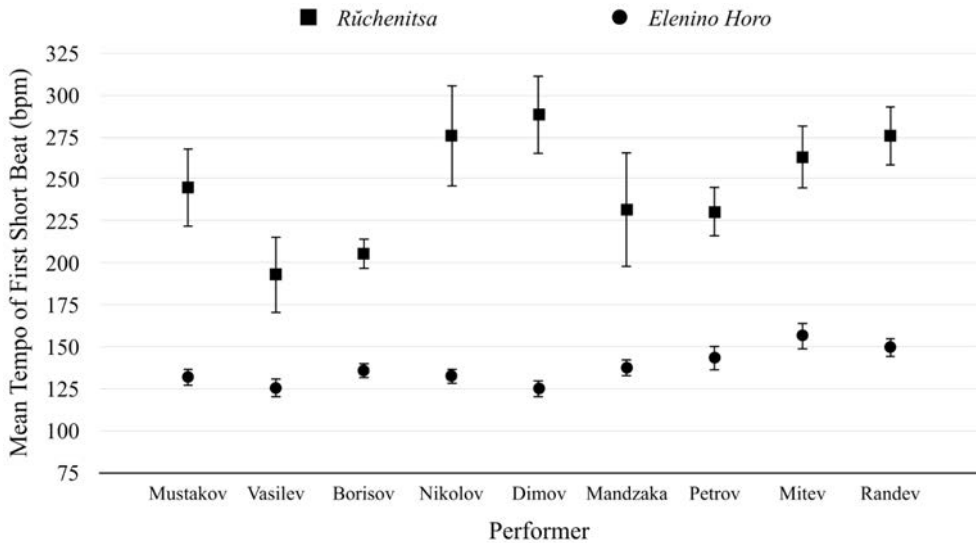
The image displays four musical staves, labeled a, b, c, and d, arranged in a 2x2 grid. The left column (a and b) is titled 'Rŭchenitsa' and the right column (c and d) is titled 'Elenino Horo'. Each staff is divided into two parts: 'switch' (represented by upward-pointing stems) and 'beater' (represented by downward-pointing stems).
 - Staff a: Rŭchenitsa, switch part shows a sequence of quarter notes, followed by a dotted quarter note and an eighth note.
 - Staff b: Rŭchenitsa, switch part shows a sequence of quarter notes with accents, followed by a dotted quarter note and an eighth note.
 - Staff c: Elenino Horo, switch part shows a sequence of quarter notes with accents, followed by a dotted quarter note and an eighth note.
 - Staff d: Elenino Horo, switch part shows a sequence of quarter notes with accents, followed by a dotted quarter note and an eighth note.

Example 5: Examples of basic rhythms for *rŭchenitsa* and *elenino horo*

In performances of *rŭchenitsa*, *tŭpan* rhythms lasting for two measures, similar to those in Example 5b, are quite common. The accented notes in this rhythm create a pattern of syncopation that emphasizes the entirety of the two-bar span, especially since the stroke articulating the downbeat of the second measure is often played very softly. In *elenino horo*, two-bar rhythmic patterns certainly occur, but they do not seem as frequent, nor do they link the two measures as strongly. The difference in beat timing between the two dance types might result from the action of playing these different rhythms, or both the beat timing and the rhythms that players choose could be a function of some other musical feature.

One important factor that potentially affects both rhythm and timing is tempo. In the sample of recordings used for the present study, the average tempo of the first short beat for *rŭchenitsa* is about 245 bpm, while the first beat in *elenino horo* is considerably slower, at 138 bpm. Indeed, as Example 6 shows, the mean tempos of the first beat in the sampled performances of the two dances fall into non-overlapping ranges, and the ranges are sufficiently far apart that rhythms at these tempos will probably sound qualitatively different to most listeners – in London's terminology, *rŭchenitsa* and *elenino horo* very likely belong to different

tempo-metrical types.²⁰ Along these lines, perhaps for some *tŭpan* players, a metric level within a certain fairly slow tempo range serves to anchor rhythmic production and coordination with the rest of the ensemble. In *elenino horo*, the level of a single measure, which has an average tempo of about 39 bpm, might perform this function, while in *rŭchenitsa*, the level that falls into the appropriate range would correspond to spans of two bars, which have an average tempo of about 35 bpm.



Example 6: Mean tempo of the first short beat in performances of *rŭchenitsa* and *elenino horo*. For each mean, the sample size is 28 measures. Error bars show standard deviation.

Whatever the explanation for timing differences between *rŭchenitsa* and *elenino horo*, the variation relates not only to rhythm and/or tempo, but also to particular performers. Timing in the recordings by performers from Thrace, for example, generally differs less from theoretical reference points, and varies less in connection with dance type and melodic grouping, than does timing in performances from the two other regions. This lesser differentiation is suggestive in light of Thrace's stylistic dominance in Bulgarian folk ensembles. According to Donna Buchanan, when the Bulgarian socialist state professionalized and standardized the performance of folklore in the years after the Second World War, some stylistic features of the region of Thrace assumed the status of a baseline or default

²⁰ London 2012, pp. 94–96.

for folk music practice.²¹ If fine-grained timing was a component of stylistic individuality, then perhaps standardizing the repertoire and instrumentation and broadening the population of performers had the effect of erasing distinctive timing profiles, so that timing gravitated toward equal durations as a common denominator. As with all the possibilities I discuss, though, the observational nature and small size of the present study mean that too many variables are at play to justify firm conclusions about reasons for the differences among regions, or to be certain that the timing profiles are truly characteristic of the region rather than the particular performers sampled.

Still, the fact that *tŭpan* players from Pirin perform with timing that differs markedly from that of the other two regional groups suggests that beat timing is tied in some way to local style, since the recordings from Pirin represent the most stylistically distinct performances in the sample. Specifically, Pirin is the only part of Bulgaria where freelance Romani musicians pair *tŭpan* with *zurna*, a shawm-like double reed instrument, and the six performances from the region that I tested are by such ensembles.²² Thus, timing in my sample of performances from Pirin could be a function of style throughout the Pirin region, or of related features such as the *zurna* instrumentation or performance practices of Romani musicians.

In any case, drumming in recordings of *elenino horo* from Pirin shows larger timing asymmetry between the two measures of a melodic group than do recordings from the other two regions; in particular, beat timings appear to differ from theoretical timing in the first measure but not in the second measure. In Pirin performances of *rŭchenitsa*, the differences from theoretical timing owe primarily to a lengthened first beat, which the average beat durations in Example 3 reveal to be 15 to 20 ms longer than each of the three other short beats in the two-bar group. The average timing of the drum stroke at the beginning of the second measure in this group of performances after its theoretical reference point in Example 4 indicates that the lengthening at the beginning of the first measure impacts the relative durations of both measures. Indeed, the first measure in a group averages 19 and 12 ms longer than the second measure in Pirin performances of *rŭchenitsa* and *elenino horo*, respectively, whereas the durations of the two measures differ by no more than about 6 ms in the groups of performances from the other two regions. In this treatment of theoretically

21 Buchanan 2006, pp. 157–160.

22 For an ethnography of this type of ensemble in Bulgaria, see Peycheva/Dimov 2002.

equal measures, the performances from Pirin demonstrate more thoroughgoing inequality of durations than the other groups of performances do.

Although my analysis of timing in Bulgarian *tŭpan* playing raises many questions, the results are promising in revealing differences that vary with melodic grouping, dance type, and ethnographic region. This systematic and consistent variation offers support for connections among timing, meter, and style in Bulgarian folk music, and potentially in many other musics as well. Future research may eventually succeed in teasing apart some of the potential causes of the observed timing, but it is also possible that some stylistic factors will prove difficult to disambiguate even in a carefully controlled experiment. Indeed, perhaps differences that are barely accessible to conscious perception on their own can only serve to articulate a particular style if they occur as part of a collection of multiple sonic features or performer attributes, varying in conjunction with one another. In this way, studying timing, a single characteristic among the many facets of a performance, may ultimately shed light on the entire complex.

References

- Arom, Simha, »L'aksak, Principes et typologie«, in: *Cahiers de musiques traditionnelles* 17 (2004), pp. 11–48.
- Bartók, Béla, »The So-Called Bulgarian Rhythm«, in: *Béla Bartók Essays*, ed. Benjamin Suchoff, London 1976, pp. 40–49.
- Benadon, Fernando, »Commentary on Matthew W. Butterfield's ›The Power of Anacrusis‹«, in: *Music Theory Online* 13/1 (2007), <http://www.mtosmt.org/issues/mto.07.13.1/mto.07.13.1.benadon.html> (last visited: 02-10-2020).
- Bengtsson, Ingmar/Gabrielsson, Alf, »Rhythm Research in Uppsala«, in: *Music, Room, and Acoustics*, Stockholm 1977, pp. 19–56.
- Brăiloiu, Constantin, »Aksak Rhythm« in: *Problems of Ethnomusicology*, ed. Albert L. Lloyd, Cambridge 1984, pp. 133–67.
- Buchanan, Donna A., *Performing Democracy, Bulgarian Music and Musicians in Transition*, Chicago 2006.
- Butterfield, Matthew W., »Response to Fernando Benadon«, in: *Music Theory Online* 13/3 (2007), <http://www.mtosmt.org/issues/mto.07.13.3/mto.07.13.3.butterfield.html> (last visited: 02-10-2020).
- Butterfield, Matthew W., »Participatory Discrepancies and the Perception of Beats in Jazz«, in: *Music Perception* 27/3 (2010), pp. 157–175.
- Clarke, Eric F., »The Perception of Expressive Timing in Music«, in: *Psychological Research* 51/1 (1989), pp. 2–9.

- Cler, Jérôme, »Pour une théorie de l'aksak«, in: *Revue de Musicologie* 80/2 (1994), pp. 181–210.
- Dzhenev, Kiril, »Eleno mome«, in: *Entsiklopediya na bŭlgarskata muzikalna kultura*, ed. Venelin Krŭstev, Sofia 1967, pp. 244–245.
- Goldberg, Daniel, »Timing Variations in Two Balkan Percussion Performances«, in: *Empirical Musicology Review* 10/4 (2015), pp. 305–328.
- Goldberg, Daniel, »What's the Meter of *Elenino Horo*? Rhythm and Timing in Drumming for a Bulgarian Folk Dance«, paper presented at the Annual Meeting of the Society for Music Theory, Vancouver, 4 November 2016.
- Goldberg, Daniel, *Bulgarian Meter in Performance*, PhD diss., Yale University 2017.
- Hristov, Dobri, »Metrichnite i ritmichnite osnovi na bŭlgarskata narodna muzika«, in: *Muzikalno-teoretichsko i publitsistichsko nasledstvo*, vol. 1, ed. Venelin Krŭstev, Sofia 1967, pp. 33–98.
- Katsarova, Raina, »Za rŭchenitsata«, in: *Folklor i obshtestvo*, ed. Petŭr Dinekov, Stoyanka Boyadzhieva, Todor I. Zhivkov, Stefana Stoikova and Todor Todorov, Sofia 1977.
- Kaufman, Nikolai, *Bŭlgarska narodna muzika*, Sofia ²1977.
- Litova-Nikolova, Lidiya, *Bŭlgarska narodna muzika*, Sofia 2000.
- London, Justin, *Hearing in Time: Psychological Aspects of Musical Meter*, Oxford ²2012.
- Neuhoff, Hans/Polak, Rainer/Fischinger, Timo, »Perception of Metric Timing Patterns in Malian Jembe Music«, paper presented at the Third International Conference on Analytical Approaches to World Music, London, 3 July 2014.
- Ohriner, Mitchell S., *Durational Contours and Enacted Meaning in Recorded Performances of Chopin's Piano Music*, PhD diss., Indiana University 2011.
- Peycheva, Lozanka/Dimov, Ventsislav, *The Zurna Tradition in Southwest Bulgaria, Romany Musicians in Practice*, Sofia 2002.
- Repp, Bruno H., »Diversity and Commonality in Music Performance, An Analysis of Timing Microstructure in Schumann's ›Träumerei‹«, in: *Journal of the Acoustical Society of America* 92/5 (1992), pp. 2546–2568.
- Stoin, Elena, *Muzikalno-folklorni dialekti v Bŭlgariya*, Sofia 1981.
- Stoin, Vasil (ed.), *Narodni pesni ot sredna severna Bŭlgariya*, Sofia 1931.
- Todd, Neil, »A Model of Expressive Timing in Tonal Music«, in: *Music Perception* 3/1 (1985), pp. 33–57.

Andre Holzapfel

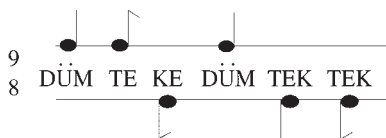
A Corpus Study on Rhythmic Modes in Turkish Makam Music and Their Interaction with Meter

This paper analyzes rhythmic aspects of notated compositions of Turkish *makam* music. Specifically, it investigates how rhythm as created by the notated melodies is related to the underlying rhythmic mode, which is referred to as *usul* (plural: *usuller*) in Turkish *makam* music. To this end, I examine how note events are distributed within the cycle defined by the *usul*.

1. Structure of the *usul*

In Turkish *makam* music, melodic modes (*makam*) define scale material and melodic progression, while most compositions of Turkish *makam* music are based on a single rhythmic mode (*usul*). An *usul* defines a pattern of left- and right-hand drum strokes, such as the one notated in Example 1. The upper line denotes right-hand strokes, while the lower line denotes left-hand strokes. The strokes with the greatest emphasis are labelled >*düm*<. These rhythms are the basis for the temporal elaboration within a composition, and the basic assumption of this paper is that they provide a guideline for the shape of an implicit metrical hierarchy. The period of an *usul* can be obtained by counting the number of metric subdivisions (*zamanlar*), nine in the shown example, at the metrical level below the tactus level. At the tactus level, the beat – at least for a short *usul* as the one depicted in Example 1 – could be defined by the usually non-isochronous stroke positions, or a subset thereof. It is important to point out, however, that the notions of beat and tactus have no immediate equivalent in Turkish oral music theory. Educational practice in Turkish *makam* music emphasizes the importance of internalizing the usually non-isochronous stroke patterns for the understanding of a piece, while counting the isochronous (subdivision) sequence that determines the length of the *usul* plays no role at all. Incidentally, *usuller* with periods of two and three *zamanlar* are an exception

to this outlined hierarchy, since they have strokes on all subdivisions; in those cases, the subdivision and tactus levels coincide.



Example 1: Symbolic description of the *usul Aksak*. The upper line denotes right-hand strokes, while the lower line denotes left-hand strokes. The strokes with the greatest emphasis are labelled >düm<. The regular subdivision (*zamanlar*) are at the eighth-note level, and define the period of the *usul* (nine *zamanlar* for *Aksak*).

In the course of my work and studies in Turkey (2008–2015), I made an effort to understand the way musicians conceive of the *usul*. However, the only categories that occur frequently are those of short *usul* of length from 2 to 15, and the long *usul* of length from 16 to more than 100. As an alternative to this categorisation, the Turkish composer and musicologist Suphi Zühdü Ezgi (1869–1962) has proposed a distinction between simple *usul* (of length 2 and 3), and the longer compound *usul*.¹ However, throughout my years of music studies in Turkey, I only once encountered a master who would apply this framework, which seems rather like an attempt to impose a mathematical system that lacks any relation to the oral music theory of Turkish *makam* music. In particular, it is worth pointing out that all distinctions between even and odd meters – in the sense of differentiating between even and odd periods – seem foreign to Turkish music cultures. No such distinction was ever made by any of my music teachers or colleagues in the academia, and to the best of my knowledge, such a distinction cannot be found in any scholarly source on Turkish rhythm either.

Processes of historical change in the rhythmic style of Turkish *makam* music have been documented extensively by Owen Wright,² and more recently by Jacob Olley.³ Both focus on an instrumental genre, the *Peşrev*, for which notations that originate from various periods throughout the last four centuries are available for analysis. Owen Wright documents a process of augmentation of the rhythmic cycle for *Peşrev* in a long *usul* called *devr-i kebir*. In this process, the number of time units (*zamanlar*) of the *usul* is doubled (in this specific case, from 14/4 to 28/4), and within one augmented cycle, the original *usul* pattern is

1 Özkan 1990.

2 Wright 1988.

3 Olley 2016.

performed two times. Wright documents how this augmentation is accompanied by an increased density of notes in more recent notations of the same pieces. One possible reason for this change might be the introduction of increasingly slower tempi throughout the centuries, at least for this specific part of the repertoire. Recently, Olley has proposed that processes of editorial practices might have led to changes in notation as well.

While the previous corpus-based research on Turkish *makam* music has focused mainly on instrumental repertoires and long *usul* cycles, this article will focus on vocal music and short melodic cycles. Even though the available material covers a more limited range of historical periods, previous research has described an increasing Westernisation of rhythmic style in Turkish *makam* music.⁴ The present paper will focus on the relations between the *usul* pattern and the onset positions of the notes that describe the melody of the song. The goal is to provide insights into how the distribution of note onsets in a cycle compares to results previously documented for Eurogenetic music repertoire.

2. *Usul* in the context of other music cultures

If we compare the *usul* with rhythmic modes that occur in other cultural contexts, the common properties of rhythmic modes emerge, as well as their distinct characteristics. To begin with a general definition of terminology, the common element among many theories of musical time is the separation of rhythm and meter.⁵ Rhythm is regarded as a property of music, while meter is seen as a mental framework that helps humans to comprehend the structure of what is being observed.

According to Martin Clayton in his book on rhythm in Indian music,⁶ the inference of meter is determined by both cultural background and universal psycho-physiological properties. Clayton observes that the rhythmic modes of Hindustani music (*tāl*) share many properties with common definitions of meter, since they have a hierarchical structure and serve as a framework for rhythmic design. However, he stresses that one of the levels in the hierarchy is often non-isochronous. Furthermore, he points out that the inference of the *tāl* is less subjective than that of meter in Eurogenetic music; for instance, it is illustrated

4 Holzapfel 2015.

5 Refer, for instance, to Kolinski 1973, and Lerdahl/Jackendoff 1983.

6 Clayton 2000, p. 199.

by clap patterns. The inference of the *tāl* by listeners is based on the recognition of these clap patterns and characteristic drum patterns called *thekā*, and »*tāl*« is usually determined absolutely objectively by convention.«⁷

In the context of music from the Balkans, Constantin Brăiloiu was the first to apply the Turkish term *Aksak* to all forms of rhythms that combine basic short rhythms forming periods of 2 and 3 units.⁸ While the term *Aksak* refers to a specific *usul* in Turkish *makam* music (shown previously in Example 1), it has served as a general marker for many rhythms in the Balkans. The term ›additive rhythm‹ was coined by Curt Sachs⁹ to refer to a series of durations based on units of unequal length. In the context of music of the Balkans, Daniel Goldberg¹⁰ has taken up this notion and proposed certain transformations of the durational patterns as inherent properties of additive rhythms. He observes such transformations in recent commercial recordings of Serbian folk music. As another example from the Balkans, we can refer to the Greek *Rembetiko* music, which is characterised by many rhythms with a period of nine units; these rhythms could be referred to as *Aksak* or additive rhythms, in the sense that they combine basic building blocks of 2 and 3-unit periods. However, transformations of these rhythms rarely occur within one piece; rather, one specific permutation of the short-short-short-long rhythms serves as a stable basis for a song. In addition, Goldberg's study on performance practice in Balkan musics questions simple 2-to-3 ratios between the short and long building blocks, and describes a wide range of timing flexibility in actual performances.¹¹

Turkish, Balkan, and Indian music cultures represent three examples where non-isochronicity must be an inherent property of meter. Furthermore, the explicit conceptualization of underlying metrical-rhythmic concepts (*usul*, *tāl*) seems to be a connection between Turkish *makam* and Hindustani music. In contrast to Hindustani music, however, percussion in Turkish *makam* music marks the *usul* strokes in a very stable way. It remains to be discussed whether existing models of meter are able to provide an adequate theoretical framework for these musics, without marking them as ›complicated‹, ›odd‹, ›oriental‹, or in some other sense as the ›Other‹. This essay represents an initial contribution to such a discussion.

7 Ibid.

8 Brăiloiu 1951.

9 Sachs 1953, pp. 23–25.

10 Goldberg 2012.

11 Goldberg 2015.

3. Description of the corpus

A corpus of notated melodies of Turkish *makam* music may offer insights into how note events relate to the underlying rhythmic mode of the *usul*. Furthermore, the distribution of notes within an *usul* cycle might reveal how the meter in these compositions is shaped.¹² In the analysis within this paper, a corpus consisting of 913 compositions of Turkish *makam* music was used. The compositions span several stylistic periods, with the majority of pieces composed between the 18th and 20th centuries. All compositions are available from the collection of Kemal Karaosmanoğlu¹³ in MIDI form. The actual performances of this music usually contain several melodic instruments and vocals (in the case of vocal pieces) in heterophonic combination, and often also include percussive instruments that mark the progression of the *usul*. However, this notated corpus of vocal pieces contains (as typically is the case for this music) only the basic melody of the composition and no percussion. The songs were chosen from the six *usul* classes that are listed in Example 2. The distribution of songs among the six rhythmic modes and the number of bars (N_{Cycles}) and notes (N_{Notes}) in each class are shown in Example 2, in the second, third, and fourth columns, respectively. The last two columns (denoted as Beats and *Mertebe*) define the time signature in which the *usul* is usually notated, for instance, 9/8 for *Aksak*.

CLASS	N_{Songs}	N_{Cycles}	N_{Notes}	Beats	Mertebe
AKSAK	249	11665	105427	9	8
CURCUNA	123	6718	50120	10	8
DÜYEK	172	7527	55994	8	8
SEMAI	72	6362	18734	3	4
SOFYAN	244	8979	73766	4	4
TÜRK AKSAĞI	53	3528	19870	5	8

Example 2: Some properties of the corpus used for the analysis

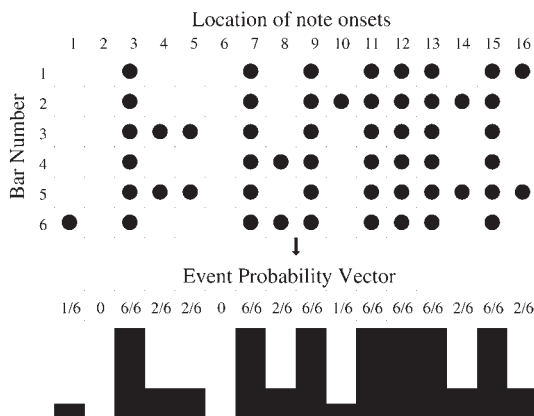
In order to determine how the note onsets in a composition relate to the strokes of the *usul*, all MIDI files are sampled on a sixteenth-note grid. Then, all note onset positions are determined relative to the *usul* cycle of the piece. This process is illustrated in Examples 3 and 4. Example 3 displays six bars from a composition

¹² This insight is derived from Palmer/Krumhansl 1990.

¹³ Karaosmanoğlu 2012.

in the *usul Düyek*. *Düyek* is usually notated as 8/8, and therefore one bar will be discretized into 16 metrical positions. The notes of the six bars are assigned to the 16 metrical positions as depicted in the note matrix in the upper part of Example 4.

Example 3: Six measures of a composition in *usul Düyek*

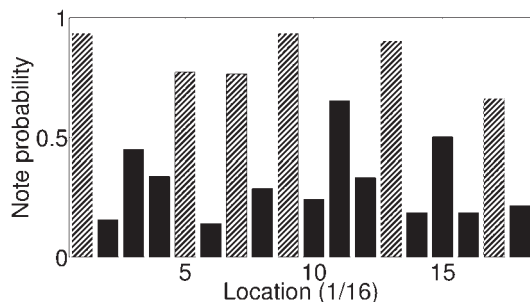


Example 4: Computation of event probabilities from note onsets in the composition depicted in Example 3

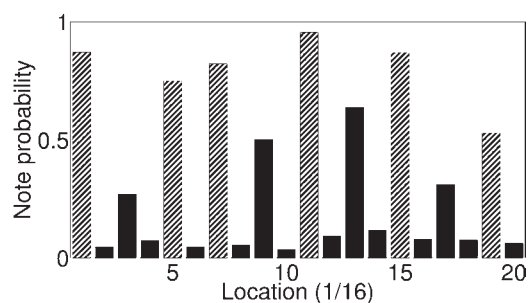
For a group of compositions sharing the same underlying *usul*, we can calculate the probability of an onset for each metrical position. As shown in the lower part of Example 4, we derive these probabilities by determining the percentage of all observed bars (in this case, the six measures shown in Example 3) that have an onset at the particular position. This procedure can be extended to a larger number of measures, for instance by taking into account a complete collection of pieces. The resulting vector with the length defined by the *usul* contains probability values, and I will refer to this vector as an ›event probability vector‹. Each element in an event probability vector takes on probability values between 0 and 1. (A value of 1 would denote that for the chosen set of pieces there is always a note onset in this location within the *usul* cycle.)

4. Results

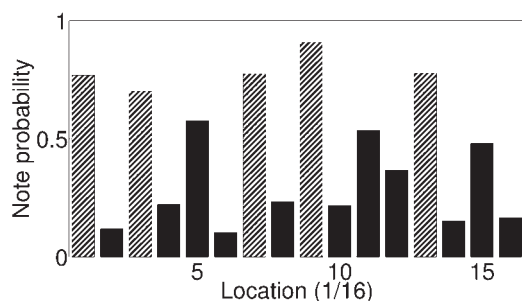
In Examples 5–7, I depict the event probability vectors for three of the six chosen *usul*, measured using the data described in Example 2.¹⁴



Example 5: Event probability vector for *usul Aksak*. Accents that coincide with an *usul* stroke are shown with gray shading.



Example 6: Event probability vector for *usul Curcuna*. Accents that coincide with an *usul* stroke are shown with gray shading.



Example 7: Event probability vector for *usul Düyek*. Accents that coincide with an *usul* stroke are shown with gray shading.

¹⁴ For more detailed analysis of this data, see Holzapfel 2015.

We can observe that at locations which coincide with *usul* strokes (striped bars), high peaks in the probability vectors of the *usul* appear. This indicates that at the instances of strokes in the *usul* pattern, notes are very likely to occur in a composition. However, we observe that in most cases, note probabilities do not decrease consistently from high-intensity to low-intensity stroke positions (comparing strong ›*düm*‹ and weaker ›*ke*‹ strokes¹⁵), and that the ›*düm*‹ strokes on the first accent of the cycles are not characterized by higher note probabilities than other ›*düm*‹ strokes in the cycle. This might either imply that the stratification of the underlying meter is less strong than observed for Eurogenetic music (for instance, as seen in a study by Caroline Palmer and Carol L. Krumhansl¹⁶), or that the note onsets of the analyzed Turkish *makam* melodies often form contra-metric patterns – i.e, patterns that are syncopated or shifted against the underlying *usul* strokes.

It is important to keep two further aspects in mind that support the development of a metrical structure out of a performance, and that are not taken into account by studying only note onsets as in this paper. First, it has been documented that inceptions of melodic phrases in the same repertoire have a strong relation to the *usul* strokes, by coinciding almost exclusively with strong strokes.¹⁷ Second, in most performances of the analyzed vocal songs, the instrumental accompaniment emphasizes the rhythmic structure of the *usul*, which further alleviates the apparent lack of stratification that emerges from the melodic-note onsets only.

Bayesian model selection may be employed in order to determine whether the songs summarized by the event probabilities in Examples 5 to 7 may be assigned to underlying *usul* patterns with a high degree of confidence. Bayesian model selection provides a more accurate method than measuring histogram correlation as done by Palmer and Krumhansl. In brief, Bayesian model comparison provides a tool for determining which out of a set of models is most likely to have created a data observation, without assuming certain model parameter values. In our case, a ›data observation‹ is the notation of a composition, and six models describe the individual *usuller*.¹⁸ Such an analysis results in the matrix shown

15 The differentiation of the stroke intensities cannot be exactly quantified, but there is an agreement that ›*düm*‹ has the highest intensity, and ›*ke*‹ the weakest.

16 Palmer/Krumhansl 1990.

17 Karaosmanoglu 2014.

18 For further detail on the implementation of the model comparison, the reader is referred to Holzapfel 2015.

in Example 8, which gives the correct *usul* of the songs in its rows, and the *usul* models in its columns. (If there were no ambiguity, all songs would be correctly assigned to the models, resulting in a matrix with 100 on the diagonal, and 0 elsewhere.) By looking at the underlined values on the diagonal of the matrix, it becomes apparent that all *usul* models M_1 to M_6 seem to be very strongly related to the compositions, since the values on the diagonals are consistently the largest in each row. Large values off the diagonals, shown in bold type in Example 8, usually relate cycles with equal length, or lengths that differ by a factor of 2.

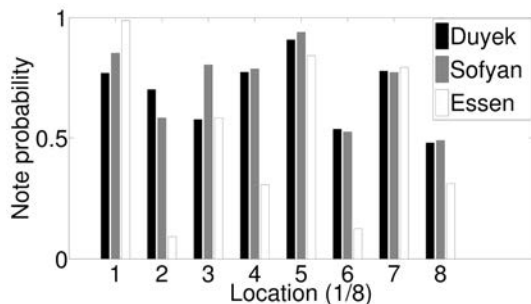
	M_1	M_2	M_3	M_4	M_5	M_6
Ak.(9/8)	<u>94.4</u>	0.8	0.8	0.8	2.0	1.2
Cu.(10/8)	0.0	<u>88.6</u>	0.8	0.0	0.0	10.6
Dü.(8/8)	1.2	0.0	<u>61.6</u>	0.0	36.6	0.6
Se.(3/4)	2.8	0.0	0.0	<u>90.3</u>	6.9	0.0
So.(4/4)	3.7	0.0	13.9	2.0	<u>79.9</u>	0.4
Tü.(5/8)	1.9	11.3	0.0	0.0	5.7	<u>81.1</u>

Example 8: Model comparison: percentages of the most likely models M_k for songs of the classes given in the rows of the matrix. The diagonal denotes the true model for the class (underlined). The highest percentage of mis-classification is printed in bold numbers.

Regarding relations with meter in Eurogenetic music, it is interesting to compare the two *usuller* that could be counted as a 4/4 meter with event probabilities obtained by David Temperley¹⁹ for the Essen collection of European folk songs. This comparison is illustrated in Example 9. It is apparent that the only accent with a clearly higher event probability for the Essen collection is the downbeat (that is, the first accent of the cycle). Compared with the European folk songs, the Turkish songs place more events at metric locations that could be expected to have a lower-level metrical accent (locations 2, 4, 6 and 8) within the Eurogenetic 4/4 meter.²⁰

¹⁹ Temperley 2010.

²⁰ This supports either the existence of a difference between the underlying metrical frameworks for Turkish *makam* music and Eurogenetic metrical frameworks, or might otherwise indicate that note onsets in Turkish music are not as strongly related to metrical hierarchy as in Eurogenetic music. This observation incorporates a point made by Justin London in his response to this paper (see pp. 422–432).



Example 9: Comparison of the event probabilities for the *usul Düyek* and *Sofyan* with the probabilities as documented by Temperley (2010) for the Essen folk song collection

5. Conclusion

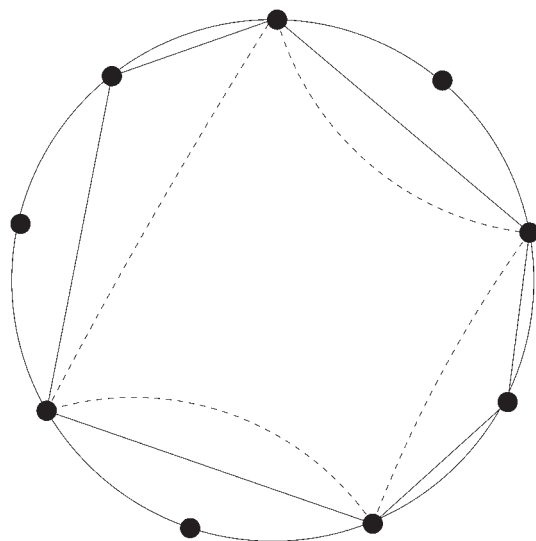
Using a large corpus of compositions of Turkish *makam* music, this essay has investigated the way in which note onsets relate to the underlying *usul*. The way note events are distributed within an *usul* cycle is highly related to the rhythmic mode. Relations between musical events and underlying metrical-rhythmic concepts are well-documented for Eurogenetic musics, but explorations of this relation remain to be done for other musics of the world. Further analyses could be performed using notated corpora (for instance, transcriptions of performances), or even using field recordings, with the aid of signal processing methods and onset annotations.

In the context of Turkish music, it appears reasonable to regard the *usul* stroke patterns as a guideline for determining which pulse positions of the subdivision (*zamanlar*) are to be given particular stress within a composition. Indeed, a complete hierarchical metrical model for this music might be derived by looking at all the differently weighted event probabilities in order to define metrical accent on all possible locations in the bar. To this end, Justin London describes a set of rules and constraints that enable one to incorporate non-isochronous pulses into a metrical hierarchy.²¹ In Example 10, I depict a 9-cycle for *Aksak*, and in Example 11, a 10-cycle for *Curcuna usul*. The black polygons show the rhythm marked by the *usul* strokes. According to the well-formedness constraints by London, the black polygons do not form a proper higher metrical level within the N-cycle, since they involve neighboring pulses on the N-cycle. The geometric

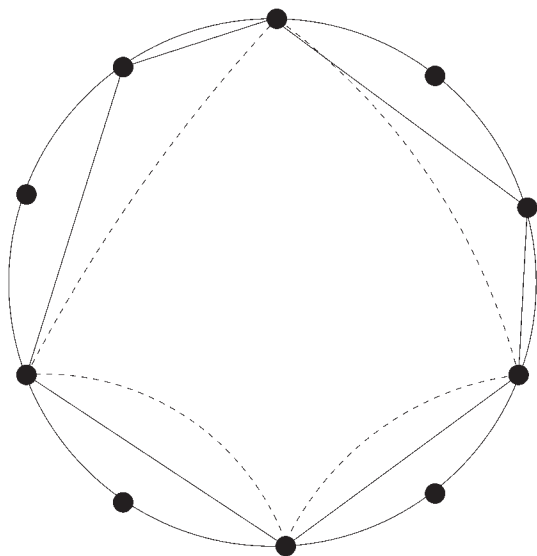
²¹ London 2004, pp. 125 ff.

shapes drawn with dotted lines denote rhythms that are obtained by leaving out the weaker strokes of the *usul*. While these form proper tactus levels according to well-formedness rules and maximum evenness, they cause a contradiction with the related event probability vectors: for *Aksak*, this would imply that the second and the fourth element of the 9-cycle are on the same metrical layer. However, the fourth element receives a note onset probability that is about twice as large as for the second, as can be seen by comparing the height of the bars at locations 7 and 3 in Example 5, respectively. This indicates that there is no simple relation between onset probability and metrical level for *Askak usul*, and similar observations can be obtained for the 10-cycle *Curcuna* in Example 11.

It is not clear how best to deal with such problems; Turkish compositions are clearly metered, with the defined two levels being the subdivision (*zamanlar*) and the metrical cycles. However, how the intermediate (beat) level might be structured in accordance with metrical models remains to be investigated. In this context, it is interesting to observe that rhythms in Turkey, just as in other parts of the world, are rather described in a syllabic way than counted. This might imply that the Eurogenetic model of a metrical hierarchy, which is strongly related to the idea of counting rhythm, does not capture rhythmic concepts of some other cultures very well.



Example 10: Illustration of *usul Aksak* as 9-cycle. Solid lines denote the *usul* stroke cycles, and dashed lines denote reductions obtained by removing *ke*-strokes.



Example 11: Illustration of *usul Curcuna* as 10-cycle. Solid lines denote the *usul* stroke cycles, and dashed lines denote reductions obtained by removing *ke*-strokes.

References

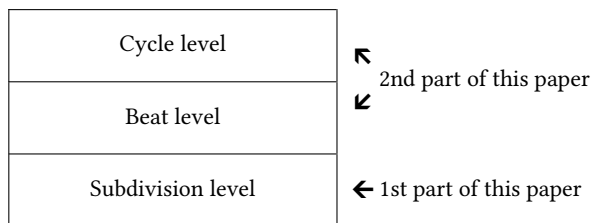
- Brăiloiu, Constantin, »Le rythme Aksak«, in: *Revue de Musicologie* 33/99–100 (1951), pp. 71–108.
- Clayton, Martin, *Time in Indian Music: Rhythm, Metre, and Form in North Indian Rāg Performance* (Oxford monographs on music), Oxford 2000.
- Goldberg, Daniel, »Playing with Sums: Reconsidering Additive Rhythm in Balkan Music«, in: *2nd Conference on Analytical Approaches to World Music*, London 2012.
- Goldberg, Daniel, »Timing Variations in Two Balkan Percussion Performances«, in: *Empirical Musicology Review* 10/4 (2015), pp. 305–328.
- Holzapfel, Andre, »Relation between Surface Rhythm and Rhythmic Modes in Turkish Makam Music«, in: *Journal for New Music Research* 44/1 (2015), pp. 25–38.
- Karaosmanoğlu, Kemal, »A Turkish Makam Music Symbolic Database for Music Information Retrieval: SymbTr«, in: *Proceedings of ISMIR – International Conference on Music Information Retrieval*, Porto 2012.
- Karaosmanoğlu, Kemal/Bozkurt, Barış/Holzapfel, Andre/Dişiyaçık, Nilgün D., »A Symbolic Dataset of Turkish Makam Music Phrases«, in: *Proceedings of the 4th Workshop on Folk Music Analysis*, Istanbul 2014.
- Kolinski, Mieczyslaw, »A Cross-Cultural Approach to Metro-Rhythmic Patterns«, in: *Ethnomusicology* 17/3 (1973), pp. 494–506.
- Lerdahl, Fred/Jackendoff, Ray, *A Generative Theory of Tonal Music*, Cambridge, MA 1983.

- London, Justin, *Hearing in Time: Psychological Aspects of Musical Meter*, Oxford 2004.
- Olley, Jacob, »Rhythmic Augmentation and the Transformation of the Ottoman Peşrev, 18th-19th Centuries«, in: *Rhythmic Cycles and Structures in the Art Music of the Middle East*, ed. Zeynep Helvacı, Ralf Martin Jäger and Jacob Olley, Würzburg 2016.
- Özkan, İsmail Hakkı, *Türk müzikîsi nazariyatı ve usûlleri: kudüm velveleleri* (Kültür serisi 41), İstanbul 1990.
- Palmer, Caroline/Krumhansl, Carol L., »Mental Representations for Musical Meter«, in: *Journal of Experimental Psychology* 16/4 (1990), pp. 728–741.
- Sachs, Curt, *Rhythm and Tempo: A Study in Music History*, New York 1953.
- Temperley, David, »Modelling Common-practice Rhythm«, in: *Music Perception* 27/5 (2010), pp. 355–376.
- Wright, Owen, »Aspects of Historical Change in the Turkish Classical Repertoire«, in: *Musica Asiatica* 5 (1988), pp. 1–108.

Multi-level Anisochrony in Afro-Brazilian music

1. Introduction

The temporal organization of Afro-Brazilian music is the object of an increasing number of academic works, which deal with two distinct phenomena: the organization of subdivisions¹ and their grouping in identifiable rhythmic structures. The first part of this paper will present some results from my own empirical research about anisochrony (or non-isochrony) at the level of pulse subdivisions.² The second part of the paper is far more speculative; based on new hypotheses, it lays the basis for future works on beat anisochrony (see Example 1).



Example 1: Diagram showing aspects of rhythm dealt with in this paper

Methodologically, this study might be thought of as a hybrid: on the one hand, it uses data coming from ethnomusicological field investigations and audio-recording processing; on the other hand, it tries to rise to a high level of abstraction, adopting the perspective of systematic musicology. Due to space limitations, this paper can only provide a broad outline of its various topics.

1 In the literature, other terms can be found, like basic pulses, fast pulses, sub-pulses, tatums, minimal operational values, density referent, etc.

2 Guillot 2011.

2. Corpus

This paper focuses on Afro-Brazilian music. But, to what extent can a piece of music be considered to be Afro-Brazilian? Defining the limits of such a corpus seems easy at first. In reality, it could be a very hard task. One might begin by proposing that Afro-Brazilian music is played by Afro-Brazilian people. But the problem is actually more complicated. Studies about African descendants in Brazil show that this concept is more linked to identity than genetically constructed. Moreover, a growing number of white middle-class people play in percussion groups, hugely inspired by Afro-Brazilian drumming traditions. Afro-Brazilian music can be considered as ›neo-African‹ music in Brazil.³ A second way of identifying music as Afro-Brazilian, proposed in an earlier paper,⁴ is based on the hypothesis that all Afro-Brazilian music, beyond all possible hybridization processes, shares some common musical characteristics that allow one to define the limits of the corpus. This hypothesis is only an extension of previous research, mainly by Jeff Pressing, Kazadi wa Mukuna, and Gerhard Kubik.⁵

Despite an important ethnic mixing among the populations (native Indians, slaves, settlers), the analysis of Afro-Brazilian music reveals the presence of musical paradigms, called ›characteristic devices‹ by Pressing,⁶ similar to those observed in much sub-Saharan music, in particular from West Africa.⁷ Some common characteristics are clearly so salient in the Americas (mainly the Caribbean area and northern Brazil) that some authors speak about ›Black-Atlantic rhythm‹⁸ or ›black Atlantic musical systems of drums‹⁹.

Kubik is convinced that these musical characteristics, and especially time-line patterns, must have been a rather stable element in African music history. [...] They were present in West Africa in the 16th century and much, much earlier. The presence or absence of one of the African time-line patterns in Afro-American music can, therefore, be considered *diagnostic* for historical connections with specific African cultures. In the

3 Fryer 2000, p. 9.

4 Guillot 2015.

5 Pressing 2002; Mukuna 1979; Kubik 1979.

6 Pressing 2002, p. 185.

7 Wilson 1974.

8 Pressing 2002, p. 285.

9 Ferreira 2004, p. 877.

study of Afro-Brazilian (and indeed other Afro-American music) with non-historical methods it may be rewarding even to start one's investigation by first checking their presence in the musical samples at hand.¹⁰

In the following discussion, I will refer to recordings coming from several (very different) musical traditions: *samba*, *maracatu de baque virado*, *tambor de crioula*, *embolada* and *carimbó*.

3. Subdivision-level anisochrony (microtiming)

The use of the expression ›micro-rhythmic anisochrony‹ roughly parallels the notion of ›metric anisochrony‹.¹¹ The type of anisochrony on which I have been working is known in the literature as ›microtiming‹. Confirming the results of similar studies,¹² all Afro-Brazilian musical organizations on which I have done measurements show a stabilized anisochrony of the basic pulses. Most important is the fact that I have never found any counterexample of an Afro-Brazilian piece of music in which the subdivisions are (clearly and intentionally) isochronous.

Examples 2 and 3¹³ refer to two very distinct Afro-Brazilian musical traditions from a synchronic point of view. Similar kinds of data from other studies¹⁴ reveal a considerable variety in the characteristics of Afro-Brazilian rhythmical organization.

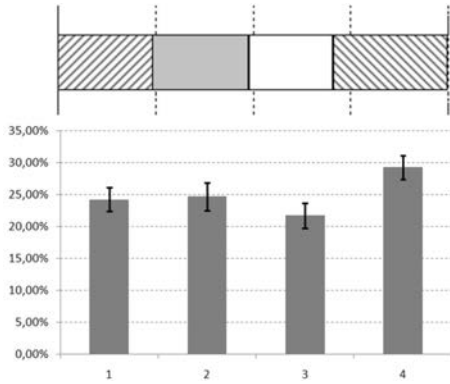
10 Kubik 1979, pp. 18–19. Italics in original text.

11 In reality, all music is intrinsically rhythmic: music needs time to be segmented, whatever parameter of sound one chooses. Of course, sometimes this rhythm is not perceptible by human cognition, as is the case with John Cage's *Organ2/ASLSP* (1987).

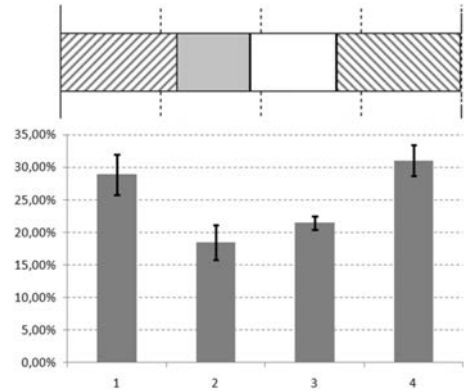
12 For instance, Lucas 1999; Gerischer 2006; Gouyon 2007.

13 The data (which are average values) were obtained with Sonic Analyzer and a plug-in of onsets detection. The figures show two juxtaposed representations of microtiming values of each of the four subdivisions. The upper diagram is a kind of proportional score of the measured means (the time flows from left to right, the dashed lines dividing the beat into four equal durations). The lower diagram shows the means (gray blocks) and variances (black lines) of the same four subdivisions. The upper diagram is more intuitive, or ›musical‹; the lower one is quantitatively more precise. Source: Guillot 2011.

14 Lucas 1999; Batista 2002; Lindsay et al. 2006; Naveda et al. 2011; Gouyon 2007; Gerischer 2006; Haugen et al. 2014.

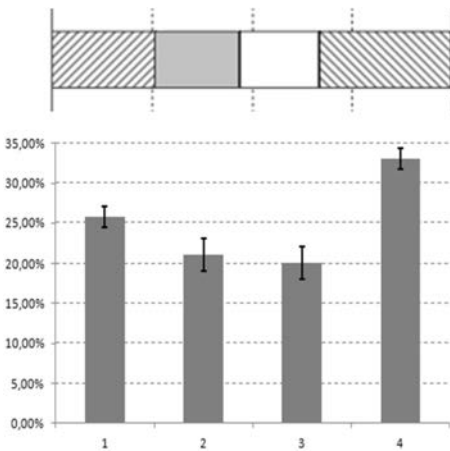


Example 2: *Casa Barata (carimbo)* – 2005
Grupo Quixabeira

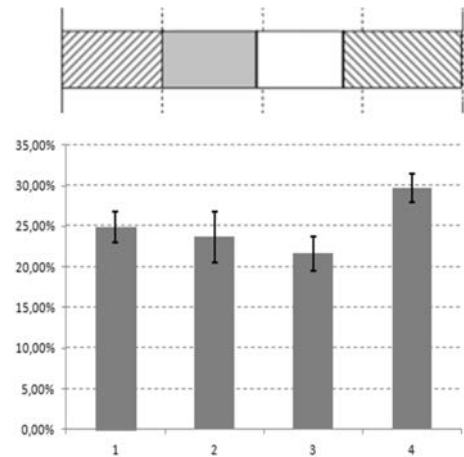


Example 3: *Baiei na Bahia (tambor de crioula)* – 2005
Unidos de São Benedito de Eliésio

Although it is plausible, but not certain, that a given music style adopts a specific microtiming profile, variability still exists among local communities. Example 4 shows examples of *maracatu de baque virado* (Pernambuco), taken from two communities separated by only four kilometers.



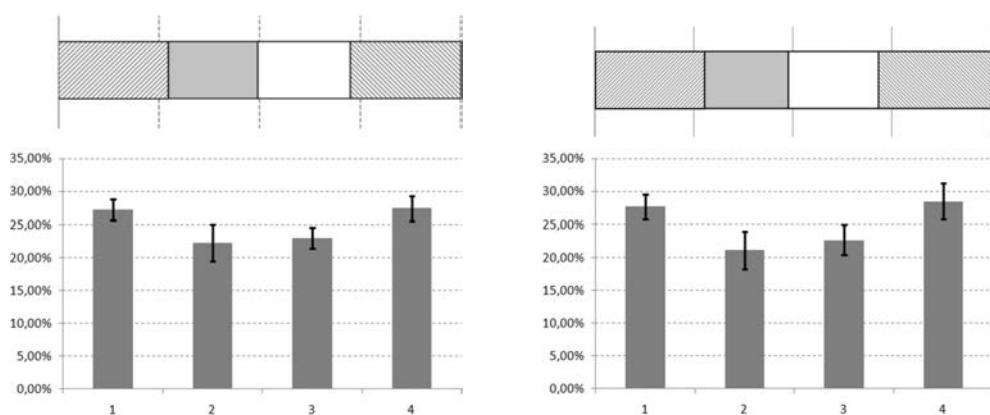
Resplandô Coroou (maracatu de baque virado) – 2006
Maracatu Nação Encanto da Alegria



Princesa Dona Isabé (maracatu de baque virado) – 2004
Maracatu Nação Leão Coroado

Example 4: A comparison of microtiming data coming from two groups of *maracatu de baque virado* (Pernambuco)

At last, although old audio recordings are rare, it must be noted that the particular patterns of microtiming found today were already present at the beginning of the 20th century. Example 5 shows two examples; the first one is considered to be the first *samba*,¹⁵ written in 1916 for the 1917 carnival. The second is an *embolada*, a musical piece from the northeastern part of Brazil, played in 1938. Two important features must be pointed out. First, upon a first listening, neither of these recordings sound ›afro‹, especially because of the instrumentation. Second, although these pieces of music were recorded twenty-two years apart and pertain to distinct musical styles, they reveal very similar profiles. It is not clear why this would be the case; it may in fact be a coincidence.



Pelo telefone (samba) – 1916

Ernesto »Donga« dos Santos – Mauro de Almeida

Para onde vai valente (embolada) – 1938

Manezinho Araújo – Grupo da Odeon

Example 5: Two examples showing the existence of microtiming in early recordings of Brazilian music

4. Beat-level anisochrony

4.1 Time-line pattern / non-isochronous meter

Several Afro-Brazilian musical styles show, each one in a singular way, what Joseph H. Kwabena N’Ketia calls a time-line pattern, which he defines as »a constant point of reference by which the phrase structure of a song as well

¹⁵ From a metrical point of view, it sounds more like a *maxixe*. This was the main criticism formulated when it was broadcast in 1917.

as the linear metrical organization of phrases are guided.«¹⁶ Speaking about a Ghanaian war dance, David Locke declares that »every act of drumming, singing, and dancing is timed in accordance with the recurring musical phrase played on an iron bell.«¹⁷ A similar principle seems to be present in much, perhaps all, Afro-Brazilian music and dance traditions. Carlos Sandroni made the very first extensive study on this topic concerning the *samba* in Rio de Janeiro.¹⁸

In the Afro-Brazilian *candomblé*, the *loas* (praises) are learned during the ceremony by simultaneously playing the time-line pattern on the bell (called *gã* or *agogô*)¹⁹. In Example 6, the canticle »*Oba nixá*« is transcribed with the *agogô* bell.

Example 6: First notes of the transcription of *Oba nixá* – *candomblé*²⁰

Fonseca states that the *agogô* part is a ›*camada básica*‹ (basic layer) which has »the function of making the density referent – the *timeline* –, the guideline, explicit.«²¹ A similar function would be characteristic of Afro-Diasporic music²² and shows mathematical properties²³. I shall consider this time-line pattern as a ›non-isochronous meter‹,²⁴ although I prefer the strictly equivalent terminology ›anisochronous meter‹.

Influenced by my twenty-five years of experience playing and teaching Afro-Brazilian music, I put forth the hypothesis that Afro-Brazilian time-line patterns fall into two basic types. The first type is *explicit*, in which the pattern is explicitly materialized, permanently (or temporarily) played by a single musician (or several playing in unison) as a varied (or fixed) ostinato. Examples of this type include *candomblé*, *afoxé*, and *maracatu de baque virado*. The phenomenon can

16 N’Ketta 1963, p. 78.

17 Locke 1984, p. 114.

18 Sandroni 1997.

19 Cardoso 2005.

20 Fonseca 2002, p. 13.

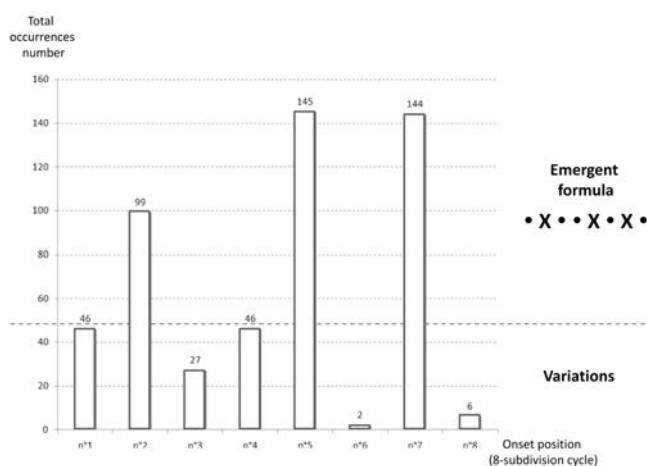
21 Ibid, p. 15. Translation mine, from Brazilian Portuguese.

22 Toussaint 2002 referencing Chernoff 1979.

23 Kubik 1979, 1983, 1999; Chemillier 2005.

24 Among others: London 2004; Kvitte 2007; Polak et al. 2016.

be observed by means of a statistical study of the recurrence of note onsets of a single instrument. For example, in the *maracatu de baque virado* domain, I made a systematical transcription of all the variations of the *gonguê* bell of a *toada* (song) and a paradigmatic analysis (Example 7).²⁵ A rhythmic formula emerges from all the variations played by the musician. I state that this kind of study would lead to the same result regardless of the song one chooses from this corpus. In some communities, as in *maracatu nação* Leão Coroado, this rhythmic formula is a fixed ostinato.



Example 7: Paradigmatic analysis of *gonguê* bell in *Toque o gonguê* (Maracatu Nação Estrela Brilhante do Recife, *maracatu de baque virado*, Pernambuco, 2002). The cycle is composed by eight subdivisions. Some onsets are more often played than others. The dash line splits the data and shows a very clear, emergent formula. Note: subdivision anisochrony is not visible on this diagram.

The second type of Afro-Brazilian time-line pattern is *implicit*, in which the patterns appear by emergence as a palimpsest induced by the polyrhythmic superposition of musical phrases (played by several musicians). Many forms of *samba* fit this category. See Example 8; here no instrument has the role of playing the time-line pattern, but it appears in song and *cuíca* phrases.

Like every classification model, this typology is not strict and allows for mixed forms. Moreover, even in a given music style, modalities can vary from one community to another. For example, in the music of Maracatu Leão Coroado

25 Guillot 2008.

(*maracatu de baque virado*), the bell pattern (*gonguê*) is fixed, although it is varied in most other groups.

4.2 Polymeter

The idea that some African music would work polymetrically isn't new; for example, Richard Waterman defines the concept of polymeter as »the interplay of two or more metrical frameworks.«²⁶ It is also considered by Pressing as one of the ›characteristic devices‹ of Black-Atlantic rhythmic diaspora.²⁷ A similar idea is expressed as ›simultaneous multidimensionality‹ by Locke (2009). Based on these propositions and my own experience as a musician, I suggest that most, perhaps all, of Afro-Brazilian music is organized as a polymeter, with a relation of ›collaborative competition‹²⁸ among the meters. These meters share the same subdivisions and are synchronized with each other.

In order to give more substance to my assumptions, I have designed a circular diagram inspired by previous works³⁰ (see Example 9) to model the metric organization of a given piece of music. The circular diagram shows the complete polymeter, which can be divided into 8, 12, 16, 20 or 24 non-isochronous subdivisions (see the white dots on the circle; there are 16 in this example). The meters are represented as polygons. Each dot is weighted according to the metrical importance of the pulse, following the representation proposed by Fred Lerdahl and Ray Jackendoff – that is, from 1 to 3 aligned dots (representing weak and strong metrical weights, respectively).³¹ When a pulse pertains to more than one meter, it has one weight per meter.

Polymeter can create a space for productive metric tension. Harald Krebs's concept of ›metrical dissonance‹ is useful here;³² I claim that the interference between the metric structures produces a metric dissonance (the ›competition‹) with a kinesigenic power (resulting from the ›collaboration‹) which produces, at least, dance movement. This metric dissonance can be reinforced by melodic/harmonic cues located on specific pulses. It seems that in almost all songs in the

26 Waterman 1952, p. 52.

27 Pressing 2002.

28 This concept is explained later in this essay.

29 Sandroni 1997.

30 Toussaint 2002.

31 Lerdahl/Jackendoff 1983.

32 Krebs 1999.

The figure shows a musical score for a samba song. At the top, the vocal line (canto) is written in 7/4 time, with lyrics: "Eo po vo já per gun ta com mal da de On dees tá ahones ti da de? on dees tá ahones ti da de?". Chords G7, C, A7, and D7 are indicated above the vocal line. Below the vocal line, four instrumental parts are shown: Musician n°1 (cuica), Musician n°2 (cavaco), Musician n°3 (surdo), and Musician n°4 (palmas and caixa). The cuica part is in 7-beat anisochronous meter, while the other instruments are in 4-beat isochronous meter. The 3-beat anisochronous meter is also indicated at the bottom. The figure illustrates the nested isochronous and non-isochronous meters and the potential metric tensions induced by the contradictory locations of metric keypoints.

7-beat anisochronous meter • X • • X • X • X • X • • X • X

Musician n°1 (cuica) + variations

Musician n°2 (cavaco) + variations

Musician n°3 (surdo) Potential metric tension

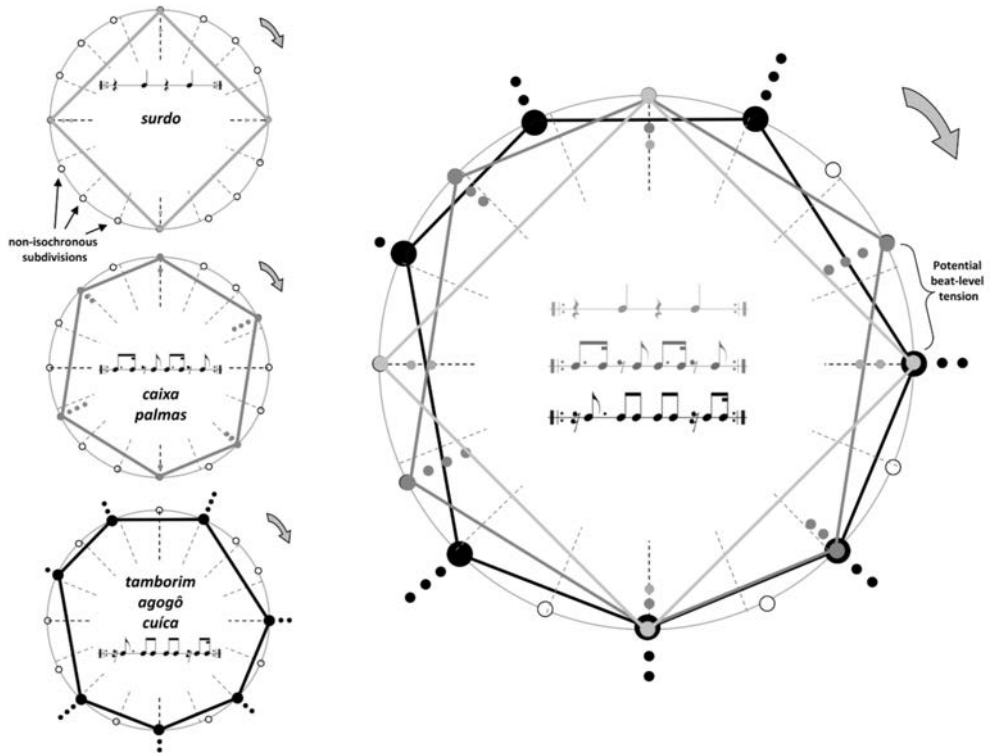
4-beat isochronous meter X • • • X • • • X • • • X • • •

Musician n°4 (palmas) context: roda de samba

Musician n°4 (caixa) context: escola de samba

3-beat anisochronous meter X • • X • • X • X • • X • • X • •

Example 8: Example of *samba* song showing the nested isochronous and non-isochronous meters, and the potential metric tensions (only one is showed) induced by the contradictory locations of metric keypoints. (The upper part of the figure shows an excerpt of *Onde esta a honestidade* from Sandroni²⁹; the lower part shows examples of standard patterns played by typical instruments).



Example 9: Metric model proposition for many kinds of *samba*. Left: each meter and its Western-type score equivalent. Right: palimpsest of the meters presented on the left. As cyclic music, no ›first beat‹ is considered on a strict rhythmic plan. Nevertheless, in order to follow the Western standards for *samba* notation, the subdivision located at the top of each circle corresponds to the first 16th note of each score.

style called *samba de raiz*, most important harmonic changes appear at the very end of what could be a four-beat measure (Example 8). I put forth the hypothesis that a similar type of metric dissonance appears in other kinds of Afro-Brazilian music. This statement will be discussed in further studies.

Pressing notes that Atlantic rhythms act as a kinetic framework in which the principle of polymetry is one of the above-mentioned ›characteristic devices‹. He states that »nearly all of these have at their heart the establishment of perceptual multiplicity or rivalry.«³³ This position could be strengthened by studies on dance performance. Victor Kofi Agawu recalls the importance of integrating

33 Pressing 2002, p. 285.

African dancers' movements into the musical analysis.³⁴ Luiz Naveda shows how isochronous meter is expressed in performances of *samba no pé*.³⁵ Moreover, Roda Nina Graeff notes that »the movements of the different parts of the body are able to represent simultaneously and alternately the elementary pulses, the beats, the time-line pattern and the improvisation.«³⁶ In their descriptions of the *samba* dance, Naveda and Marc Leman³⁷ use the expression ›polymetric lines‹ from Africanist literature and suggest a ›polymetric engagement‹ of the dancer. This idea could be reinforced by the promising concept of ›polycentrism‹,³⁸ born in the field of African and Western contemporary dances in order to describe how some parts of the body can move independently from other parts.

Thus, I put forth the hypothesis that, in (probably) all forms of Afro-Brazilian music, the musician makes dynamic inferences based on a compound temporal reference framework, like a ›dynamic polysynchronization‹ (even if this expression is not entirely satisfying). This statement will need to be verified through future experiments. Indeed, for the skeptics of the existence of polymetric organizations in some Afro-diasporic music,³⁹ the issue is the impossibility, for a musician, of synchronizing more than one metric stream at a time. According to this view, a musician can only shift from one stream to another. Agawu defines polymeter as the

[...] simultaneous use of more than one meter in an ensemble composition. Each functional component of the texture, be it an instrument or a group, is said to expose a distinct rhythmic pattern within its own metrical frame, apparently without any obvious regard for a larger coordinating mechanism. Constituent meters do not collapse into each other or into a larger meter, but persist into the background, creating a kind of metric dissonance or metric polyphony. Philosophically, polymeter indexes coexistence, not (necessarily) cooperation.⁴⁰

Agawu's definition sounds like a dead-end for a potential application to Afro-Brazilian music. However, future research will likely demonstrate ways in which Agawu's arguments could be countered.

34 Agawu 2006.

35 *Samba in feet* (Naveda 2011).

36 Graeff 2014, p. 19; translation mine.

37 Naveda/Leman 2009.

38 Günther 1969; Welsh-Ashante 2001.

39 For instance, Kolinski 1973; Agawu 2003; London 2004.

40 Agawu 2003, p. 79.

4.3 Contrametricity

In discussing West African rhythms, Magill and Pressing note that »time lines or bell patterns betray asymmetric construction and sound syncopated to Western ears.«⁴¹ The term ›syncopated‹ is often taken as a synonym for ›contrametric‹. The terms ›commetric‹ and ›contrametric‹ have generally been used by following the definition proposed by Mieczyslaw Kolinski,⁴² but without referring to the author's entire analysis. For his part, Simha Arom describes ›contrametricity‹ (without any reference to Kolinski) as follows: »the relationship of rhythmic figure to the pulsation is *contrametric* when accents, changes of tone colour, of (failing these) attacks occur *predominantly on the offbeat*.«⁴³

Arom admits only one kind of ›pulsation‹, defined as »the isochronous, neutral, constant, intrinsic reference unit which determines tempo.«⁴⁴ Indeed, while numerous scholars use the definitions of commetric and contrametric terms in reference to only the Western metric system, Kolinski quite rightly notes that »with regard to the widely distributed pattern 3+3+2 it is important to determine in each situation whether we deal with a contrametric organization within a regular metric framework or with a commetric organization within an irregular metric framework.«⁴⁵

Here it seems very clear that the expression »irregular metric framework« could be advantageously replaced today by the expression »non-isochronous meter«. Thus, it is important that any use of the term ›contrametricity‹ is accompanied by a precise definition of its reference, that is, the meter in relation to which a given rhythmic accent or pattern appears congruent (commetric) or noncongruent (contrametric). If my hypothesis about polymetricity is assumed, then contrametricity must be considered in relation to each meter.

As Justin London (in his comments on this paper) suggests, it would be interesting to abandon such a binary dichotomy and to imagine a »degree of alignment between the phenomenal rhythm (with its attendant phenomenal stresses and articulations) and our mental/endogenous metric entrainment (which has its own structural regularities).«⁴⁶ So, if meter is partially a question of culture,

41 Magill/Pressing 1997.

42 Kolinski 1973.

43 Arom 1985, p. 242. Terms in italics from Arom.

44 Ibid, p. 202.

45 Kolinski 1973, p. 500. Before him, Sachs (1953) said approximately the same thing. Cf. Kvitte 2007, p. 67.

46 Cf. London's essay in this volume, pp. 422–432.

a classical rhythm of *samba* could be perceived as mainly syncopated by foreigners, but not really syncopated by *samba* musicians themselves. Nevertheless, it must be kept in mind that these categories are etic projections and, as far as I know, are not used in an emic context: I have never heard any Afro-Brazilian musician using any of the musicological terms used in this paper, not even ›syncopation‹.

5. Conclusion

To conclude, I have proposed two categories of anisochrony that operate simultaneously in much, perhaps all, Afro-Brazilian music. The first one operates at the level of pulse subdivision. Its presence seems to be attested since at least the beginning of 20th century. Although there is a generic structure characteristic of Afro-Brazilian ›swing‹ timing at large, local communities and regional styles show a diversity of details in their typical specific timing practices. Finding common traits in the hope of establishing stylistic taxonomies remains a real challenge.

The second category of anisochrony is located at the beat level, where it forms a real asymmetric (explicit or implicit) structure of entrainment, thus a structure of musical synchronization. In the musical traditions very briefly discussed in this paper, I propose its coexistence with a (explicit or implicit) structure of isochronous beats forming a polymeter. I put forth the hypothesis that such a polymeter is at the same time a kind of ›kinetic space‹ of intrinsic metric tension with kinesigenic properties and an audial space in which the musician can do a weighted, dynamic polysynchronization. The relations between these two kinds of anisochrony seem not to have been studied so far. This is a desideratum for future research.

Testing the set of hypotheses put forth in this presentation would require an extensive effort of empirical research.⁴⁷ This would call for a combination of methods that goes beyond what has been applied so far – namely ethnogra-

⁴⁷ Nevertheless, even if all my hypotheses were verified, the problem would not be totally solved.

For example, the majority of *samba* musicians that I met declare that *samba* is two-beat music. The rare transcriptions seem to confirm this point of view, by presenting the *samba* as though it can be heard as a hypermeter constituted by two 8-subdivision cycles, written as a 2/4 isochronous meter. This could be justified or explained by the co-presence of a strong beat occurring every two beats and of an 8-basic-pulses anisochronous meter. But, thanks to Sandroni, we know that most forms of *samba* since the end of 1930s are organized on a 16-pulses

phy, participant observation, conventional music analysis, and computer-aided measurement of performance timings. Beyond this, we might also need cleverly designed experimental investigations, accomplished with a sensitivity to cultural issues, in order to better understand the perceptual and cognitive aspects of music – that is, aspects which otherwise are hard to come by for musicology and music theory.

References

- Agawu, Victor Kofi, *Representing African Music: Postcolonial Notes, Queries, Positions*, New York 2003.
- Agawu, Victor Kofi, »Structural Analysis or Cultural Analysis? Competing Perspectives on the ›Standard Pattern‹ of West African Rhythm«, in: *Journal of the American Musicological Society* 59 (2006), pp. 1–46.
- Arom, Simha, *African Polyphony and Polyrythm: Structure and Methodology*, translated by Raymond Boyd, Martin Thom and Barbara Tuckett, Cambridge 2004. (Original title, *Polyphonies et polyrythmies instrumentales d’Afrique centrale: structure et méthodologie*, Paris 1985.)
- Batista, Pedro A.G., *Em busca do suingue*, http://batuca.no.sapo.pt/suingue/suingue_pt.htm (last visited: 04-04-2004).
- Cardoso, Angêlo Nonato Natale, »Aprendizagem no candomblé: inovações e pluralidade«, in: *Anais do XV Congresso da ANPPOM* (2005), pp. 712–719.
- Chemillier, Marc/Pouchelon, Jean/André, Julien/Nika, Jérôme, »La contramétricité dans les musiques traditionnelles africaines et son rapport au jazz«, in: *Anthropologie et sociétés* 38 (2014), pp. 105–137.
- Chernoff, John Miller, *African Rhythm and African Sensibility: Aesthetics and Social Action in African Idioms*, Chicago and London 1979.
- Ferreira, Luis, »O estudo dos sistemas musicais de tambores na diáspora afro-atlântica: sistemas de elementos ou sistemas de relações?«, in: *II Encontro nacional da Associação Brasileira de Etnomusicologia* (2004), pp. 877–892.
- Fonseca, Edilberto José de Macedo, »O toque da campânula: tipologia preliminar das linhas-guia do Candomblé Ketu-Nagô no Rio de Janeiro«, in: *Cadernos do Colóquio* 1 (2002), pp. 8–19.
- Fryer, Peter, *Rhythms of resistance. African musical heritage in Brazil*, London 2000.
- Gerisher, Christiane, »O Suingue Baiano: Rhythmic Feeling and Microrhythmic Phenomena in Brazilian Percussion«, in: *Ethnomusicology* 50/1 (2006), pp. 99–119.

timeline pattern, which we call anisochronous meter. So, *samba* musicians think ›in two‹ music based on a four-beats cycle! Such a mystery could bear on the question of how these musicians focus their musical attention.

- Gouyon, Fabien, »Microtiming in ›Samba de Roda‹ – Preliminary Experiments with Polyphonic Audio«, in: *SBCM Proceedings* (2007), pp. 197–203.
- Graeff, Roda Nina, »Fundamentos rítmicos africanos para a pesquisa da música afro-brasileira: o exemplo do Samba de Roda«, in: *Música e cultura: revista da ABET 9* (2014), pp. 1–23.
- Guillot, Gérald, »Analyse des variations de gonguê d'une toada de maracatu nação (Brésil) – Cycle et variation«, in: *Musimédiane 3* (2008), <http://www.musimediane.com/3guillot/> (last visited: 02-10-2020).
- Guillot, Gérald, »Transculturation et notion de frontière musicale sous l'angle de l'anthropologie cognitive: diffusion de la microtemporalité afro-diasporique en Occident«, in: *SFE-BFE joint conference* (2015), unpublished.
- Günther, Helmut, *Grundphänomene und Grundbegriffe des afrikanischen und afro-amerikanischen Tanzes* (Beiträge zur Jazzforschung 1), Graz 1969.
- Haugen, Mari/Godøy, Rolf Inge, »Rhythmical Structures in Music and Body Movement in Samba Performance«, in: *Proceedings of the ICMPC-APSCOM* (2014), pp. 46–52.
- Kolinski, Mieczyslaw, »A Cross-Cultural Approach to Metro-Rhythmic Patterns«, in: *Ethnomusicology 17* (1973), pp. 494–506.
- Krebs, Harald, *Fantasy Pieces: Metrical Dissonance in the Music of Robert Schumann*, Oxford 1999.
- Kubik, Gerhard, *Angolan Traits in Black Music, Games and Dances of Brazil: A Study of African Cultural Extensions Overseas*, Lisboa 1979.
- Kubik, Gerhard, »Kognitive Grundlagen der afrikanischen Musik«, in: *Musik in Africa* (1983), pp. 327–400.
- Kubik, Gerhard, *Africa and the Blues*, Jackson, MS 1999.
- Kvifte, Tellef, »Categories and Timing: On the Perception of Meter«, in: *Ethnomusicology 51* (2007), pp. 64–84.
- Lerdahl, Fred/Jackendoff, Ray, *A Generative Theory of Tonal Music*, Cambridge, MA 1983.
- Lindsay, Kenneth Allan et al., »A Technical Look at Swing Rhythm in Music«, in: *Journal of Acoustical Society of America*, vol. 120/5 (2006), <https://doi.org/10.1121/1.4787013>.
- Locke, David, »Africa/Ewe, Mande, Dagbamba, Shona, BaAka«, in *Worlds of Music: An Introduction to the Music of the World's Peoples*, ed. Jeff Todd Titon, Boston 1984.
- Locke, David, »Simultaneous Multidimensionality in African Music: Musical Cubism«, in: *African Music 8/3* (2009), pp. 8–37.
- London, Justin, *Hearing in Time: Psychological Aspects of Musical Meter*, 2nd ed., Oxford 2012.
- Lucas, Glauro, *O sons do Rosário: um estudo etnomusicológico do Congado Mineiro – Arturos e Jatobá*, São Paulo 1999.
- Magill, Jonathan M. / Pressing, Jeff, »Asymmetric Cognitive Clock Structures in West African Rhythms«, in: *Music Perception 15* (1997), pp. 189–221.
- Mukuna, Kazadi wa, *Contribuição bantu na música popular brasileira*, São Paulo 1979.
- Naveda, Luiz, *Gesture in Samba: A Cross-modal Analysis of Dance and Music from the Afro-Brazilian Culture*, PhD diss., Ghent University 2011.

- Naveda, Luiz/Leman, Marc, »A Cross-Modal Heuristic for Periodic Pattern Analysis of Samba Music and Dance«, in: *Journal of New Music Research* 38/3 (2009), pp. 255–283.
- Naveda, Luiz et al., »Microtiming Patterns and Interactions with Musical Properties in Samba Music«, in: *Journal of New Music Research* 40/3 (2011), pp. 225–238.
- N’Ketia, Joseph H. Kwabena, *African Music in Ghana*, Accra 1961.
- Polak, Rainer et al., »Both Isochronous and Non-Isochronous Metrical Subdivision Afford Precise and Stable Ensemble Entrainment: A Corpus Study of Malian Jembe Drumming«, in: *Frontiers in Neuroscience* 10 (2016), <https://doi.org/10.3389/fnins.2016.00285>.
- Pressing, Jeff, »Black Atlantic Rhythm: Its Computational and Transcultural Foundations«, in: *Music Perception* 19/3 (2002), pp. 285–310.
- Sachs, Curt, *Rhythm and Tempo. A Study in Music History*, New York 1953.
- Sandroni, Carlos, *O feitiço decente – Transformações do samba no Rio de Janeiro (1917–1933)*, Brazilian version of PhD diss., Université de François-Rabelais, Tours 1997.
- Toussaint, Godfried T., »A Mathematical Analysis of African, Brazilian and Cuban Clave Rhythms«, in: *Proc. BRIDGES: Mathematical Connections in Art, Music and Science* (2002), pp. 157–168.
- Waterman, Richard, »African Influence on the Music of the Americas«, in: *Acculturation in the Americas* (1952), pp. 207–218.
- Welsh-Asante, Kariamu, »Commonalities in African dance: An Aesthetic Foundation«, in: *Moving History/Dancing Cultures: A Dance History Reader*, ed. Ann Dils and Ann Cooper Albright, Middletown, CT 2001, pp. 144–151.
- Wilson, Olly, »The Significance of the Relationship between Afro-American Music and West African Music«, in: *The Black Perspective in Music* 2 (1974), pp. 3–22.

Justin London

Response to Goldberg, Holzapfel, and Guillot

Introduction

At the 2015 GMTH meeting, it was my pleasure and privilege to respond to each of the three papers presented at the session on »Rhythm and Timing in Non-Isochronous Meter«, chaired by Rainer Polak. What follows below are my original responses, with a few added notes based on our subsequent exchanges at the conference. I have tried to maintain the informal tone of the session, as it was a collegial exchange and exploration of the issues surrounding non-isochronous meter in many different contexts.

Daniel Goldberg, *Timing of Unequal Beats in Bulgarian Drumming*

In his presentation, Dan Goldberg reports on a timing study of the characteristic rhythms of two pieces of Bulgarian dance music: *elenino horo* and *rüchenitsa*. Both involve non-isochronous meters with a short-short-long beat pattern. As Goldberg notes, these are *aksak* meters, which is to say that they involve two distinct beat classes (short versus long), as opposed to isochronous meters which involve a single beat class whose subdivision pattern remains constant. Notably, the *aksak* pattern Goldberg has studied starts with the short element (a point I will return to in a moment). *Elenino horo* is a slower dance, while the *rüchenitsa* is a good bit faster. Goldberg gathered data from multiple performances from three different regions of Bulgaria: Northern Bulgaria, Thrace, and Pirin.

First, a minor question regarding Goldberg's analytical method. He took random samples of 42 measures from each recording. While such random sampling is a standard method for many kinds of data (i.e., to avoid a sampling bias), in a musical context it may not be as appropriate, as it presumes that rhythm production is uniform over the course of the piece. But it may well not be, especially as ornamentation becomes more elaborate over the course of a performance, if tempo changes occur, etc. It may be useful to compare samples of similar length

from the same parts of each performance (beginning, middle, and end), as well as to systematically compare different parts within and across performances.

On to more substantive issues. As noted above, in *aksak* meters there are two beat classes. In this repertoire, as in others, the two different beat classes are comprised of two versus three subdivision elements, subdivisions which are often phenomenally present in the musical texture (in Goldberg's case, most are articulated by the *tüpan* drum itself). Thus, one can give a *quantitative* definition for each beat class – two-element duplets versus three-element triplets. Alternatively, and in the absence of explicit subdivision, one can define these beats in terms of their *duration* or durational proportion, whereby the short:long ratio should aim toward a 2:3 ideal. I have argued that the 2:3 ratio is privileged, in that it gives two distinct beat classes that are perceptually distinct whether they are manifest durationally or quantitatively.¹ Other ratios do not work so well, as the durational or quantitative distinctions between the two beat classes are not as distinct, especially at faster tempos. Given the repertoire under scrutiny, Goldberg's duplet-vs.-triplet presumption is wholly warranted.

If the performance of a 2:3 based *aksak* rhythm is perfectly isochronous, then quantitative or durational metric accounting will produce the same result in terms of a timing analysis: the 2s and 3s will produce the 2:3 ratio. But of course, human timings are not perfectly isochronous, and indeed, there can be considerable variation in durational proportion while a pattern maintains its quantitative identity. Goldberg's timing analyses use the 2:3 short:long ratio as a default presumption, and he compares the produced rhythms against a temporal template in which any given beat span is to be divided (that is, 2:2:3 for the entire measure). He reduces his temporal measurements to two datums for each measure: (a) the relative length of the two short elements in comparison to each other, and (b) the length of the long element against the combined length of the two short elements. This allows one to see how the performed pattern differs from the ideal 2:2:3 timing. And to be sure, this does give a clear picture of the relation amongst the two short elements, as well as the long element versus the (combined) shorts.

There are two problems, however, with this methodological presumption. The first is that it presumes 2:2:3 as the target timing ratio. In studies of the production of both isochronous and non-isochronous subdivisions, Bruno Repp, Peter Keller, and I found that even when the target was a simple 2:1 ratio, there

1 London 2012, pp. 132–135.

was a bias in production away from that ratio toward 1.89:1, that is, a softening of the durational contrast.² Given that the duplet-versus-triplet identity of each metrical element is clear in Goldberg's data, and given what we know from other timing studies, one need not presume a precise 2:2:3 ideal. And to be sure, as Goldberg notes, the actual deviations from the deadpan ideal are quite small. The greatest deviation was the shortening of the long element in bar one of the *rūchenitsa* pattern by an average of 23ms; most other deviations were within 10ms. It is telling, however, that the largest absolute deviation (that is, in actual milliseconds, as opposed to fractions of the beat) from the deadpan timing occurs in the faster performances, and so when considered as a percentage of the beat duration, this is a considerable amount. In the context of the two-bar pattern it may be an example of rhythmic smoothing, similar to what was reported in Repp, London and Keller (2012), as the durational reduction in the *rūchenitsa* occurs in the middle of the two-bar rhythmic figure. Rhythmic smoothing is different from, though compatible with, group final lengthening, which in *rūchenitsa* may be evident more in the lack of smoothing in bar 2.

This brings me to my second methodological quibble. It would be good to see the timing profile of not only all three beats, but of the subdivisions as well (in so far as this data can be obtained), for that would tell us where within each beat the metrical compressions and rarefactions take place. This in turn would give us a clearer sense of the relation between kinematic-/performance-driven timing alterations – so called ›obligatory timing‹ (things get stretched out when they are more difficult due to the interpretation of extra elements, or require more bimanual coordination) – versus structural alterations that correspond to accents in the dance and/or musical figure, versus performer- or region-specific habits of expressive timing.

Two more concluding observations. Goldberg wonders about the relevance of the very small differences in duration, as well as the very small deviations from an ideal timing profile he documents in his study, as they are near the limits for rhythmic discriminability, and »if musicians truly cannot detect such differences, their ability to produce these differences and their motivation to do so are inexplicable«. Two rejoinders here. The first is from Goldberg's own data: if the musicians truly couldn't detect such differences, then it is unlikely he would have found such consistent results (note the very small extent of the standard deviations in his timing profiles); such stability requires a clear timing

2 Repp/London/Keller 2012.

target as well as mechanisms which correct for deviations from that target. So at some level, the musicians Goldberg studied really are sensitive to very small timing differences. And as Bruno Repp has shown, in rhythm production tasks our ability to detect and correct timing errors can occur at a subliminal level, with deviations as small as 3–5 ms producing phase correction responses.³

Goldberg also speculates about the influence of tempo on the production of these different timing patterns, and of course, his survey rhythmic pattern (*rüchenitsa* vs. *elenino horo*) is confounded with tempo (faster vs. slower). He wonders if »the action of playing these different rhythms« is affected by tempo – and doubtless it is (as per my remark on ›obligatory‹ aspects of timing above). But Henkjan Honing has also shown that characteristic expressive timings (such as ›swung‹ patterns in jazz) do not scale with tempo – that is, as the tempo changes, so too does the timing ratio.⁴ I am not sure this is quite analogous here, because there really is a rather different pattern of alteration in *elenino horo* vs. *rüchenitsa*, whereas Honing would have found differences in the ›depth‹ of the pattern of lengthening and shortening, as opposed to differences in the actual pattern, as Goldberg has shown.

In sum, Goldberg's study has shown that the *tüpan* players do many of the same things as western classical musicians in their performances. They do not play deadpan rhythms, but instead employ stable, characteristic patterns of expressive timing. Expressive timing is used for many of the same purposes, including rhythmic smoothing and marking of group boundaries. Expressive timing is related to bodily/mechanical aspects of performance, but may also be a hallmark of regional or historical styles. Most of all, it underscores how an empirical approach can refine our theoretical, ethnographic, analytical, and historical understanding of musical rhythm.

André Holzapfel, *A Corpus Study on Rhythmic Modes in Turkish Makam Music and Their Interaction with Meter*

In his paper, André Holzapfel examines the distribution of note onsets in a corpus of Turkish *makam* music. He specifically examines examples which employ one of six *usul*, the Turkish term for rhythmic mode. Each mode is associated with a non-isochronous metrical type.

3 Repp 2000.

4 Honing 2007.

Holzappel's main results are two-fold. On the one hand, he found a strong statistical correspondence between the distribution of note onsets in each subset of his corpus and the characteristic rhythmic mode – most note onsets in the *makam* melodies coincided with the strokes of the *usul*. On the other hand, there was little differentiation amongst the most prominent onsets: the ›downbeat‹ was not the location with the most event onsets, nor was any hierarchy apparent amongst them, as has been found in studies of western music.⁵

I was pleased to see this result. First, I have suggested that non-isochronous meters do not require the accentual differentiation of beats that we typically find in isochronous meters.⁶ This is because without such accentual differentiation, in an isochronous meter like 4/4, the structure of a metrical cycle is undefined; one simply has a string of beats. By definition, however, non-isochronous meters give a clear sense of the metric cycle, as in the *aksak* meter in Holzappel's study: 2-2-2-3-2-2-2-3-2-2-2-3. We may not know which element is the downbeat/head of the metric cycle, but the presence of a nine-element cycle is not in doubt. And second, Rainer Polak, Nori Jacoby, and I found a similar result in a survey of Malian drumming music.⁷

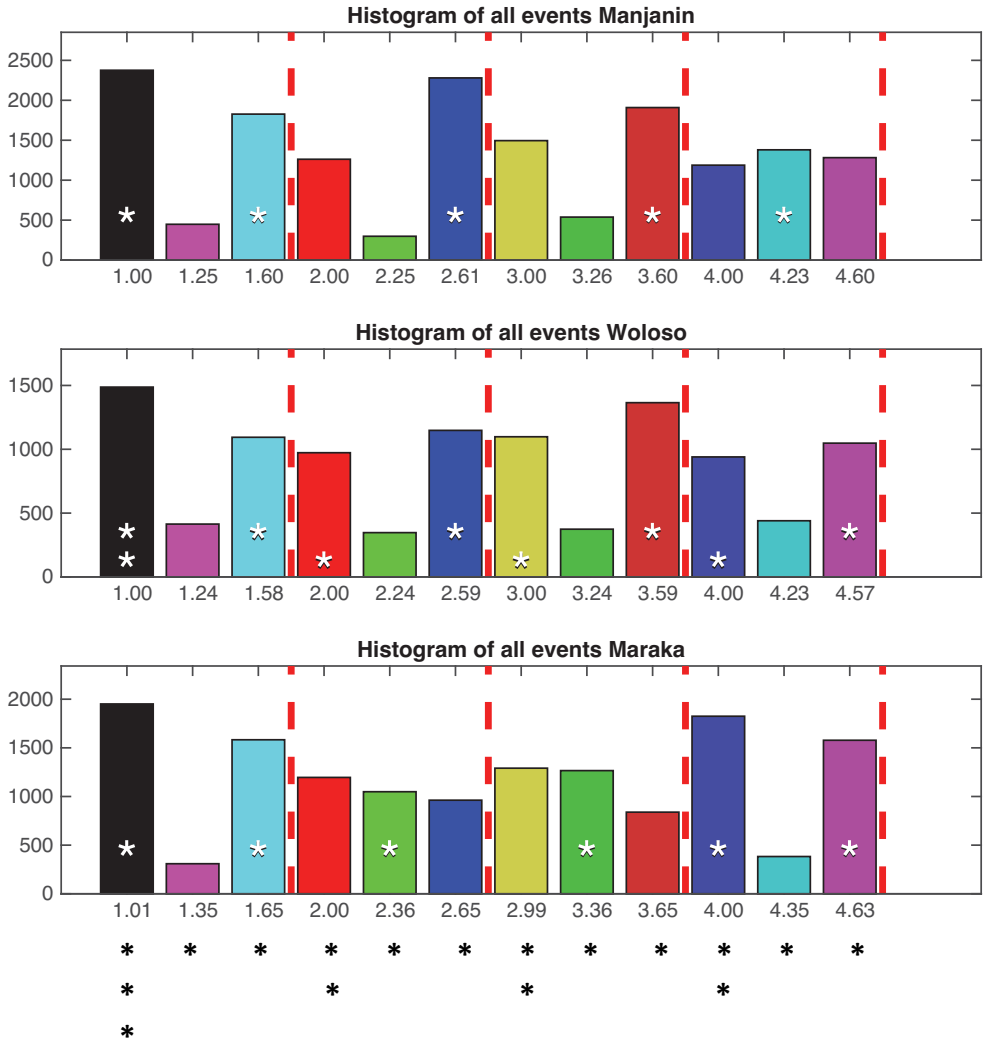
Example 1 shows the distribution of onsets in each of three pieces in our Malian percussion music corpus. As in Holzappel's study, our histograms reveal the characteristic hook/timeline part for each piece (analogous to the *usul* in *makam* patterns), but do not evidence any accentual differentiation amongst the beats of the meter, or any consistent differentiation amongst the subdivisions of the beat. Just as in the *makam* pieces, the statistical distribution of drumstrokes does not coincide with the metric hierarchy.

On the basis of his strong results, Holzappel then asserts that the pattern of note onset distribution ›implies a less stratified meter‹ (less stratified in comparison with traditional western isochronous meters). Here I am not so sure, and here is where I would urge some caution in Holzappel's interpretation of his data – just as I would urge caution in the interpretation of the data Rainer, Nori, and I have collected and examined. While the rhythmic surface is equivocal in terms of metrical hierarchy, that does not entail that the listener's perception of that surface is similarly equivocal. As Holzappel points out, in my own work I argue for certain metrical interpretations of non-isochronous rhythms based on (a) hierarchic well-formedness, and (b) a desire to avoid syncopation and

5 See Palmer/Krumhansl 1990.

6 London 2012, chapter 8 and passim.

7 London/Polak/Jacoby 2016.



Example 1: Histogram of event onsets (drumstrokes) in a corpus of three *Jembe* drumming pieces. All three pieces are in 12/8; dashed lines indicated the boundaries of the triplet which comprises each beat. Asterisks indicate the metric positions which correspond to the characteristic >hook< rhythm of each piece.

to maximize the alignment of the rhythmic surface with note onsets. Let me say that I think that Holzapfel and I are both wrong. I still hold to my first concern – in a well-formed meter, one does not conflate metrical levels – but I have learned, thanks to my collaborations with Rainer Polak and others, that avoiding syncopation and/or seeking the simplest metrical interpretation is not always required or desirable. A four-beat interpretation of the Ewe ›bell pattern‹ is a clear example of this. Likewise, and as can be seen in Example 1 above, in many instances the locations with the highest distribution of strokes are the off-beats prior to the (metrically accented) beat. If we accept that in these cases the listener's endogenous sense of meter is not simply given by the rhythmic surface, it then follows that, at the very least, listeners of *makam* music may employ metrical frameworks that are more stratified than Holzapfel's data suggests – indeed, it may be that the extent to which most western listeners hear metric strata has been overstated. Of course, the listener's sense of meter still has to relate to the rhythmic surface in a coherent and stable fashion, but some metrical interpretations of a rhythmic surface may require greater ›metrical effort‹ than others.

The broader caution to be taken from Holzapfel's very thorough study is this: knowing the probability that a note may or may not occur is not the same thing as knowing its accentual status. In some styles they may be strongly related, while in others they may not be – and *makam* music seems to be a case in point. Holzapfel's data shows both the benefits and limits of ›data driven‹ interpretations of meter, tonality, and other perceptually-emergent features of music.

Gérald Guillot, *Anisochrony and Polymetry in Afro-Brazilian Musical Aesthetics*

Gérald Guillot has given us a rich look at anisochrony and (perhaps) polymeter in Afro-Brazilian music. I have said ›perhaps‹ here, for as Guillot has pointed out, I do not believe that polymeter – that is, hearing two distinct meters at the same time – is possible. Thus I will focus my remarks here on our disagreement, namely, on the possibility of polymeter, or quasi-polymetric characterizations of the aggregate rhythmic patterns that Guillot has observed in a range of Afro-Brazilian music.

Let me start with where I think we are in broad agreement: that meter is a kinetic framework. I have previously characterized meter as a form of entrain-

ment, and I have focused on the how our entrainment modulates our attention and expectation of events, based on research in rhythmic attention and synchronization. I will now expand/refine this characterization of metric entrainment to include both perception and action, that is, as sensorimotor entrainment. Meter is a dynamic framework that guides both our perception and action, or more precisely, our interaction with the music as it unfolds in time. That interaction may be as simple as tapping one's foot as one listens, or may be as complex as a band leader soloing while noticing the extent to which the audience is dancing along to the music.

Guillot proposes that in ensemble performance, it may be possible for two players to be »in different meters« while maintaining coordination in their performance, and I agree that this is perfectly possible. This requires certain structural correspondences between the two meters in question, precisely the sort of coordination Guillot has beautifully diagrammed. I think our disagreements are two. The first is whether individual performers (or listeners) are able to hear/embody two meters at once. If we think of meter as a form of sensorimotor entrainment – a timing framework that guides both perception and action – then polymeter would involve a listener or performer having two such timing frameworks operating at once. Now Guillot doesn't quite make this claim, but rather argues for ›dynamic poly-synchronization‹ where a given rhythm (the »aggregate produced by multiple performers«) can afford multiple metric orientations and engagements. With this I would agree, as two or more interlocking parts can produce a more complex rhythmic pattern, one which could then give rise to a metrical type that differs from the meter implicated from each individual part alone (see London 2012 on metric families and metrical types). But Guillot goes on to suggest that this poly-synchronization may be indicative of a true polymeter, and in support of this claim, he cites the late Jeff Pressing's paper on the various qualities of »Black Atlantic« rhythm.⁸ However, Pressing himself, in a paper that he co-authored with Jeff Summers and Jon McGill, showed that this does not involve polymeter per se.⁹ Pressing and his colleagues analyzed the covariance between the hands in bimanual polyrhythmic performance, and showed that one hand dominated the timing of the polyrhythmic pattern, such that the other hand's timing was determined by it – though the expert percussionists in Pressing's study were, as Guillot notes, able to switch hands and patterns independently. More recently, Eve Poudrier and Bruno Repp found that when

8 Pressing 2002.

9 Pressing/Summers/McGill 1996.

presented with polyrhythms of varying complexity in a divided-attention task, musicians could use a composite rhythm for simple polyrhythms, but were unable to track more complex beat streams.¹⁰ Thus, the empirical evidence we have suggests that polyrhythms are heard/comprehended in the framework of a single meter.

In view of Guillot's particular hypothesis, while two players may each have their different ›personal meters‹ in producing a joint rhythm – provided certain constraints are met, such as a shared density referent and/or a common metric cardinality relative to that density referent – this does not mean that both players are ›hearing two meters at once‹. Likewise, for someone listening to such rhythms, these patterns are likely to display metric ›multi-stability‹, and afford different modes of metric entrainment – but listeners and fellow musicians can only maintain one meter at a time.

My second disagreement, and perhaps it isn't a disagreement at all, is with respect to the co-metric/contra-metric distinction Guillot appropriates from Kolinski (1973). The more I think about this, the more it seems to me that this is a false dichotomy (which is perhaps Guillot's point). The falsehood stems from a failure to make clear a distinction between rhythm – the actual pattern of events produced by a musician and/or heard by a listener – and meter, the endogenous perception/action framework that guides our musical behavior. While it is true that some rhythms may be perfectly congruent with the metric entrainment that guides their production (as when one produces a simple and constant four-beat pattern), for the most part, almost all rhythms are contrametric to some degree, as they do not perfectly align with and/or reinforce the ›organized pulsation functioning as background for rhythmic design‹.¹¹ Kolinski's characterization of meter implies that ›pulsation‹ is a kind of phenomenal attribute of music. Thus, for Kolinski, metrical ›pulsations‹ and rhythmic patterns are two aspects of the sounding music that one must tease apart, like mutually reinforcing or interfering waves, and that leads to categorical distinctions between ›metric‹ and ›contrametric‹ rhythms.

Rather than Kolinski's notion of co- versus contra-metric rhythms, I prefer to consider the degree of alignment between the phenomenal rhythm (with its attendant phenomenal stresses and articulations) and our mental/endogenous metric entrainment (which has its own structural regularities). Thus, ›metric‹ vs. ›contrametric‹ are not separate categories, but anchors of a continuum re-

10 Poudrier/Repp 2013.

11 Kolinsky 1973, p. 499.

garding the alignment between a phenomenal rhythm and the pattern of our entrainment. Now of course there is a mutual relationship – our metric entrainment arises due to the presence of a phenomenal rhythm, and a change in the rhythm we hear may force us to change our metric entrainment. The ›poly-synchronization‹ Guillot describes may well involve a tension between two different meters (each held by a different listener or performer) relative to a joint or composite rhythm – and what may be readily congruent with one meter may be largely non-congruent with the other (and vice-versa). This is in accord with recent findings of Rainer Polak, Nori Jacoby, and I, where we found that metric stability was an emergent property of the timing interactions amongst the players in a Malian drumming ensemble.¹² While different members of the ensemble played different parts with varying degrees of ›contrametricality‹, their rhythmic stability and precision was dependent upon a mutually shared and created metrical framework, which was evident in their stroke placement, variability, and patterns of covariance.

Concluding remarks

There are two broader points that emerge from these three papers. The first is the importance of cross-cultural research for music theory and analysis. The music of any single style or cultural tradition tends to occupy a limited area of the ›design space‹ for rhythm, melody, harmony, timbre, and so forth. Thus, to the extent to which we would like our theories and analyses of any particular piece or corpus of music to rest on general principles, we need the awareness of the broader extent of the rhythm (or melody, harmony, etc.), beyond what we find in ›music of interest‹ for any given study. Goldberg has shown us a different kind of tempo rubato in his study of expressive timing in *tüpan* playing, Holzapfel has shown us that the alignment between accents and meter in *makam* does not seem to work the same way as in Mozart, and Guillot has shown that microtiming, contrametrical rhythmic patterns, polyrhythms, and meter, are both more interrelated and more deeply problematized in some musical styles and practices than in others.

The second broader point, which is exemplified in all three papers, is the value of empirical research. Whether it involves careful timing measurements of

¹² Polak/London/Jacoby 2016.

individual pieces (as in Goldberg's and Guillot's papers) or compiling data from a representative corpus (as in Holzapfel's work), empirical methods prevent us from reflexively responding to the music we are studying. While cross-cultural research gets us to listen to music and musical styles outside of our familiar, western musical traditions (whether art or popular musics), empirical study helps us to hear both familiar and unfamiliar music with new ears.

References

- Honing, Henkjan, »Is Expressive Timing Relational Invariant under Tempo Transformation?«, in: *Psychology of Music* 35/2 (2007), pp. 276–285.
- Kolinski, Mieczyslaw, »A Cross-cultural Approach to Metro-rhythmic Patterns«, in: *Ethnomusicology* 17/3 (1973), pp. 494–506.
- London, Justin, *Hearing in Time: Psychological Aspects of Musical Meter*, New York 2012.
- London, Justin/Polak, Rainer/Jacoby, Nori, »Rhythm Histograms and Musical Meter: A Corpus Study of Malian Percussion Music«, in: *Psychonomic Bulletin & Review* 24/2 (2017), pp. 474–480, <https://doi.org/10.3758/s13423-016-1093-7>.
- Palmer, Caroline/Krumhansl, Carol L., »Mental Representations for Musical Meter«, in: *Journal of Experimental Psychology: Human Perception and Performance* 16/4 (1990), pp. 728–741.
- Polak, Rainer/London, Justin/Jacoby, Nori, »Both Isochronous and Non-Isochronous Metrical Subdivision Afford Precise and Stable Ensemble Entrainment: A Corpus Study of Malian Jembe Drumming«, in: *Frontiers in Human Neuroscience: Special Issue on the Evolution of Rhythm: Timing in Music and Speech* 10 (2016), <https://doi.org/10.3389/fnhins.2016.00285>.
- Poudrier, Eve/Repp, Bruno H., »Can Musicians Track Two Different Beats Simultaneously?«, in: *Music Perception: An Interdisciplinary Journal* 30/4 (2013), pp. 369–390, <https://doi.org/10.1525/mp.2013.30.4.369>.
- Pressing, Jeff, »Black Atlantic Rhythm: Its Computational and Transcultural Foundations«, in: *Music Perception: An Interdisciplinary Journal* 19/3 (2002), pp. 285–310.
- Pressing, Jeff/Summers, Jeff/McGill, Jon, »Cognitive Multiplicity in Polyrhythmic Pattern Performance«, in: *Journal of Experimental Psychology: Human Perception and Performance* 22/5 (1996), pp. 1127–1148.
- Repp, Bruno H., »Subliminal Temporal Discrimination Revealed in Sensorimotor Coordination«, in: *Rhythm Perception and Production*, ed. Peter Desain and Luke Windsor, Exton 2000, pp. 129–142.
- Repp, Bruno/London, Justin/Keller, Peter, »Distortions in Reproduction of Two-Interval Rhythms: When the »Attractor Ratio« Is Not Exactly 1:2«, in: *Music Perception: An Interdisciplinary Journal* 30/2 (2012), pp. 205–223.

3 Die Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen

Von Leonin und Perotin zum »Tod des Autors« Aktuelle Tendenzen der Notre-Dame-Forschung und ihre hochschuldidaktischen Konsequenzen

In der aktuellen musikwissenschaftlichen Mediävistik sowohl des deutschsprachigen als auch des anglo-amerikanischen Raums steht das Hinterfragen überkommener Geschichtsbilder hoch im Kurs. Angesichts verstärkter Bemühungen der Fragmentforschung, den lange bekannten Quellen immer wieder neue Funde hinzuzufügen und damit potenziell einige bewährte musikgeschichtliche Modelle zu revidieren, wird die Fixierung auf allein die bedeutendsten Musikhandschriften immer wieder kritisch gesehen.¹ Während Signe Rotter-Broman vor zehn Jahren eine »Squarcialupisierung« der Trecento-Forschung konstatierte,² legte Oliver Huck zusammen mit Sandra Dieckmann ein neues Editionsformat für die mehrfach überlieferten Kompositionen des Trecento vor, in dem alle Varianten auf einen Blick sichtbar sind.³

Eine solche Editionsform als offen edierter Text würde sich besonders für das Conductus-Repertoire des 12. und 13. Jahrhunderts, wie es in den Notre-Dame-Handschriften überliefert ist, anbieten,⁴ wurde jedoch – vermutlich auch aufgrund des großen Umfangs dieses Repertoires – noch nicht in Angriff ge-

1 Vgl. Staehelin 1997 und 2010.

2 Rotter-Broman 2007, S. 206.

3 Huck/Dieckmann 2007.

4 Zur Notwendigkeit von Neueditionen trotz des Vorliegens (fast) vollständiger Editionen wie der Edition *Notre-Dame and Related Conductus* von Gordon Athol Anderson 1975–1988 siehe beispielsweise Arlt 2000, S. 94. Für das Organum liegen mit der vergleichenden Edition von Hans Tischler, der alle zu seiner Zeit bekannten Fassungen des zweistimmigen Organum-Repertoires gegenüberstellt (Tischler 1988), und mit der von Edward Roesner herausgegebenen und von verschiedenen Personen edierten Reihe *Le Magnus Liber Organi de Notre-Dame de Paris* (Roesner 1993 ff.), in der jede Handschrift einzeln ediert wird, zumindest eine brauchbare Anzahl an Alternativen vor, aus der gewählt werden kann. Eine Editionsform als offen edierter Text wäre auch hier reizvoll, würde allerdings – besonders in Hinblick auf die zahlreichen austauschbaren Abschnitte – einen sehr hohen Aufwand bedeuten.

nommen. So stand das Conductus-Repertoire lange Zeit im Schatten der anderen zentralen Gattungen der Zeit – Organum, Klausel und Motette. Bis heute ist es eine Herausforderung, diesem Repertoire analytisch gerecht zu werden, da die bestehenden Editionen⁵ oft unbefriedigend sind oder in ihren rhythmischen Interpretationen so stark voneinander abweichen, dass die Frage offen bleibt, was Analyse im Zusammenhang mit einer dermaßen komplizierten Lage überhaupt leisten kann.⁶

Die Frage nach der Gliederung der Zeit ist im Notre-Dame-Repertoire also weitaus komplexer, als die aus musikgeschichtlichen Lehrbüchern⁷ bekannte Sicht der Modalnotation als eines musikgeschichtlichen Meilensteins, durch den erstmals auch ein musikalischer Rhythmus notierbar wurde, vermuten lässt. Mit der Interpretation der rhythmischen Innovationen der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts sollte daher immer ein Bewusstsein für die komplexe Überlieferungssituation der Originalquellen ebenso wie für die Qualitäten und Grenzen der zur Analyse oder Aufführungspraxis gewählten Editionen einhergehen.

Geschichtsbilder im Widerstreit: Wie könnte eine Forschung jenseits von Leonin und Perotin aussehen?

Seit ihrer Wiederentdeckung im 19. Jahrhundert gehören die als Notre-Dame-Handschriften bekannt gewordenen ersten Sammelhandschriften der Musikgeschichte zum Pflichtprogramm musikhistorischer Ausbildung in Musiktheorie wie Musikwissenschaft. Die wichtigsten Notre-Dame-Handschriften, die ihre Bedeutung unter anderem der Tatsache verdanken, dass sie weitgehend vollständig erhalten und damit am umfangreichsten sind, werden heute in Florenz, Madrid und Wolfenbüttel aufbewahrt und sind daher unter den Siglen F, Ma, W1 und W2 (bzw. I-Fl plut. 29.1, E-Mn 20486, D-W Cod. Guelf. 628 Helmst. und D-W Cod. Guelf. 1099 Helmst.) bekannt geworden.⁸ Außerdem gibt es eine Reihe

5 Anderson 1975–1988; Asensio 1997; Knapp 1965; Thurston 1980; Tischler 2005; Viret 2001.

6 Ein extremes Beispiel stellt der Conductus *Porta salutis ave* dar (Maschke 2013a).

7 Aktuell etwa Keil 2014, S. 44–48.

8 An die Seite der klassischen Faksimile-Ausgaben – Dittmer [1966] und [1967] (F), Dittmer 1957 (Ma), Baxter 1931 und Staehelin 1995 (W1), Dittmer 1960 (W2) – sind inzwischen online verfügbare farbige Digitalisate getreten, die den Zugang zu den Originalquellen enorm erleichtern; sie können von den jeweiligen Bibliotheksseiten heruntergeladen werden.

von unvollständigen und fragmentarisch überlieferten Handschriften, die in den letzten Jahren immer wieder durch neue Quellenfunde ergänzt werden konnten.⁹

Es war der bedeutende preußische Musikwissenschaftler Friedrich Ludwig (1872–1930), der diese mittelalterlichen Musikhandschriften in seinem 1910 erstmals erschienenen *Repertorium* gründlich katalogisiert hat.¹⁰ Als Kind seiner Zeit und als Vertreter einer Musikwissenschaft, die vor allem personen- und meisterwerkzentriert war,¹¹ definierte er, basierend auf den Ausführungen eines anonymen englischen Musiktraktats,¹² die beiden ersten Komponisten der Musikgeschichte als Leonin und Perotin, ferner konstruierte er den Werktitel *Magnus Liber Organi* für die Sammlung zweistimmiger Organa. Jenes große Buch stufte er als »das klassische Werk des 12. Jahrhunderts für die mehrstimmige Kirchenmusik« ein.¹³ Diesen Moment betrachtete Jürg Stenzl in seinem Aufsatztitel vor über 15 Jahren kritisch: »Und die Musikforschung erschuf den ersten Komponisten. Nach ihrem Ebenbilde erschuf sie ihn.«¹⁴

In sehr klar strukturiertem Aufbau nach Stimmenzahl und Gattungen – ganz im Sinne der neuen Prinzipien der Handschriftenorganisation aus dem Kontext der frühen Universitäten –¹⁵ überliefern diese Handschriften die zentralen Gattungen des 12. und 13. Jahrhunderts (Organum, Conductus und Motette) sowie die experimentelleren Klauseln, durch die diskrete Abschnitte einzelner Organa ersetzt werden können. Aus der propädeutischen Ausbildung in Musiktheorie und Gehörbildung sind besonders die beiden vierstimmigen Organa *Viderunt omnes. Notum fecit* (M1) und *Sederunt principes. Aduva me Domine* (M3) bekannt, die im Musiktraktat des »Anonymus 4« – aber in keiner der Handschriften selbst – einem gewissen Magister Perotin zugeschrieben werden. Obwohl sich bis heute die Geister darüber scheiden, welche historische Person sich hinter dem Namen verbergen könnte,¹⁶ hat jener ominöse erste Komponist der

9 Jacobsen 2006; Maschke 2010, 2013b, 2015a und b.

10 Ludwig 1910.

11 Einen kritischen Blick auf die Ludwig-Rezeption wirft Anna Maria Busse Berger im ersten Kapitel – *Prologue. The First Great Dead White Male Composer* – ihrer 2005 erschienenen Monographie (Busse Berger 2005, S. 9–44).

12 Erstmals ediert und mit der Nummerierung »Anonymus 4« versehen in Coussemaker 1864. Eine Neuedition legte Fritz Reckow vor (Reckow 1967), eine englische Übersetzung, die auf Reckows Edition abgestimmt ist, Jeremy Yudkin (Yudkin 1985).

13 Ludwig 1910, S. 2.

14 Stenzl 2000, S. 19.

15 Das Standardwerk für die Universität Paris ist Rouse/Rouse 2000.

16 Dazu etwa Stenzl 2000, S. 21.

Musikgeschichte spätestens seit der CD *Perotin*, 1989 eingespielt vom britischen Hilliard Ensemble, einen gewissen Kultstatus erreicht und lässt sich im Zuge postmoderner Mittelalter-Sehnsucht gut vermarkten.¹⁷ Ein weiteres Beispiel in diesem Zusammenhang ist der ebenfalls mit dem Hilliard Ensemble produzierte Film *Thy Kiss of a Divine Nature: The Contemporary Perotin* des Filmemachers Uli Aumüller von 2005.¹⁸

Dagegen haben zum Beispiel Max Haas oder Hendrik van der Werf darauf hingewiesen, dass es im Mittelalter gang und gäbe war, historische Fortschritte zu didaktischen Zwecken an einzelnen Personen festzumachen und diese Personen, wenn nötig, einfach zu erfinden.¹⁹ Zu Recht weisen diese kritischen Stimmen darauf hin, dass die beiden Namen Leonin und Perotin erst Jahrzehnte nach der Entstehung des Repertoires in einer retrospektiven Darstellung durch jenen anonymen, auf Johannes de Garlandia basierenden Musiktraktat vorkommen, dessen Kompilator unter dem mysteriösen Namen »Anonymus 4« inzwischen selbst einen gewissen Kultstatus erreicht hat.

Auch Stellenwert, Status und historische Relevanz der bekanntesten Notre-Dame-Codices sind in den letzten Jahren zunehmend relativiert worden. Martin Staehelin hat in seinen Arbeiten mehrfach darauf hingewiesen, dass diese großen Musikhandschriften »nicht etwa als inhaltlich zentrale oder besonders ausgewogene spezifische Musikhandschriften überlebt haben, sondern vielmehr aus zufälligen [...] Gründen.«²⁰ So seien die Handschriften *W1* und *W2* möglicherweise nur deshalb erhalten geblieben, weil der lutherische Kontroverstheologe Matthias Flacius Illyricus (1520–1575) sie gesammelt habe, um die Texte zu edieren.²¹

Staehelin hat außerdem in seiner Reihe *Kleinüberlieferung mehrstimmiger Musik vor 1550 in deutschem Sprachgebiet* einige grundlegende Bemerkungen zur Fragmentforschung vorgelegt. Bereits in früheren Arbeiten hatte der Göttinger Emeritus immer wieder das Potenzial der Fragmentforschung hervorgehoben

17 Hilliard Ensemble 1989: Hilliard Ensemble; Paul Hillier, *Perotin*, Aufnahme: 1988; Veröffentlichung: 1989, Label: ECM; Format: LP (ECM New Series 1385/837 751-1) und CD (New Series 1385/837 751-2). Zur Wiederentdeckung des Mittelalters in Moderne und Postmoderne siehe Kreuziger-Herr 2003 und Leech-Wilkinson 2002.

18 Aumüller und Hilliard Ensemble 2005: Uli Aumüller; Hilliard Ensemble, *Thy Kiss of a Divine Nature: The Contemporary Perotin*, Aufnahme: 2004, Veröffentlichung: 2005, Label: Arthaus Musik, Format: DVD (Arthaus Musik 100 695).

19 Haas 1997, Sp. 871f.; van der Werf 1990 und 1992.

20 Staehelin 2012, S. 18.

21 Staehelin 1997, S. 30.

und betont, »daß man im Blick auf das Ganze durchaus damit rechnen darf, daß die gezielte und systematische Erschließung und Erforschung solcher Fragmente, im Kleineren oder im Größeren, zur Revision unserer bisherigen Vorstellungen führen kann.«²²

Was das Notre-Dame-Repertoire angeht, so lässt sich diese Tendenz schon jetzt bestätigen: Die Zahl der neuen Fragmentfunde ist in den letzten zehn Jahren stetig gewachsen, und einige dieser Funde haben es bereits ermöglicht, neue Rezeptionskontexte dieses Repertoires zu erschließen. So sind es immer wieder Buchbinder aus Dominikanerkonventen, die diese Musikhandschriften in ihren Einbänden wiederverwendet haben, wie zum Beispiel die Nürnberger Organum-Fragmente oder die Frankfurter sowie die Soester Conductus-Fragmente zeigen.²³

Daraus lässt sich (mit einer gewissen Vorsicht) schließen, dass möglicherweise sowohl der Dominikanerorden als auch einzelne Franziskaner und Zisterzienser in der Verbreitung der Handschriften eine bedeutende Rolle gespielt haben könnten. Bereits Norbert Eickermann, der mit der Entdeckung des Abklatsches in D-MÜsa Mscr. VII, 6115 den initialen Fund der Soester Conductus-Fragmente²⁴ verzeichnen konnte, hatte in den 1970er Jahren vermutet, dass die Dominikaner »sich in besonderem Maße für die Wort- und Tonkunst von Notre-Dame de Paris interessierten.«²⁵ In den 1980er Jahren hat Craig Wright die These entwickelt, dass die Verbreitung der Notre-Dame-Handschriften mit der europaweiten Mobilität von Wissenschaftlern zusammenhängen könnte. Nachdem diese Akademiker – unter ihnen Mitglieder sowohl des Zisterzienser-, des Franziskaner- als auch des Dominikanerordens, die im 13. Jahrhundert alle Teil der von den neu gegründeten Universitäten ausgehenden Bildungsoffensive wurden – in Paris studiert und dort das mehrstimmige Notre-Dame-Repertoire sowie die professionelle Handschriftenproduktion kennengelernt hatten, könn-

22 Ebd., S. 40.

23 Zu den Nürnberger Organum-Fragmenten (mit Faksimile) vgl. Jacobsen 2006. Zur Verbindung zwischen den bereits bekannten Frankfurter Conductus-Fragmenten D-F fragm. lat. VI. 41 (aus D-F Inc. Oct. 294) und den in der New Yorker Inkunabel US-NYcub N-66 gefundenen Conductus-Fragmenten siehe Maschke 2010.

24 Ein Faksimile des zusammenhängenden Satzes von Fragmenten aus Soest (Soester Conductus-Fragmente, D-MÜu Hs 378, D-MÜu Hs 382, D-MÜsa Mscr. VII, 6115 und GB-Cssc 117*, US-NHub Beinecke MS 712.59) ist abgedruckt in Maschke 2016. Zu D-MÜsa Mscr. VII, 6115 siehe Eickermann 1974 und zu GB-Cssc 117* Everist 1994.

25 Eickermann 1974, S. 151, Anmerkung 9.

ten sie die dort produzierten Handschriften an ihre nächsten Wirkungsstätten mitgenommen haben.²⁶

Während die Dominikaner allerdings (aus Gründen ihrer Prioritätensetzung auf das intellektuelle Studium) ihre Bücher häufiger kauften, als sie selbst abzuschreiben, und die in Beständen aus Dominikanerkonventen gefundenen Fragmente in der Regel die typische Pariser Aufmachung zeigen,²⁷ könnte das im Format ungewöhnliche und in Bezug auf Aspekte der Buchmalerei schlichtere Kopenhagener Organum-Fragment DK-Kk GKS 1810 4°, das in einem Trägerband aus einem dänischen Franziskanerorden gefunden wurde, von Franziskanern selbst abgeschrieben worden sein.²⁸ Die im Zisterzienserkloster Maulbronn makulierten Conductus-Fragmente CH-MSbk S 231 (früher: CH-Sz S 231) und GB-Ob Auct. VI. Q.3.17²⁹ weisen dagegen ebenfalls eher eine pariserische als eine für den Zisterzienserorden charakteristische Handschriftenausstattung und Lagenordnung auf.³⁰ Über das 1245 gegründete Pariser Sankt-Bernhards-Kolleg standen nämlich auch die Zisterzienser in Kontakt mit den aktuellen Entwicklungen der Pariser Universität und der im Umfeld angesiedelten professionellen Handschriftenproduktion.³¹ So könnte in der zukünftigen Forschung die auf die Rezeption fokussierte Frage nach den Nutzergruppen der quer durch Europa verbreiteten Handschriften sowie nach über die Pariser Kathedrale Notre-Dame hinausgehenden Aufführungskontexten vermehrt an die Stelle der produktionsästhetischen Fragen nach Stilzuweisungen an spezielle Komponisten treten.

Eine weitere zentrale Debatte der jüngeren Notre-Dame-Forschung ist jene um die Frage nach der mündlichen oder schriftlichen Überlieferung. Impulsgeberin war Anna Maria Busse Berger in den 1990er Jahren, indem sie auf die Lücke zwischen den frühesten historischen Zeugnissen über die Pariser Organumpraxis gegen Ende des 12. Jahrhunderts und den ersten erhaltenen Handschriften hingewiesen und daraus den Schluss einer bis 1230 überwiegend mündlichen Überlieferung gezogen hat: »Of course, it cannot be excluded that

26 Wright 1989, S. 267–272.

27 Eine Übersicht über die in Dominikanerkonventen des deutschsprachigen Raums gefundenen Fragmente findet sich bei Maschke 2015a, Kapitel 2.1.

28 Für eine erste Vorstellung des Fundes siehe Bergsagel 1990; Überlegungen zur Provenienzforschung und Zuordnung zum Franziskanerorden in Maschke 2015a, Kapitel 4.2.

29 Vorge stellt in Stenzl 1973 und Everist 1984.

30 Zur Zurückweisung der von Everist 1984 postulierten untypischen Lagenordnung der teilweise in sehr kleine Schnipsel zerschnittenen Fragmente und seiner daraus entwickelten Morimond-Hypothese siehe Maschke 2015a, Kapitel 2.1.1.

31 Bell 2013, S. 143.

all earlier manuscripts were lost, but it is also possible that much of the music before 1230 was transmitted orally.«³²

Für die mündlichen Anteile sprechen vor allem die Bestandteile des Organum-Repertoires, die sich als formelhafte, austauschbare Elemente in verschiedenen Fassungen eines Organums oder auch zwischen unterschiedlichen Organa manifestieren. Anknüpfend an die Arbeit von Steven Immel³³ nutzt Busse Berger die Sammlung solcher Formeln im Vatikanischen Organumtraktat³⁴ als Analyse-Instrument, kommt dabei jedoch nicht immer zu kodikologisch zutreffenden Schlussfolgerungen. So muss beispielsweise Busse Bergers Deutung der Buchstaben am Rand des Traktats als »personal mnemonic marks«³⁵ des Schreibers und Sängers als Fehlinterpretation zurückgewiesen werden, da diese Buchstaben – wie es zum Beispiel auch in W1, im Nürnberger Organum-Fragment (aus der Inkunabel D-Nst. Inc. 304. 2°) oder im Klauselfaszikel in F praktiziert ist – schlichtweg dem Initialenschreiber anzeigen sollen, dass an diesen Stellen Initialen zu setzen sind.

Unabhängig von der Frage nach einer mündlichen oder schriftlichen Überlieferung ist jedoch festzustellen, dass die erhaltenen mittelalterlichen Quellen uns heutzutage nur noch in schriftlicher Form vorliegen, sei es in Form handschriftlicher Überlieferung oder anderer materieller Textträger.³⁶ So sind entsprechende Methoden zu entwickeln, um die aus dem Vergleich der Quellen abgeleiteten Befunde deuten zu können. Ausgerechnet jener Teil des Repertoires,

32 Busse Berger 1996 und 2005.

33 Immel 2001. Für eine traditionelle werkzentrierte Position siehe dagegen beispielsweise Schick 1995.

34 Ein farbiges Faksimile findet sich in Godt/Rivera 1984.

35 Busse Berger 2005, S. 122, Abb. 14, S. 127f. Dass es sich bei den Buchstaben um Initialbuchstaben handelt, ist deutlich daran erkennbar, dass sie mit den Initialen des jeweiligen Textes übereinstimmen. [Darüber hinaus kann ihre These auch aus der Sicht der modernen psychologischen Gedächtnisforschung mit Konzepten wie dem »Chunking«, auf die sich Busse Berger in ihrer Monographie beruft (ebd., z. B. S. 199 und 224), nicht gestützt werden: Weder lässt sich eine Anzahl von beispielsweise zehn Buchstaben am Rand des Vatikanischen Traktats in der linken Spalte von fol. 46v sinnvoll dem Konzept des »Chunking« zuordnen, da seit der Arbeit von George Armitage Miller (1920–2012) von einer Kapazität von durchschnittlich sieben reproduzierbaren Einheiten ausgegangen wird (Miller 1956), noch erfüllt ein einzelner Buchstabe als Abrufreiz ausreichend das Kriterium der Prägnanz. Da die Buchstaben auch in ihrer Gesamtheit – zum Beispiel im Sinne eines Akrostichons als Eselsbrücke – kein sinnvolles Wort ergeben, ist hier meines Erachtens keine sinnvolle Lern- oder Gedächtnisstrategie zu erkennen, die theoretisch auch aus Initialbuchstaben hätte entwickelt werden können.]

36 Vgl. Treitler 1974, S. 334.

den Friedrich Ludwig zu Beginn des 20. Jahrhunderts unter dem konstruierten Werktitel *Magnus Liber Organi* als »das klassische Werk des 12. Jahrhunderts für die mehrstimmige Kirchenmusik«³⁷ eingestuft hatte – die Sammlung zweistimmiger liturgischer Organa –, weist so viele Überlieferungsvarianten auf, dass hier der traditionelle Werk- und Fassungsbezug ebenso wenig greift wie Methoden traditioneller Textkritik.

Bahnbrechende Aufsätze im Umgang mit solchen Überlieferungsvarianten, die als Pflichtlektüre in aktuellen Notre-Dame-Seminaren besprochen und diskutiert werden sollten, hat bisher besonders Edward Roesner vorgelegt.³⁸ Während Roesner sich vor allem auf Bernard Cerquiglinis *Éloge de la variante* von 1989 bezieht, wäre gerade in der Notre-Dame-Forschung im deutschsprachigen Raum ein Weiterdenken von Ansätzen der New Philology äußerst wünschenswert.³⁹ Anstelle von Stilzuweisungen an echte oder konstruierte Komponisten und urtext-ähnlichen Rekonstruktionen eines *Magnus Liber Organi* oder einer Konstruktion wie *liber vel libri Perotini*⁴⁰ sollten dann andere Fragestellungen treten. So ist der Umgang mit Texten oder musikalischen Quellen zu erlernen, die aufgrund eines komplexen Wechselspiels aus mündlicher und schriftlicher Überlieferung möglicherweise gar keinen Urtext rekonstruieren lassen, und die Fähigkeit zur musikalischen Analyse muss in engem Wechselspiel mit dem Verständnis editorischer Fragen und der Bereitschaft zur Reflexion des Wechselspiels zwischen Analyse und Edition vermittelt werden.

Dass sich ein werkzentriertes Konstrukt eines ›Magnus Liber‹ nicht eignet, um der komplexen Überlieferungssituation des ›Organum duplum‹ gerecht zu werden, hat, ausgehend von umfassenden Repertoirestudien, bereits Hendrik van der Werf betont. Sein *Integrated Directory of Organa, Clausulae, and Motets of the Thirteenth Century*⁴¹ ergänzt Ludwigs *Repertorium* um zu Ludwigs Zeit noch unbekannte Quellen und erleichtert die Analyse unterschiedlicher Fassungen des Organums ebenso wie der dazugehörigen Klauseln und Motettenfamilien ungenügend, auch wenn eine der *CPI Conductus*-Internetseite vergleichbare Datenbank, die um neue Quellenfunde jederzeit ergänzt werden kann, langfristig ein noch praktischeres Hilfsmittel wäre. Für dieses Repertoire liegt darüber hinaus mit

37 Ludwig 1910, S. 2.

38 Besonders Roesner 2001a, aber auch schon frühere Arbeiten wie Roesner 1981 oder Roesner 1990.

39 Für das Trecento-Repertoire vgl. z. B. Huck 2002 oder Huck 2003.

40 Flotzinger 2007, S. 58.

41 van der Werf 1989.

RISM BIV (*Manuscripts of Polyphonic Music: 11th–Early 14th Century*)⁴² ein lange nicht aktualisiertes und für Studierende nicht unbedingt einfach zu bedienendes Nachschlagewerk vor, das von den Bemühungen, RISM zunehmend auch online verfügbar zu machen,⁴³ bislang noch nicht profitiert hat.

Im Gegensatz zum Variantenreichtum des ›Organum duplum‹-Repertoires erweist sich das Conductus-Repertoire in seiner Überlieferung als weitaus stabiler und textkritisch greifbarer. Neue Fragmentfunde der letzten Jahre haben hier vor allem neue Konkordanzen zu bekanntem Repertoire hinzugefügt, und die zu beobachtenden Varianten erstrecken sich in der Regel zum einen auf eine größere oder reduzierte Anzahl der Stimmen, zum anderen auf unterschiedliche Plica- und Ligaturschreibweisen, die möglicherweise vor allem auf individuelle Eigenschaften der jeweiligen Schreibhände verweisen. Dennoch wurde dieses Repertoire, für das der Bezug zu Notre-Dame weitaus weniger gesichert ist⁴⁴ als für das liturgisch an der Pariser Kathedrale nachweisbare⁴⁵ Organum-Repertoire, textkritisch kaum untersucht.⁴⁶ Auch philologische Fragen wie jene nach Schreibprozessen oder methodisch klare Ausdifferenzierungen zwischen Fehlern und Varianten könnten von der Forschung mehr Aufmerksamkeit erhalten und die Basis einer überfälligen neuen Conductus-Edition bieten.

Darüber hinaus beginnt die aktuelle Forschung, sich vermehrt für die Überlieferung von Conductus-Texten jenseits der Notre-Dame-Handschriften zu interessieren. Dazu gehören zum einen einstimmige Überlieferungen in verschiedenen Neumenformen – darunter in so berühmten Handschriften wie der unter dem Titel *Carmina Burana* bekannt gewordenen Sammlung in der Handschrift D-Mbs Clm 4660-4660a⁴⁷ –, zum anderen versprengte Überlieferungen, die Gedichttexte nach Autorenzuschreibungen sammeln (zum Beispiel die Philipp dem Kanzler zugeschriebenen Gedichte in D-DS 2777) – unabhängig davon, ob diese Autorenzuschreibungen zuverlässig sind oder nicht –, oder auch nur die Texte einzelner Gedichte in Zusammenhängen überliefern, die vom ursprünglichen Kontext weit entfernt zu sein scheinen (zum Beispiel *Dic Christi veritas* in I-Rc

42 Reaney 1966.

43 Schwerpunkt der RISM-Datenbank der Musikquellen sind bislang zwischen 1600 und 1800 entstandene Musikhandschriften und -drucke: <https://opac.rism.info/> (abgerufen am 1.4.2019).

44 Zu dieser Problematik vor allem Losseff 1994.

45 Vgl. Wright 1989, v. a. S. 258–267.

46 Für eine Ausnahme mit textkritischen Einzelstudien vgl. Everist 1994, S. 165; für eine Zuordnung dieser Fragmente zum Soester Dominikanerkonvent (einschließlich eines Faksimiles der zusammengehörenden Fragmente aus Cambridge, Münster und New Haven) Maschke 2015b.

47 Für eine Zusammenfassung des Forschungsstandes siehe Bobeth 2015.

1404 und D-B Cod. theol. lat. fol. 312). Während der Fall eines Textes wie des in weitaus mehr Textquellen als Musikhandschriften überlieferten Distichons *Porta salutis ave*, welches möglicherweise zunächst als Inschrift von Siegeln konzipiert war, bevor es als Conductus auch musikalisch ausgestaltet und darüber hinaus in theologischen Traktaten diskutiert wurde, eine Ausnahme darstellt,⁴⁸ dürften die umgekehrten Fälle genuiner Conductus-Texte, die von vornherein zusammen mit Musik konzipiert wurden und deren Texte erst später auch als Gedichte kursierten, sehr viel häufiger sein und verdienten mehr Aufmerksamkeit zukünftiger Forschung.

Unabhängig von der komplexen Überlieferungssituation des Repertoires zwischen mündlichen und schriftlichen, musikalischen und textlichen Anteilen nimmt die gegenwärtige Forschung also nicht mehr an, dass sich der so genannte (und begrifflich auf den Musiktraktat des »Anonymus 4« zurückgehende) *Magnus Liber Organi* vor allem zwei Autoren bzw. Kompilatoren, Leonin und Perotin, zuschreiben lässt,⁴⁹ und ob sich diese beiden Personen historisch nachweisen lassen oder nicht, ist dann ebenfalls nur noch von sekundärer Relevanz.⁵⁰ Ob es sich bei jenem *Magnus Liber Organi* um ein Buch handelte, das in der Kathedrale von Notre-Dame tatsächlich ausgelegen hat, oder ob mit dieser Beschreibung eher die breit überlieferten und als Notre-Dame-Handschriften bekannt gewordenen Sammelhandschriften als erste Anthologien der Musikgeschichte gemeint gewesen sein könnten, bleibt jedoch umstritten. Während Roesner den Begriff zumindest so breit auslegt, dass er auch die Sammlungen von »Quadrupla« und »Tripla« in die von ihm geleitete Edition aufnimmt,⁵¹ spricht sich Rudolf Flotzinger dafür aus, die von »Anonymus 4« geprägte Formulierung *liber vel libri Perotini* für die vierstimmigen Organa des Perotin zu übernehmen und diese von jenem *Magnus Liber* des Leonin zu trennen, der dann nur die Organa dupla enthalten solle.⁵²

Dagegen hatte Rebecca Baltzer schon 1987 im Zusammenhang mit ihrer Suche nach Einträgen in historischen Bibliothekskatalogen, die auf verlorene

48 Eine ausführliche Besprechung aller zu dem Zeitpunkt bekannten Quellen findet sich in Maschke 2013a.

49 Dazu bereits van der Werf 1992, S. 6, linke Spalte.

50 Während Wright ein überzeugendes Bild eines historischen Leonin entwerfen konnte (Wright 1986), gibt es bis heute kontroverse Vorstellungen darüber, wer sich hinter jenem von »Anonymus 4« genannten »Magister Perotinus« verbergen könnte (siehe beispielsweise Wright 1989 gegen Flotzinger 2007).

51 Roesner 1993 ff. (vgl. Anmerkung 4).

52 Flotzinger 2007, S. 58.

Organumbücher hindeuten könnten, daran erinnert, dass »to call something a *magnus liber organi* is to give a description of it, not to provide it with a unique title.«⁵³ Dass jener *Magnus liber organi* in der Garlandia-Kompilation des Hieronymus de Moravia⁵⁴ auch als »magnum volumen«⁵⁵ angesprochen werden konnte, verweist ebenfalls darauf, dass diese Sammlung keinen feststehenden Titel hatte; auf die Nähe der ›Summa‹-Tradition der Zeit hat neben Craig Wright⁵⁶ auch Andreas Traub⁵⁷ hingewiesen.

Daher wäre mein Vorschlag, den auf Friedrich Ludwig zurückgehenden althergebrachten Begriff des *Magnus Liber Organi* in zwei Richtungen terminologisch auszudifferenzieren und idealerweise durch zwei neutralere Begriffe zu ersetzen: zum einen durch den (auf der Ebene der komplexen Überlieferungssituation mit mündlichen und schriftlichen Anteilen ansetzenden) Begriff des ›Organum duplum‹-Repertoires, dessen Variantenreichtum als inhärenter Bestandteil in die Analyse einbezogen werden sollte; zum anderen (auf der Ebene der materiellen Beschaffenheit der ursprünglich vor allem in Codexform vorliegenden Handschriften) durch den Begriff ›Notre-Dame-Handschriften‹, vorausgesetzt, dass dieser noch ausreichend erlaubt, von Notre-Dame als alleiniger Institution entsprechend zu abstrahieren.⁵⁸ Im ersten Fall – also im engeren Sinne des Begriffs – wären Conductus und Motette nicht eingeschlossen, im zweiten dagegen schon. Der Begriff des *Magnus Liber Organi* wäre dann vor allem als historischer Terminus von Bedeutung, der die frühere musikwissenschaftliche Rezeption des Repertoires und der dazugehörigen Traktate widerspiegelt und in der älteren Forschungsliteratur verwendet wird.

53 Baltzer 1987, S. 388, Anmerkung 24.

54 Eine Aufsatzsammlung zu Hieronymus de Moravia im kulturellen Kontext seiner Zeit findet sich bei Meyer 1992; eine Neuedition, die Cserba 1935 ersetzt, legten Meyer, Lobrichon, und Carola Hertel-Geay 2012 vor.

55 Roesner 2001b, S. 593.

56 Wright 1989, S. 245.

57 Traub 2002, S. 280, Anmerkung 24, knüpft an die Arbeit Felix Heiners an (Heinzer 2000, S. 85–106, v. a. S. 88, Anmerkung 9).

58 Im Sinne eines radikaleren Ansatzes (wie van der Werfs Einschätzung des Traktats von »Anonymus 4« von 1990 und 1992) müsste dagegen von dem Begriff der ›Notre-Dame-Handschriften‹ ganz abgesehen werden, wenn man der Pluralität der Institutionen und Orte, an denen Teile des Repertoires aufgeführt wurden, wie der sozialen Gruppen, die potenziell diese Handschriften besaßen, gerecht werden wollte.

Zur Modalnotation als einem musikgeschichtlichen Meilenstein: Wie weit reicht die Gültigkeit dieses Systems?

Dass die als ›Notre-Dame-Handschriften‹ bekannt gewordenen ersten Sammelhandschriften der Musikgeschichte nicht nur durch ihre vierstimmigen Organa *Viderunt omnes. Notum fecit* (M1) und *Sederunt principes. Adiuva me Domine* (M3), sondern auch durch das neue Prinzip der Modalnotation einen musikgeschichtlichen Meilenstein markieren, ist Fluch wie Segen gleichermaßen. Die modal notierten Passagen beziehen sich nämlich in der Regel nur auf einzelne Abschnitte. Sowohl das ›Organum duplum‹ als auch der Conductus sind in der Regel in kleinere Unterabschnitte gegliedert, die verschiedenen rhythmischen Gesetzen gehorchen. Beispielsweise resultiert die oben angesprochene Varianz des ›Organum duplum‹-Repertoires vor allem aus der Austauschbarkeit solcher diskreter Abschnitte durch dazugehörige Klauseln, so dass ein modal notierter Abschnitt durch einen frei florierenden ›Organum purum‹-Satz ersetzt werden kann und umgekehrt.

Während die Edition der stabil überlieferten vierstimmigen Organa keine grundsätzlichen Schwierigkeiten bereitet⁵⁹ und die Anwendbarkeit modalrhythmischer Muster im ›Quadruplum‹-Repertoire unumstritten ist, gibt es in Bezug auf das zweistimmige Organum-Repertoire durchaus unterschiedliche Editionsprinzipien, die in den verschiedenen Bänden der aktuellen *Magnus liber organi*-Edition je nach Quelle und Herausgeber unterschiedlich gelöst sind.⁶⁰ Während Mark Everist in seiner Edition der Handschrift ›F‹ die frei florierende Organumstimme über dem Haltetonsatz in der Regel nicht rhythmisiert, bietet Thomas Payne in seiner Edition der Handschrift ›W2‹ in der Regel eine modalrhythmische Lesart an.⁶¹ Dagegen gibt es über die modalrhythmische Interpretation der Discantus-Passagen des *Organum duplum* keine nennenswerten Kontroversen. Eine dritte Satztechnik, die der Copula, ist *per definitionem* zwischen dem Haltetonsatz und dem Discantussatz angesetzt, kann also möglicherweise sowohl rhythmisierte als auch nicht rhythmisierte Passagen enthalten.⁶²

Auch im Conductus sind im Wesentlichen drei verschiedene Satztechniken zu unterscheiden: erstens die Passagen mit Text, in zeitgenössischen Traktaten »cum littera« genannt, die oft nach den Prinzipien ›Note gegen Note‹ oder

59 Die Neuedition ist Roesner 1993.

60 Roesner 1993ff.

61 Everist 2001–2003 und Payne 1996.

62 Zur Copula siehe beispielsweise Yudkin 1984.

›Melisma gegen Note‹/›Note gegen Melisma‹ verlaufen; zweitens die untextierten, in zeitgenössischen Traktaten »cum cauda« oder »sine littera« genannten Passagen, die oft sehr klare modalrhythmische Muster erkennen lassen; drittens gibt es kadenzierende, auch »punctus organi« genannte Passagen, die in ihrer Notation keine modalrhythmischen Muster aufweisen und daher in der aktuellen Notre-Dame-Forschung, ebenso wie der ›Organum purum‹-Satz, in unbehaltene Notenköpfen übertragen werden.⁶³

In keiner der gegenwärtig vorhandenen Conductus-Editionen sind jedoch diese in den Quellen gut unterscheidbaren Abschnitte und Satztechniken hinreichend erkennbar. Stattdessen wurde das Verständnis des Conductus-Repertoires durch langjährige kontroverse Debatten um die Anwendung modalrhythmischer Prinzipien auf die ›cum littera‹-Passagen eher verkompliziert als erleichtert. In den letzten zwei Jahrzehnten war es vor allem die anglo-amerikanische Forschung, die auf diese unbefriedigende Situation vermehrt hingewiesen hat. Als grundlegende Lektüre für Seminare sind daher zum einen die zum Standardwerk gewordene Monographie *Latin Poetry and Conductus Rhythm in Medieval France* von Christopher Page, zum anderen einzelne Aufsätze von Margot Fassler und Ernest H. Sanders zu empfehlen.⁶⁴

Da während des 12. und 13. Jahrhunderts von einer komplexen Überlieferungssituation mit mündlichen ebenso wie schriftlichen Anteilen auszugehen ist, ist anzunehmen, dass die mittelalterlichen Sängerinnen und Sänger, sofern sie sich überhaupt auf notierte Ausgaben von Musik verließen, dem vorgefundenen Notenbild das hinzufügten, was sie aus gehörten Aufführungen von Organum oder Conductus kannten. So beschreibt der nach 1272, aber vor Ende des 13. Jahrhunderts entstandene anonyme Musiktraktat, bereits erwähnt als Traktat des »Anonymus 4«, dass die Notation der »antiqui« (also der Vorfahren aus der Blütezeit des Notre-Dame-Repertoires vor 1230) eine sehr viel längere Probenzeit zur Folge hatte und immer ein »audiatis nos et retineatis« (›Hört uns zu und merkt es euch.«) einschloss. Mit der Notation der »antiqui« ist die noch nicht mensural festgelegte Quadrat- und Modalnotation gemeint, die sich, wie oben beschrieben, nur abschnittsweise rhythmisch darstellen, lesen und interpretieren lässt. In diesem Sinne hat auch Wulf Arlt in seinem Aufsatz *Denken in Tönen und Strukturen* auf die Möglichkeit hingewiesen, dass »die Partien des Versvortrags

63 Eine Definition des ›punctus organi‹ bietet Everist 2010. Ergänzend angewandt auf den Conductus *Porta salutis ave* in Maschke 2013a.

64 Page 1997, Fassler 1987, Sanders 1995.

[im Conductus] schon zur Zeit der Niederschrift von F unterschiedlich realisiert« worden sein könnten.⁶⁵

Die bislang einzige auf Vollständigkeit zielende Conductus-Edition ist Gordon Athol Andersons Lebenswerk *Notre-Dame and Related Conductus*, deren siebter Band aufgrund seines frühen Todes im Jahre 1981 bis heute nicht erschienen ist.⁶⁶ Zwar wird diese Edition vor allem wegen Andersons willkürlicher modal-rhythmischer Konstruktionen der ›cum littera‹-Passagen kritisiert.⁶⁷ Andersons Transkription der ›sine littera‹-Passagen ist jedoch kaum weniger problematisch: Die Kriterien, warum welche Rhythmisierung gewählt wurde und wie die daraus resultierenden Zusammenklänge begründet sind, sind nicht immer nachvollziehbar und wurden auch im kritischen Bericht nicht transparent gemacht.

Bis heute bleiben also viele Fragen der Conductus-Analyse und -Edition offen. Dass Analysen, die auf unterschiedlichen Editionen beruhen, zu verschiedenen Ergebnissen kommen können, ist naheliegend, da in mehrstimmiger Musik rhythmische Interpretationen, die jeweils auf eine einzelne Stimme bezogen sind, immer auch Konsequenzen für das kontrapunktische Geflecht und die vertikalen Zusammenklänge haben. Spielräume, die die Modalnotation offenlässt, ermöglichen beispielsweise die Interpretation besonders kurzer Notenwerte als ›fractio modi‹ oder Verlängerungen einzelner Noten in der ›extensio modi‹, deren exakte Dauern jedoch nicht verbindlich festgelegt sind. Im Idealfall müsste eine Transkription in moderne Notation solche Entscheidungen begründen und transparent machen.

Unter Berücksichtigung des im Traktat des »Anonymus 4« erwähnten Satzes »audiat nos et retineatis« mag eine objektive Conductus-Edition kaum denkbar erscheinen, denn die Möglichkeit einer authentischen Aufführung eines von Generation zu Generation weiterverbreiteten (und dabei immer wieder geringfügig veränderten) mehrstimmigen Conductus ist unwiederbringlich verloren. Dennoch lässt sich der Grad der Transparenz editorischer Entscheidungen meistens optimieren. Ideal wäre aus meiner Sicht, wenn die verschiedenen Satztechniken – ›cum cauda‹, ›cum littera‹ und ›punctus organicus‹ – auf den ersten Blick sichtbar würden. Den Definitionen von Mark Everist folgend, wären die ›cum littera‹- und ›punctus organicus‹-Passagen in unbehaltsten Notenköpfen

65 Arlt 2000, S. 93.

66 Nachdem Gordon Anderson 1981 während seiner Arbeit an der Conductus-Gesamtausgabe starb, arbeitet Charles Brewer derzeit an einer posthumen Herausgabe dieses Bandes. Vgl. <http://www.music.fsu.edu/person/charles-brewer> (abgerufen am 1.4.2019).

67 Siehe beispielsweise Page 1997, S. 13, oder Everist 2000, S. 140.

zu notieren. Sollte eine spätere Lesart in Mensuralnotation vorliegen, die einen eindeutigen Rhythmus erkennen lässt, kann diese als Alternativversion über dem jeweiligen Notensystem notiert werden. Dennoch ist in der Interpretation auch hier Vorsicht angebracht, denn eine spätere Lesart kann auf einer eigenen Interpretation eines Schreibers beruhen, der versucht haben könnte, die Vorlage einer neuen Notation anzupassen und damit einen ursprünglich womöglich frei fließenden Rhythmus durch ein festes Metrum zu vereinheitlichen. In Bezug auf die meist in Modalnotation notierten ›cum cauda‹-Passagen wären editorische Entscheidungen, die aus dem erwähnten Spielraum der Modalnotation entstehen, ebenfalls transparent zu machen. Eine Visualisierung von Schreibvarianten in einer Edition als einem offen edierten Text könnte überdies dazu dienen, auch jene Spielräume, die sich aus den Interpretationen mittelalterlicher Schreibhände ergeben haben könnten, offenzulegen.

Gerade in Hinblick auf das Conductus-Repertoire hat eine Abkehr vom allzu starr angewandten Konzept eines unbedingten Notre-Dame-Bezugs der ›Notre-Dame-Handschriften‹ inzwischen die Forschung verändert. Aus den 1990er Jahren sind hier besonders die Arbeiten von Nicky Losseff und Christopher Page hervorzuheben.⁶⁸ Die Wahrnehmung des Conductus als eines »modal genre«⁶⁹ hat Christopher Page als Folge der Verknüpfung des Conductus-Repertoires mit dem Konzept einer ›Notre-Dame-Schule‹ oder gar der Konstruktion eines ›Notre-Dame-Conductus‹ herausgestellt. Aufgrund dieser Fixierung auf Notre-Dame habe die Diskussion um die rhythmisch angemessene Transkription des Conductus unter den Vorzeichen der Modaltheorie Generationen von Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftlern beschäftigt:⁷⁰

Taken in its simplest form [...] the belief in a ›Notre-Dame conductus‹ appears to simplify the issue of conductus rhythm by implying that there is essentially one kind of rhythmic policy for much of the conductus repertory, which spread from the ultimate *societas* – indeed *universitas* – of clerics, namely Paris.⁷¹

Dadurch werde der ›Notre-Dame-Conductus‹ künstlich von anderen lateinischen Gesängen der Zeit unterschieden, und es entstehe der Eindruck, er bilde eine besondere Untertradition (»a specialised sub-tradition«).⁷² Unterschiedliche

68 Losseff 1994; Page 1997.

69 Page 1997, S. 10.

70 Eine Aufstellung der relevanten Literatur findet sich in Everist 1994, S. 150, Anmerkung 5.

71 Page 1997, S. 10.

72 Ebd., S. 11.

Stilrichtungen oder verschiedene regionale Prägungen gingen in diesem Konzept unter. Als erfolgversprechendes Modell stellte Page den bereits damals von Everist vorgelegten ersten Ansatz einer neutralen Umschrift der ›cum littera‹-Stellen des Conductus heraus,⁷³ rief damit jedoch auch heftige Gegenreaktionen hervor.⁷⁴

Durch das 2010 begonnene, vom britischen Arts and Humanities Research Council (AHRC) geförderte Conductus-Projekt unter Leitung von Mark Everist ist die Forschung am Conductus-Repertoire inzwischen wesentlich erleichtert worden: Die Datenbank »CPI Conductus«,⁷⁵ in die auch die aktuellsten Fragmentfunde aus dem Umfeld der Projektmitglieder umgehend integriert wurden,⁷⁶ erfasst alle gegenwärtig bekannten Konkordanzen des Repertoires ebenso wie Hinweise auf online verfügbare Digitalisate. Fortgeschrittene Studierende oder Aufführende können also direkt mit den Quellen arbeiten. Der Weg für eine neue Conductus-Edition, die idealerweise unter Berücksichtigung aller Quellen und aller Varianten in einem offen edierten Text erfolgen sollte und rhythmisch so neutral wie nötig und so präzise wie möglich sein sollte, dürfte nun also endlich frei sein.

Innovative künftige Editionen des Repertoires werden sich also gerade dadurch auszeichnen, dass in ihnen nicht alle Aspekte der Gliederung der Zeit eindeutig geklärt werden und Deutungen, die in der Forschung kontrovers diskutiert werden, transparent gemacht werden. Auf der Grundlage einer nicht rhythmisierten Edition, in der beispielsweise Ligaturklammern (und damit auch mögliche modale Lesarten innerhalb schwerer definierbarer Passagen wie der ›Copulae‹ im Organum) klar gekennzeichnet sind, lässt sich ein modaler (oder ein sonstiger) Rhythmus viel leichter hinzudenken, als sich ein konstruierter und auf möglicherweise fragwürdigen Prämissen basierender Rhythmus, der den Text damit auf den ersten Blick festzulegen scheint, wegdenken lässt.

Darüber hinaus lassen sich in der Editionsform eines offen edierten Textes, wie sie von Oliver Huck eingehend dargestellt und für das Trecento-Repertoire angewendet wurde, auch alle variierenden Lesarten aus anderen Quellen auf einen Blick erkennen. Aus einer solchen synoptischen Perspektive würden sich also zugleich weitere interpretatorische Sichtweisen eröffnen. In einer solchen

73 Page 1997, S. 14; Everist 1994, S. 164.

74 Wulstan 1999, Karp 2000; als Replik Everist 2002.

75 <http://catalogue.conductus.ac.uk/> (abgerufen am 1.4.2019).

76 Zum Beispiel Maschke 2013a, 2013b, 2015a und b, oder das von Dominique Gatté entdeckte Fragment F-T 1471, das von Bevilacqua 2016 fragwürdig früh datiert wird.

Editionsform sollen »eigene und abweichende Deutungen der Befunde«⁷⁷ transparent bleiben, so dass zum Beispiel die Interpretation unterschiedlicher Ligaturen oder rhythmischer Lesarten dem jeweiligen Forschungsinteresse überlassen bleiben kann. Eine entsprechend auch optisch klar zwischen verschiedenen Satztechniken differenzierende Editionsform sollte im Conductus-Repertoire modalrhythmische Passagen, die als solche unumstritten sind, auf den ersten Blick klar erkennbar machen, und Passagen, deren rhythmische Interpretation kontrovers ist, in ihrer Kontroversität transparent halten – ähnlich, wie es in Everists Organum-Edition bereits umgesetzt ist.

*

Während in wissenschaftlichen Fachdiskursen das Festhalten an bewährten Geschichtsbildern oft kritisch gesehen wird, weil es Innovationen ausbremst, kann die Lehrpraxis an Schulen und Hochschulen verständlicherweise mit den aktuellen Entwicklungen der Forschung nur selten standhalten. Je spezialisierter die Fachdiskurse, desto schwieriger wird es, Brücken zu bauen, um bahnbrechende Veränderungen auch außerhalb der eigenen Fachcommunities zu etablieren.⁷⁸ Trotz aller nötigen didaktischen Reduktion wäre es für das Notre-Dame-Repertoire jedoch wünschenswert, dass der von postmoderner Mediävistik postulierte Abschied vom festen Text und das Lob der Variante allmählich auch in der Hochschuldidaktik des Grundstudiums fester verankert werden könnte, damit Forschung und Lehre sich für neue Sichtweisen auf ein scheinbar lange bekanntes Repertoire öffnen können.

Statt autorzentrierter Stilzuweisungen an Leonin und Perotin wären dann der Umgang mit der Varianz des Repertoires zu erlernen und die Entwicklung der nötigen philologischen Kompetenzen als Grundlage für analytische Studien am Repertoire sicherzustellen. In diesem Sinne wäre also wünschenswert, die Studierenden neben Satztechnik und Notation des 13. Jahrhunderts auch an gewisse Grundkenntnisse der Handschriftenkunde mit den dazugehörigen Findmitteln sowie des komplexen Zusammenspiels von mündlicher und schriftlicher Überlieferung heranzuführen.

77 Huck 2002, S. 38.

78 Als zwei sehr unterschiedliche Versuche, einführende Brücken in die mittelalterliche Musik zu bauen, siehe Walter 1994 und Haas 2005.

Quellen (mit RISM Sigla)

- CH-MSbk S 231 (früher: CH-Sz S 231): Mariastein, Benediktinerkloster, Fragmente S 231
D-B Cod. theol. lat. fol. 312: Berlin, Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz, Cod. theol. lat. fol. 312
D-DS 2777: Darmstadt, Hessische Landes- und Hochschulbibliothek, Hs 2777
D-F fragm. lat. VI. 41: Frankfurt am Main, Stadt- und Universitätsbibliothek Johann Christian Senckenberg der Johann Wolfgang Goethe-Universität, fragm. lat. VI. 41 (Conductus-Fragmente aus D-F Inc. Oct. 294)
D-Mbs Clm 4660-4660a: München, Bayerische Staatsbibliothek, Clm 4660-4660a
D-MÜsa Mscr. VII, 6115: Münster, Landesarchiv NRW Abteilung Westfalen, Conductus-Fragmente (Abklatsch) in Mscr. VII, 6115
D-MÜu Hs 378: Münster, Universitäts- und Landesbibliothek, Conductus-Fragmente in Hs 378
D-MÜu: Münster, Universitäts- und Landesbibliothek, Conductus-Fragmente in Hs 382
D-Nst Inc. 304. 2°: Nürnberg, Stadtbibliothek, Organum-Fragmente in Inc. 304. 2°
D-W Cod. Guelf. 628 Helmst.: Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek, Cod. Guelf. 628 Helmst. (Heinemann no. 677) (W1)
D-W Cod. Guelf. 1099 Helmst.: Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek, Cod. Guelf. 1099 Helmst. (Heinemann no. 1206) (W2)
DK-Kk GKS 1810 4°: København, Det Kongelige Bibliotek, Organum-Fragmente in GKS 1810 4°
E-Mn 20486: Madrid, Biblioteca nacional, 20486 (Ma)
F-T 1471: Troyes, Bibliothèque municipale, Ms 1471
GB-Cssc 117*: Cambridge, Sidney Sussex College, Conductus-Fragmente
GB-Ob Auct. VI. Q.3.17: Oxford, Bodleian Library, Auct. VI. Q.3.17
I-Fl plut. 29.1: Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Pluteo 29.1 (F)
I-Rc 1404: Roma, Biblioteca Casanatense, Ms. 1404
US-NHHub Beinecke MS 712.59: New Haven, Yale University, Beinecke Rare Book and Manuscript Library, Fragment MS 712.59
US-NYcub N-66: New York, Columbia University, Rare Book and Manuscript Library, Conductus-Fragmente in der Inkunabel US-NYcub N-66

Literatur

- Anderson, Gordon Athol (Hg.), *Notre-Dame and Related Conductus*, 10 Bde. (Gesamtausgaben, Bd. X/1-X/10), Henryville, Ottawa u. Binningen 1975–1988.
Arlt, Wulf, »Denken in Tönen und Strukturen: Komponieren im Kontext Perotins«, in: *Perotinus Magnus* (Musik-Konzepte 107), hg. von Heinz-Klaus Metzger u. Rainer Riehn, München 2000, S. 53–100.

- Asensio, Juan Carlos, *El Códice de Madrid (Biblioteca Nacional, Mss. 20486): Polifonías del siglo XIII* (Patrimonio musical español), Madrid 1997.
- Barthes Roland, »The Death of the Author«, in: ders., *Image – Music – Text*, hg. von Stephen Heath, London 1977, S. 42–48.
- Baxter, James Houston, *An Old St. Andrews Music Book (Cod. Helmst. 628). Published in Facsimile with an introduction by J. H. Baxter* (St. Andrews University Publications 30), London 1931.
- Bell, David N., »Libraries and Scriptoria«, in: *The Cambridge Companion to the Cistercian Order* (Cambridge Companions to Religion), hg. von Mette Birkedal Bruun, Cambridge 2013, S. 140–150.
- Bergsagel, John, »The Transmission of Notre Dame Organa in Some Newly-Discovered ›Magnus Liber Organi‹ Fragments in Copenhagen«, in: *Atti del XIV Congresso della Società Internazionale di Musicologia Bologna 1987. Trasmissione e recezione delle forme di cultura musicale. Vol. 3: Free Papers*, hg. von Angelo Pompilio u. a., Torino 1990, S. 629–636.
- Bevilacqua, Gregorio, »The Earliest Source of Notre-Dame Polyphony? A New Conductus Fragment from the Early Thirteenth Century«, in: *Music and Letters* 97 (2016), S. 1–41.
- Bobeth, Gundela, »Wine, Women, and song? Reconsidering the Carmina burana«, in: *Manuscripts and Medieval Song: Inscription, Performance, Context* (Music in Context), hg. von Helen Deeming u. Elizabeth Eva Leach, Cambridge 2015, S. 79–115.
- Busse Berger, Anna Maria, *Medieval Music and the Art of Memory*, Berkeley, CA, London u. Los Angeles 2005.
- Busse Berger, Anna Maria, »Mnemotechnics and Notre Dame Polyphony«, in: *Journal of Musicology* 14 (1996), S. 263–298.
- Coussemaker, E[dmund] de, *Scriptorum de musica medii aevi. Bd. 1*, Paris 1864, S. 327–364.
- Cserba, Simon M. (Hg.), *Hieronymus de Moravia O.P. Tractatus de Musica* (Freiburger Studien zur Musikwissenschaft 2), Regensburg 1935.
- Dittmer, Luther (Hg.), *Faksimile-Ausgabe der Handschrift Madrid 20486* (Publications of Mediaeval Musical Manuscripts/Veröffentlichungen mittelalterlicher Musikhandschriften 2), New York 1957.
- Dittmer, Luther (Hg.), *Faksimile-Ausgabe der Handschrift Wolfenbüttel 1099 (1206)/Facsimile Reproduction of the Manuscript Wolfenbüttel 1099 (1206). Mit einer Einleitung von Luther Dittmer* (Publications of Mediaeval Musical Manuscripts/Veröffentlichungen mittelalterlicher Musikhandschriften 2), New York 1960.
- Dittmer, Luther (Hg.), *Firenze, Biblioteca Mediceo-Laurenziana, Pluteo 29,1. Teil I: Faszikel I–VI (ff. 1–262)* (Publications of Mediaeval Musical Manuscripts/Veröffentlichungen mittelalterlicher Musikhandschriften 10), New York [1966].
- Dittmer, Luther (Hg.), *Firenze, Biblioteca Mediceo-Laurenziana, Pluteo 29,1. Teil II: Faszikel VII–XI (ff. 263–476)* (Publications of Mediaeval Musical Manuscripts/Veröffentlichungen mittelalterlicher Musikhandschriften 11), New York [1967].
- Eickermann, Norbert, »Auf den Spuren einer großen Notre-Dame-Handschrift des 13. Jahrhunderts«, in: *Westfalen. Hefte für Geschichte, Kunst und Volkskunde* 52 (1974), S. 149–152.

- Everist, Mark, »A New Source for the Polyphonic Conductus: Ms. 117 in Sidney Sussex College Cambridge«, in: *Plainsong and Medieval Music* 3 (1994), S. 149–168.
- Everist, Mark, »A Reconstructed Source for the Thirteenth-Century Conductus«, in: *Gordon Athol Anderson (1929–1981): In memoriam von seinen Studenten, Freunden und Kollegen, Vol. I: Bent – Gillingham* (Musicological Studies 39,1), hg. von Luther Dittmer, Henryville, Ottawa u. Binningen 1984, S. 97–118.
- Everist, Mark, »Tails of the Unexpected: The ›Punctus organi‹ and the ›Conductus cum caudis‹«, in: *Musik des Mittelalters und der Renaissance. Festschrift Klaus-Jürgen Sachs zum 80. Geburtstag* (Veröffentlichungen des Staatlichen Instituts für Musikforschung Berlin 18; Studien zur Geschichte der Musiktheorie 8), hg. von Rainer Kleinertz u. Wolf Frobenius, Hildesheim, Zürich u. New York 2010, S. 1–35.
- Everist, Mark, [»Letter from Mark Everist«], in: *Journal of the American Musicological Society* 55 (2002), S. 195f.
- Everist, Mark, »Reception and Recomposition in the Polyphonic Conductus cum caudis: The Metz Fragment«, in: *Journal of the Royal Musical Association* 125 (2000), S. 135–163.
- Everist, Mark (Hg.), *Les Organa à deux voix pour l'office du manuscrit de Florence, Biblioteca Medicea-Laurenziana, Plut. 29.1* (Le Magnus liber organi de Notre Dame de Paris 2), Monaco 2003.
- Everist, Mark (Hg.), *Les Organa à deux voix pour la messe (De Noël à la fête des Saints Pierre et Paul) du manuscrit de Florence, Biblioteca Medicea-Laurenziana, Plut. 29.1* (Le Magnus liber organi de Notre Dame de Paris 3), Monaco 2001.
- Everist, Mark (Hg.), *Les Organa à deux voix pour la messe (De l'Assomption au commun des saints) du manuscrit de Florence, Biblioteca Medicea-Laurenziana, Plut. 29.1* (Le Magnus liber organi de Notre Dame de Paris 4), Monaco 2002.
- Fassler, Margot E., »Accent, Meter, and Rhythm in Medieval Treatises ›De rithmis‹«, in: *The Journal of Musicology* 5 (1987), S. 164–190.
- Flotzinger, Rudolf, *Von Leonin zu Perotin. Der musikalische Paradigmenwechsel in Paris um 1210* (Varia Musicologica 8), Bern 2007.
- Godt, Irving/Rivera, Benito (Hg.), »The Vatican Organum Treatise. A Colour Reproduction, Transcription, and Translation«, in: *Gordon Athol Anderson (1929–1981). In Memoriam von seinen Studenten, Freunden und Kollegen. Band II: Godt-Tischler* (Wissenschaftliche Abhandlungen 39,2), ohne Herausgeber, Henryville, Ottawa u. Binningen 1984, S. 264–345.
- Haas, Max, Art. »Organum«, in: *MGG* 2, Sachteil, Bd. 7, Kassel u. a. 1997, Sp. 870–877.
- Haas, Max, *Musikalisches Denken im Mittelalter: eine Einführung*, Bern, Berlin u. Frankfurt a. M. 2005.
- Heinzer, Felix, »Kodifizierung und Vereinheitlichung liturgischer Traditionen«, in: *Musik in Mecklenburg* (Studien und Materialien zur Musikwissenschaft 21), hg. von Karl Helfer, Hildesheim, Zürich u. New York 2000, S. 85–106.
- Huck, Oliver/Dieckmann, Sandra (Hg.), *Die mehrfach überlieferten Kompositionen des frühen Trecento. Anonyme Madrigale und Cacce sowie Kompositionen von Piero, Giovanni da Firenze und Jacopo da Bologna. Bd. 1: Übertragungen, Texte, Kommentare; Bd. 2: Transkriptionen* (Musica mensurabilis 2/1–2/2), Hildesheim, Zürich u. New York 2007.

- Huck, Oliver, »Der Editor als Leser und der Leser als Editor. Offene und geschlossene Texte in Editionen polyphoner Musik des Mittelalters«, in: *Musikedition. Mittler zwischen Wissenschaft und musikalischer Praxis* (Beihefte zu editio 17), hg. von Helga Lühning, Tübingen 2002, S. 33–47.
- Huck, Oliver, »Schreibprozesse in italienischen Musikhandschriften des 14. und frühen 15. Jahrhunderts«, in: *Die Musikforschung* 56 (2003), S. 366–374.
- Immel, Steven C., »The Vatican Organum Treatise Re-Examined«, in: *Early Music History* 20 (2001), S. 121–172.
- Jacobsen, Peter Christian, *Kleinüberlieferung mehrstimmiger Musik vor 1550 in deutschem Sprachgebiet. VII: Ein neues Fragment zum Magnus Liber Organi* (Nachrichten der Akademie der Wissenschaften zu Göttingen: 1. Philologisch-Historische Klasse 2006, 3), Göttingen 2006, S. 153–166.
- Karp, Theodore, »Review: Latin Poetry and Conductus Rhythm in Medieval France by Christopher Page. The Sound of Medieval Song: Ornamentation and Vocal Style According to the Treatises by Timothy J. McGee; Randall A. Rosenfeld«, in: *Journal of the American Musicological Society* 53 (2000), S. 613–623.
- Keil, Werner, *Musikgeschichte im Überblick. Zweite, überarbeitete Auflage* (Basiswissen Musik), Paderborn 2014.
- Knapp, Janet, *Thirty-Five Conductus for Two and Three Voices* (Collegium Musicum 6), New Haven, CT 1965.
- Kreutziger-Herr, Annette, *Ein Traum vom Mittelalter. Die Wiederentdeckung mittelalterlicher Musik in der Neuzeit*, Köln 2003.
- Leech-Wilkinson, Daniel, *The Modern Invention of Medieval Music: Scholarship, Ideology, Performance* (Musical Performance and Reception), Cambridge u. a. 2002.
- Losseff, Nicky, *The best Concords. Polyphonic Music in Thirteenth-Century Britain* (Outstanding Dissertations in Music from British Universities), New York u. London 1994.
- Ludwig, Friedrich, *Repertorium organorum recentioris et motetorum vetustissimi stili. Bd. I: Catalogue raisonné der Quellen, Abt. 1: Handschriften in Quadrat-Notation*, Halle 1910.
- Maschke, Eva M., »Neue Conductus-Fragmente aus dem ehemaligen Dominikanerkloster in Frankfurt am Main«, in: *Studi Musicali. Nuova serie* 1 (2010), S. 295–312.
- Maschke, Eva M., »Neue Fragmentfunde in der Universitäts- und Landesbibliothek Münster: Zur Rekonstruktion einer Notre-Dame-Handschrift aus dem Soester Dominikanerkonvent«, in: *Die Musikforschung* 66 (2013), S. 277–280 [= Maschke 2013b].
- Maschke, Eva M., *Notre Dame Manuscripts and Their History: Case Studies on Reception and Reuse. University of Southampton, Faculty of Humanities/University of Hamburg, Doctoral Thesis, 2015*. <http://eprints.soton.ac.uk/381803/> (abgerufen am 26.2.2020) [= Maschke 2015a].
- Maschke, Eva M., »Porta salutis ave: Manuscript Culture, Material Culture, and Music«, in: *Musica disciplina* 58 (2013), S. 167–230 [= Maschke 2013a].
- Maschke, Eva M., »Some Preliminary Observations on the Afterlife of 13th-century Music Manuscripts«, in: *manuscript cultures* 8 (2015), S. 138–156 [= Maschke 2015b].
- Meyer, Christian (Hg.), *Jérôme de Moravie. Un théoricien de la musique dans le milieu intellectuel parisien du XIII^e siècle. Actes des colloques de Royaumont 1989*, Paris 1992.

- Meyer, Christian/Lobrichon, Guy/Hertel-Geay, Carola (Hg.), *Hieronymus de Moravia. Tractatus de musica* (Corpus Christianorum Continuatio Mediaevalis 250), Turnhout 2012.
- Miller, George A., »The Magical Number Seven, Plus or Minus Two: Some Limits on Our Capacity for Processing Information«, in: *The Psychological Review* 63 (1956), S. 81–97.
- Page, Christopher, *Latin Poetry and Conductus Rhythm in Medieval France* (Royal Music Association Monographs 8), London 1997.
- Payne, Thomas B. (Hg.), *Les Organa à deux voix du manuscrit de Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek, Cod. Guelf. 1099 Helmst.* (Le Magnus liber organi de Notre-Dame de Paris 6A–6B), 2 Bde., Monaco 1996.
- Reaney, Gilbert, *Manuscripts of Polyphonic Music 11th-early 14th Century* (Répertoire International des Sources Musicales BIV.1/RISM BIV.1), München u. Duisburg 1966.
- Reckow, Fritz, *Der Musiktraktat des Anonymus 4. Teil I: Edition* (Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft 4), Wiesbaden 1967.
- Roesner, Edward H. (Hg.), *Les Quadrupla et Tripla de Paris* (Le Magnus Liber Organi de Notre-Dame de Paris 1), Monaco 1993.
- Roesner, Edward H., »The Emergence of Musica Mensurabilis«, in: *Studies in Musical Sources and Style: Essays in Honor of Jan LaRue*, hg. von Eugene K. Wolf u. Edward H. Roesner, Madison, WI 1990, S. 41–74.
- Roesner, Edward H., »The Problem of Chronology in the Transmission of Organum Duplum«, in: *Music in Medieval and Early Modern Europe. Patronage, Sources, and Texts*, hg. von Iain Fenlon, Cambridge 1981, S. 365–399.
- Roesner, Edward H., »Who ›made‹ the Magnus liber?«, in: *Early Music History* 20 (2001), S. 227–266 [= Roesner 2001a].
- Roesner, Edward H., »Magnus liber«, in: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, hg. von Stanley Sadie, London 2001, S. 593–597 [= Roesner 2001b].
- Rotter-Broman, Signe, »Geschichtsbild und Analyse. Überlegungen zur Musik des späten Trecento«, in: *Kontinuität und Transformation in der italienischen Vokalmusik zwischen Due- und Quattrocento. Bericht über die Tagung in Jena vom 1.–3. Juli 2005* (Musica Mensurabilis 3), hg. von Sandra Dieckmann, Oliver Huck, Signe Rotter-Broman u. Alba Scotti, Hildesheim, Zürich u. New York 2007, S. 197–213.
- Rouse, Richard/Rouse, Mary, *Manuscripts and their Makers: Commercial Book Producers in Medieval Paris 1200–1500* (Studies in Medieval and Early Renaissance Art History/HMSAH 25), 2 Bde., Turnhout 2000.
- Sanders, Ernest, »Rithmus«, in: *Essays on Medieval Music in Honor of David G. Hughes* (Isham Library Papers 4), hg. von Graeme M. Boone, Cambridge, MA 1995, S. 415–440.
- Schick, Hartmut, »Musik wird zum Kunstwerk. Leonin und die Organa des Vatikanischen Organumtraktats«, in: *Studien zur Musikgeschichte. Eine Festschrift für Ludwig Finscher*, hg. von Annegrit Laubenthal, Kassel u. a. 1995, S. 34–43.
- Stahelin, Martin, »Die Erforschung mittelalterlicher Musikfragmente. Ein Beitrag zur Revision unserer musikgeschichtlichen Vorstellungen«, in: *Bibliothek und Wissenschaft* 30 (1997), S. 26–40.

- Staehelin, Martin (Hg.), *Die mittelalterliche Musikhandschrift W1. Vollständige Reproduktion des ›Notre Dame‹-Manuskripts der Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel Cod. Guelf. 628 Helmst. Mit einem Vorwort (deutsch und englisch) von Martin Staehelin* (Wolfenbütteler Mittelalter-Studien 9), Wiesbaden 1995.
- Staehelin, Martin, *Kleinüberlieferung mehrstimmiger Musik vor 1550 in deutschem Sprachgebiet. Lieferung IX, Band 15: Neue Quellen des Spätmittelalters aus Deutschland und der Schweiz*, Berlin u. Boston 2012.
- Stenzl, Jürg, »Eine unbekannte Notre Dame-Quelle: Die Solothurner Fragmente«, in: *Die Musikforschung* 26 (1973), S. 311–332.
- Stenzl, Jürg, »Perotinus Magnus. Und die Musikforschung erschuf den ersten Komponisten. Nach ihrem Ebenbilde erschuf sie ihn«, in: *Perotinus Magnus* (Musik-Konzepte 107), hg. von Heinz-Klaus Metzger u. Rainer Riehn, München 2000, S. 19–52.
- Thurston, Ethel (Hg.), *The Conductus Collections of MS Wolfenbüttel 1099* (Recent Researches in the Music of the Middle Ages and Early Renaissance 11–13), 3 Bde., Madison, WI 1980.
- Tischler, Hans (Hg.), *The Earliest Polyphonic Art Music: The 150 Two-part Conductus in the Notre-Dame Manuscripts*, 2 Bde., Ottawa 2005.
- Tischler, Hans (Hg.), *The Parisian Two-Part Organa: The Complete Comparative Edition*, 2 Bde., Stuyvesant, NY 1988.
- Traub, Andreas, »Liturgische und musikalische Zeit – Bemerkungen zu Notre Dame«, in: *Mittellateinisches Jahrbuch* 37 (2002), S. 277–293.
- Treitler, Leo, »Homer and Gregory: The Transmission of Epic Poetry and Plainchant«, in: *The Musical Quarterly* 60 (1974), S. 333–372.
- Viret, Jacques, *L'École de Notre-Dame et ses conduits polyphoniques: étude historique et musicologique; édition pratique de textes musicaux* (Diaphonia 2), Lyon 2001.
- Walter, Michael, *Grundlagen der Musik des Mittelalters: Schrift. Zeit. Raum*, Stuttgart u. Weimar 1994.
- van der Werf, Hendrik, *Anonymous IV as Chronicler*, Rochester, NY 1990.
- van der Werf, Hendrik, »Anonymous IV as Chronicler«, in: *Musicology Australia* 15 (1992), S. 3–13.
- van der Werf, Hendrik, *Integrated Directory of Organa, Clausulae, and Motets of the Thirteenth Century*, Rochester, NY 1989.
- Wright, Craig, »Leoninus, Poet and Musician«, in: *Journal of the American Musicological Society* 39 (1986), S. 1–35.
- Wright, Craig, *Music and Ceremony at Notre Dame of Paris. 500–1500* (Cambridge Studies in Music), Cambridge u. a. 1989.
- Wulstan, David, »Review: Latin Poetry and Conductus Rhythm in Medieval France by Christopher Page«, in: *Notes, Second Series* 55 (1999), S. 643ff.
- Yudkin, Jeremy, »The Anonymous of St. Emmeram and Anonymous IV on the ›Copula‹«, in: *The Musical Quarterly* 70 (1984), S. 1–22.
- Yudkin, Jeremy, *The Music Treatise of Anonymous IV. A new translation* (Musicological Studies & Documents 41), Neuhausen-Stuttgart 1985.

»metra et numeri antiquorum«

Zur Umsetzung sprachlicher Akzentmuster in Vertonungen lateinischer Dichtung

Der folgende Beitrag widmet sich Kompositionen, die einen bestimmten Aspekt lateinischer Poesie in Musik umsetzen, und zwar einen sprachlich-→formalen Aspekt. Gemeint ist die strenge Differenzierung von Silbendauern in ›Längen‹ und ›Kürzen‹. Aus dieser Differenzierung ergibt sich die »quantitierende«¹ Metrik, welche besonders für die Dichtung der klassischen und augusteischen Zeit charakteristisch ist. Vertonungen lateinischer Texte, die diese sprachlich-strukturelle Komponente berücksichtigen, bringen Phänomene hervor, die im Folgenden mit einem von Boris Blacher frei entlehnten Begriff als ›variable Metren‹² bezeichnet werden. Der Beitrag nimmt, nach einleitenden Hinweisen zur quantifizierenden Organisation lateinischer Poesie, zwei solche Vertonungen in den Blick.

Wie häufig bei interdisziplinären Studien ist auch im Schnittfeld von Altphilologie und Musiktheorie ein unterschiedlicher Gebrauch von Fachbegriffen zu beachten. Für meinen Beitrag gelten folgende Begriffsbestimmungen:

- Unter ›Rhythmus‹ wird eine Folge von mindestens zwei Zeitdauern in ihrer Relation zueinander verstanden. Das Adjektiv ›rhythmisch‹ bezieht sich auf die Eigenschaften sprachlicher Strukturen oder musikalischer Ereignisse, die zur Entstehung von Rhythmus führen, also etwa auf die Disposition von Silben- oder Tondauern.
- Den Begriff des ›Metrum‹ verwende ich ausschließlich in der Wendung ›variable Metren‹. Gemeint ist damit die unregelmäßige Akzentuierung von äquidistanten Einheiten eines regelmäßigen Pulses.
- Der Begriff ›Metrik‹ hingegen bezeichnet, anknüpfend an den philologischen Sprachgebrauch, »die Erfassung und Beschreibung von hörbaren Ordnungs-

1 Drexler 1967, S. 15.

2 Vgl. Blacher 1951a und 1951b. Zu »Voraussetzungen«, »Ausprägungen« und »Folgen« des Blacher'schen Konzepts der ›variablen Metren‹ vgl. Grafschmidt 1996.

prinzipien, mit denen eine regelmäßige Struktur von kunstvollen Texten, insbesondere Dichtungstexten, erzielt wird«. Das Adjektiv ›metrisch‹ bezieht sich dementsprechend innerhalb des folgenden Beitrags auf die Ordnung der »phonetischen Merkmale« gebundener Sprache.³

1. Metrische Aspekte lateinischer Poesie

Die gebundene Rede im Latein der klassischen und augusteischen Zeit ist nach gängiger Lehrmeinung quantitativ organisiert. Das heißt: Die formalen Ordnungsprinzipien von Dichtung orientieren sich an der unterschiedlichen Dauer der einzelnen Silben, dem Wechselspiel aus Längen und Kürzen.⁴ Als Beispiel sei hier ein Ausschnitt aus Ovids Versepos *Metamorphosen* zitiert:

*Daedalus interea Creten longumque perosus
 exsilium tactusque loci natalis amore
 clausus erat pelago.
 [Dædalus, dem die lange Verbannung und Creta verhasst sind,
 den das Heimweh ergreift nach der Stadt, in der er geboren,
 rings umschließt ihn das Meer.]⁵*

Die Abfolge der Silbendauern in diesen zweieinhalb Verszeilen lässt sich mit den üblichen Symbolen für Längen (–) und Kürzen (˘) wie folgt darstellen:

–	˘	˘	–	˘	˘	–	–	–	–	˘	˘	–	˘	
<i>Dae</i>	<i>da</i>	<i>lus</i>	<i>in</i>	<i>ter</i>	<i>e</i>	<i>a</i>	<i>Cre</i>	<i>ten</i>	<i>lon</i>	<i>gum</i>	<i>que</i>	<i>per</i>	<i>o</i>	<i>sus</i>
–	˘	˘	–	–	–	˘	˘	–	–	–	˘	˘	–	˘
<i>ex</i>	<i>si</i>	<i>li</i>	<i>um</i>	<i>tac</i>	<i>tus</i>	<i>que</i>	<i>lo</i>	<i>ci</i>	<i>na</i>	<i>ta</i>	<i>lis</i>	<i>a</i>	<i>mo</i>	<i>re</i>
–	˘	˘	–	˘	˘	–								
<i>clau</i>	<i>sus</i>	<i>e</i>	<i>rat</i>	<i>pe</i>	<i>la</i>	<i>go.</i>								

Die zugrunde liegende Versform ist der epische Hexameter (und damit die Gliederung einer Verszeile in sechs Versfüße). Die erste Hälfte jedes Versfußes (die sogenannte Hebung oder ›Arsis‹) wird stets von einer langen Silbe gebildet,

3 Zamminer/Leonhardt 2006.

4 Vgl. Crusius/Rubenbauer 1967, S. 1–4.

5 Publius Ovidius Naso, *Metamorphosen* [*Metamorphoseon Libri*] VIII 183–185; Textwiedergabe und Hexameterübersetzung nach Rösch 1977, S. 284f.

während die zweite Hälfte (die sogenannte Senkung oder ›Thesis‹) variabler gestaltet ist.⁶ Die Abfolge von Längen und Kürzen in den zitierten Verszeilen lässt sich folgendermaßen in moderne Notenschrift transkribieren (wobei eine Viertelnote einer metrischen Länge, eine Achtelnote einer metrischen Kürze entspricht):

Dae - da - lus in - ter - e - a Cre - ten lon - gum - que per - o - sus

ex - si - li - um tac - tus - que lo - ci na - ta - lis a - mo - re

clau - sus e - rat pe - la - go.

Abbildung 1: Ovid, *Metamorphosen* VIII, 183–185; rhythmische Transkription

Die hier berücksichtigte, in der klassischen Philologie übliche Annahme, dass eine lange Silbe genau doppelt so lang dauert wie eine kurze, stützt sich auf antike Quellen.⁷ Für den Zusammenhang des vorliegenden Beitrags ist wichtig, dass einer heute einflussreichen Forschungsmeinung zufolge der Vortrag lateinischer Dichtung in klassischer Zeit nicht nur quantifizierend verfuhr, also nicht nur der Dauer der einzelnen Silben höchste Aufmerksamkeit schenkte, sondern zugleich auch den natürlichen Wortakzent berücksichtigte.⁸ Der Wortakzent ist im Lateinischen streng festgelegt; er kann sowohl auf eine lange als auch auf eine kurze Silbe fallen.⁹ Die Abfolge betonter und unbetonter Silben stellt sich in den oben zitierten Versen wie folgt dar:

6 Zum Begriffspaar ›Arsis‹/›Thesis‹ in der lateinischen Verslehre vgl. Stroth 1990, S. 94–112.

7 Vgl. Zgoll 2012, S. 22. Zu den Gesetzmäßigkeiten, nach denen Silben im Lateinischen als lang bzw. kurz gelten, vgl. z. B. Crusius/Rubenbauer 1967, S. 4–28; Boldrini 1999, S. 31–65; Zgoll 2012, S. 42–56.

8 Vgl. Zgoll 2012, S. 27–29. Abweichend z. B. Scherr 2014, S. 49.

9 Vgl. etwa Mignot 1994, S. 449–455; Boldrini 1999, S. 4 ff.; Zgoll 2012, S. 39 ff.

ḡ	x	x	x	ḡ	x	x	ḡ	x	x	ḡ	x	x	ḡ	x
<i>Dae</i>	<i>da</i>	<i>lus</i>	<i>in</i>	<i>ter</i>	<i>e</i>	<i>a</i>	<i>Cre</i>	<i>ten</i>	<i>lon</i>	<i>gum</i>	<i>que</i>	<i>per</i>	<i>o</i>	<i>sus</i>
x	ḡ	x	x	x	ḡ	x	ḡ	x	x	ḡ	x	x	ḡ	x
<i>ex</i>	<i>si</i>	<i>li</i>	<i>um</i>	<i>tac</i>	<i>tus</i>	<i>que</i>	<i>lo</i>	<i>ci</i>	<i>na</i>	<i>ta</i>	<i>lis</i>	<i>a</i>	<i>mo</i>	<i>re</i>
ḡ	x	ḡ	x	ḡ	x	x								
<i>clau</i>	<i>sus</i>	<i>e</i>	<i>rat</i>	<i>pe</i>	<i>la</i>	<i>go.</i>								

Überblendet man nun die Abfolge der Silbendauern einerseits, der Silbenbetonungen andererseits, so zeigt sich, dass beide Ebenen nur selten miteinander synchronisiert sind:

ḡ	x	x	x	ḡ	x	x	ḡ	x	x	ḡ	x	x	ḡ	x
-	∪	∪	-	∪	∪	-	-	-	-	-	∪	∪	-	∪
<i>Dae</i>	<i>da</i>	<i>lus</i>	<i>in</i>	<i>ter</i>	<i>e</i>	<i>a</i>	<i>Cre</i>	<i>ten</i>	<i>lon</i>	<i>gum</i>	<i>que</i>	<i>per</i>	<i>o</i>	<i>sus</i>
x	ḡ	x	x	x	ḡ	x	ḡ	x	x	ḡ	x	x	ḡ	x
-	∪	∪	-	-	-	∪	∪	-	-	-	∪	∪	-	∪
<i>ex</i>	<i>si</i>	<i>li</i>	<i>um</i>	<i>tac</i>	<i>tus</i>	<i>que</i>	<i>lo</i>	<i>ci</i>	<i>na</i>	<i>ta</i>	<i>lis</i>	<i>a</i>	<i>mo</i>	<i>re</i>
ḡ	x	ḡ	x	ḡ	x	x								
-	∪	∪	-	∪	∪	-								
<i>clau</i>	<i>sus</i>	<i>e</i>	<i>rat</i>	<i>pe</i>	<i>la</i>	<i>go.</i>								

Die Verteilung der betonten und unbetonten Silben sorgt für eine andere Gliederung der Verszeile, als es die systematisch angeordneten Längen und Kürzen tun. Die Ebene der Silbenbetonungen tritt also zur Ebene der Silbendauern als eine eigene Kategorie hinzu. Man kann von einer simultanen Überlagerung zweier Ebenen sprechen.¹⁰

Es stellt sich in diesem Zusammenhang die Frage, wie der Wortakzent im klassischen Latein klanglich zu realisieren ist. Geht man, wie in der deutschsprachigen Altphilologie verbreitet,¹¹ von einem in erster Linie dynamischen Wortakzent aus, also einer Betonung durch punktuelle Erhöhung der Lautstärke (und nicht etwa der Tonhöhe), so lässt sich die oben gegebene Transkription in moderne Notenschrift wie folgt präzisieren.

¹⁰ Vgl. Crusius/Rubenbauer 1967, S. 30f.

¹¹ Vgl. z. B. Zeleny 2008, S. 28f., 32–35, und Willms 2013, S. 252. Vgl. auch Crusius/Rubenbauer 1967, S. 31.

Dae - da - lus in - ter - e - a Cre - ten lon - gum - que per - o - sus

ex - si - li - um tac - tus - que lo - ci na - ta - lis a - mo - re

clau - sus e - rat pe - la - go.

Abbildung 2: Ovid, *Metamorphosen* VIII 183–185; Transkription in variablen Metren

Die Ebenenüberlagerung führt, wie ersichtlich, zur Entstehung variabler Metren. Es kommen sowohl binäre als auch ternäre Einheiten zum Einsatz; die Ebene der Zählzeiten wechselt zwischen Vierteln und Achteln. Selbstverständlich kann ein solches Notat nur schematische Annäherung an das sein, was man sich unter dem tatsächlichen Vortrag lateinischer Poesie in antiker Zeit vorzustellen hat, nicht zuletzt deshalb, weil das Notat die Setzung von Atempausen und Zäsuren nicht berücksichtigt. Dieses Thema einzubeziehen würde jedoch den vorliegenden Rahmen sprengen; für die Behandlung entsprechender Fragestellungen sei auf Forschungsliteratur verwiesen.¹²

In ihrer 2008 veröffentlichten Studie *Itali modi* legt Karin Zeleny ihre Auffassung dar, wonach die »Abfolge der natürlichen Wortakzente«¹³ als für die lateinische Dichtung der klassischen und augusteischen Zeit »strukturbildend«¹⁴ begriffen werden kann: Aus ihr ergeben sich die von Zeleny so genannten »Akzentrhythmen«¹⁵, also bestimmte »Gruppierung[en]«¹⁶ der Wortakzente und der sie umgebenden nicht-akzentuierten Silben – gewissermaßen die »andere«¹⁷ Versordnung neben der Regulierung der Dauernverhältnisse. Auf Ähnlichkeiten der Akzentrhythmen u. a. zu Phänomenen in der Kunstmusik der europäischen

12 Vgl. z. B. Crusius/Rubenbauer 1967, S. 35 ff. und 50; Boldrini 1999, S. 91–97; Zeleny 2008, S. 48 und 53–57; Zgoll 2012, S. 61–65.

13 Zeleny 2008, S. 31.

14 Ebd., S. 71, Anmerkung 165.

15 Zu Zelenys Rhythmusbegriff vgl. ebd., S. 16 f.

16 Ebd., S. 15.

17 Ebd. (Hervorhebung original).

Renaissance und der klassischen indischen Kultur sowie in der Folklore des Alpenraums (>Zweifache<) und Afrikas (>Timelines<) weist Zeleny hin.¹⁸

2. Metrisch gebundene Vertonungen lateinischer Poesie

Wenn Komponisten der Neuzeit lateinische Texte vertonen, schenken sie den autonomen Gesetzmäßigkeiten der quantifizierenden Metrik in der Regel keine Beachtung. Vereinzelt aber sind kompositorische Ansätze zu finden, deren ästhetische Zielsetzung die genaue Berücksichtigung autonomer Silbendauern unabhängig vom Wortakzent miteinschließt. Das Ergebnis ist die Entstehung variabler Metren in der oben demonstrierten Weise. Zwei herausragende Vertreter solch ›philologisch informierter‹ Textvertonung werden im Folgenden anhand jeweils repräsentativer Werkbeispiele vorgestellt und unter dem Aspekt der ›variablen Metren‹ untersucht. Sie gehören unterschiedlichen Epochen an, gehen von völlig unterschiedlichen musikalischen Stilvorgaben aus, verfolgen aber dieselbe ästhetische Intention: den durch die strikte Zuweisung langer oder kurzer Silbendauern festgelegten »Klangleib«¹⁹ des lateinischen Worts zum Klingen zu bringen.

2.1 Petrus Tritonius (um 1470–1524/25)

Im Rahmen der humanistischen Bewegung, die am Beginn der Neuzeit das kulturelle Leben in weiten Teilen Mitteleuropas prägte, wurde die Forderung laut, bei der Vertonung lateinischer Dichtung müssten die Verhältnisse der Silbendauern exakt beachtet werden. Besonders radikal wurde diese Forderung von dem bedeutenden Universalgelehrten und ›Erzhumanisten‹²⁰ Conrad Celtes (1459–1508) vertreten; kompromisslos verwirklicht erschien sie in einer vokalmusikalischen »Gattung«²¹, die als die ›deutsche Humanistenode‹ in die Musikgeschichte eingegangen ist.²² Musterhaft ausgeprägt²³ erschien diese Gattung den Zeitgenossen in einer Sammlung von Horaz-Vertonungen des Celtes-Schülers Petrus Tritonius, publiziert 1507 in Augsburg: *Melopoiaë sive harmoniaë tetracen-*

18 Vgl. ebd., S. 83–90 und S. 208–213. Vgl. auch Zgoll 2012, S. 20 f.

19 Georgiades 1954, S. 4.

20 Vgl. Brusniak 2000, Sp. 536.

21 Ebd., Sp. 537; Bobeth 2006, Sp. 1054.

22 Vgl. Pirker 1977.

23 Vgl. Hartmann 1976, S. 3 und 179.

*ticæ super xxii genera carminum heroicorum elegiacorum lyricorum & ecclesiasticorum hymnorum.*²⁴ Eine repräsentative Komposition zeigt Abbildung 3.

The image displays a musical score for a piece titled 'Vides ut alta' by Petrus Tritonius. The score is presented in four systems, each consisting of a vocal line (treble clef) and a lute line (bass clef). The music is written in a single system with a common time signature (C) and a key signature of one flat (B-flat). The lyrics are written below the vocal line. The first system of lyrics is: '1. Vi - des ut al - ta stet ni - ve can - di - dum'. The second system is: 'So - rac - te nec iam sus - ti - ne - ant o - nus'. The third system is: 'sil - vae la - bo - ran - tes ge - lu - que'. The fourth system is: 'flu - mi - na con - sti - te - rint a - cu - to.' The score uses various musical notations, including whole, half, and quarter notes, rests, and chord symbols, with some notes beamed together. The lute line often features chords and single notes, while the vocal line is primarily composed of single notes with stems.

Abbildung 3: Petrus Tritonius, *Vides ut alta* (Text: Horaz, Carmen I,9)²⁵

²⁴ Tritonius 1507.

²⁵ Vgl. Tritonius 1507 [Quarta facies]; Wiedergabe nach der Transkription bei Draheim/Wille 1985, S. 16.

Es handelt sich bei Humanistenoden nach dem Muster Tritonius' um mehrstimmig-homophone Sätze, die den Silbendauern des Textes in allen Stimmen gleichermaßen »schematisch«²⁶ die Notenwerte Brevis und Semibrevis zuordnen (im vorliegenden Notat zu ganzen und halben Noten diminuiert). Das Quantitätenverhältnis 2:1 zwischen Längen und Kürzen wird streng beachtet. Eine der wichtigsten Funktionen dieses Verfahrens ist didaktischer Natur: Der klingende Vortrag der Musik soll das Erlernen des der jeweiligen Dichtung zugrundeliegenden metrischen Schemas erleichtern; in genau dieser Funktion fand die Humanistenode Verwendung im Lateinunterricht.²⁷ Das hier vertonte Gedicht von Horaz folgt in der Anordnung von Längen und Kürzen dem metrischen Schema der sogenannten »alkäischen Ode«. ²⁸ Da dieses Schema in allen Strophen nahezu unverändert bleibt, kann dieselbe Musik für alle sechs Strophen des Gedichts verwendet werden.

Im heutigen Musikschritttum wird der künstlerische Wert der Humanistenoden eher gering eingeschätzt. Die Rede ist von einer »anspruchlosen Kompositionsgattung«, die der musikalischen Gestaltung wenig Entfaltungsmöglichkeiten biete;²⁹ die Aufführung sämtlicher Strophen einer Ode führe unweigerlich zu »Monotonie«. ³⁰ Diese Argumentation ist nachvollziehbar, solange allein die Abfolge der Notendauern berücksichtigt wird, die ja in allen Strophen gleichbleibt. Bezieht man jedoch die natürlichen Wortakzente mit ein, ist nicht Monotonie, sondern farbiger Variantenreichtum das Ergebnis, und zwar gerade bei einer Aufführung mehrerer oder sämtlicher Strophen. Abbildung 4 gibt die jeweils ersten Verse der Strophen 1, 3 und 4 in einer Taktordnung wieder, die den natürlichen Wortakzent berücksichtigt.

26 Hartmann 1976, S. 32; vgl. ebd., S. 180.

27 Vgl. ebd., S. 182; Haar 1996, Sp. 449f.; Schmidt-Beste 1997, Sp. 565; Schubert 2004, S. 334.

28 Vgl. Crusius/Rubenbauer 1967, S. 107–110 und 122.

29 Schmidt-Beste 1997, Sp. 565; vgl. auch Bobeth 2006, Sp. 1054.

30 Schubert 2004, S. 334. Vgl. Hartmann 1976, S. 3 und 169.

1. Vi-des ut al-ta stet ni-ve can-di-dum

3. Per-mit-te di-vis ce-te-ra, qui si-mul

4. Quid sit fu-tu-rum cras, fu-ge quae-re-r(e) et

Abbildung 4: Petrus Tritonius, *Vides ut alta*, Strophen 1, 3 und 4 (jeweils Beginn);
Transkription in variablen Metren

Wie ersichtlich, ergibt das von Tritonius gewählte Prinzip der Textvertonung – bei Berücksichtigung der Wortakzente – eine bunte Abfolge von Akzentmustern. Vier verschiedene Taktvorzeichnungen lassen sich den gegebenen Ausschnitten zuordnen, zwei davon sind binär (2/1- und 2/2-Takt), zwei ternär (3/1- und 3/2-Takt). Die Abfolge der Akzentmuster variiert von Strophe zu Strophe, denn im Gegensatz zum Schema der Silbendauern ist die Verteilung der Wortakzente jedes Mal eine andere. Es ergeben sich Muster sehr unterschiedlicher Ausprägung: Während z. B. zu Beginn der ersten und dritten Strophe auf kürzestem Raum ein jeweils dreimaliger Wechsel stattfindet, kann zu Beginn der vierten Strophe eine einzige Taktvorzeichnung beibehalten werden.

Freilich stellt sich die Frage, ob zeitgenössische Aufführungen der Tritonischen Oden tatsächlich den natürlichen Wortakzent berücksichtigt haben. Aufgrund der vorhandenen Forschungsliteratur kann eine solche Praxis zwar nicht schlichtweg angenommen, doch auch nicht kategorisch ausgeschlossen werden.³¹

2.2 Jan Novák (1921–1984)

Der im 20. Jahrhundert wirkende tschechoslowakische Komponist Jan Novák, über seinen Lehrer Vilém Petrželka ein Enkelschüler Leoš Janáček's, hat in seinem Œuvre der Vertonung lateinischer Texte einen zentralen Stellenwert eingeräumt und dabei auf die quantifizierende Dimension der lateinischen Sprache besonderen Wert gelegt.³² Seine Abhandlung *De versibus latinis modulandis* [Über die Vertonung lateinischer Verse]³³ gibt Auskunft über seinen eigenen kompositorischen Umgang mit der metrischen Struktur antiker Poesie; darüber hinaus bietet sie aufschlussreiche Beobachtungen zur Behandlung der lateinischen Sprache bei anderen Komponisten. Abbildung 5 gibt den Beginn der Komposition *Surge iam linquens* wieder, die in einer Sammlung Novák'scher Lieder für Gesang und Klavier mit dem Titel *Cantica latina* als Nr. XXXI erscheint.

Sur - ge iam lin - quens tha - la - mum te - pen - tem, ve - ni, quid hae - res, lux me - a?

Abbildung 5: *Surge iam linquens* (Text: Iohannes Campanus Vodnianus), Takte 1–7³⁴

Die Textvorlage von Jan Campanus Vodňanský (Iohannes Campanus Vodnianus; 1572–1622) folgt dem metrischen Schema eines Wechsels von ›Sapphischen Elfsilblern‹³⁵ mit ›iambischen Dimetern‹³⁶. Die entsprechende Ordnung der Silbendauern bleibt in allen Strophen gleich; ähnlich wie Tritonius vertont Novák nur die erste Strophe des Gedichts. Die Notenwerte im Gesang sind, den

31 Vgl. Hartmann 1976, S. 32 und 181; Seidel 1998, Sp. 281.

32 Vgl. Bach 1989, S. 43; Stroh 2003.

33 Novák 2001.

34 Das Notat folgt der zitierten Quelle. Gesangsstimme und rechte Hand des Klavierparts sind identisch.

35 Vgl. Crusius/Rubenbauer 1967, S. 106f.

36 Vgl. ebd., S. 71f.

Silbenquantitäten entsprechend, streng auf Viertel- und Achtelnoten festgelegt. In Verbindung mit dem zugrundeliegenden metrischen Schema des Gedichts ergibt sich ein Muster aus variablen Metren, das mithilfe von Taktartangaben (auf die Novák verzichtet) wie folgt angegeben werden könnte:³⁷

Taktnummer	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14
›Taktart‹	5/8	4/8	5/8	4/8	4/8	4/8	4/4	5/8	4/8	5/8	4/8	4/8	4/8	4/8

Wie schon bei Tritonius liegt ein Wechsel aus geradzahligen und ungeradzahligen Metren vor. Den Taktstrichen folgt in der ersten Strophe stets ein natürlicher Wortakzent. Singt man die übrigen Strophen zur selben Melodie, so ergeben sich, ähnlich wie bei Tritonius, teilweise neue Anordnungen variabler Metren. Charakteristisch für Nováks Stil ist übrigens der simultane Ablauf unterschiedlicher musikalischer Akzentmuster, ein Merkmal, das im vorliegenden Beispiel deutlich ausgeprägt erscheint: Im unteren System des Klavierparts läuft eine kreisende Achtelbewegung ab; die ostinatoartig wiederholte Figur weist eine Dauer von sechs Achtelnoten auf, womit sich eine von den variablen Metren des Gesangsparts unabhängige Ebene etabliert.

Ähnlich wie bei Tritonius ist das Interesse der Musikwissenschaft an Nováks Kompositionen bislang eher verhalten geblieben. Unter harmonischem oder melodischem Gesichtspunkt freilich dürfte man Nováks *Cantica latina* weniger originell finden als hinsichtlich ihrer rhythmischen Komponente. So wird in der Forschung an Nováks Schaffen zwar der avancierte Umgang mit dem Parameter Rhythmik betont,³⁸ doch wird auch eingestanden, dass letztlich »die Altphilologie an seinem Schaffen ein größeres Interesse« zeige »als die Musikwelt«.³⁹

3. Schlusswort

Worin besteht der spezifische Reiz einer Beschäftigung mit Kompositionen wie den Humanistenoden des Tritonius oder den *Cantica* Jan Nováks? Jenseits von Geschmacksfragen scheinen mir mindestens zwei Aspekte wesentlich, die beide mit interdisziplinärem Forschungsinteresse zusammenhängen. Zum einen brin-

37 Im Klaviernachspiel (Takte 15–19) treten 3/4-Takte hinzu.

38 Vgl. Schubert 2004, S. 329.

39 Bach 1989, S. 45.

gen Tritonius und Novák ›Akzentrhythmen‹ in lateinischer Dichtung, und damit einen aktuellen Forschungsgegenstand der klassischen Philologie zum Klingen. Zum anderen repräsentieren sie einen Sonderfall des ›Wort-Ton-Verhältnisses‹, eine Art der Textvertonung, bei der strukturelle Merkmale der Sprache auf ungewöhnlich direkte Weise in die Gestaltung der Musik eingehen: Es handelt sich, nach einem Wort Hans Elmar Bachs, um in hohem Maße »durch Sprachstrukturen initiierte Musik«. ⁴⁰ So bilden die Kompositionen Tritonius' und Nováks einen exemplarischen Gegenstand für interdisziplinäre Forschung: An ihnen erweisen Kategorien, die zur Erfassung der metrischen Gesetze lateinischer Dichtung entwickelt wurden, ihre Eignung, musikalische Strukturmomente differenziert zu beschreiben und zu erklären.

Literatur

- Bach, Hans E., »Metrik altrömischer Lyrik als strukturelle Grundlage einiger *Cantica latina* von Jan Novák«, in: *Die Sprache der Musik. Festschrift Klaus Wolfgang Niemöller zum 60. Geburtstag*, hg. von Jobst P. Fricke, Regensburg 1989, S. 43–62.
- Blacher, Boris, *Ornamente für Klavier. Sieben Studien über variable Metren* op. 37, Berlin 1951 [= Blacher 1951a].
- Blacher, Boris, »Über variable Metrik«, in: *Österreichische Musikzeitschrift* 6 (1951), S. 219–222 [= Blacher 1951b].
- Bobeth, Gundela, Art. »Tritonius, Petrus, Beiname: *Athesinus*, eigtl. Athesinus, eigentl. Peter Treibenreif, *Traybenraiff*«, in: *MGG* 2, Personenteil, Bd. 16, Kassel u. Stuttgart 2006, Sp. 1053f.
- Boldrini, Sandro, *Prosodie und Metrik der Römer*, übersetzt von Bruno W. Häuptli, Stuttgart 1999 [original: *La prosodia e la metrica dei Romani*, Rom 1992].
- Brusniak, Friedhelm, Art. »Celtis, *Celtes* (Latinisierung von Bickel, Pickel), Conrad(us); seit 1487 Beiname: Protucius (Gräzisierung von Pickel = Meißel, Vormeißel)«, in: *MGG* 2, Personenteil, Bd. 4, Kassel u. Stuttgart 2000, Sp. 536–540.
- Crusius, Friedrich, *Römische Metrik*, neu bearbeitet von Hans Rubenbauer, München ⁸1967.
- Draheim, Joachim/Wille, Günther, *Horaz-Vertonungen vom Mittelalter bis zur Gegenwart. Eine Anthologie* (Heuremata. Studien zu Literatur, Sprachen und Kultur der Antike 7a), Amsterdam 1985.
- Drexler, Hans, *Einführung in die römische Metrik*, Darmstadt 1967.
- Georgiades, Thrasylulos, *Musik und Sprache. Das Werden der abendländischen Musik dargestellt an der Vertonung der Messe* (Verständliche Wissenschaft 50), Berlin, Göttingen u. Heidelberg 1954.

40 Ebd., S. 44.

- Grafschmidt, Christopher, *Boris Blachers variable Metrik und ihre Ableitungen. Voraussetzungen – Ausprägungen – Folgen* (Quellen und Studien zur Musikgeschichte von der Antike bis in die Gegenwart 33), Frankfurt a. M. 1996.
- Haar, James, Art. »Humanismus«, übersetzt von Thomas Christian Schmidt, in: *MGG* 2, Sachteil, Bd. 4, Kassel u. Stuttgart 1996, Sp. 440–454.
- Hartmann, Karl-Günther, *Die humanistische Odenkomposition in Deutschland. Vorgeschichte und Voraussetzungen* (Erlanger Studien 15), Erlangen 1976.
- Mignot, Xavier, »Description de l'accent du mot latin et phonologie métrique«, in: *Mélanges François Kerlouégan*, hg. von Danièle Conso, Nicole Fick u. Bruno Poulle, Paris 1994, S. 447–463.
- Novák, Jan, *Musica poetica latina. De versibus latinis modulandis*, hg. und übersetzt von Wilfried Stroh, München 2001.
- Pirker, Renatus, »Beiträge zur Entwicklungsgeschichte der vierstimmigen Humanistenode«, in: *Musicologica Austriaca* 1 (1977), S. 136–153.
- Rösch, Erich (Hg./Übers.), *Publius Ovidius Naso. Metamorphosen*, München ⁷1977.
- Scherr, Vera, *Aufführungspraxis Vokalmusik. Handbuch der lateinischen Aussprache. Klassisch – Italienisch – Deutsch – Französisch*, Kassel ⁴2014.
- Schmidt-Beste, Thomas, »Die humanistische Ode« (= Art. »Ode II«), in: *MGG* 2, Sachteil, Bd. 7, Kassel u. Stuttgart 1997, Sp. 562–567.
- Schubert, Werner, »Antike Metrik und moderne Musik. Zu Jan Nováks Vertonungen lateinischer Texte«, in: *Studia humanitatis ac litterarum trifolio Heidelbergensi dedicata. Festschrift für Eckhard Christmann, Wilfried Edelmaier und Rudolf Kettmann*, hg. von Angela Hornung, Christian Jäkel u. Werner Schubert, Frankfurt a. M. 2004, S. 329–342.
- Seidel, Wilhelm, Art. »Rhythmus, Metrum, Takt«, in: *MGG* 2, Sachteil, Bd. 8, Kassel u. Stuttgart 1998, Sp. 257–317.
- Stroh, Wilfried, »Arsis und Thesis, oder: Wie hat man lateinische Verse gesprochen?«, in: *Musik und Dichtung. Neue Forschungsbeiträge. Viktor Pöschl zum 80. Geburtstag gewidmet*, hg. von Michael von Albrecht u. Werner Schubert, Frankfurt a. M. 1990, S. 87–116.
- Stroh, Wilfried, »De Iano Novák musico et poeta«, in: *Germania latina. Latinitas teutonica. Politik, Wissenschaft, humanistische Kultur vom späten Mittelalter bis in unsere Zeit*, Bd. 1, hg. von Eckhard Keßler u. Heinrich C. Kuhn, München 2003, S. 195–216.
- Tritonius, Petrus, *Melopoiã sive harmoniã tetracenticã super xxii genera carminum heroicorum elegiacorum lyricorum & ecclesiasticorum hymnorum*, Augsburg 1507, [http://imslp.org/wiki/Melopoi%C3%A6_\(Tritonius%2C_Petrus\)](http://imslp.org/wiki/Melopoi%C3%A6_(Tritonius%2C_Petrus)) (abgerufen am 19.3.2019).
- Willms, Lothar, *Klassische Philologie und Sprachwissenschaft*, Göttingen 2013.
- Zaminer, Frieder/Leonhardt, Jürgen, Art. »Metrik I. Vorbemerkung«, in: *Der Neue Pauly. Enzyklopädie der Antike*, hg. von Hubert Cancik, Helmuth Schneider u. Manfred Landfester, Brill Online 2006, <http://referenceworks.brillonline.com/entries/der-neue-pauly/metrik-e802890> (abgerufen am 13.12.19).
- Zeleny, Karin, *Itali Modi. Akzentrhythmen in der lateinischen Dichtung der augusteischen Zeit* (Wiener Studien, Beiheft 32), Wien 2008.
- Zgoll, Christian, *Römische Prosodie und Metrik. Ein Studienbuch mit Audiodateien*, Darmstadt 2012.

Florian Bassani

Die Zeit im Lied – das Lied in der Zeit

Zur Interpretationsgeschichte von Loewes *Die Uhr* seit den Anfängen der Tonaufnahme

Carl Loewes allegorisches Lied *Die Uhr* entstand im Jahr 1852 und erschien vier Jahre später bei Schlesinger in Berlin als Teil seines *Drei Gesänge* umfassenden Opus 123. Um diese Zeit genoss Loewe (1796–1869), der seine Karriere eigentlich als Kirchenmusiker begonnen hatte, längst europaweites Renommee – als Komponist wie als Sänger, zumal als Interpret seiner eigenen Lieder. Der fälschlicherweise oft als Ballade apostrophierte Satz *Die Uhr* galt bereits um die Wende zum 20. Jahrhundert als Klassiker der Liedkultur, artikuliert er doch die menschliche Erfahrung der verrinnenden Lebenszeit auf eindrucksvoll metaphorische Weise. Die Zeitlosigkeit der Thematik in den gleichnishaften Betrachtungen des lyrischen Ichs – einer Dichtung des Wieners Johann Gabriel Seidl –,¹ vereint mit der verblüffenden Schlichtheit der musikalischen Mittel, geht vielen Hörern noch heute unter die Haut, dem biedermeierlichen Unterton zum Trotz. Seit Erfindung des Phonographen wurden denn auch Dutzende Einspielungen des Werks vorgelegt.

Der Blick richtet sich im Folgenden auf eben diese Zeugnisse einer sich über Generationen hinweg wandelnden musikalischen Ästhetik und Aufführungspraxis, vom frühen 20. Jahrhundert bis in unsere Zeit. Im Zentrum steht die Frage, wie sich die gesangsästhetischen Maximen, die in diesen Interpretationen dokumentiert sind, seit den ersten bekannten Aufnahmen des Werks entwickelten und welche Parameter dabei einander ablösten oder sich behaupteten, als Rückwirkung des Zeitgeschmacks auf Entscheidungen des Interpreten.

1 Für eine frühe posthume Ausgabe des Gedichts vgl. *Joh. Gabr. Seidl's Gesammelte Schriften*, Wien 1877, Bd. 2, S. 25f.

Quellenvergleich

Die hier zusammengestellte Liste von 25 historischen Einspielungen des Liedes aus den letzten ca. 100 Jahren bildet nur einen Bruchteil des vorhandenen Quellenmaterials ab. Doch ist bereits vorab einzuräumen, dass die Untersuchung einer größeren Anzahl an Aufnahmen zwar sicher zu genaueren, nach aller Wahrscheinlichkeit aber nicht zu grundlegend anderslautenden Resultaten gelangt wäre. So war die vorgenommene Auswahl auf Verhältnismäßigkeit innerhalb des vorhandenen Materialspektrums bedacht, wobei den eher populären, von auflagenstarken Plattenlabels verbreiteten Einspielungen ein Vorzug eingeräumt wurde. Dieser Einschätzung liegt die Annahme zugrunde, hier in puncto Zeitgeschmack besonders repräsentative, da für ein breites Publikum geschaffene Interpretationen vorzufinden. Gleichwohl wurde der Frühzeit der Tonaufnahme besondere Aufmerksamkeit geschenkt, da erfahrungsgemäß bei zeitlich weiter zurückliegenden Interpretationen mit gesangsästhetischen Maßgaben zu rechnen ist, die sich gerade von heute üblichen Vortragsweisen deutlicher abgrenzen, als dies bei Einspielungen der vergangenen drei bis vier Jahrzehnte der Fall ist. Inwiefern sich diese Erwartung im vorliegenden Fall bestätigte, wird zu diskutieren sein. Weitere Kriterien bei der Auswahl waren die tontechnische Qualität sowie die Vollständigkeit der jeweiligen Quelle im Hinblick auf die Gesangsmelodie.

Die folgende Aufstellung fasst die konsultierten Tondokumente chronologisch zusammen; die neun für die graphische Auswertung herangezogenen Interpretationen sind fett gedruckt.

Jahr	Gesangssolist, Begleitung	Plattenlabel, Katalog-/ Bestellnummer
1908	Carl Rittmann, »mit Orchesterbegleitung«	Odeon, 25757
1908	Arthur Henry van Eweyk, Klavier: Charles Albert Baker	Victor, 68339-A
1911	Robert Büssel [mit Orchesterbegleitung]	Parlophon, P-351-II
[um 1920]	Julius von Raatz-Brockmann, »mit Klavierbegleitung«	Odeon, 0-6450
[um 1920]	Leopold Demuth, »mit Klavierbegleitung«	Grammophon, GC-4-42134
1924	Hans Duhan, Klavier: Victor Boschetti	Odeon, Rxx 80185
1925	Franz Biehler, Klavier: Frieder Weissmann	Parlophon, P-1983-1
[um 1925]	Adolf Lieban [mit Klavierbegleitung]	Grammophon, 942535
[um 1925]	Leo Schützendorf [mit Klavierbegleitung]	Grammophon B 22288
1927	Gerhard Hüsch, Klavier: Frieder Weissmann	Parlophon, P-9519-1
[1925/30]	Carl Schmitt-Walter, Klavier: Franz Rupp	Telefunken, E-2087
[1925/30]	Josef von Manowarda, Klavier: Arpád Sándor	Grammophon, B 43145

1925	Richard Tauber, »mit Orchesterbegleitung«	Odeon, 8164
1927	Fritz Gabsch [mit Klavierbegleitung]	His Master's Voice, CW 13961
1927	Willi Domgraf-Fassbaender, »mit Orchester«	Odeon, O 6568 b
1929	Richard Tauber, Staatskapelle Berlin/Ernst Hauke	Odeon, 8375 a
1936	Franz Völker, Klavier: Hans Altmann	Deutsche Grammo- phon, 15462A
1936	Heinrich Schlusnus, Klavier: Sebastian Peschko	Grammophon, 35041
1949	Gottlob Frick, Klavier: Harmann Loux	[SWR Music 10176]
1956	Ferdinand Frantz, Klavier: Hans Altmann	Electrola, WCLP536
1969	Dietrich Fischer-Dieskau, Klavier: Jörg Demus	Polydor International, 449 516-2
1976	Hermann Prey, Klavier: Karl Engel	BASF Records, DC 225 984
1990	Thomas Quasthoff, Klavier: Norman Shetler	EMI digital, CDC 7 49897 2
1994	Andreas Schmidt, Klavier: Cord Garben	CPO 999 305-2
2010	Henk Neven, Klavier: Hans Eijsackers	ONYX 4052

Abbildung 1: Einspielungen von C. Loewes Lied *Die Uhr* op. 123,3 zwischen 1908 und 2010

Methodische Basis

Um eine unter interpretationsspezifischen Gesichtspunkten sinnstiftende Vergleichsgrundlage zu schaffen, ist eine graphische Darstellung der zu analysierenden Werkinterpretationen unumgänglich.² Zwar lässt sich die visualisierte Gestalt eines Tondokuments auf technologischem Weg ohne großen Aufwand erstellen – etwa mithilfe softwarebasierter Spektrogramme oder Sonogramme.³ Diese Hilfsmittel vermögen aber nur ein geringes Maß an interpretatorisch relevanten Parametern abzubilden und erweisen sich daher als ungeeignet, die wesentlichen Charakteristika einer gesungenen Melodielinie bildlich darzustellen.⁴ Für die vorliegende Untersuchung wurde daher die Transkription der

2 Für einen methodisch anders ausgerichteten, in der Sache jedoch sehr ähnlichen Ansatz vgl. Leech-Wilkinson 2009.

3 Als bemerkenswertes Instrument hierfür sei die zur Analyse akustischer Quellen entwickelte Software Sonic Visualiser erwähnt (vgl. www.sonicvisualiser.org).

4 Ein schwerwiegendes Problem liegt in der konkreten Aussagekraft von Spektrogrammen, die aufgrund des individuellen akustischen Erscheinungsbildes eines Tondokuments in graphischer Hinsicht extrem unterschiedlich ausfallen können. Ein interpretationsbezogener Quellenvergleich auf dieser Grundlage allein wird dabei praktisch unmöglich.

Gesangsstimme in heutige konventionelle Musiknotation gewählt, als die sinnvollste und noch immer aussagekräftigste Art der Abbildung – in dem Bewusstsein freilich, dass das Resultat angesichts der engen darstellerischen Grenzen des Mediums kaum mehr als einen kargen Kompromiss darstellen kann (vgl. Abbildung 2).

Ziel der Verschriftlichung ist es, die sich im künstlerischen Vortrag manifestierenden maßgeblichen Abweichungen gegenüber der notierten Vorlage – dem vom Interpreten benutzten Quellentext – sichtbar zu machen.⁵ Bei der Niederschrift wurden die Parameter Melodieverlauf, Rhythmus, Artikulation, Intonation und Atmung berücksichtigt. Die Auswahl trägt den technologischen Grenzen des Mediums Tonaufnahme Rechnung: Auch bei einem widrigen akustischen Erscheinungsbild, zumal früher Klangdokumente, sind diese Spezifika mit relativer Klarheit erhebbare. Nicht erfasst werden daher Eigenschaften wie Dynamik, Aussprache, subtile Tempomodifikationen, der Komplex ›Klangfarbe-Tongebung-Stimmregister‹ sowie Vibrato. Auch die instrumentale Begleitung, für unsere Belange ohne zentrale Relevanz, wurde nicht in die Transkription einbezogen.

Aufgrund des für diesen Beitrag vorgegebenen Maximalumfangs wird die Analyse auf einen einzigen Abschnitt der Komposition begrenzt; die Auswertung umfasst lediglich die erste Textstrophe (Takte 4–22). Die notenschriftliche Darstellung beschränkt sich damit auf wichtige Schlaglichter des Satzes, desgleichen konzentrieren sich die Kommentare auf das Wesentlichste.

Die 25 Tonaufnahmen sind online über die Plattformen www.deutsche-digitale-bibliothek.de und www.naxosmusiclibrary.com sowie über www.youtube.com abrufbar. Es wird empfohlen, zum besseren Verständnis bei der Lektüre der Transkriptionen auch die entsprechenden Klangdokumente hinzuzuziehen. Die folgende Grafik bildet die erwähnte Passage der Gesangsstimme ab, zunächst gemäß der Edition von 1902 sowie anschließend als Transkription der neun Einspielungen.

5 In unserem Fall stammt die Melodievorlage aus: *Carl Loewes Werke. Gesamtausgabe der Balladen, Legenden, Lieder und Gesänge für eine Singstimme*, hg. von Max Runze, 17 Bde., Leipzig 1899–1904, Bd. 15 (1902), S. 53–57.

4

Ich tra-ge, wo ich ge-he, stets ei-ne Uhr bei mir. Wie viel es ge-schla-gen

Carl Rittmann (1908)
in E
♩ = 66 ca.

Franz Biehler (1925)
in Es
♩ = 52 ca.

Gerhard Htisch (1927)
in Es
♩ = 60 ca.

Carl Schmitt-Walter (1925/30)
in Es
♩ = 52 ca.

Richard Tauber (1929)
in As
♩ = 63-76

Franz Völker (1936)
in G
♩ = 52-56

Ferdinand Frantz (1956)
in Es
♩ = 46 ca.

Hermann Prey (1976)
in Es
♩ = 48 ca.

Thomas Quasthoff (1990)
in Es
♩ = 52 ca.

Generelle Beobachtungen

Beim Vergleich dieser Dokumente dominiert zunächst vor allem eine Impression: Der sich beim Hören (wie beim Blick auf die Transkription) einstellende Eindruck lässt sich am ehesten mit einer zunehmenden ›Versachlichung‹ des Vortrags umreißen, die sich im Verlauf des Betrachtungszeitraumes zu vollziehen scheint. Einer Tendenz hin zur Zurücknahme interpretatorischer Gestaltungsfreiheiten zugunsten einer Beschränkung des Gesangskünstlers auf die in der notierten Gestalt der Komposition vorgegebenen Informationen.

So bedienen sich Sänger der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts einer ganzen Reihe von Mitteln der Melodiegestaltung (insbesondere die Tonanfänge und Tonübergänge betreffend), die in der Partitur nicht im Mindesten angedeutet sind. Bemerkenswerterweise verschwindet mit den Jahrzehnten diese Praxis der interpretatorischen Melodieveränderung weitestgehend. Demgegenüber werden gerade die nicht notierbaren (bzw. vom Komponisten nicht explizit vorgegebenen) Parameter der Ausdeutung, wie etwa Tempo und Dynamik, Klangfarbe und

10

p *cresc.* *dim.*

ha - be, ge - nau sch ich an ihr. Es ist ein gros - ser Mei - ster, der kün - stlich ihr Werk ge -

Rittmann (1908)
 ha - be, ge - nau sch ich an ihr. Es ist ein gros - ser Mei - ster, der kün - stlich ihr Werk ge - fügt,

Bichler (1925)
 ha - be, ge - nau sch ich an ihr. Es ist ein gros - ser Mei - ster, der kün - stlich ihr Werk ge -

Hüsch (1927)
a tempo
 ha - be, ge - nau sch ich an ihr. Es ist ein gros - ser Mei - ster, der kün - stlich ihr Werk ge - fügt,

Schmitt-Walter (1925/30)
 ha - be, ge - nau sch ich an ihr. Es ist ein gros - ser Mei - ster, der kün - stlich ihr Werk ge -

Tauber (1929)
a tempo
 ha - be, ge - nau sch ich an ihr. Es ist ein gros - ser Mei - ster, der kün - stlich ihr Werk ge -

Völker (1936)
a tempo
 ha - be, ge - nau sch ich an ihr. Es ist ein gros - ser Mei - ster, der kün - stlich ihr Werk ge -

Frantz (1956)
 ha - be, ge - nau sch ich an ihr. Es ist ein gros - ser Mei - ster, der kün - stlich ihr Werk ge -

Prey (1976)
 ha - be, ge - nau sch ich an ihr. Es ist ein gros - ser Mei - ster, der kün - stlich ihr Werk ge -

Quasthoff (1990)
 ha - be, ge - nau sch ich an ihr. Es ist ein gros - ser Mei - ster, der kün - stlich ihr Werk ge -

Tongebung, zu zentralen Ebenen der interpretatorischen Gestaltung. Angesichts einer zunehmend absoluten Texttreue der Ausführenden stehen sie gleichsam für die verbleibende, ›zulässige‹ Dimension der künstlerischen Einflussnahme.⁶

Detailperspektiven

Viele Sänger des frühen 20. Jahrhunderts zeigen also eine große Bereitschaft, den notierten Melodieverlauf mit gestalterischer Freiheit auszudeuten, deutlich mehr als dies Interpretieren der jüngeren Vergangenheit tun. Doch was unterscheidet

6 Im vorliegenden Kontext zu vernachlässigen sind dabei die offenkundig nicht intentionalen intonatorischen Unschärfen, die bemerkenswerterweise noch bei jüngeren Einspielungen von Produzenten verschiedentlich toleriert werden. Ferner ist angesichts der Kürze der Melodieabschnitte in unserem Beispiel keine hinreichende Grundlage gegeben, um auch die Atmung der Sänger als absichtlich eingesetztes interpretatorisches Gestaltungsmittel qualifizieren zu können; Betrachtungen hierzu entfallen daher.

18

cresc. fügt, wenn - gleich ihr Gang nicht im - mer dem thö - rich - ten Wun - sche ge - nügt. *dim.*

Rittmann (1908)
— wenn - gleich ihr Gang nicht im - mer dem thö - rich - ten Wun - sche ge - nügt.

Biehler (1925)
fügt, wenn - gleich ihr Gang nicht im - mer dem thö - rich - ten Wun - sche ge - nügt.

Hüsch (1927)
— wenn - gleich ihr Gang nicht im - mer dem thö - rich - ten Wun - sche ge - nügt.

Schmitt-Walter (1925/30)
fügt, wenn - gleich ihr Gang nicht im - mer dem thö - rich - ten Wun - sche ge - nügt.

Tauber (1929)
fügt, wenn - gleich ihr Gang nicht im - mer dem thö - rich - ten Wun - sche ge - nügt. *acc.* *a tempo*

Völker (1936)
fügt, wenn - gleich ihr Gang nicht im - mer dem thö - rich - ten Wun - sche ge - nügt. *acc.* *a tempo* *rit.*

Frantz (1956)
fügt, wenn - gleich ihr Gang nicht im - mer dem thö - rich - ten Wun - sche ge - nügt.

Prey (1976)
fügt, wenn - gleich ihr Gang nicht im - mer dem thö - rich - ten Wun - sche ge - nügt. *rit.*

Quasthoff (1990)
fügt, wenn - gleich ihr Gang nicht im - mer dem thö - rich - ten Wun - sche ge - nügt.

Abbildung 2: C. Loewe, *Die Uhr. Allegorie von J.G. Seidl* op. 123, Nr. 3 (1852), Takte 4–22: Transkription

ganz konkret ältere Einspielungen von denen jüngeren Datums im Hinblick auf den Umgang des Interpreten mit den Vorgaben des Komponisten?

Zuvorderst fällt auf, wie eigentümlich in älteren Interpretationen Melodieanfänge gestaltet werden. Dabei ist der scheinbar ›unscharfe‹ Tonansatz bei Phrasenbeginn – oft durch ein steigendes Hineingleiten in den notierten Ton erzielt – angesichts seiner interpretenunabhängigen Häufigkeit keineswegs als Nachlässigkeit zu deuten; vielmehr stellt er ein klares, überindividuelles Stilkriterium dar. Kurioserweise scheint die »Intonatio«, die bereits in gesangsdidaktischen Schriften des 17. Jahrhunderts geforderte (und hierzu im Wesentlichen ähnliche) Gestaltung von Phrasenanfangstönen,⁷ in der Frühzeit der Tonaufnahme als ästhetisches Konzept noch immer einen gewissen Bestand zu haben.

Eine aus heutiger Perspektive überraschend freie Ausgestaltung erfährt in frühen Einspielungen auch die weitere Modellierung des melodischen Verlaufs.

7 Vgl. Praetorius 1619, S. 231; Herbst 1642, S. 3; Herbst 1653, S. 3; Mylius 1685, S. [44]; Falck 1688, S. 90; Beyer 1703, S. 53.

Sanft gleitende Tonverbindungen und wirkungsvolle Vorwegnahmen der nachfolgenden Note – in absteigender Folge häufiger als in Aufwärtsbewegungen – bestimmen geradezu das Bild, in den neueren Einspielungen kommen sie nur selten vor.

Dem modernen Ohr fallen solche subtilen Veränderungen deutlich auf, was nicht zuletzt daran liegen dürfte, dass eine klassische Musikausbildung gegenwärtig darauf ausgerichtet ist, einem geschriebenen Notentext sehr hohe Geltung einzuräumen. Eine ausnotierte Komposition, zumal nach wissenschaftlichen Kriterien edierter ›Urtext‹, artikuliert nach heutigem Verständnis unweigerlich den Erwartungshorizont für die künstlerische Wiedergabe. Ein allzu deutliches Abweichen davon, so die geltende ästhetische Konvention, hat hinreichend motiviert zu sein; doch gilt auch dabei nur eine maßvolle Eigenständigkeit als opportun.

Ähnliches trifft auf die Handhabung des Rhythmus zu. So fällt auf, wie deutlich die Solisten mancher frühen Einspielungen – selbst bei einem rhythmisch so einfach gehaltenen Exempel wie dem vorliegenden Liedausschnitt – die Vorgaben des Komponisten modifizieren. Zwar ist *Tempo rubato*, das subtil-affektvolle Modulieren des Melodierhythmus, Spielern und Hörern heute durchaus vertraut; dennoch wird das Phänomen in der Praxis – auch in den untersuchten Einspielungen der vergangenen Jahrzehnte – wenn überhaupt, so nur selten mit vergleichbarer Selbstverständlichkeit und Unbefangenheit eingesetzt wie in den Vergleichsaufnahmen des frühen 20. Jahrhunderts.

Überraschende Einsichten

Bei allen offenkundigen Differenzen bleibt allerdings hervorzuheben, dass die erwähnten Charakteristika nicht in sämtlichen untersuchten Interpretationen des frühen 20. Jahrhunderts mit schablonenhafter Einheitlichkeit festzumachen sind. Die Einspielungen von Hüscher und Schmitt-Walter etwa (beide aus den 1920er Jahren) machen deutlich, dass ein weitgehendes Festhalten am notierten Text, ein eher schlichtes Ausdeuten der Vorlage, ebenso zu den möglichen ausführungspraktischen Optionen der Zeit zu rechnen ist – auch wenn in keinem dieser beiden Fälle jene Nüchternheit des Gestus erreicht wird, die etwa die Einspielungen von Prey (1976) und Quasthoff (1990) auszeichnet. *Portamenti* (im Sinne gleitender Tonübergänge und Vorwegnahmen der Folgenote) sind auch bei Hüscher und Schmitt-Walter übliche Gestaltungsmittel; sie kommen im Vergleich zu anderen zeitgenössischen Interpretationen nur weniger häufig zum Einsatz.

Auffallenderweise sind beim Vergleich der Einspielungen keine klaren Tendenzen in Sachen Tempowahl ersichtlich. Zwar wählt Rittmann (1908) ein allgemein rasches Grundtempo, während die Interpretationen von Frantz (1956) und Prey (1976) durch einen ausgesprochen langsamen Puls charakterisiert sind. Von einer generellen ›Verlangsamung‹ kann allerdings keine Rede sein; so ist als Korrektiv anzuführen, dass das von Quasthoff (1990) und Biehler (1925) vertretene gleiche Tempo im Mittelfeld liegt (punktierte Viertel = ca. 52). Taubers Interpretation (1929) hingegen, deren Tempo alle übrigen deutlich übersteigt, gehört zugleich zu den Fassungen, die in melodisch-rhythmischer Hinsicht am freiesten mit der notierten Vorlage verfahren. Beide Deutungsebenen – Tempo und Melodiegestaltung – scheinen einander also nicht wesentlich zu konditionieren.

An Einspielungen jüngerer Datums ist, bei aller Tendenz zur Vorlagentreue, gleichwohl zu beobachten, dass der Kantabilität der Linie wegen die Pausensetzung bzw. Artikulation (etwa in T. 11) nicht immer der notierten Gestalt entsprechend ausgeführt wird (vgl. Prey und Quasthoff; ferner Schmidt 1994). Dies weckt den Eindruck, dass auch hier die notierte Quelle ästhetischen bzw. gesangstechnischen Maximen unterworfen wird (etwa in Sachen Phrasierung und sängerischer Stimmführung), auch wenn die sonstige Veränderung der Komposition im Vergleich zum interpretatorischen Ansatz früherer Aufnahmen eher gering ausfällt.

Urtext und Partiturtreue

Im Hinblick auf die untersuchten Aufnahmen jüngerer Datums ist nicht zu übersehen, dass die Entstehung der letzten in der graphischen Auswertung berücksichtigten Einspielung heute, 2020, bereits mehr als ein Vierteljahrhundert zurück liegt. Dies ist dadurch zu erklären, dass die Interpretation von Quasthoff in Grundzügen jene ästhetischen Maximen artikuliert, die auch noch jüngere Interpretationen (darunter Schmidt 1994 und Neven 2010) auszeichnen, und die die Vortragspraxis bis in die Gegenwart prägen.

Tatsächlich ist in einer seit Mitte des 20. Jahrhunderts zunehmend der Idee der ›Werktreue‹ verpflichteten Musikwelt eine interpretationsgeschichtliche Fortentwicklung im Liedfach während der vergangenen drei bis vier Jahrzehnte weit weniger klar zu konstatieren, als dies zwischen der Frühzeit der Tonaufnahme und etwa den 1960er Jahren der Fall ist. Das Gestaltungsspektrum hat sich seither deutlich verengt, was – werkunabhängig – mit einer verblüffenden Ähnlichkeit

vieler Aufnahmen untereinander einhergeht. Ein Hauptgrund hierfür dürfte in der bereits angedeuteten veränderten Rolle der notierten Werkgestalt zu suchen sein. Der Text, namentlich von Werken verstorbener Komponisten, gilt heute gleichsam als allein maßgebliche Instanz der Überlieferung und zugleich als der unanfechtbare Wille des Autors. Der herrschende Zeitgeschmack betrachtet jegliches ›Missachten‹ dieses verbindlichen ›Vermächtnisses‹ als ein Infragestellen der Autorität des Werkes und damit des Autors selbst. In der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts wurden allzu deutliche Abweichungen vom notierten Text denn auch allmählich zum Tabu; heute können sich entsprechende Versuche einer freieren Textausdeutung öffentlicher Kritik quasi sicher sein.

Dabei scheint es niemanden zu stören, dass sich unter diesen Prämissen die Wiedergabe gerade von Liedrepertoire, wie an Aufnahmen der vergangenen Jahrzehnte ablesbar ist, nicht nur durch Uniformität, sondern auch durch eine auffallend schmale Skala in puncto künstlerischer Expressivität vom Ausdrucksreichtum früherer Darbietungen absetzt. Die Kriterien interpretatorischer Qualität werden heute innerhalb eines sehr viel geringeren Spielraums definiert als noch vor wenigen Generationen, die Bandbreite der sängerischen Ausdeutung ist im Vergleich zu früheren Jahrzehnten auf einen vergleichsweise dünnen Grat reduziert.

Die inhaltlichen Übereinstimmungen bei Interpretationen unterschiedlicher Künstler – man vergleiche im vorliegenden Fall allein Prey und Quasthoff –, vereint mit einer dezidierten Nüchternheit in der Darstellung, sind denn auch ein nicht zu übersehendes Kennzeichen der Musikpflege unserer Zeit. Zwar wird nach wie vor musikalische Interpretation als Akt inspirierter ›Mitschöpfung‹ des Werkes verstanden, doch hat es den Anschein, der Sänger und seine individuellen Stimmqualitäten, seine Bühnenwirkung wie auch sein vermarktungsspezifisches Profil gälten in der gegenwärtigen Praxis mehr als seine verantwortungsvolle Rolle als aktiv Mitschaffender am Werkgeschehen.

Nicht unerwähnt sollte bleiben, dass überraschenderweise auch Vertreter der sogenannten historisch informierten Aufführungspraxis bis heute nur selten Versuche unternehmen, die noch für die Zeit um 1850 bestens verbürgte, weitreichende Diskrepanz zwischen notiertem und vorgetragenem Notentext durch gezielte Initiativen zu verwirklichen. Dies, obschon die quellenkundliche und interpretationsgeschichtliche Forschung hierzu inzwischen klare Ansätze liefert.⁸ Konsens in puncto Gestaltungsfreiheit herrscht auch bei ›historisch informier-

8 Vgl. Duckles 1957; Toft 1993; Bass 2008; Bassani/Marcaletti 2015; Bassani 2016; vgl. ferner Bassani 2018.

ten< Sängern und ihrem Publikum vorwiegend hinsichtlich jener Parameter der Interpretation, die im Notentext keinen allzu expliziten Niederschlag finden – vor allem Dynamik und Tempo, Artikulation und Phrasierung, Klangfarbe und Vibrato –, wohingegen Melodieverlauf, Harmonie und Rhythmus als feststehende und damit unantastbare Eigenschaften der überlieferten Komposition verstanden werden.

Phänomene wie Portamento oder Tempo rubato spielen in der aktuellen Praxis des Liedgesangs denn auch keine wesentliche Rolle. Demgegenüber gilt ›Partiturtreue‹ – ein geradezu moralisch aufgeladener Begriff – Rezensenten noch immer als besondere Qualität einer Interpretation. Eine Rückbesinnung auf die Freiheit des Vortragenden, im Sinne einer in mitgestaltender Werkverantwortung erfolgenden Ausdeutung des Komponierten, ist bislang nicht erkennbar. Das Erkenntnispotenzial, das gerade Tonaufnahmen des frühen 20. Jahrhunderts hinsichtlich der Gestaltung einer gesungenen Solomelodie, zumal im Liedfach, innewohnt, bleibt somit noch zu erschließen.

Ausblick: Expressivitäten im Wandel?

Es wurde bereits angesprochen, dass die subtile Veränderung der Vorlage, wie sie vor allem in den älteren Einspielungen von Loewes *Die Uhr* festzustellen ist, es dem Sänger ermöglicht, bei der Vermittlung des Liedinhalts einen hohen Grad an Expressivität zu erzielen. Einer Ausdruckskraft freilich, die – wohl vor allem ihres extrovertierten Charakters wegen – beim modernen Hörer zuweilen Befremden weckt. Im Vergleich dazu rührt das schlichte (wenn auch klang- und phrasengestalterisch kunstvoll durchdachte) Absingen der notierten Vorlage im Vortrag moderner Sänger die Empfindung heutiger Hörer zwar oft weniger unmittelbar an. Und doch ist diese Art von Ausdruckskraft, die gleichsam im Gewand veränderter Konventionen auftritt, dem Publikum unserer Zeit umso vertrauter – auch wenn sie im plakativen Vergleich zum vorherrschenden Gestus älterer Interpretationen allzu nüchtern und beinahe fahl daherkommt.

Im Rahmen weiterführender Untersuchungen bleibt daher zu erforschen, aus welchen Gründen sich im Verlauf des vergangenen Jahrhunderts die Auffassung des ›Expressiven‹ – wie auch in anderen Kunstformen sehr wohl konstatierbar ist – im Bereich der ›ernsten‹ Musik derart tiefgreifend verändern konnte, weg vom Ideal eines leidenschaftlichen Darstellens menschlicher Affekte und hin zu einer scheinbar introvertiert-sachlichen, ja abgeklärten Art emotionaler Mitteilung. Desgleichen ist das Verhältnis dieses Umstandes zu dem binnen weniger

Generationen radikal veränderten Verständnis von ›klassischer‹ Konzertkultur zu untersuchen, von der einst wehevollen Zelebration verstorbener Meister hin zum multimedialen Event mit einer Starbesetzung im Zentrum, ferner die Bedeutung der optischen Komponente einer Aufführung heute im Hinblick auf Interpretationsentscheidungen der Ausführenden und auf ihr künstlerisches und speziell sängerisches Selbstverständnis. Die hier gesammelten Beobachtungen zu Loewes *Die Uhr* reihen sich damit ein in einen sehr viel breiter gefächerten interpretationsgeschichtlichen wie musiksoziologischen Forschungsdiskurs.

Literatur

- Bass, John, »Would Caccini approve? A closer look at Egerton 2971 and florid monody«, in: *Early Music* 36/1 (2008), S. 81–93.
- Bassani, Florian / Marcaletti, Livio, »... gelinde und ohne grossen Stoß des Halses gezogen und gemacht.« Gesangsmanieren in deutschsprachigen Quellen des 17. und 18. Jahrhunderts oder: Barockgesang auf dem Prüfstand«, in: *Concerto. Das Magazin für Alte Musik*, Mai – Oktober 2015, Heft 261 (S. 13–17), 262 (S. 11–15), 263 (S. 12ff.).
- Bassani, Florian, »Isolde inter nationes? Zur Frage kultureller Prägung im Gesangsvortrag am Beispiel früher Tonaufnahmen (ca. 1900–1935)«, in: *Gefühlskraftwerke für Patrioten? Wagner und das Musiktheater zwischen Nationalismus und Globalisierung* (Thurnauer Schriften zum Musiktheater 24,2), hg. von Arne Stollberg, Ivana Rentsch u. Anselm Gerhard, Würzburg 2016, S. 655–695.
- Bassani, Florian, *Kunstgesang um 1800. »wie es der Komponist aufgeschrieben hat, und wie es ein verständiger Sänger singt«*. Zum Verhältnis zwischen notierter und gesungener Melodie in deutschen Schriften zur Aufführungspraxis (ortus studien 23), Beeskow 2018.
- Beyer, Johann Samuel, *Primae lineae musicae vocalis [...] Anweisung zur Singe-Kunst*, Freyberg 1703.
- Duckles, Vincent, »Florid Embellishment in English Song of the Late 16th and Early 17th Centuries«, in: *Annales Musicologiques* 5 (1957), S. 329–345.
- Falck, Georg, *Idea boni cantoris*, Nürnberg 1688.
- Herbst, Johann Andreas, *Musica practica*, Nürnberg 1642.
- Herbst, Johann Andreas, *Musica moderna prattica*, Frankfurt a. M. 1653, ²1658.
- Leech-Wilkinson, Daniel, *The Changing Sound of Music: Approaches to Studying Recorded Musical Performances*, London 2009, <http://www.charm.kcl.ac.uk/studies/chapters/intro.html> (abgerufen am 26.2.2020).
- Mylius, Wolfgang Michael, *Rudimenta musices*, Gotha u. Mühlhausen 1685, ²1686.
- Praetorius, Michael, »Instructio pro Symphoniacis | Wie die Knaben [...] vff jetzige Italia-nische Manier zu informiren vnd zu vnterrichten seyn«, in: *Syntagmatis Musici Michaelis Praetorii C. Tomus Tertius*, Wolfenbüttel 1619, S. 229–240.

Toft, Robert, *Tune thy »musicke« to thy heart: the art of eloquent singing in England 1597–1622*, Toronto 1993.

Lehren an der »Kuhrfälzischen Tonschule«

Voglers Modulationslehre im aktuellen Theorieunterricht

Aus dem Gedanken, dass die Vielfalt der musiktheoretischen Ausbildungstraditionen an den deutschen Musikhochschulen auch davon lebt, dass an jeder Institution ein Stück weit die eigene, zum Teil weit zurückreichende und sich regional unterscheidende Theoriegeschichte reflektiert wird, hat sich die Idee ergeben, eine Schulmusikgruppe im Theorieunterricht mit einem Ausschnitt aus dem schmalen Band *Tonwissenschaft und Tonsezkunst* von Georg Joseph Vogler zu konfrontieren. Das Lehrbuch bildete die Grundlage der Vorlesungen Abbé Voglers an der 1776 »von seiner kuhrfürstlichen Durchleucht neu errichteten Tonschule«, die als Vorgängerinstitut der heutigen Mannheimer Musikhochschule gelten kann, an der ich unterrichtete.¹

Abbé Vogler – Komponist, Musiktheoretiker, Instrumentenbauer, Pädagoge, Orgelvirtuose, Kapellmeister und Geistlicher – ist eine schillernde, aber auch unbequeme Figur. Berühmt-berüchtigt für seine Verbesserungen von Chorälen Johann Sebastian Bachs, steht er als Musiktheoretiker im Schatten von Zeitgenossen wie Heinrich Christoph Koch oder Johann Nikolaus Forkel. Dennoch

1 Vogler 1776, Vorrede. Mit der Einrichtung eines öffentlichen Lehrstuhls für Abbé Vogler trieb Kurfürst Carl Theodor die Institutionalisierung der Musikausbildung in Mannheim, die 1756 mit der Unterstützung des Seminarum musicum des Jesuiten-Kollegs begonnen hatte, weiter voran. Die *Materialien zu Leben und Werk unter besonderer Berücksichtigung der pfalzbayerischen Dienstjahre* Abbé Voglers (Pelker/Thomsen-Fürst 2016) vereinfachen es, die Rahmenbedingungen seines Wirkens in Mannheim nachzuvollziehen. So lässt sich anhand einer Ankündigung in der *Mannheimer Zeitung* vom 12.9.1776 die Unterrichtsform erahnen: »Der Lehrer ist der geistliche Rath und Kapellmeister, Georg Joseph Vogler, ein Mann von bewährter Geschicklichkeit, der mit tiefblickendem Geiste in die Geheimnisse seiner Kunst eingedrungen ist. [...] Die Schule wird künftigen Wintermonat ihren Anfang nehmen. Alle Wochen sind 5 Lehrstunden. Die Samstage aber sind dazu gewidmet, daß jeder Schüler seine eigene Aufsätze vorzeigen könne, und darinn Erläuterung und Hilfe empfangen.« (zit. nach Pelker/Thomsen-Fürst 2016, S. 82).

fehlt ohne ihn eine Schlüsselfigur in der Geschichte der Musiktheorie um 1800,² deren Denken beträchtlichen Einfluss auf Schüler wie Carl Maria von Weber und Giacomo Meyerbeer hatte, sowie auf Jacob Gottfried Weber,³ dessen *Versuch einer geordneten Theorie der Tonsetzkunst* wiederum erhebliche Auswirkungen auf die bis heute die musiktheoretische Unterweisung prägenden Konzepte der Funktions- und Stufenbezeichnung hatte.⁴

Voglers in einem Zeitraum von fünf Jahren entstandene Mannheimer Schriften richteten sich an eine heterogene Leserschaft. Ein besonderes Merkmal dieses Gesamtentwurfs ist seine methodisch-didaktische Vielfältigkeit, die praktische und theoretische Inhalte einschließt. Mit den in erster Auflage 1776 veröffentlichten, in einem Band zusammengefassten Texten »Tonwissenschaft« und »Tonsezkunst« trat der 27-jährige erstmals als Musiktheoretiker in Erscheinung. Grund für die Veröffentlichung der *Stimmbildungskunst* und zwei Jahre später der alles Bisherige integrierenden, um sechs weitere Kapitel ergänzten Abhandlung *Kuhpfälzische Tonschule* war die Absicht, das Niveau der Kirchenmusik im ländlichen Raum zu heben und hierfür den Schulmeistern eine geeignete Publikation an die Hand zu geben.⁵ Das Periodikum *Betrachtungen der Mannheimer Tonschule* stellte diesen Grundlagen Kommentare und Analysen ganzer Werke zur Seite, die überwiegend von Komponisten der Mannheimer Schule oder von Vogler selbst stammen. Die erste Lieferung dieser Monatsschrift erfolgte 1778, als über ein halbes Jahr nach dem Tod des bayerischen Kurfürsten Maximilian III. Joseph bereits absehbar war, dass das Kulturleben Mannheims durch den Umzug des Hofes nach München empfindlich verarmen würde. Die *Betrachtungen* kompensierten zu einem Teil den Verlust an Öffentlichkeit vor Ort und boten Vogler die Möglichkeit, eigene Ideen zu verbreiten und Werke seiner Schüler bekannt zu machen.

2 In den von Carl Dahlhaus verfassten Bänden 10 und 11 *Musiktheorie im 18. und 19. Jahrhundert* der von Frieder Zaminer im Auftrag des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz herausgegebenen Reihe *Geschichte der Musiktheorie* wird Georg Joseph Vogler nicht erwähnt. Allerdings hat Dahlhaus nur Band 10 (*Erster Teil: Grundzüge einer Systematik*) selbst bis zur Veröffentlichung führen können, während die Arbeit am posthum erschienenen Band 11 (*Zweiter Teil: Deutschland*) nicht abgeschlossen war, als Dahlhaus 1989 starb. Fest steht, dass ein eigentlich von Dahlhaus geplantes Schlusskapitel mit Kurzdarstellungen deutschsprachiger musiktheoretischer Schriften auch einen kurzen Text zu Voglers *Betrachtungen der Mannheimer Tonschule* enthalten sollte (Carl Dahlhaus, *Gesammelte Schriften*, Bd. 3, S. 666).

3 Veit 1993.

4 Holtsträter 2007.

5 Ein vom Hof beauftragter Gutachter beurteilte das Vorhaben skeptisch (Pelker/Thomsen-Fürst 2016, S. 109).

1776	1778	1778–1781
<i>Stimmbildungskunst Tonwissenschaft und Tonsezkunst</i>	<i>Kuhrpfälzische Tonschule</i> Erster Theil – Tonkunst – Claverschule – Stimmbildungskunst – Begleitungskunst Zweiter Theil – Tonwissenschaft – Tonsezkunst – Nutzbarkeit des Tonmaßes – Gebrauch der Harmonie – Tonlehre	<i>Betrachtungen der Mannheimer Tonschule</i> 3 Jahrgänge à 12 Lieferungen
	<i>Gründe der Kuhrpfälzischen Tonschule</i> (Notenbeispiele auf XXX Tafeln)	<i>Gegenstände der Betrachtungen</i> (Notenbeispiele in separaten Einzelheften)
		<i>Entwurfe eines neuen Wörterbuchs für die Tonschule</i> (Frankfurt a. M. 1780)

Abbildung 1: Übersicht über G.J. Voglers 1776–1781 publizierte Mannheimer Schriften

Voglers erklärtes Ziel ist es, aus den unveränderlichen Verhältnissen der Tonwissenschaft – also den physikalischen Gesetzen der Akustik – »sichere, keinem Zweifel und keiner Ausnahme unterworfenene Regeln«⁶ für die Tonsetzkunst abzuleiten. Mit seinem rationalistischen Ansatz stand Vogler in Zeiten der Aufklärung zwar nicht allein da, die Selbstgewissheit jedoch, mit der er immer wieder auf die Vollständigkeit seiner Listen und Tabellen hinweist, sucht ihresgleichen und lässt den Schluss zu, dass er sein System für den Höhepunkt und Abschluss der Musiktheorie hielt.⁷ Die Absolutheit seines Anspruchs ist sicher mitverantwortlich für die harsche Kritik von Zeitgenossen⁸ – doch Vogler hat etwa durch seine beiden berühmtesten Schüler der späten Jahre, Weber und Meyerbeer, auch Unterstützung erfahren. Immer wieder hervorgehobene Leistungen Voglers auf dem Gebiet der Satzlehre sind die Vereinfachung des umfangreichen tradierten,

6 Vogler 1776, Vorrede.

7 Wiener 1998, S. 80f.

8 Veit 1991, S. 145, Fußnote 13. Johann Abraham Peter Schulz' polemische Rezension von *Kuhrpfälzische Tonschule* in der *Berliner Litteratur- und Theater-Zeitung* (Schulz 1778) bildete den Auftakt zu Auseinandersetzungen mit Johann Nikolaus Forkel und anderen norddeutschen Musiktheoretikern.

von der zeitgenössischen Praxis in Frage gestellten Regelwerks, die prominente Stellung der Analyse in seinen Schriften und die Modulationslehre.

Die schulmäßige Modulationslehre, die Modulationsvorgänge auf eine zielgerichtete homophone vierstimmige Akkordfolge reduziert, ist ein umstrittenes Gebiet im Bereich der musiktheoretischen Unterweisung.⁹ Obwohl von analytisch fragwürdigem Wert und begrenztem praktischen Nutzen, hat sie sich – nicht zuletzt durch ihre Eignung als Prüfungsgegenstand – in einer Weise verfestigt und verselbstständigt, dass sie als methodisches Relikt zum Thema Modulation dazugehört wie die Gattungslehre zum Kontrapunkt.¹⁰ Die Einlassung mit Voglers historischen Lehrbüchern schafft von vornherein Distanz und führt gleichzeitig die lange, in der Generalbasslehre wurzelnde Tradition vor Augen, Modulationsvorgänge im homophonen vierstimmigen Satz auf einem Tasteninstrument darzustellen. Die Beschäftigung damit könnte deshalb Baustein einer breit gefächerten, methodisch vielseitigen Auseinandersetzung mit dem Thema sein. Vogler spricht von Ausweichung¹¹ statt von Modulation und widmet sich dem Thema in seinen frühen Schriften an mehreren Stellen.¹² In den folgenden Ausführungen steht sein in der »Tonsezkunst« unternommener erster Versuch einer Darstellung im Mittelpunkt.¹³

In den ersten Paragraphen zum Thema betont Vogler, dass Ausweichen in der Regel das Aufsuchen »befreundeter«, im Quintenzirkel benachbarter Tonarten meint.¹⁴ Ausweichungen in Tonarten, die sich um mehr als ein Vorzeichen

9 Vgl. z. B. Möllers 1976 oder den Artikel »Modulation« im *Lexikon der systematischen Musikwissenschaft* (Sprick 2010).

10 Thomas Daniels historisch fundierte Satzlehre (Daniel 1997) und die Wiederbelebung alter Improvisationstechniken (Janin 2014) mögen inzwischen größere Bedeutung für den Unterricht im Fach Kontrapunkt haben als die Fuxsche Gattungslehre. Indem diese aber, allen Unzulänglichkeiten zum Trotz, über Jahrhunderte zentraler Baustein der Unterweisung war, ist sie weiterhin Teil der Kontrapunktlehre.

11 Vogler definiert im *Handbuch zur Harmonielehre und zum Generalbaß*: »Ausweichung nenne ich den Uibergang von einem Tone zum andern, und glaube bestimmter zu sprechen, als wenn man Modulazion von moduliren hernimmt: modulis musicis exsonare.« (Vogler 1802, S. 3).

12 Nach der knappen Darstellung in »Tonsezkunst« (Vogler 1776, S. 62–86) entwickelt er seine Gedanken weiter in »Gebrauch der Harmonie« [in: Vogler 1778a (*Tonschule*), S. 152–185] und »Summe der Harmonik« (in: Vogler 1778–1791, Reprint Bd. 3, S. 1–117 und Bd. 4, S. 317–332).

13 Da es sich bei Voglers Schriften für Mannheim um ein »work in progress« handelt und sich sein System 1776 noch in Entwicklung befand, sind zur Verdeutlichung Ausblicke in die späteren Darstellungen eingeflochten.

14 »68. § Ein jedes Sing- und Klingstück wird von einem Ton her genennet und darf, um die Einheit zu erhalten, in keinen Ton ausweichen, der um mehrere Stufen entfernt wäre [...] 69.

unterscheiden, würden die Einheit des Stückes zerstören; Vogler reicht in der »Tonsezkunst« der knappe Hinweis, dass sie nur im Gottesdienst auf der Orgel notwendig seien, »wenn zum Beispiel nach einem Gesange im E, ein Stück im Es folgt«. ¹⁵ Kernstück der Unterweisung bilden kommentierte, in einer Kurzschrift aus Notenbuchstaben für die Basslinie sowie Generalbass-Ziffern abgefasste Beispiele, in denen zunächst von C-Dur, dann von c-Moll aus in sämtliche auf anderen Grundtönen basierenden 22 Tonarten ausgewichen wird. In der Anordnung ist das Bemühen um ein induktives Vorgehen erkennbar. ¹⁶

Die einzige den Beispielen vorangestellte allgemeingültige Handlungsanweisung bezieht sich auf den »Schlußfall«: »Um auszuweichen, muß man immer betrachten, welch der gegenwärtige Ton von dem zukünftigen sei, und wie der Schlußfall geschehen könne.« ¹⁷ Nach Voglers Theorie gibt es in Dur und Moll insgesamt zehn Schlussfälle, die er in »Tonsezkunst« erläutert ¹⁸ und in *Gründe der Kuhrpfälzischen Tonschule* in einem Notenbeispiel zusammenstellt (vgl. Abbildung 2). ¹⁹ Die finale Schlussbildung erfolgt in Voglers Ausweichungen fast ausschließlich gemäß Beispiel [a] bzw. [f], ²⁰ ergänzt um die »Unterhaltungs-

§ Hieraus erhellet, daß in jedem Ton nur sechs als Haupt- und erste Töne erscheinen können. z. B. im C das harte C, weiche A; harte F, weiche D; harte G, weiche E.« Vogler 1776, S. 71 f.

15 Vogler 1776, S. 72.

16 Die 44 Modulationen sind wie folgt angeordnet: §74ff.: C-F, -G, -a, -d, -e, -D, -h, -A, -E, -H, -B, -Es, -As, -Des, -Ges, -f, -g, -b, -es, -as, -des, -ges. § 89ff.: c-F, -f, -G, -g, -B, -b, -Es, -es, -As, -as, -Des, -des, -Ges, -ges, -D, -d; -A, -a, -e, -E, -h, -H. Nachdem zunächst die leitereigenen Ziele in C-Dur abgehandelt werden, rekurriert Vogler, ohne dass ein System erkennbar wäre, auf verschiedene Ordnungsprinzipien (Quintenzirkel, Paralleltonarten, Varianttonarten).

17 Vogler 1776, S. 73.

18 Ebd., S. 48 ff.

19 Vogler 1778b (*Gründe*), Tab. XXI. Im zusätzlichen dritten System analysiert Vogler ggf. die »Hauptklänge« (d. h. die Grundtöne gemäß der Terzschichtung), die auch durch die römischen Zahlen bezeichnet werden (nur unvollständig, wie auch die Generalbassbezeichnung). Auffällig in dieser Zusammenstellung ist besonders die Weiterführung dreier Terzquartakkorde mittels Quartfall im Bass in den Beispielen [d], [e] und [h]; im über 25 Jahre später erschienenen *Handbuch zur Harmonielehre* sind diese drei Schlussfälle durch geläufigere Wendungen ersetzt (vgl. Vogler 1802, Notenbeispiele Tab. II).

20 Zur Vorbereitung der Moll-Tonarten verwendet er außerdem gelegentlich den verminderten Septakkord auf der VII. Stufe. Eine weitere Ausnahme ist die in § 75 als »sehr prächtig, aber Choral- und Kirchenmäßig« angesprochene Möglichkeit, die Oberquinttonart über eine plagale Wendung zu erreichen. »Für Kammer- und Schaubühnstücke« empfiehlt Vogler jedoch auch hier, über die V. Stufe der neuen Tonart zu kadenzieren (Vogler 1776, S. 74; vgl. Abbildung 3).

Siebente«²¹ (vgl. Abbildung 3). Wenn es sich um sehr nahe verwandte Tonarten handelt (wie in § 74–76), erscheint der Dominantseptakkord der Zieltonart – gegebenenfalls »um der Lage zugefallen [sic]« in geeigneter »Umwendung« – direkt nach dem eröffnenden C-Dur-Akkord.²²

Zehn Schlussfälle

The image shows a musical score titled 'Zehn Schlussfälle' (Ten Ending Cases) for ten different cases labeled [a] through [j]. Each case is represented by a treble and bass clef staff with a grand staff brace on the left. Above each staff are chord diagrams (triads or dyads) and below are fingerings. Roman numerals (V, I, IV, I, I, V) are written below the first three cases. Below the last three cases, there are additional Roman numerals (VII, I, IV, V) and a sequence of numbers (7, 5, 7, 5, 7, 5, 3, 3#). The notation includes various accidentals (sharps, naturals) and specific note names (3, 6, 4, 3#, 3b, 6, 4#, 6#, 3#, 7, 5, 3, 3#).

Abbildung 2: *Gründe der Kuhrpfälzischen Tonschule* (Vogler 1778b), Tab. XXI (Ausschnitt)²³

21 Vgl. Vogler 1776, S. 49: »Noch vollkommener wird der erste Schlußfall sein, wenn man dem fünften Tone seine Siebente zugesellet. G⁷ C.« Vgl. ebd., S. 14: Die Unterhaltungs-Siebente »dient zur Unterhaltung, und vergnügt das Ohr, sie stellet es aber nicht ganz zufrieden; denn es erwartet ganz unruhig die Bewegung, und Auflösung in einen Wohlklang«.

22 Ebd., S. 74.

23 Zwei Exemplare von Voglers *Gründe der Kuhrpfälzischen Tonschule in Beispielen: als Vorbereitung zur Mannheimer Monat=Schrift und zu den Herausgaben des öffentlichen Tonlehrers* aus der Sammlung der Bayerischen Staatsbibliothek sind bereits digitalisiert. Das Notenbeispiel bezieht sich auf eine in Details abweichende Ausgabe aus dem Bestand des Reiss-Engelhorn-Museums Mannheim, die sich auch im Titel geringfügig unterscheidet: *Gründe der Kuhrpfälzischen Tonschule in Beyspielen als Vorbereitung zur Monatschrift, und zu den Herausgaben des öffentlichen Tonlehrers Abt Vogler*. Die Buchstaben in eckigen Klammern sind Zusätze des Autors.

Abbildung 3: M. Grabow, Realisierung der Beispiele in Generalbassnotation zu den § 74–85 aus »Tonsezkunst« (Vogler 1776)

In Voglers knappen Kommentaren zu den Beispielen in »Tonsezkunst« scheint es gelegentlich, als verstünde er unter Schlussfall nicht nur die schließende Akkordverbindung, sondern jede potentielle Penultima, also einzelne »kadenzfähige« Akkorde, wie sie in seinen Beispielen für Ausweichungen in entferntere Tonarten der jeweiligen eigentlichen Schlusswendung häufig vorausgehen; denn »unsere Tonsetzungen [sind] voller Schlußfälle«. ²⁴ In diesem Sinne konstatiert Vogler im Beispiel § 77 einen dreifachen Schlussfall:

24 Vogler 1776, S. 55.

77. §. Will man vom C ins D ausweichen: so hat ein dreifacher Schlußfall statt, 1) obiger [vgl. § 74], wodurch C ins F ausweicht, 2) jener der weichen Tonart eigene mit der verminderten Septime, 3) wiederum der Schlußfall des fünften Tones mit der Unterhaltungssiebente.

			6	
	7 ^b	7 ^b	5	3 [‡]
[C]	C	C [#]	C [#]	D.

78. §. Um von dem C ins E einen Schlußfall zu machen, muß dem fünften Tone H seine große Dritte dis, und große Fünfte fis nebst der Unterhaltungssiebenten beigeesellet werden; weil nun diese zwei Zwischentöne dis, und fis im C noch nicht dagewesen: so soll füglich, um das Gehör gelinde hineinzuführen, noch C in der Grundstimm mit der Sechsten eingeschaltet werden, wozu A den Hauptklang abgibt. z. B.

			7	
			5 [#]	
	5	6	3 [#]	3 [‡]
	C	C	H	E

Abbildung 4: § 77 und 78 aus »Tonsezkunst« (Vogler 1776, S. 74f.).

In ästhetischer Hinsicht geht es Vogler in »Tonsezkunst« also darum, dem Gehör »einen Vorgeschmack« der neuen Tonart beizubringen, es »gelinde hineinzuführen«²⁵ und zu vermeiden, was ihm »zu hart fallen« würde.²⁶ Eine Erklärung, warum in § 78 durch die Einschaltung von »C in der Grundstimm mit der Sechsten« der Übergang gelinder wird, bleibt Vogler schuldig, und tatsächlich geben seine Kommentare zu den Beispielen meistens nur eine Beschreibung des Geschehens. Auskünfte darüber, wie die Akkordfolge bis zum Erreichen des Dominantseptakkords zu gestalten sei, sind rar. Im Vordergrund steht für Vogler allerdings auch nicht das Ziel, den Schüler zu befähigen, selbst Modulationswege zu erfinden, sondern die Absicht, ihm ein Kompendium an Exempeln an die Hand zu geben, die sich dann, gemäß den Erfordernissen der Praxis, transponieren lassen.²⁷ Es bleibt dem Leser selbst überlassen, die wenigen explizit benannten

²⁵ Ebd., S. 79.

²⁶ Ebd., S. 76.

²⁷ Eine Tabelle am Ende des Textes offenbart, dass der Schüler, um eine bestimmte Ausweichung vorzunehmen, das passende der 44 Beispiele in der »Tonsezkunst« transponieren soll (und dass Vogler ihm dies ohne eine Tabelle, die nichts weiter zeigt, als dass etwa F→As dieselbe Relation darstellt wie C→Es, nicht zutraut). Wenn Vogler später in den *Betrachtungen* nicht 44 zwölfmal transponierbare Beispiele, sondern tatsächlich 528 Beispiele ausnotiert, geschieht das also im vollen Bewusstsein, dass es auch einfacher ginge – vielleicht um etwas zu bieten, das

Prinzipien zusammenzutragen und andererseits implizit erkennbare, wiederkehrende Strategien herauszuarbeiten.

So wird bei Modulationen in entferntere Tonarten der Schlussakkord oft durch geeignete, chromatisch erreichbare Töne vorbereitet. Um in § 82 statt e-Moll (vgl. das ansonsten identische Beispiel § 78) dessen Varianttonart E-Dur zu erreichen, »sollte noch ein Ton eingeschaltet werden, wodurch die große Dritte angekündigt würde«. ²⁸ In vergleichbarer Weise soll im Falle von Ausweichungen in b-Tonarten, die um mehr als eine Stufe entfernt sind, wie in § 84 »dem C gleich seine kleine Dritte beigeßellet werden«. ²⁹ Indem Vogler dieses Verfahren – die ›Vermollung‹ der ersten Stufe – auch bei den Ausweichungen in die weiter entfernten B-Tonarten Des-Dur und Ges-Dur in § 85 schematisch beibehält, obwohl der c-Moll-Dreiklang in diesen Zieltonarten nicht leitereigen ist, entstehen etwas hölzerne Übergänge. So muss in § 85 (b) die Vermittlung des finalen Schlussfalls durch einen vorgeschalteten kadenzierenden Akkord erfolgen: Vogler spricht von einem doppelten Schlussfall. Noch eigenwilliger mutet die Ausweichung von C-Dur nach A-Dur in § 81 an, bei der Vogler einen zunächst nach D-Dur oder d-Moll weisenden A⁷ elliptisch in einen E⁷ überführt:

81. § Wenn man von dem C ins harte A auf die nämliche Art, als oben in das weiche fallen wollte: so würde die große Dritte dem Gehör sehr hart vorkommen, und es wird besser sein, daß A mit seiner kleinen Dritte, und Siebente, als der sechste Ton vom C, dann mit der großen Dritte, als der Fünfte vom D eintrete, und endlich seine Unterhaltungssiebente in die große Dritte vom eigenen fünften Tone auflöse. z. B.

			6#	
7b	7	4	5	
3b	3#	3	3#	
C	A	A	H	A.

Abbildung 5: § 81 aus »Tonsezkunst« (Vogler 1776, S. 77).

Eine Legitimation für diese ungewöhnliche Akkordverbindung führt Vogler bereits in § 24 der »Tonwissenschaft« an: aus der physikalischen Tatsache, dass im tonleiterartigen Abschnitt der Partialtonreihe – vom 8. bis 16. Partialton – auf die Naturseptime (14.) der Leitton (15.) folgt, schließt er, dass sich die Unterhaltungssiebente aufwärts lösen dürfe. ³⁰ Er versieht diesen Abschnitt der Partialtonreihe

der programmatischen Kapitelüberschrift »Summe der Harmonik« gerecht wird. Es führt damit vor Augen, wie besessen Vogler vom Thema ›Ausweichung‹ war, belegt aber nicht unbedingt – wie Holtsträter 2007, S. 418f., meint – den Unwillen, von festen Tonhöhen zu abstrahieren.

²⁸ Vogler 1776, S. 77.

²⁹ Ebd., S. 78.

³⁰ Ebd., S. 14.

mit einer Basslinie »nur mit den drei verwandtesten Hauptklängen«, also unter ausschließlicher Verwendung der I., IV. und V. Stufe, und setzt dabei unter den 14. Partialton die I. und unter den 15. die V. Stufe: bei Harmonisierung dieses Gerüstsatzes würde die obige, ungewöhnliche Akkordverbindung entstehen.³¹ Erst im folgenden § 25 geht Vogler auf die übliche Abwärtsführung der kleinen Septime und die typische Harmonisierung durch einen Quintfall ein. Wenn er darangeht, »aus sicheren Gründen der Verhältnisse der Töne zu bestimmen, was dem Gehör wohl oder übel klinge«,³² hinterfragt er immer wieder traditionelle satztechnische Gepflogenheiten und setzt sich unerschrocken über konventionelle Hörerwartungen hinweg.

Von zentraler Bedeutung für den Zusammenhalt der Akkordfolgen sind Prinzipien der Stimmführung wie Liegetöne und Bewegung in Schritten. Auch wenn Voglers Notationsweise in »Tonsezkunst« nur in Bezug auf die Bassstimme Aufschluss über die intendierte Stimmführung gibt, ist doch festzustellen, dass die Akkordfolgen eine weitgehend lineare Stimmführung zulassen, und durch Vergleiche mit den späteren, ausnotierten Beispielen lässt sich zeigen, dass Vogler diese Art der melodischen Gestaltung tatsächlich bevorzugt.³³ Besonders eindrücklich ist das Beispiel § 80, in dem Vogler den eröffnenden C-Dur-Dreiklang Ton für Ton in den gewünschten Fis⁷ überführt, weil es »dem Gehör zu hart fallen [würde], wenn man gleich den fünften Ton Fis mit seiner großen Dritte und Fünfte zum Hauptklange machen wollte«. ³⁴ Es geschieht aus methodischen Gründen, dass Vogler an dieser Stelle noch nicht auf die klangliche Identität von Dominantseptakkord und übermäßigem Quintsextakkord eingeht, die maßgeblich dafür verantwortlich ist, dass der Übergang so »gelind« wirkt, und dass er im Folgenden – weniger überzeugende Lösungen in Kauf nehmend – auf das Mittel der enharmonischen Umdeutung zunächst verzichtet. Damit spart er die Behandlung der Idee der Mehrdeutigkeit von Akkorden, die für die schulmäßige Modulationslehre zentral ist und als deren Vordenker Vogler gelten kann, für die letzten Paragraphen der »Tonsezkunst« auf.³⁵ In § 94 heißt es:

31 Ebd.: »welche Auflösung aber hinaufwärts geschehen muß, wenn man die leitermäßigen Antheile der Saite zur oberen Stimme wählen, und mit den drei verwandtesten Hauptklängen die Grundstimme bestreiten will.«

32 Ebd., S. 1.

33 Vgl. oben, Abbildung 3, und Vogler 1778b (*Gründe*), Tab. XXIII–XXV, sowie »Summe der Harmonik«, in: Vogler 1778–1791, Reprint Bd. 4, S. 317–332.

34 Vogler 1776, S. 76.

35 Die Idee der Mehrdeutigkeit von Akkorden bezieht Vogler in »Tonsezkunst« fast ausschließlich auf die Möglichkeit enharmonischer Umdeutung. Darüber hinaus weist er lediglich auf den

94. §. Um entferntere Ausweichungen zu bestimmen, muß man
Vortheile suchen, welche die verminderten Siebente und Dritte leisten.

denn	Gis	h	d	f	kann dem Gehöre vorkommen
wie	as	H	d	F	
	gis	h	d	Eis	
	as	ces	D	f	

Sie sind die nämliche [sic] Griffe auf der Orgel, und doch könnte

Gis der siebente Ton vom weichen	A sein.
H	C
Eis	Fis
D	Es

Erniedriget man die Dritte: so wird

Gis der erhöhte vierte Ton vom weichen	D.
H	F
Eis	H
D	As

Erniedriget man aber den Hauptklang: so ist

G der fünfte Ton von beiden Tonarten	C
B	Es
E	A
Des	Ges

Abbildung 6: § 94 aus »Tonsezkunst« (Vogler 1776, S. 81f.)

Zunächst buchstabiert Vogler vier enharmonische Notationsweisen eines verminderten Septakkords durch und zeigt die daraus resultierenden unterschiedlichen tonartlichen Zusammenhänge auf. Sein Begriff für dieses Phänomen entsteht erst allmählich: die Leerstelle in »Tonsezkunst« füllt in *Kuhrpfälzische Tonschule* die Bezeichnung »zweideutig«, und erst in den *Betrachtungen* spricht Vogler von »Mehrdeutigkeit der Harmonien und Schlußfälle«. ³⁶ Anschließend demonstriert er, wie man den verminderten Septakkord durch chromatische Abwärtsführung jeweils eines Akkordtons in vier alterierte doppeldominantische Akkorde bzw. in vier Dominantseptakkorde im Kleinterzabstand überführen

plagalen Schlussfall IV-I hin, der aufgrund seiner materialen Identität mit dem Schlussfall I-V in der Tonart der vierten Stufe »etwas zweideutig« sei (Vogler 1776, S. 48). Erst in den späteren Mannheimer Schriften verfolgt Vogler die Idee einer Mehrdeutigkeit im Bereich der Diatonik weiter (vgl. Kapitel »Summe der Harmonik« in Vogler 1778–1791).

36 Vogler 1778a (*Tonschule*), S. 172. Vogler 1778–1791, Reprint Bd. 3, S. 2ff.

kann. In einer allgemein formulierten Passage aus *Kuhrfälzische Tonschule* fasst er die Möglichkeiten zusammen und führt für solche durch Liegetöne und chromatische Stimmführung geprägten Vorgänge den anschaulichen Begriff »schmelzen« ein:

35. § Die zweideutige Harmonien bestunden immer aus verminderten Siebenten, und mehrenteils aus verminderten Dritten und kamen dem siebenten, vierten oder zweiten Ton der weichen Leiter zu. Da nun die Harmonie des fünften Tones verschiedentlich in gemeldete schmelzen kann: so dienen diese vier Harmonien vorzüglich zur Täuschung. Der fünfte Ton ist mit dem erhöhten vierten Tone; ein jeder siebenter Ton mit drei anderen Tönen zweideutig. Der zweite Ton ist ohnedem eine finstere Harmonie, deren Hang sehr schwer einzusehen ist. Diese letztere kömt mehrenteils in einer gewissen Lage vor, wo die verminderte Dritte im Grunde weit vom Hauptklange entfernt ist.³⁷

Ihren stärksten Ausdruck findet die Idee, dass ein Akkord in einen anderen schmelzen könne, in Voglers erstem Tonkreis, der über chromatischem Bass eine immer wiederkehrende, dreigliedrige Akkordfolge (D⁷, D^v und Moll-Quartsextakkord) präsentiert. Dieser Tonkreis zeichnet sich dadurch aus, »dass sich aufs höchste ein Ton in der Zusammenstimmung bewegt, und die anderen immer anhalten« und beschließt im symbolträchtigen § 100 die »Tonsezkunst«.³⁸

Zuvor demonstriert Vogler in § 95–97 das Verfahren enharmonischer Umdeutung anhand von drei »entfernteren Ausweichungen«. Diese Wege von c-Moll nach A-Dur, E-Dur und H-Dur, die er in »Tonsezkunst« nur rudimentär ausführt, sind in *Kuhrfälzische Tonschule* vollständig ausgearbeitet und exakt ausnotiert (siehe Abbildung 7). Im nahezu vollständigen Verzicht auf Sprünge – einzige Ausnahme ist die Bassklausele h-e im zweiten Beispiel – zeigt sich unverkennbar die von Vogler bevorzugte »schmelzende« Stimmführung. Entsprechendes gilt für die zum Vergleich angeführten Bearbeitungen derselben Abstände aus Voglers »Summe der Harmonik« in den *Betrachtungen der Mannheimer Tonschule*. Das Verfahren enharmonischer Umdeutung, das am Ende der »Tonsezkunst« nur wie ein Ausblick wirkt, ist für die erschöpfende Beispielsammlung dieser späten Mannheimer Veröffentlichung von größter Bedeutung und führt zu extravaganteren Lösungen, in denen es Vogler nicht mehr darum geht, behutsam in die Zieltonart hinüberzuführen, sondern vielmehr darum, das Herz des Zuhörers »durch willkürliche Ueberraschungen und Täuschungen nach Gefallen ummodeln zu können.«³⁹

37 Vogler 1778a (*Tonschule*), S. 172.

38 Vogler 1776, S. 86.

39 Vogler 1778–1791; Reprint, Bd. 3, S. 5.

aus: *Gründe der Kuhrpfälzischen Tonschule*

The image shows a musical score for a four-part setting. The top staff is the treble clef, and the bottom staff is the bass clef. The key signature is C minor (two flats). The music consists of several measures with various chromatic alterations, including sharps and naturals, indicating modulations to A major, E major, and F major.

aus: *Betrachtungen der Mannheimer Tonschule*

The image shows a musical score for a four-part setting. The top staff is the treble clef, and the bottom staff is the bass clef. The key signature is C minor (two flats). The music consists of several measures with various chromatic alterations, including sharps and naturals, indicating modulations to A major, E major, and F major.

Abbildung 7: Ausweichungen von c-Moll nach A-Dur, nach E-Dur und nach H-Dur⁴⁰

Zweifellos müssen gewisse Voraussetzungen erfüllt sein, damit man sich in einem Tonsatzkurs mit diesem Text auseinandersetzen kann. Die Studierenden müssen über sehr gute Deutschkenntnisse verfügen, müssen in der Lage sein, Frakturschrift zu entziffern und über Kenntnisse im Generalbass und in harmonischer Analyse verfügen, so dass der Stoff eher für Gruppen in fortgeschrittenen Semestern in Frage kommt. Voraussetzung ist zudem die Bereitschaft, sich ein Lehrbuch zu erschließen, dem man wahrscheinlich nicht in jedem Punkt folgen möchte.

Reizvoll ist, dass Voglers Text vielfältige Möglichkeiten des methodisch-didaktischen Zugriffs erlaubt: zunächst sind Voglers in Tonbuchstaben-Generalbassschrift notierte Beispiele als vierstimmiger Satz in Notenschrift zu übertragen bzw. am Klavier zu spielen, ohne sich von Druckfehlern irritieren zu lassen. Da Angaben zur Taktart und zur Lage der Oberstimme fehlen, sind die Studierenden gefordert, selbst eine möglichst plausible Lösung zu finden. Auf Grundlage des Notentextes und Klangeindrucks gilt es anschließend herauszufinden, wie die Ausweichungen gemacht sind, gelungene von weniger überzeugenden Beispielen zu unterscheiden, Gründe für Gelingen oder partielles Scheitern zu finden und dabei wirkungsvolle Techniken und Ansätze Voglers herauszufiltern und weiterzudenken. Parallel dazu geht es um das Nachvollziehen der Kommentare. Diese sind im Zusammenhang mit den Notenbeispielen auch ohne detaillierte Kenntnis des Voglerschen Harmonie-Systems verständlich, da sein ana-

⁴⁰ Alle Beispiele ohne Generalbassbezeichnung wiedergegeben. Obere Akkolade: Vogler 1778b (*Gründe*), Tab. XXIII. Untere Akkolade: Vogler 1778–1791, Reprint Bd. 4, S. 320, Beispiele 39, 29, 43; Voglers Kommentare dazu in Bd. 3, S. 35f.

lytischer Zugriff prinzipiell auf vertrauten Grundannahmen und Denkmustern beruht, wie der Verwendung der Bezeichnungen »fünfter Ton« oder »siebenter Ton«, wenn – wie in der Stufentheorie – die über diesen Tonleitertönen befindlichen leitereigenen Dreiklänge gemeint sind, oder wie der Rückführung von Akkorden auf eine Terzschichtung, um den Grundton zu bestimmen. Ergänzend halten die Tonkreise einen Fundus an praktischen, am Klavier ausführbaren Modellen bereit.⁴¹ In den Werken seines jugendlichen Schülers Carl Maria von Weber, der 1803/4 und noch einmal 1810/11 vom Abbé Vogler unterrichtet wurde, kann man den Auswirkungen von dessen Lehre nachspüren.⁴²

Zum Schluss ein Hinweis zur eigentümlichen Sprache Voglers, die unter anderem durch sein Bestreben geprägt ist, nahezu jedes Fremdwort ins Deutsche zu übersetzen. Der Grund dafür könnte durchaus in der selbstbewussten Überzeugung liegen, dass mit Gründung einer »Kuhrfälzischen Tonschule« in der europaweit strahlenden Musik-Metropole Mannheim der Moment gekommen sei, der italienischen Hegemonie im Schreiben und Sprechen über Musik eine deutsche Linie entgegenzusetzen.⁴³ Da sich die Eindeutschungen nicht durchgesetzt haben und die Verwendung fremdsprachlicher musikbezogener Fachausdrücke weiterhin selbstverständlich ist, sorgen die ungewohnten Übersetzungen für Irritation. Auch wenn den meisten Studierenden die Bedeutung der Fremdwörter bekannt ist, kann man feststellen, dass es doch etwas ganz anderes ist, nur zu wissen, was Wörter wie Dur, Moll oder Harmonie bedeuten oder immer wieder »harte Tonart«, »weiche Tonart« und »Zusammenstimmung« zu lesen und so diese ursprünglichen Wortbedeutungen irgendwann selbstverständlich mitzudenken.

41 Neben dem bereits erwähnten Tonkreis aus der »Tonsezkunst« enthält die *Kuhrfälzische Tonschule* auch »zirkelmäßige Fortschreitungen«, deren Harmonik gemäß der Oktavregel gestaltet ist und die sich durch Umdeutung der Bassstufen auf einfachste Art diatonisch modulierend durch den Quintenzirkel bewegen (Vogler 1778b (*Gründe*), Tab. XXVIII und XXIX).

42 Joachim Veit (1990) weist auf verschiedenen Ebenen – unter anderem im Hinblick auf die Art zu modulieren – einen deutlichen Einfluss Voglers auf den bei Beginn des Unterrichts erst 16-jährigen Weber nach.

43 Vogler betrachtet Italien weiter als »Vatterland der Tonkunst« (Vogler 1776, Vorrede), stellt aber nicht nur im Hinblick auf die Oper mit Genugtuung fest, dass »endlich die Deutschen nach und nach auch nationalisiert werden« (Vogler 1778–1791, Reprint Bd. 1, S. 286) – eine Einschätzung, die sein späterer Schüler Weber, der als (Mit-)begründer der deutschen Nationaloper gilt, teilte.

Literatur

- Dahlhaus, Carl, »Deutsche Musiktheoretiker des 18. und 19. Jahrhunderts (Fragment)« in: *Gesammelte Schriften* 4, hg. von Hermann Danuser, Laaber 2002.
- Dahlhaus, Carl, *Die Musiktheorie im 18. und 19. Jahrhundert* (Geschichte der Musiktheorie 10/11), hg. von Frieder Zaminer, Darmstadt 1984.
- Daniel, Thomas, *Kontrapunkt*, Köln 1997.
- Grave, Floyd K., »Abbé Vogler's Theory of Reduction« in: *Current Musicology* 29 (1980), S. 41–69.
- Holtsträter, Knut, »Gottfried Webers Einfluss auf die Konzepte der Funktions- und Stufenharmonik – eine vorläufige Bestandsaufnahme« in: *Tagungsbericht Dresden 2006 sowie weitere Aufsätze und Quellenstudien*, hg. von Manuel Gervink, Frank Heidlberger u. Joachim Veit (Weber-Studien 8), Mainz 2007, S. 381–432.
- Janin, Barnabé, *Chanter sur le livre*, Lyon 2014.
- Jung, Hermann, »Der pedantische geniale Abt Vogler«. Musiktheorie und Werkanalyse in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts«, in: *Musiktheorie* 3 (1988), S. 99–115.
- Möllers, Christian, »Vom Unsinn der Modulationslehre« in: *Die Musikforschung* 29 (1976), S. 257–273.
- Pelker, Bärbel / Thomsen-Fürst, Rüdiger, *Georg Joseph Vogler (1749–1814) Materialien zu Leben und Werk unter besonderer Berücksichtigung der Pfalz-Bayerischen Dienstjahre* (Quellen und Studien zur Geschichte der Mannheimer Hofkapelle 6), Frankfurt a.M. 2016.
- Schulz, Johann Abraham Peter, »Kuhrpfälzische Tonschule« (Rez.), in: *Litteratur- und Theater-Zeitung* vom 29. 8. 1778, S. 547–554.
- Sprick, Jan Philipp, Artikel »Modulation«, in: *Lexikon der systematischen Musikwissenschaft* (Handbuch der systematischen Musikwissenschaft 6), hg. von Helga de la Motte-Haber, Laaber 2010, S. 295–297.
- Veit, Joachim, »Versuch einer vereinfachten Darstellung des Voglerschen ›Harmonie-Systems« in: *Musiktheorie* 6 (1991), S. 129–149.
- Veit, Joachim, *Der junge Carl Maria von Weber. Untersuchungen zum Einfluß Franz Danzigs und Abbé Georg Joseph Voglers*, Mainz u. a. 1990.
- Veit, Joachim, »Gottfried Webers ›Versuch einer Theorie der Tonsetzkunst‹ und Voglers ›Harmonie-System« in: *Studien zu Gottfried Webers Wirken und zu seiner Musikanschauung* (Beiträge zur mittelhessischen Musikgeschichte 30), hg. von Christine Heyter-Rauland, Mainz u. a. 1993, S. 69–84.
- Vogler, Abbé Georg Joseph, *Tonwissenschaft und Tonzeskunst*, Mannheim 1776, Reprint Hildesheim u. New York 1970.
- Vogler, Abbé Georg Joseph, *Kuhrpfälzische Tonschule*, Mannheim 1778 [= Vogler 1778a].
- Vogler, Abbé Georg Joseph, *Gründe der Kuhrpfälzischen Tonschule in Beyspielen*, Mannheim 1778 [= Vogler 1778b].
- Vogler, Abbé Georg Joseph, *Betrachtungen der Mannheimer Tonschule*, Mannheim 1778–1791, Reprint, 3 Bde. und 1 Bd. Notenbeispiele, Hildesheim u. New York 1974.

Vogler, Abbé Georg Joseph, *Entwurf eines neuen Wörterbuchs für die Tonschule*, Frankfurt a. M. 1780.

Vogler, Abbé Georg Joseph, *Handbuch zur Harmonielehre und für den Generalbaß, nach den Grundsätzen der Mannheimer Tonschule*, Prag 1802.

Wiener, Oliver, »Eine Spielart der ›ars combinatoria‹. Zu Georg Joseph Voglers Musiktheorie«, in: *Musikpflege und ›Musikwissenschaft‹ in Würzburg um 1800*, hg. von Ulrich Konrad, Tutzing 1998, S. 71–94.

Commonplacing

On Historically Inspired Improvisation and Music Theory

1. A student's improvisation

Much style-oriented (or, as I prefer to call it, historically inspired) improvisation in the field of classical music tends either to be performed by one player only (usually a keyboardist), or based on a clear and predictable chord structure like a ground bass. Improvising together without such a harmonic safety net seems to be impossible if basic ›classical‹ principles of harmony and voice leading are expected to be valid.

That this is not necessarily true can be shown by way of example. It is taken from a one-semester course on tonal improvisation for classical musicians that took place at the Royal Conservatoire in The Hague (The Netherlands), in the spring of 2014. This course was intended for third-year Bachelor students, most of them beginners in improvisation; for that reason the stylistic focus remained rather open throughout the course. At this stage of the development of students, taking away mental barriers and waking up the musical imagination is often preferred to creating style-based restrictions.

The course was concluded by a group session during which all students presented one or more improvisations in different combinations. For this final presentation, I provided the students with a short melodic incipit, much like the way César Franck and Louis Vierne worked in their improvisation classes with organists. The students received their (handwritten) incipits the evening before the examination. Example 1 shows the incipit for a student improvisation that will be the topic of this essay.



Example 1: Incipit for student improvisation

The idea was for the student to begin a free improvisation with this incipit while I accompanied him at the piano; that was about all that was agreed upon in advance. The session was recorded (Sound file 1).¹ The player in this case, an oboist, had virtually no experience with improvising before he came to the course, and the incipit was never practiced in class. Still, the music sounded more or less ›right‹: there were no real clashes, and the form seemed to be in balance as well. My experience is that this type of result is not an exception. How is this possible? How can two players produce something in a style that rests on classical harmony, without making any previous agreement about the course of the music?

2. *Loci communes*

Indeed, classical musicians who are not familiar with improvisation (which is the majority of them) can be puzzled about the sheer possibility of such an improvisation. Their underlying assumption seems to be that, when there is no score to play from, the musician has no guidelines whatsoever. In this view, just anything could happen, which makes a joint improvisation like the one on the recording a matter of telepathy – or luck. It is an assumption that results from a late 20th century idea of music making, which takes the translation of a score into sound as the only (but, admittedly, complicated) task of a classical performing musician. It is a one-way process: the score tells you what to do, and your job is to do it as precisely as possible. Like Latin, a language that is (with very few exceptions) no longer used actively, musical languages from the past have almost become ›dead languages‹. However, when one starts to reverse this development, valuable information about the structure of musical language comes to light. Since music theory can be regarded as a subject that not only researches the structure of musical compositions, but also the very nature of musical idioms, this information has music-theoretical implications as well. It even yields important insights into score interpretation (though this will not be discussed here). This essay focuses on the mutual relation between improvisation and music theory as it is generally taught at conservatories.

As soon as an improviser decides to say something musically, there are all sorts of factors guiding the process, which together form a kind of reference

1 The recording can be accessed via a QR code (see p. 510) or via <https://www.researchcatalogue.net/view/450178/450179> (last visited: 02-10-2020).

system. Some of these factors may be of a private nature, known only to the performer; the focus of this essay, however, will be on more general musical conventions that together form an immense and multi-faceted body of tacit knowledge. The conventions can be understood as elements of a musical language.

In the case of the recorded performance, a couple of hints were given by the teacher. First of all, a title was included on the assignment sheet: *Lied ohne Worte*. This is a designation of a genre, and it already has important implications: it makes one roughly expect a stylistic environment (Mendelssohn, or some later Romantic salon style); it suggests a certain character and texture (a singing melody with a clearly separate accompaniment); the style makes us expect certain melodic gestures; we expect a certain form (ABA, with the middle movement in a contrasting key, usually the dominant or the relative major/minor); we might even expect a melody that is generally built on four-bar phrases. On a more detailed level, the suggested opening phrase (the incipit) can easily be seen as the first half of a classical period, implying a subsequent phrase that opens symmetrically and then either closes in the home key or modulates. Secondly, the piano accompaniment itself was strongly guiding the oboe player; this is because tonal harmony tends to follow specific patterns, depending on whether you are at the beginning, middle, or end of a section.² At the same time, the harmonic progressions chosen and how they were arranged depended on the possibilities offered by the melody of the oboe player. His melodic gestures created expectations as well, resulting in the accompanist choosing one of the harmonic options available at a specific moment. In this way the improvisation really was an ongoing process of give and take.

The musical conventions that guide improvisers during a performance clearly illustrate Bruce Ellis Benson's view on improvisation; that is, »to rework something that already exists (that is, ›conveniently on hand‹), and thus transform it into something that both has connections to what it once was but now has a new identity.«³ They are musical commonplaces in the original sense: musical elements (phrase forms, harmonic patterns, textures, rhythmic structures, etc.) that are generally accepted, recognized, and shared among musicians and listeners within a specific stylistic domain. Unfortunately, the word ›commonplace‹ has gained a pejorative connotation – both in English and in many other mod-

2 In particular, an intuitive awareness of formal function (Caplin 1990) can help the performer in this regard.

3 Benson 2003, p. 45.

ern languages. This seems to have happened in the translation from the Latin *locus communis*, originally a term from rhetoric. More distinctly than the Latin *communis* (general, collective), the word ›common‹ has ›vulgar‹ as a usual second meaning, resulting in ›commonplace‹ receiving the connotation of ›having nothing original‹ as early as the 1600s.⁴ Nonetheless, ›commonplacing‹ (writing striking passages from books, facts, or recipes in a ›commonplace-book‹) became extremely popular in 17th century Europe, and remained so until into the 20th century.

To avoid the hint of triviality, I would like to propose the original term *loci communes* for these conventions. The reader might wonder why I am not simply using the word *topos*, which is much more well known – originally used in literary theory, it became the subject of an entire ›topic theory‹ in musicology, initiated by Leonard Ratner.⁵ The reason is that *topos* is often used in a way that connects music to an extra-musical meaning.⁶ The concept *locus communis*, as described above, has its scope specifically in the structure of the musical language itself.

Where do these conventions come from? How do we, as modern players, know the *loci* of a musical language from a remote past? In the case of the presented classroom improvisation using a musical language from the first half of the 19th century, there can be only one answer: we are using a language that we know from scores. Or, put more precisely: the players are improvising with material (*loci*) which they took from a modern practice of music making that is based upon scores from an earlier period – a practice that is also known as ›classical music‹. As a result, the recorded improvisation as it sounds reflects our view on, say, the German repertoire from Mendelssohn's time. It would be a mistake to take this for something ›authentic‹, as if the musicians were doing exactly the same kind of thing as what Mendelssohn did back in the 1840s. What really happens is a process of appropriation: the musicians actively use the musical language of around 1840, and create on the spot new music in this language. Whether and in what sense this could be an interesting artistic activity in itself is a discussion that I will not go into here; however, the pedagogical value and the importance for score interpretation of bringing the ›extinct languages‹ of classical music to life by actively using them can hardly be overstated.

4 <http://www.etymonline.com> (last visited: 02-10-2020).

5 Ratner 1980.

6 Cf. McKay 2009, pp. 159–183.

It is important to stress the role of musical expectation here. One mechanism at work when two musicians are improvising together is the action – reaction principle: one player does something, the other one reacts. This is possible because, as in a conversation, there is usually one person who leads. Of course, also as in a conversation, this leading function may change continuously between the improvisers. This mechanism is not confined to ›free‹ improvisation: it also occurs when musicians play from a score, for instance when one player takes the initiative in changing the dynamics or the tempo of a passage on the spot, or when one player adds ornamentation to a phrase, inviting the other one to do likewise. Regardless of the reaction speed of the ›following‹ musician, there will always be a certain delay between action and response. When the leading musician starts to behave capriciously, it might become impossible for the follower to avoid disturbances in the music. In free improvisations⁷ this effect is even stronger, which shows that in collaborative music-making, another principle is at least as important as the ability to react quickly: a certain level of shared musical expectation. The follower should not only be able to react to the initiative of the leader, but should also know what the leader might do next. For the musicians to be able to play together, even a free improvisation needs a certain amount of predictability. This predictability can be located in the *loci communes* as described above. The reverse is also true: when the improvisers don't play according to the *loci*, when they step out of the reference system, they change the musical language – or make it impossible to understand. To use the metaphor of a piece of music as a game: they change the rules of the game. There might be very good reasons to do so, but the new game will be a different one.

3. Reification

Some categories of *loci communes*, like those related to form, melody, and harmony, show a remarkable resemblance to music-theoretical concepts. A crucial difference however is that, unlike *loci communes*, concepts in music theory (and especially in the teaching of music theory) have a tendency to become a thing, an object, that can be written down and labelled. A musical event in this way becomes a ›cadence‹, a ›ternary form‹, a ›motivic connection‹. This is because music-as-it-sounds is described in another medium, abandoning the temporal

7 In the context of this essay, ›free improvisations‹ refer to tonal improvisations in which all factors (melodic, harmonic, rhythmic, formal) are decided on the spot.

dimension that music always has – indeed, very much like what happens when music is notated in a score. In this case, though, the distance between the musical gestures and their symbolic representation is even much larger than when we deal with the divergence of score and music-as-it-sounds. The reason for this is that the level of abstraction is much higher here: not only is the music represented in timeless symbols on paper, like words or abstract schemata, but it also is not just one specific music being represented, but a generalized concept, abstracted from many pieces of music. This process of concepts becoming objects can be termed reification or *Verdinglichung* (no Marxist connotation intended). A musical gesture becomes a *res*, a thing, without the temporal dimension of sounding music.

However, this temporal dimension is crucial for an improviser! If a musical *locus communis* is supposed to serve as material for improvisation, it needs to possess this temporal quality. Many music-theoretical concepts, as they are generally understood by students, do not meet this requirement. As an example, I would like to examine one passage from the improvisation that formed the starting point of this essay (Sound file 2).⁸

A transcription of the music as it sounds on the recording, written in the form of a figured bass reduction with added oboe melody, is shown in Example 2.

Example 2: Transcription of passage heard in Sound file 2

Here, the piano part leads because I play a distinct harmonic *locus communis*. It starts with a half-diminished seventh chord, which in this style and at this moment of the piece indicates the beginning of a falling-fifth sequence. Describing this progression in such terms from a music-theoretical point of view does the job: ›falling-fifth sequence‹ seems to be a description in words of what the progression ›really is‹. Put more accurately, however, it is rather a description of an abstract *category* that this harmonic event belongs to. On the basis of innumerable similar events in music, certain common properties have

8 The recording can be accessed via a QR code (see p. 510) or via <https://www.researchcatalogue.net/view/450178/450179> (last visited: 02-10-2020).

been brought together in a definition, summarized as a ›falling-fifth sequence‹. Identifying this categorization with saying ›what it really is‹ might not be a very good idea.

Of course, there are several ways to analyze the harmony of this passage, and preferences tend to vary according to national or even local professional traditions. One widespread method of harmonic analysis is a combination of *Funktionstheorie* and *Stufentheorie*, based on Louis and Thuille's *Harmonielehre* from 1907.⁹ An analysis of Example 2 along these lines reads as follows:

D major: (II⁷ | V⁷) → | II⁷ | V⁷ V² | I⁶

Less well-known is a modern representative of the *Fundamentalschritt-Theorie* as presented in *Harmonik* by Zsolt Gárdonyi and Hubert Nordhoff¹⁰, which distinguishes two classes of chord connections, namely plagal and authentic; in this theory, the harmonic progression of this passage would be described as a series of *authentische Hauptschritte* (AH).

The *Stufentheorie* and the *Funktionstheorie*, I argue, are primarily methods of harmonic analysis rather than creative tools; they ›explain‹ a harmonic progression by expressing it in terms of a referential frame, respectively the diatonic scale and the perfect authentic cadence. What does the ›Louis and Thuille‹ analysis of this passage show? An experienced reader can deduce a series of falling fifths – as such a timeless structure. As a general analytical technique, however, this kind of analysis determines the position of the chords within the local tonality, and interprets progressions by comparing them with an abstract version of the perfect authentic cadence. One could say that this type of analysis relates to the sounding music like a list of GPS positions to a walk through the landscape. The *Fundamentalschritt-Theorie* on the other hand classifies the progressions from one chord to another, and in this way, analyzes the moment-to-moment harmonic process. It describes, as it were, the individual directions of the different steps along the walk.

Compared to the classification of this progression, namely by calling it a representative of the category ›falling-fifth sequence‹, the analytical methods do something different: they translate the musical event into another ›language‹. Admittedly, it is possible to convert the symbolic reproduction back to sounding music, especially in the case of the Louis and Thuille analysis, which specifically refers to chord qualities; general labels like ›falling-fifth sequence‹ are too un-

⁹ Louis/Thuille 1907.

¹⁰ Gárdonyi/Nordhoff 2002.

clear in this respect. Much harmony teaching in conservatories and universities across the world is based upon this possibility, resulting in, for instance, modulation exercises by way of a series of chord symbols. This activity (making music on the basis of symbols) is not essentially different from what happens when we make music from a score. However, the distance between the harmonic symbols and the sound is much greater than in the case of traditional music notation, making the relation between symbol and sound very indirect. In fact, an analytical tool is used here as an alternative for score notation: a description is turned into an instruction for music-making. The bass line, for instance, which was still represented straightforwardly in the figured bass reduction, disappeared in both formulas. For a reified analysis, this may be fine, but when the purpose is to create sounding music, the symbols definitely fall short.

This is because for an improviser, or more generally, a creator of music, clearly a category as such does not lead towards musical ideas. One doesn't think during an improvisation: »now it is about time for a falling-fifth sequence.« Moreover, the analytical symbols will not trigger the imagination; it is not a scale degree or a harmonic function as such that one imagines, but rather an actual sound, or better: a sounding musical gesture! This has an expressive value, which seems to be located in the combination of the harmonies and the melodic power of the voices (though not all of them in the same amount).

In the recording, we can hear that the half diminished chord creates the expectation of a falling-fifth progression – i.e., the *locus communis*; the oboe player catches it, but expects a harmonic rhythm that is twice as fast (but would be equally possible on the basis of the preceding music). He seems to expect something like what is shown in Example 3.

Example 3: Alternate harmonization of first two measures shown in Example 2

The pianist indeed starts with the falling-fifth gesture, but cannot adjust the timing so quickly; changing the harmonic rhythm during the *locus communis* halfway through the gesture of the falling-fifth sequence would definitely sound like a mistake. The oboist discovers the misunderstanding after a few beats

(resulting in a slight clash¹¹, which is, however, more or less acceptable as a possible dissonance within this musical style), followed by an adaptation of his melody to the timing of the pianist. This, I would say, is musical expectation at work.

4. Towards a generative music theory

What leads the musicians is not chord symbols, not even Gárdonyian chord relationships, but the imagination of the sound of a musical gesture, the *locus communis* usually conceptualized as a falling-fifth sequence. I would like to emphasize this view on the process of music making: an improviser is led by the imagination of sounds, of sounding musical gestures, not by chord symbols or scale degrees as such. The symbols and numbers are finally nothing more than names or labels; they enable us to speak about sounds, to analyze music, and to reflect on it. The true and indispensable basis of music-making, however, remains the imagination of sound. Though this may sound simple enough, in the real world of the conservatory, classical music students are so focused on the translation from score to sound that their ability to imagine music that has not been composed (and practiced) in advance is at an almost rudimentary level. Music theory teachers find themselves in a dilemma: they are supposed to make the students reflect on something that has hardly been experienced before.

The natural reaction of most theorists is, I believe, to choose the theoretical approach. Labels, terms, and symbols, are a convenient way to transmit concepts to the students – and that is exactly how much theory teaching works. It is pretty much like learning a language with the grammar as a starting point. The underlying assumption must be that, through intellect, the musical experience will be molded, leading towards internalization of concepts. There might indeed be musicians for whom this works, but they seem to be a minority. When it comes to real improvisation, the practical value of the theoretical concepts themselves is very limited, as was argued above. A personal experience may serve to illustrate this point. As an improvising organist with perfect pitch, I frequently play on historical instruments with a different diapason (e.g. A4 = 415 Hz). When the improvised music remains safely in the same key, I can ›transpose‹ the imagined music to the keyboard in the ›wrong‹ temperament; however, when I start to

11 Namely the D# on the third beat against the half-diminished seventh chord.

modulate, and especially when sudden and fast harmonic changes occur, I tend to grab the wrong notes because my fingers translate the imagined chord to a keyboard on A4 = 440 Hz. Whether or not more improvisers have this experience, I don't know, but it seems to prove the point to me: it is the imagined sound itself that directs the improvisation, not a theoretical abstraction.

At the Royal Conservatoire of The Hague, this and comparable insights have driven the music theory department unanimously to change the theory curriculum in a way that gives a central role to musical experience. Aural skills, for example, are no longer taught in the traditional way with musical dictations, but in a class that makes the students play their own instruments, also using elements of improvisation. The last year of this three-year curriculum is even almost completely devoted to (group) improvisation.

Improvising in musical languages as we know them from scores can put also music theory as a conservatory subject in a different light. There are good reasons to stress and develop the generative aspect that music theory also can have.¹² The concept *locus communis*, as proposed here, might be a useful tool to describe the process, and also be a way to connect improvisation with the interpretation of a score (which could not be elaborated in this essay). I would like to conclude with the wise words from the last page of Johann Nepomuk Hummel's *Anweisung zum Pianoforte-Spiel*: »Selbst wenn man mit Geist immerwährend nur Noten spielt, wird derselbe viel weniger genährt, erweitert und ausgebildet, als durch öfteres, wenn auch nur mässig gelingendes, doch mit vollem Bewusstsein, Aufbietung aller Kräfte, nach gewisser Richtung und Ordnung geübtes freies Phantasiren.«¹³

References

- Benson, Bruce Ellis, *The Improvisation of Musical Dialogue: A Phenomenology of Music*, Cambridge 2003.
- Caplin, William, *Classical Form: A Theory of Formal Functions for the Instrumental Music of Haydn, Mozart, and Beethoven*, New York 1998.
- Gárdonyi, Zsolt/Nordhoff, Hubert, *Harmonik*, Wolfenbüttel 2002.

12 This is definitely one of the purposes of Gárdonyi and Nordhoff's *Harmonik*.

13 »Even if you always play with spirit, but only from scores, your mind will be nourished, broadened, and educated much less than by frequent, free, albeit mediocre, improvising, assuming that this is practiced in a specific direction and in a well-structured way, with full consciousness and using all your powers.« Hummel 1838, p. 468 (author's translation).

Bert Mooiman

Hummel, Johann Nepumuk, *Ausführliche theoretisch-practische Anweisung zum Piano-Forte-Spiel* (2nd ed.), Wien 1838.

Louis, Rudolf/Thuille, Ludwig, *Harmonielehre*, Stuttgart 1907.

McKay, Nicholas, »On Topics Today«, in: *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie* 4 (2007), pp. 159–183.

Ratner, Leonard, *Classic Music: Expression, Form, and Style*, New York 1980.



Sound file 1: Student's free improvisation on the incipit shown in Example 1

Sound file 2: Excerpt from student's improvisation (transcription provided in Example 2)

Judith Winter

Grund-, Sext-, Sext-, Grund- ...

Ein Vergleich von oktavregelähnlichen Systemen vor 1716

Mit dem musikalischen Stilwandel zu Beginn des 17. Jahrhunderts und dem zunehmenden Fokus auf den Bass als Harmonieträger ergab sich die Notwendigkeit, Zusammenklänge in Abhängigkeit von ihrem jeweiligen Basston (neu) zu kategorisieren. So entstanden das Bezifferungssystem des Generalbasses und darüber hinaus auch Regelwerke zur Harmonisierung unbezifferter Basslinien.

In der Partimentotradition, die sich mit der Improvisation und Komposition über unbezifferten Basslinien beschäftigte, waren das Wissen um Bassschrittmodelle und Kadenzformeln sowie um deren Verankerung in der Tonart ausschlaggebend für die Harmonisierung. Ein wesentlicher Bestandteil dieses Regelwerks ist das als Oktavregel bezeichnete System – besser gesagt eine Schnittmenge regional und zeitlich unterschiedlicher Regeln –, das als Inbegriff der neueren Tonalität angesehen werden kann.

Im Folgenden soll der Gegensatz von Bassschrittmodell und tonalem Prinzip anhand früher oktavregelähnlicher Systeme dargestellt werden. Zu diesem Zweck werden musiktheoretische Aussagen über die Positionierung bestimmter Akkordformen innerhalb einer Skala ebenso herangezogen wie in Traktaten notierte Passagen, die der späteren Oktavregel strukturell ähneln.

Das Anliegen dieser Untersuchung ist nicht, die Entstehung der Oktavregel chronologisch nachzuzeichnen. Vielmehr sollen einige historische Traktate, die bereits aufgrund ihrer Behandlung von Sextakkorden mit deren Genese in Zusammenhang gebracht wurden,¹ in Aussage und Absicht hinterfragt werden. Dadurch wird deutlich, welche verschiedenen systematischen Ansätze in einem Modell wie der Oktavregel vertreten sind und wie sich ältere und moderne Denkstrukturen in verschiedenen regionalen Umfeldern gegenüberstehen.

In der Zeit um 1600 und bis weit ins 17. Jahrhundert hinein wurde dem Vorrang perfekter Zusammenklänge in einer Standardregel Ausdruck verliehen: Wenn möglich sollte einem Basston immer die Terz und die Quinte hinzuge-

1 Dahlhaus 1968, S. 110ff., sowie Christensen 1992.

fügt werden. Wo das aufgrund der Entstehung einer verminderten Quinte nicht möglich war, wie beispielsweise über dem Ton *h* oder über erhöhten Tönen, wurde die Quinte durch eine Sexte ersetzt.² Diese Regel besaß nur begrenzte Gültigkeit und konnte beispielsweise durch Satztechniken wie Imitation oder durch Satzmodelle wie Fauxbourdon, die Sextakkorde auch auf anderen Basstönen erforderlich machten, außer Kraft gesetzt werden.

Obwohl Komponisten in der Folgezeit auch unabhängig von der Satztechnik mehr und mehr imperfekte Akkorde verwendeten, gab es nur wenige Theoretiker, die dazu neue Regeln formulierten. Erst mit der offiziellen Benennung und Erläuterung der »*règle des octaves*« im Jahr 1716 durch François Champion³ schließt sich eine scheinbar entstandene Kluft zwischen Theorie und Praxis, die im Folgenden näher untersucht wird.

Campions Traktat, der den Endpunkt der hier zu betrachtenden Zeitspanne bildet, befasst sich ausschließlich mit der Oktavregel und hat deren Verbreitung in der Lehre zum Ziel. Der Verfasser betont ihren Nutzen für das Tonartempfinden, das freie Spiel eines Tasten- oder Lauteninstrumentes und für den zwischenzeitlichen Wechsel der Tonart.⁴ Wie erfolgreich die von Champion angestrebte Verbreitung seiner Regel war, kann man vielen Generalbass-Schulen der Folgezeit entnehmen.⁵

Der Verfasser ordnet den Basstufen der Dur- und Moll-Skalen jeweils eine oder mehrere Akkordformen zu,⁶ die sich je nach Bewegungsrichtung der Basslinie voneinander unterscheiden. Dabei geht er von jeweils zwölf gebräuchlichen Dur- und Moll-Tonarten (»*mode majeur*« und »*mode mineur*«) aus, in die das Modell transponiert werden kann.⁷

2 Diese Regel findet sich unter anderem bei Bianciardi 1607 und Sabbatini 1628. Siehe dazu auch Arlettaz/Belvisi/Guimarãez/Lee/Meeùs 1996, S. 70–76.

3 Champion 1716.

4 Ebd., S. 9f.

5 Siehe Christensen 1992, S. 100 ff.

6 Champion 1716, Tabellen zwischen den Seiten 6 und 7, sowie schriftliche Anweisung, S. 20f.

7 Ebd., S. 6ff. Nach Vorzeichen geordnet: 12 Durtonarten von vier b- bis sieben Kreuz-Vorzeichen, 12 Molltonarten von fünf b- bis fünf Kreuz-Vorzeichen, wobei es sich bei den b-Vorzeichnungen um dorische Modi handelt.

Abbildung 1: François Campions »Règle des octaves«. Überflüssige Ziffern wurden zwecks besserer Vergleichbarkeit zusammengefasst.

Die Besonderheit der Oktavregel ist, dass sie nicht nur eine Anleitung für den Praktizierenden darstellt, sondern auch Auswirkungen auf das Tonalitätsverständnis hat; die jeweils erklingende Akkordform lässt nämlich Rückschlüsse auf die Position innerhalb der Skala zu, wodurch ein Grundtonbewusstsein gefördert wird.

Campion weist darauf hin, dass die Akkordfolge eine Erfindung seines Vorgängers de Maltot an der Académie Royale de Musique Paris war.⁸ Ob dieser allerdings bereits die direkte Verknüpfung der Akkordformen mit bestimmten Skalenstufen formulierte, bleibt offen. Campion selbst führt einige französische Komponisten an, deren Kompositionen der »règle« entsprechen.⁹ Übungsbeispiele mit ähnlichen Akkordprogressionen finden sich auch in italienischen Traktaten und Improvisationsanleitungen, allerdings ohne die explizite gedankliche Verbindung mit bestimmten Skalenstufen, so beispielsweise bei Lorenzo Penna:¹⁰

Abbildung 2: Lorenzo Pennas harmonisches Modell zum Üben des Transponierens

Francesco Gasparini stellt im achten Kapitel seines *L'Armonico Pratico al Cimbalo*, nachdem er Harmonisierungsmöglichkeiten für verschiedene Bewegungsarten des Basses dargestellt hat, ein Modell vor, mit dem sich der Cembalo-Schüler in verschiedenen Tonarten üben kann.¹¹ Die Bezifferung der Basslinie

8 Ebd., S. 7.

9 Ebd., S. 19.

10 Penna ²1679, S. 187 ff.

11 Gasparini 1708, S. 83 ff. Nach Finales geordnet: 21 durale und mollare Modi mit bis zu vier b- oder Kreuz-Vorzeichen.

ähnelt Campions ›règle‹. Sogar der Akkord mit erhöhter Sexte auf dem abwärts führenden sechsten Skalenton in duralen Tonarten, der eine Ausweichung in die Oberquinttonart initiiert, findet sich bei Gasparini, wobei er mit einem Asterisk gekennzeichnet und somit optional ist.¹²

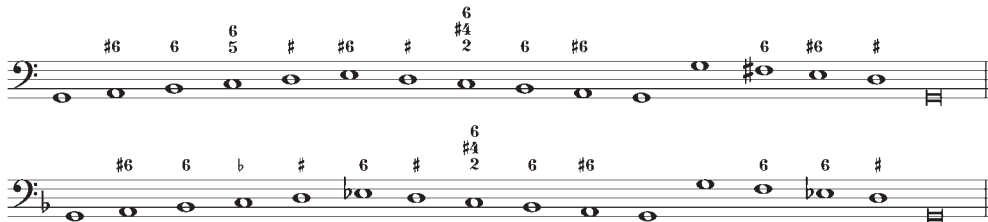


Abbildung 3: Francesco Gasparinis harmonisches Modell zum Üben der Tonarten

Statt einer Erklärung der verwendeten Akkordformen findet sich lediglich ein Verweis auf Kapitel V, in dem diese und andere Akkordformen sequentiell über sekundschriftig absteigendem Bass angewandt werden. Dort erscheint in einem Beispiel wiederholt der kadenzierende Sextakkord mit kleiner Terz und großer Sexte und in einem anderen Beispiel der Sekundakkord mit übermäßiger Quarte.¹³ Laut Kapitel V wird der Sextakkord als kadenzierendes Mittel am Ende einer absteigenden Linie eingesetzt,¹⁴ in dem oben aufgeführten Modell verwendet Gasparini ihn aber auch bei aufsteigendem Bass. Dass die beiden Akkordformen dort vereint und bestimmten Skalentönen zugeordnet werden, wird jedoch nicht weiter kommentiert.

Obwohl die Übungsbeispiele bei Penna und Gasparini fast mit Campions Oktavregel übereinstimmen, fehlt ihnen der Absolutheitsanspruch, mit dem die Regel in Campions Traktat vertreten wird. Zwar fällt auf, dass die Autoren die Übungen als Hilfe zum schnellen Zurechtfinden in einer Tonart, sowie zur Transposition, vorstellen, doch wird weder bei Pennas noch bei Gasparinis Beispielen explizit ein Bezug zu den Skalenstufen hergestellt. Während Campion eine allgemein verwendbare Regel formuliert, handelt es sich bei Gasparini und Penna um an konkrete Bassverläufe gekoppelte Übungen.

Die Verknüpfung von Akkordformen mit der Position von Bassstufen in einer Skala ist bei Campion dennoch nicht neu, sondern findet sich bereits 1711 in einem Traktat von Antonio Bruschi. Dieser widmet sich wie Penna und Gasparini

¹² Ebd., S. 78.

¹³ Ebd., S. 41 ff.

¹⁴ Ebd., S. 41.

verschiedenen Bassschrittmodellen und der Ausführung von Bezifferungen. Am Ende des Traktats steht die relativierende Aussage, dass alles zuvor Ausgeführte null und nichtig sei, wenn man sich nicht in der Tonart des Stücks zurechtfinde.¹⁵ Daraufhin wiederholt Bruschi eine bereits vorher aufgestellte Regel,¹⁶ indem er die Skalentöne und die für jeden Ton beste Akkordform aufzählt. Das Ergebnis, das er auch als Notenbeispiel vorstellt,¹⁷ ist eine simplere Version von Campions Oktavregel. Sie ist einfacher memorierbar, da sie nur Grund- und Sextakkorde enthält und bis auf den sechsten Skalenton keinen Unterschied zwischen auf- und absteigendem Bass macht. Stufenweises Fortschreiten der Basslinie ist für diese Harmonisierungsweise keine Vorbedingung.

Abbildung 4: Antonio Bruschi »Konsonanzen für die acht Töne der Durtonart«. Die Bezifferung wurde zwecks besserer Vergleichbarkeit hinzugefügt.

Abbildung 5: Bruschi »Vorschrift für die Molltonart«

Die in Bruschi's Regel verwendeten Akkordformen unterscheiden sich deutlich von Campions Regel und den italienischen Beispielen. Betrachtet man jedoch lediglich die Anordnung perfekter Grundakkorde und anderer – imperfekter –

15 Bruschi 1711, S. 79. »Tutte le predette Regole, & Osservazioni restano molto debilitate, e quasi nulle, se non si capiscono i Tuoni di ciò, che si suona.«

16 Ebd., S. 35 ff.

17 Ebd., S. 36. Im Gegensatz zu Campion und Gasparini gibt es für die Dur- und Molltonart nur je ein Beispiel.

Akkordformen sowie die explizite Verankerung an den Skalenstufen, so wird deutlich, dass beide Systeme sich hinsichtlich ihrer tonalen Bedeutung sehr nahe stehen. Bruschi System ist sogar flexibler anwendbar, da es auch unabhängig von stufenweiser Bassführung funktioniert. Campions Version ist durch die Verwendung komplizierterer Akkordtypen, die schrittweise geführt werden müssen, weniger universell.

Wie Campion setzt Bruschi das System von Dur- und Molltonarten voraus. Sehr genau beleuchtet er die Möglichkeit der Modulation mittels des kadenzierenden Sextakkords mit kleiner Terz und großer Sexte, der eine (neue) zweite Skalenstufe anzeigt.¹⁸ In den anschließenden Notenbeispielen zur Modulation verwendet Bruschi unkommentiert auch den Sekundakkord mit übermäßiger Quarte, der die vierte Skalenstufe anzeigt.

Bruschi Traktat kann als Endpunkt jener Reihe von italienischen Traktaten aufgefasst werden, die Carl Dahlhaus anführt, um die Evolution der »tonalen Harmonik« und der »Haupt- und Nebentufen« darzustellen. Dahlhaus zeigt, wie die anfangs erwähnte Standardregel, nach der bevorzugt Grundakkorde verwendet werden, mit der Zeit erweitert wird, was sich in der zunehmenden Anzahl von Sextakkorden äußert.¹⁹ Dabei unterlaufen ihm allerdings zwei Fehler, indem er Galeazzo Sabbatini zwei Sextakkorde (im »untransponierten System« auf den Tönen *h* und *e*) und Lorenzo Penna einen zusätzlichen dritten Sextakkord auf *d* zuordnet. Tatsächlich aber gibt Sabbatini, den Dahlhaus aus zweiter Hand zitiert,²⁰ nur die schon bekannte Regel wieder,²¹ die lediglich durch Transposition in Tonarten mit *b*-Vorzeichnung (»per *b* molle«) ergänzt wird, in welchem Fall statt des Basstons *h* der Ton *e* mit einem Sextakkord begleitet wird.²²

Das Missverständnis, Penna würde sogar drei Sextakkordstufen vorschreiben, kommt vermutlich durch eine Ungenauigkeit Pennas in den Vorzeichen zustande. Sextakkorde werden bei ihm auf »mi« verwendet, worunter er je zwei

18 Ebd., S. 80.

19 Dahlhaus 1968, S. 110. »Im untransponierten System ist über dem Baßton *h* der Sextakkord notwendig, um die verminderte Quinte zu vermeiden. Nach Galeazzo Sabbatini aber soll außer *h* und den hochalterierten Stufen auch der Baßton *e* durch ›die Terz und Sexte begleitet werden‹. Und Lorenzo Penna verlangt 1679 sogar auf der La-Stufe den Sextakkord. [...] Die La-Stufe ›d sol la re‹ wird von Penna zu den ›Mi-Stufen‹ gezählt.«

20 Dahlhaus zitiert Sabbatini nach Franck Thomas Arnold, *The Art of Accompaniment from a Thorough Bass*, Oxford 1931, S. 111ff.

21 Sabbatini 1628, S. 9.

22 Sabbatini 1628, S. 9, 29.

Töne, nämlich *h* und *e*, sowie in »Tonarten mit *b*« die Töne *a* und *d* versteht.²³ Dieser vermeintliche Fehler – eigentlich müssten es im zweiten Fall die Töne *e* und *a* sein – wird durch das zugehörige Notenbeispiel aufgeklärt, das nicht nur ein *b*-Vorzeichen, sondern noch ein zusätzliches Akzidenz ›*b*‹ vor dem Ton *e* enthält und somit zweifach transponiert ist.

Eine erweiterte Bedeutung der Silbe ›*mi*‹ findet sich implizit auch bei Gasparini, der damit jene Töne meint, über denen ein Halbtonschritt folgt.²⁴ Unabhängig von dessen oben gezeigtem Übungsmodell demonstriert Gasparini in seinem Kapitel zu sekundschriftiger Bewegung, dass bei einem aufsteigenden Halbtonschritt – abgesehen von einigen Ausnahmen, die heute als Trugschlüsse bezeichnet werden – der erste Akkord als Sext- oder sogar Quintsextakkord harmonisiert werden soll.²⁵

Bereits Arlettaz u. a. haben auf einen wesentlichen Unterschied zwischen der ursprünglichen Sextakkord-Regel und dieser neueren Mi-Regel hingewiesen, die offensichtlich nicht allein mit der Vermeidung der verminderten Quinte begründbar ist.²⁶ Beiden Regeln ist allerdings gemein, dass Sextakkorde nicht auf einer bestimmten Skalenstufe stehen, sondern von konkreten *claves*, Silben, oder den Halbtonschritten abhängig sind.

In Dahlhaus' Aufstellung folgt unmittelbar auf Gasparinis Traktat Matthew Lockes *Melothesia: or certain general rules for playing upon a continued bass*²⁷. Dieser wird von Arlettaz u. a. folgerichtig einer anderen Kategorie zugeordnet,²⁸ da er im Vergleich mit den italienischen Traktaten wesentlich progressiver ist. So gibt Locke – ohne Begründung – die Sextakkordpositionen in Abhängigkeit vom Grundton einer Skala an: Träger eines Sextakkords sei der Halbton unter dem Grundton, sowie die große Terz und die große Sexte darüber, außerdem der Ton *h* und erhöhte Töne außerhalb des tonleitereigenen Tonvorrats.²⁹ Explizit

23 Penna ²1679, S. 136f. »Che ogni Nota di fondo si accompagni di terze, e quinte, ò loro replicate, eccetto li mi, quali per ordinario usano le terze, e seste, ò loro replicate [...]. Sia avvertito, che le Note del mi nella Chiavi de «quadro sono B. fa*mi & E la mi; E nelle Chiavi di b. molle sono A la, mi, re, e D. la, sol, re.«

24 Gasparini 1708, S. 27f.

25 Ebd., S. 31f.

26 Arlettaz/Belvisi/Guimarãez/Lee/Meeùs 1996, S. 72ff., 77.

27 Locke 1673.

28 Arlettaz/Belvisi/Guimarãez/Lee/Meeùs 1996, S. 76f.

29 Locke 1673, S. 6. »On the half-Note below the Tone you Play in, on the Third and Sixt Major above the Tone [...]. On B sharp (when E is not the Tone) and on all sharp Notes out of the Tone«. Der Zusatz »Major« bezieht sich wahrscheinlich auf Terz und Sexte.

wird das *h* zwar nur in der Tonart ›E‹ von der Regel ausgenommen, doch in den darauffolgenden Beispielen wird das *h* in der Tonart ›G‹, nicht jedoch in ›A‹ als Sextakkordträger angeführt. Für Locke scheint also die Position der Skalenstufen vorrangig zu sein.

Lockes Schrift kann nicht, wie Dahlhaus annimmt, als Weiterentwicklung der italienischen Traktate betrachtet werden; vielmehr liegen seine Wurzeln vermutlich innerhalb Englands. Bereits um 1613 findet sich in einer Nebenbemerkung des Engländers Thomas Campion eine ähnliche Aussage. Dieser stellt eine neue Methode für die Komposition homophoner, vierstimmiger Sätze mit Grundakkorden vor.³⁰ Als eine von mehreren Variationsmöglichkeiten erläutert er die Verwendung von Sextakkorden, die in der Tonart »Gamut« auf den Basstönen *h*, *e* und *a*, sowie auf erhöhten Tönen wie *fis* stehen können.³¹ Campion verwendet die Bezeichnung Gamut³² an dieser Stelle für Tonleitern mit dem in England am häufigsten verwendeten Grundton *g*. Bei den Sextakkordstufen handelt es sich dementsprechend um den zweiten, dritten und sechsten Skalenton, sowie, je nach Akzidenz, um den siebten Ton, was sich in diesem konkreten Fall mit Bruschi's Version der Oktavregel deckt.

Inwieweit sich die Bemerkung auf andere Tonarten übertragen lässt, kann nur aus Campions Tonarten-Verständnis im restlichen Traktat geschlossen werden: Zu Beginn seines Traktats stellt Campion drei verschiedene Versionen der »Gamut«-Tonleiter – ohne Vorzeichen, sowie mit einem, beziehungsweise zwei b-Vorzeichen – dar.³³ Außer bei der Erläuterung seines Solmisationssystems differenziert Campion nicht zwischen strukturell verschiedenen Modi (deren traditionelle Bezeichnungen er nie verwendet), sondern lediglich zwischen Tonarten mit unterschiedlichen Grundtönen bzw. Vorzeichen, und in seiner Kadenzstufenlehre unterscheidet er sogar nur zwischen zwei Fällen, nämlich Tonarten

30 Campion o. J.

31 Ebd., Fol. 12r. ff. (Die Seitenangaben für diese Quelle entsprechend dem digitalen Faksimile auf eebo.chadwyck.com angegeben.) »Know that whensoever a sixt is requisite, as in B. or in E. or A. the key being in Gamut you may take the sixt in stead on the fift [...]. Moreover if the Base shall use a sharpe, as in F. sharpe; then we must take the sixt of necessity [...].«

32 Abgeleitet von Gamma-Ut: Gamma war der tiefste Ton des guidonischen Tonsystems, der mit der Silbe »ut« solmisiert werden konnte.

33 Campion o. J., Fol. 4r. »To illustrate this I will take the common key, which we call Gam-ut, both sharpe in Bemis and flat, as also flat in Elami.«

mit großer und Tonarten mit kleiner Terz über dem Grundton.³⁴ An der oben genannten Stelle macht Campion jedoch keine Angabe zu Vorzeichen.

Die Platzierung der Sextakkorde ist bei Campion anscheinend nicht von Solmisation, Hexachord oder Vorzeichen, sondern lediglich vom Grundton abhängig. Dies deutet darauf hin, dass das System mindestens auch auf andere Tonarten gleicher Struktur, wenn nicht sogar auf Tonarten mit kleiner Terz übertragen werden kann.

Bei Campions Aussage handelt es sich nur um zwei vage formulierte Randbemerkungen. Seine knapp gefasste Abhandlung spielte allerdings in England über Jahrzehnte eine große Rolle und beeinflusste indirekt auch Matthew Locke: Etwa 35 Jahre nach Campions Tod wurde der Traktat von Christopher Simpson und John Playford in einer kommentierten Version neu ediert und zusätzlich in einen anderen Traktat³⁵ integriert, mit dem er über die folgenden 40 Jahre ungefähr alle zwei bis drei Jahre erneut aufgelegt wurde. Simpson, dem Campions Traktat sehr vertraut war, da er Anmerkungen dazu verfasste, griff in seinen eigenen Schriften Campions Tonartentheorie auf.³⁶ Er selbst formulierte ein allgemeineres Prinzip, nach dem auf bestimmten Tönen (»Notes«) Sextakkorde zu verwenden seien.³⁷ Diese Töne seien in einer Dur-Tonart (»sharp Key«) der Halbton unter dem Grundton, die große Terz darüber und die Terz darunter, auf der manchmal die kleine und manchmal die große Sexte – der in die Oberquinte kadenzierende Sextakkord – stehe. Hier findet sich annähernd die gleiche Formulierung wie später bei Locke, der wiederum gut mit Playford und Simpson befreundet war. Im Hinblick auf Lockes enthusiastische Empfehlungsschreiben in Simpsons Traktaten ist nicht verwunderlich, dass Locke neben Campions radikaler Tonartentheorie auch die Sextakkordregel in seinem eigenen Traktat aufgreift, weiter verallgemeinert und ihr einen prominenten Platz als Hauptregel zu Beginn des Traktats zuweist.

Bei allen hier vorgestellten Versionen von oktavregelähnlichen Systemen ist auffällig, dass dem zweiten Skalenton die unstimmigste Behandlung – oder Nicht-Behandlung – zukommt. Der kadenzierende Sextakkord (oder gar der Terzquart-Akkord) als typische Klangform der zweiten Skalenstufe begegnet zu-

34 Ebd., Fol. 21r. »[...] looke to your fift above, and the lowest note of that fift assume for your key [...] then divide that fift into his two thirds, and so you shall find out all the closes that belong to that key.«

35 Campion/Playford/Simpson ²1655.

36 Simpson 1667, S. 40 ff.

37 Simpson 1659, S. 14; Simpson 1667, S. 61.

nächst in Kompositionen und erst später bei Bruschi und François Campion auch in der Theorie. Thomas Campion nennt zwar bereits Anfang des 17. Jahrhunderts den Ton *a* in der Tonart »Gamut« als möglichen Träger eines Sextakkords, lässt aber offen, um welche Art Sexte es sich handelt.³⁸ Simpson und Locke erwähnen den zweiten Skalenton gar nicht, was wohl für die Verwendung eines Grundakkords spricht, und auch in Pennas Modell³⁹ bleibt der Ton unbeziffert.

Deutlich früher wird der kadenzierende Sextakkord auf der absteigenden sechsten Stufe erwähnt, auf der er eine Ausweichung in die Oberquinttonart auslöst. In Gasparinis Modell wird der Akkord schließlich sowohl auf der zweiten als auch auf der sechsten Skalenstufe aufsteigend und absteigend in Moll und in Dur verwendet.⁴⁰ Dieser Autor ist unter den oben genannten auch der erste, der sich über die Bedeutung dieses Akkordes für den Tonartwechsel äußert.

Die Harmonisierungsregeln von Bruschi und François Campion, die heute gleichermaßen als Oktavregel bezeichnet werden, unterscheiden sich in ein paar wesentlichen Punkten, derer sich Lehrende bewusst sein sollten:

›Oktavregel‹ als System kann sowohl Bassschrittmodell als auch tonales Prinzip sein. Selbst bei Verwendung der simpleren Variante mit Grund- und Sextakkorden wird ein Grundtonbewusstsein unterstützt. Je komplexer die verwendeten Akkordformen, desto mehr ist die Bassstimme an eine zumindest kurzzeitige schrittweise Fortführung gebunden, und desto mehr stehen die harmonische Progression und die konkrete Stimmführung im Vordergrund. Die von François Campion verwendete Akkordfolge lässt sich in Übungsbeispielen früherer Traktate nachweisen, wo sie, wie bei Gasparini zu sehen ist, als Konglomerat einzelner Sekundprogressionen betrachtet werden kann. Dahingegen scheinen sich die Regeln zur Sextakkordpositionierung, wie sie in England bereits besonders früh formuliert wurden, eher auf allgemeine Merkmale der neueren Tonalität zurückführen zu lassen.

In jedem Fall ist die Struktur des modernen Dur-Moll-Systems Voraussetzung für eine allgemein anwendbare und transponierbare Oktavregel. François Campion ist es schließlich zu verdanken, dass die Aspekte des Modellhaften und des tonalen Bezugs in einem System vereint wurden.

38 Vgl. Anmerkung 31.

39 Siehe Abbildung 2.

40 Siehe Abbildung 3.

Literatur

- Arlettaz, V. [Vincent] / Belvisi, J.-M. [Jean-Marc] / Guimarãez, M. I. [Maria Inês] / Lee, N. S. [Nae Sung] / Meeùs, N. [Nicolas], »Les règles des sixtes. Un moment du développement de la théorie tonale au XVIIIe siècle«, in: *Musurgia* 3 (1996), S. 67–79.
- Barnett, Gregory, »Tonal organization in seventeenth-century music theory«, in: *The Cambridge History of Western Music Theory*, hg. von Thomas Christensen, Cambridge 2011, S. 407–455.
- Bianciardi, Francesco, *Breve Regola per imperar' a sonare sopra il basso con ogni sorte d'Instrumento*, Siena 1607, hg. von Bernhard Lang, <https://web.archive.org/web/20190423102541/http://www.bassus-generalis.org/bianciardi/bianciardi.html> (abgerufen am 25.05.2020).
- Bruschi, Antonio, *Regole per il contrapunto, e per l'accompagnatura del basso continuo*, Lucca 1711.
- Campion, François, *Traité d'accompagnement et de composition selon la règle des octaves de musique*, Paris 1716.
- Campion, Thomas, *A New Way of Making Fowre Parts in Counterpoint, by a most familiar, and infallible RVLE*, London o. J.
- Campion, Thomas/Playford, John/Simpson, Christopher, *An Introduction to the Skill of Musick*, London 21655 [Erstdruck London 1654].
- Christensen, Thomas, »The ›Règle de l'Octave‹ in Thorough-Bass Theory and Practice«, in: *Acta Musicologica* 64 (1992), Kassel, S. 91–117.
- Cooper, Barry, »Englische Musiktheorie im 17. und 18. Jahrhundert«, in: *Entstehung nationaler Traditionen* (Geschichte der Musiktheorie 9), hg. von Friedrich Zaminer, Darmstadt 1986, S. 141–314.
- Dahlhaus, Carl, *Untersuchungen über die Entstehung der harmonischen Tonalität* (Saarbrücker Studien zur Musikwissenschaft 2), Kassel u. a. 1968.
- Daniel, Thomas, *Kontrapunkt. Eine Satzlehre zur Vokalpolyphonie des 16. Jahrhunderts*, Köln 1997.
- Gasparini, Francesco, *L'Armonico Pratico al Cimbalo*, Venedig 1708.
- Holtmeier, Ludwig, »Zum Tonalitätsbegriff der Oktavregel«, in: *Systeme der Musiktheorie*, hg. von Clemens Kühn u. John Leigh, Dresden 2009, S. 7–19.
- Holtmeier, Ludwig/Diergarten, Felix, Art. »Partimento«, in: MGG 2, Supplement, Kassel u. a. 2008, Sp. 653–659.
- Jans, Markus, »Towards a History of the Origin and Development of the Rule of the Octave«, in: *Towards Tonality: Aspects of Baroque Music Theory* (Collected writings of the Orpheus Institute 6), hg. von Thomas Christensen, Leuven 2007, S. 119–143.
- Lester, Joel, *Between Modes and Keyes. German theory. 1592–1802*, New York 1989.
- Lester, Joel, »Root-Position and Inverted Triads in Theory around 1600«, in: *Journal of the American Musicological Society* 27 (1974), S. 110–119.
- Locke, Matthew, *Melothesia: or certain general rules for playing upon a continued bass* 1, London 1673.

- Penna, Lorenzo, *Li Primi Albori Musicali per li Principianti della Musica Figurata; distinti in tre libri*, Bologna ²1679 [Erstdruck Bologna 1672].
- Sabbatini, Galeazzo, *Regola facile e breve per sonare sopra il basso continuo nell'organo, manacordo o altro simile stromento*, Venedig 1628.
- Simpson, Christopher, *The Division-Violist: or an Introduction to playing upon a ground*, London 1659.
- Simpson, Christopher, *A Compendium of Practical Musick*, London 1667.
- Owens, Jessie Ann, »Concepts of Pitch in English Music Theory, c. 1560–1640«, in: *Tonal Structures in Early Music*, hg. von Christle Collins Judd, New York u. London 1998, S. 183–246.
- Wienpahl, Robert W., »English Theorists and Evolving Tonality«, in: *Music & Letters* 36 (1955), S. 377–393.
- Wilson, Christopher C., *A New Way of Making Fowre Parts in Counterpoint by Thomas Campion and Rules how to Compose by Giovanni Coprario* (Music Theory in Britain, 1500–1700: Critical Editions), Aldershot u. a. 2003.

Roger Graybill

Drawing Inspiration from Europe

A Three-Pronged Approach to Keyboard Pedagogy

Introduction

In the introduction to his book *Teaching Approaches to Music Theory*, the American author Michael Rogers states its underlying premise as follows: »The common distinction in theory teaching between written skills (part-writing, composition, analysis, etc.) and aural skills (dictation, sightsinging, etc.) is an artificial one [...] Finding ways to eliminate the distinction should be one of the primary goals of theory teaching.«¹ Similarly, he later refers to the importance of integrating the »conceptual and perceptual components of students' training«, and he offers a simple diagram to illustrate the symbiotic relationship between »thinking« and »listening«.²

Rogers' book is well regarded in the United States, and for good reason: it advocates for a close relationship between conceptualization and aural experience, and with great sensitivity and creativity. Yet something seems to be missing: What role does keyboard training play in this pedagogical model? Rogers devotes only two pages to keyboard, about which he states, »from the standpoint of a theory program [...] the central justification for a keyboard component is [...] as *reinforcement* of conceptual skills.« The key word here is »reinforcement«, which Rogers even puts in italics; it seems clear that keyboard plays a supporting role in his pedagogical model, not a primary and essential one.

Such a view of keyboard harmony in fact reflects a nearly universal attitude in American undergraduate pedagogy. And this is manifested in American curricula. In a 2002 survey of music programs throughout the United States, Richard Nelson observes that only slightly over half of the 248 schools he surveyed reported requiring one or two years of keyboard, and that in the vast majority

1 Rogers 2004, p. xv.

2 Ibid., p. viii.

of those cases, keyboard harmony was taught as part of piano class instead of through the theory curriculum. In addition, fifty-two of the schools required no keyboard of any kind.³ There has been no comprehensive survey since Nelson's study, but there is little evidence to suggest that the picture has changed appreciably since then.

This state of affairs serves as a backdrop to the present essay, which is inspired by a sabbatical project that I undertook in spring 2014. During that time I visited several music schools in Europe – the Conservatorium van Amsterdam, the Universität der Künste (UdK) in Berlin, the Hochschule für Musik und Theater Rostock, the Hochschule für Musik Freiburg, and the Hochschule Luzern – Musik – in search of a keyboard-based pedagogy that I could in some way incorporate within my own teaching in the United States.⁴ The remainder of this essay describes a particular feature of European keyboard pedagogy that I found to be especially interesting, and then considers the practical question of how to transfer that pedagogical approach from Europe to an American institutional setting. While the resulting essay may seem of most relevance for American readers,⁵ I hope it will interest European readers as well, since it will shed light on certain American assumptions about music theory.

A final caveat before launching into the first part of the essay: the primary purpose of my pedagogical tour of Europe was not to conduct a comprehensive survey of European pedagogy, but rather to take inspiration for my own teaching. What I found to be interesting and engaging was inextricably linked to, and even colored by, that objective. For this reason, my observations are highly selective; moreover, much of this essay will be subjective in tone, with considerable emphasis on first-person observations.

A Three-Pronged Approach to Keyboard Pedagogy

Each of the schools I visited featured keyboard work in at least one of the classes I observed. The small classes sizes (generally between three and eight students) facilitated such keyboard work, and the activities included melody harmonization, the playing of figured bass exercises (including sequences and

3 Nelson 2002.

4 I am a member of the music theory faculty at New England Conservatory in Boston.

5 Throughout the rest of this essay, I will use the designation ›American‹ as shorthand for ›North American.‹

the Rule of the Octave), and the playing back of melodies from a recording. As an outside observer, I found the diversity of keyboard activities to be not only stimulating but also rather bewildering, since it was difficult to imagine how I could incorporate them within an American textbook-based curriculum in an organic way. Eventually I came to see that this objective was too limited, however; perhaps what I was really seeking was not some keyboard exercises that could be plugged into a pre-existing American curriculum, but rather a coherent and full-fledged keyboard regimen with the potential to *transform* such a curriculum.

A decisive shift in my thinking occurred during my visit to Rostock, where I had the opportunity to discuss keyboard training with Jan Philipp Sprick. He and a faculty member of the Rostock *Schulmusik* department, Philip Peter, had co-authored an unpublished keyboard manual for the *Schulmusik* students there.⁶ The manual proposes a three-pronged approach to keyboard harmony, involving a focus on (1) cadential harmony (*Kadenzielle Harmonik*), (2) the Rule of the Octave, and (3) sequences.⁷ The individual components of this tripartite categorization (which, as I eventually discovered, is well known in German theory pedagogy) explore different aspects of tonal harmony. Peter and Sprick explicitly regard cadential progressions and sequences as complementary, noting that »sequences, in contrast to the goal-directness of the cadence, are in principle designed as an endless progression. To a certain extent, they form a dialectical opposition to the harmonic definiteness of cadential processes.«⁸ Furthermore, while the authors are less explicit about this, the Rule of the Octave in turn complements both of the other two categories. First, the Rule pedagogically complements cadential progressions by highlighting the harmonic implications of the bass line *prior to* the cadence. Second, the Rule instills an acute awareness of the bass as a series of scale degree functions, while a sequence weakens such awareness by transposing a harmonic/melodic pattern – which of course includes the bass – to different pitch levels.⁹

6 Peter/Sprick 2009.

7 While the third unit focuses primarily on sequences, it does include three non-sequential patterns (*Satzmodelle*) that feature a chromatic bass (for instance, the ›*Lamento-Bass*‹).

8 »Sequenzen sind im Gegensatz zur Zielgerichtetheit der Kadenz prinzipiell auf eine unendliche Fortschreitung hin angelegt. Sie bilden gewissermaßen ein dialektisches Gegenmodell zur harmonischen Eindeutigkeit kadenzialer Prozesse« (p. 19).

9 This point is elaborated in Graybill 2017, pp. 286–87.

Considered together, then, these three prongs of keyboard-harmony instruction – cadences, the Rule, and sequences – comprise a remarkably comprehensive model of harmonic progression. Moreover, while this progression model differs in significant ways from what is found in American textbooks, we see some tantalizing areas of overlap as well. The next portion of this essay considers whether and how such a keyboard regimen might be adapted to an American theory curriculum.

Adapting a three-pronged keyboard pedagogy for American curricula

Of the three keyboard-harmony ›prongs‹ discussed above, cadential progressions are most easily accommodated within American curricula. Virtually all American theory texts agree on the importance of cadences, and those texts that incorporate a keyboard component generally put a great deal of emphasis on cadences as well. Even so, the Peter/Sprick text suggests ways of expanding the role for keyboard cadences in the American curriculum. The authors systematically explore possible variants of authentic cadences on the keyboard, incorporating a variety of chromatically altered pre-dominant chords – for instance, the Neapolitan sixth or the augmented sixth. Moreover, Peter and Sprick regard the plagal cadence as a rich domain in its own right, including progressions such as $ii_5^6 - I$ and $bII^6 - I$.¹⁰ Such emphasis on the plagal cadence and its variants tends to be underplayed in American pedagogy, no doubt due in large part to the influence of Schenkerian theory with its emphasis on the tonic-dominant axis. However, given the increasing importance of plagal cadences towards the end of the nineteenth century, it may be advisable to incorporate them, at least later in the curriculum.

Unlike cadential progressions, the Rule of the Octave resists an easy transfer to the American keyboard curriculum.¹¹ Part of the problem is that the Rule represents a distillation of a keyboard-based practice that has not survived within the modern academy. As Robert O. Gjerdingen notes, the Rule of the Octave is

10 Peter and Sprick use Riemannian labels, hence S_5^6 for ii_5^6 and S^a for bII^6 .

11 Christensen 1992 and Jans 2007 provide good introductions to the Rule and its history. Sánchez-Kisielewska 2017 considers the role it might play in the American undergraduate curriculum.

not to be understood »as a fixed set of chords, but rather a summary or norm of the fluid and highly contingent practices of eighteenth-century musicians.«¹² But what would it mean for a student to learn the Rule without being versed in such practices? In particular, if the student is not engaged in a rigorous figured-bass regimen, what benefit would the Rule offer the student?

An adaptation of the Rule for contemporary American pedagogy would need to update and simplify Gjerdingen's formulation. As his statement implies, the original purpose of the Rule allows for myriad realizations and elaborations (including improvisation). Yet there is no reason why we could not identify one such realization as especially representative of 18th century practice and ask students to learn that particular realization. In effect, we would be converting a single manifestation of the ›myriad possibilities‹ into an exemplary model progression that merits close attention in its own right. In fact, the student could learn several such variants – say, one containing only triads, and another that includes seventh chords. Yet another possibility is to split the Rule into two components: a lower pentachord ($\hat{1}$ -to- $\hat{5}$ and $\hat{5}$ -to- $\hat{1}$ in the bass) and an upper tetrachord ($\hat{5}$ up to $\hat{1}$ and $\hat{1}$ down to $\hat{5}$) and have students learn a few variants of each at the appropriate time.¹³

There is no question, however, that reducing the Rule into one or two model keyboard progressions considerably devalues its original pedagogical purpose. One may fairly ask: Does the effort spent in learning such models yield a sufficient pay-off for the students? One can make a strong case that it does. Since the Rule assigns a characteristic harmony (or several such harmonies) to each scale degree in the bass, it provides the student with a tool for harmonizing an unfigured bass; moreover, it aids the student in reading the harmonic implications of a bass line in a score. This latter benefit would be of special value in the American curriculum with its strong orientation towards analysis.

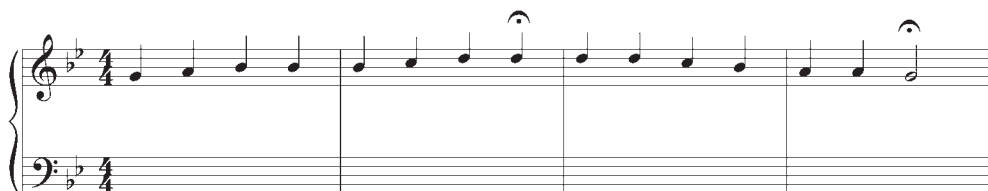
The *sequence*, which constitutes the third component of a tripartite keyboard pedagogy, occupies a comfortable niche within the typical American curriculum. Moreover, those texts that do incorporate keyboard tend to assign a rather prominent role to sequential keyboard exercises. Thus the sequential material in the Peter/Sprick text might seem easily adaptable to an American pedagogical context. This statement requires some qualification, however, since the sequence

12 Gjerdingen, N.d.

13 One such variant might be to extend the lower boundary of the $\hat{1}$ -to- $\hat{5}$ pentachord with a neighboring scale degree $\hat{7}$.

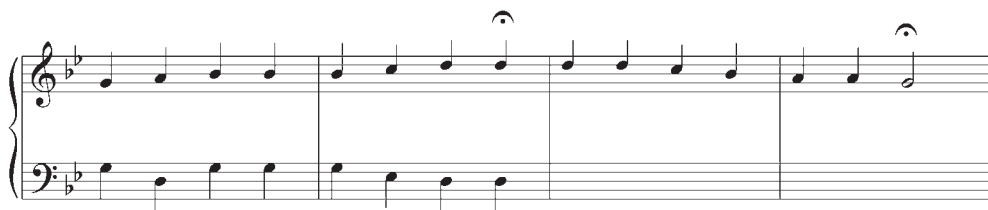
appears to play a different role in their text (and in European pedagogy in general) than in the United States. Indeed, the very fact that the Peter/Sprick text elevates sequences to full partnership within a three-pronged keyboard pedagogy is one indication of that; such emphasis seems out-of-sync with the priorities of the typical American curriculum, which confines sequences to one or two units of study.

The difference between American and European approaches to sequences is best illustrated through an anecdote from my visit in Rostock. I was observing Jan Philipp Sprick teaching a second-semester class, and on that day he was introducing the students to chorale harmonization with the chorale tune *Ach wie flüchtig, ach wie nichtig* (Example 1).



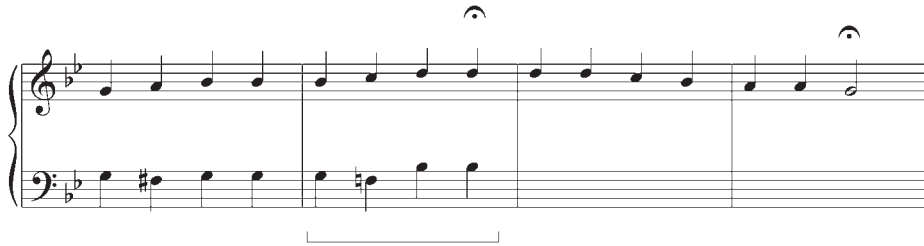
Example 1: *Ach wie flüchtig, ach wie nichtig*, first two phrases

The class considered two possible basses for measures 1–2; one possibility is shown in Example 2, and a second in Example 3. In this second option, the instructor referred to the progression in m. 2 as being derived from a *Dur-Moll-Parallelismus* progression, with which the students already were familiar.¹⁴



Example 2: possible bass-line solution for the first phrase

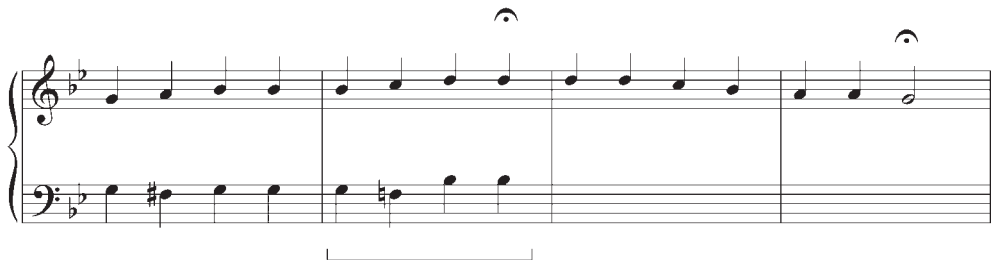
¹⁴ The term *Dur-Moll-Parallelismus* (major-minor parallelism) derives from Dahlhaus 1966, and refers to its alternation of major and minor triads in successive transpositions of the sequential model.



Dur-Moll Parallelismus (major-minor parallelism)

Example 3: an alternate bass-line solution for the first phrase

The class discussion of the second option was striking to me in several respects. First, the students recognized the three chords in m. 2 as a pattern, and in fact had a name for it. Second, this pattern was different from the kinds of tonic-prolongational patterns that one would find in an American text. Third, as implied by the label ›Dur-Moll Parallelismus‹, the three chords are a sub-pattern extracted from a larger sequential progression, shown in Example 4. (Example 4 is taken from the Peter/Sprick manual, but transposed up a fourth to highlight the correlation with Example 3; the bracketed portion is used for m. 2 of the chorale setting.)



Steigender Parallelismus *



* transposed up a fourth

Example 4: from Peter/Sprick 2009, p. 31

For some reason, it had not occurred to me to regard this second solution for m. 2 as a subcomponent of a sequence. I suspect the reason for this is that

American textbooks introduce the sequence as an *analytical* topic rather than as a keyboard activity, the primary pedagogical objective being for the students to learn to recognize and analyze sequences in music that they are studying or playing. Accordingly, American textbooks typically provide illustrations from the repertoire of sequential passages that are lengthy enough to be seen and heard *as* sequential (i.e., with several transpositions of the material that serves as the basis for the sequence) and that exhibit memorable and distinctive melodic material. Such an analytical attitude differs markedly from a procedural keyboard-based introduction to the topic, in which sequences are treated as raw material for the development of the student's musicianship.¹⁵ The metaphor of ›raw material‹ implies a literal hands-on involvement, in contrast to a more detached analytical approach; moreover, this metaphor conveys well the potential malleability and flexibility of sequences, which not only may be elaborated and varied, but also may be broken down into subunits and recombined with other kinds of patterns.¹⁶

The different roles assumed by the sequence in German and American pedagogy bring to mind the ›false friend‹ problem that one encounters in learning a second language. The sequences in the Peter/Sprick manual *look* familiar from an American pedagogical perspective; yet they function differently in a German pedagogical setting than they would in a typical American curriculum. This in turn complicates the question of adaptation, for now we are considering what it would mean to import not only some specific exercises, but also the pedagogical mindset that gives a particular meaning to those exercises. Indeed, this question applies to the three-pronged keyboard approach *in toto*; it does not really make sense to ask how we might adapt this approach for American purposes without taking seriously the pedagogical assumptions underlying it.

Such an inquiry would unavoidably open up new possibilities – and even challenges – for theory curricula in the United States. In particular, the tripartite keyboard approach discussed in this essay calls into question a deeply held epistemological assumption within American pedagogy – namely, that music-theoretical knowledge is essentially conceptual in nature, and that all other

15 In fact, one could make the case that the primary objective of American music theory pedagogy is to train analytical skills, with procedural skills (involving actual music-making) only playing a supporting role.

16 Sanguinetti 2012. The Monte (rising 5–6) sequence is especially valuable as a ›superset‹ for generating smaller segments, especially in its chromaticized form (for instance, IV – V⁶/V – V).

modalities of understanding play a supporting role. According to the latter view, such supporting modalities are ultimately less important than conceptual knowledge – or even (as in the case of keyboard) dispensable. But the three-pronged approach discussed in this essay suggests that music-theoretic training is better regarded as a multi-modal enterprise (embracing conceptualization, playing, hearing, reading, singing, and writing) in which each modality is indispensable even as no one modality is privileged over the others. Within such an epistemological framework, the role of keyboard kinesthesia gains equal footing with the other modalities.¹⁷

For a curriculum that is truly geared towards a multi-modal understanding, the three-pronged approach described in this article suggests new angles on the topics covered in the typical American curriculum. For instance, we could introduce various chromatic predominant chords as elaborations of more basic cadence types (both authentic and plagal) through keyboard work. Sequences can now be leveraged as raw material to be explored and manipulated (both figuratively and literally – i.e., through ›hands-on‹ work on the keyboard) in the ways suggested earlier – a quite different approach from regarding them primarily as analytical categories. And the Rule of the Octave suggests a more flexible and keyboard-based attitude towards chordal patterns than does the prolongation-based theory found in many North American curricula. For instance, while tonic prolongations are often taught as pre-fabricated units of three or four chords, the Rule provides a ›play‹ space for generating a greater diversity of patterns over the same bass scale degrees ($\hat{1}$, $\hat{2}$ and $\hat{3}$, plus lower neighbor $\hat{7}$ and upper neighbor $\hat{4}$). Here three- or four-chord patterns are not granted special privilege; groupings can just as easily consist of simple chord pairs (for instance, $V_5^6 - I$), or longer schemata of five chords or more (for instance, $I - V_2^4 - I^6 - V_5^6 - I$, a pattern found at the opening of the slow movements to Beethoven's *Pathétique* sonata and his Ninth Symphony).¹⁸

A truly multi-modal musicianship training will also seek to integrate keyboard training with other modalities of musical understanding. *Play-and-sing* activities are especially valuable for integrating the ear, the voice, the hands, and the mind.¹⁹ Indeed, this kind of intermodal activity seems especially well suited to

17 Graybill 2018, pp. 187–89.

18 Such an approach is not incompatible with prolongational awareness, though one could argue that we better serve the needs of students by *not* invoking prolongation at the beginning stages of study. See Rothgeb 1981.

19 Graybill 2018, pp. 189–191.

the North American academy, given its broad consensus on the value of singing within the curriculum.

In closing, many theory instructors in the United States have long been concerned about the gap between theory and practice in our pedagogy. In recent years, we have seen a significant movement towards bridging that gap, even if the dominant textbook culture still holds sway. As a contribution to that effort, this essay has advocated that American theory pedagogy take advantage of the recent research on European keyboard pedagogy of the 18th and 19th centuries. Doing so will help us not only to rethink the role of keyboard in our curricula, but also to reexamine our ideas about the very nature of music-theoretic knowledge. Finally, this essay has proposed that we seek inspiration not only from European treatises and manuals of the past, but also from European pedagogy of the *present* day.

References

- Christensen, Thomas, »The ›Règle de l'Octave‹ in Thorough-Bass Theory and Practice«, in: *Acta musicologica* 64 (1992), pp. 91–117.
- Dahlhaus, Carl, *Untersuchungen über die Entstehung der harmonischen Tonalität* (Saarbrücker Studien zur Musikwissenschaft 2), Kassel 1968.
- Gjerdingen, Robert, *Music in the Galant Style*, Oxford 2007.
- Graybill, Roger, »Looking to Europe: In Search of a Praxis-Based Music-Theory Pedagogy«, in: *Music Theory and Analysis* 4/2 (2017), pp. 283–298.
- Graybill, Roger, »Activating Aural Imagery through Keyboard Harmony«, in: *The Norton Guide to Teaching Music Theory*, ed. Jeffrey Swinkin and Rachel Lumsden, New York 2018, pp. 182–197.
- Jans, Markus, »Towards a History of the Origin and Development of the Rule of the Octave«, in: *Towards Tonality: Aspects of Baroque Music Theory* (Collected writings of the Orpheus Institute 6), ed. Thomas Christensen, Leuven 2007, pp. 119–143.
- N.d. »About Partimenti«, in: *Monuments of Partimenti*, ed. Robert Gjerdingen, <http://faculty-web.at.northwestern.edu/music/gjerdingen/partimenti> (last visited: 03-29-2018).
- Nelson, Richard B., »The College Music Society Music Theory Undergraduate Core Curriculum Survey-2000«, in: *College Music Symposium* 42 (2002), pp. 60–75.
- Peter, Philip/Sprick, Jan Philipp, *Grundlagenwissen Kadenzen/Sequenzen/Satzmodelle* (2009).
- Rogers, Michael R., *Teaching Approaches in Music Theory: An Overview of Pedagogical Philosophies*, 2nd ed., Carbondale, IL 2004.
- Rothgeb, John, »Schenkerian Theory: Its Implications for the Undergraduate Curriculum«, in: *Music Theory Spectrum* 3 (1981), pp. 142–149.

- Sánchez-Kisielewska, Olga, »The Rule of the Octave in First-Year Undergraduate Theory«, in: *Journal of Music Theory Pedagogy* 31 (2017), pp. 113–134.
- Sanguinetti, Giorgio, *The Art Of Partimento: History, Theory, And Practice*, Oxford 2012.
- Vidal, Paul/Boulanger, Nadia/Bonet, Narcís, *A Collection of given basses and melodies* 1, Barcelona 2006.

Personen- und Werkregister

A

Adorno, Theodor W. 46, 88, 110, 111, 113,
116, 161, 162, 227, 291, 302, 306, 307

Aeschylus, dt.: Aischylos 268

Agawu, Victor Kofi 146, 415, 416

Aimard, Pierre-Laurent 236

Almeida, Mauro de

Pelo telefone (mit Ernesto »Donga« dos Santos) 410

Almén, Byron 345, 349, 350

Altmann, Hans 473

Anderson, Gordon Athol 435, 448

Anonymus

Casa Barata 409

Baiei na Bahia 409

Oba nixá 411

Princesa Dona Isabé 409

Resplandô Coroou 409

Araújo, Manezinho

Para onde vai valente 410

Aristotle, dt.: Aristoteles 345, 350, 357

Arlt, Wulf 447

Arom, Simha 417

Asaf'ev, Boris 67, 363

Augustinus, engl.: Augustine 319, 357

Aumüller, Uli 438

Avraamov, Arsenij 65, 66

B

Babbitt, Milton 249–257

Three Compositions for Piano 250, 251

Bach, Anna Magdalena 113, 115

Bach, Carl Philipp Emanuel 42, 110, 170

Klaviersonate F-Dur Wq. 51,5 170

Bach, Hans Elmar 469

Bach, Johann Sebastian 17, 22, 25, 29, 48–51,
53–59, 85, 111, 113, 115, 186, 201, 214, 333,
336, 361, 362

Englische Suite Nr. 1 A-Dur BWV 806 26

Französische Suite Nr. 5 G-Dur BWV 816
20, 21

Französische Suite Nr. 6 E-Dur BWV 817 25

Messe h-Moll BWV 232 34

Orgelbüchlein BWV 635 336

Partita für Cembalo Nr. 4 D-Dur BWV 828
29

Präludium und Fuge C-Dur BWV 846 49,
51, 52

Präludium und Fuge cis-Moll BWV 849 50

Präludium und Fuge es-Moll BWV 853 50

Präludium und Fuge g-Moll BWV 861 49,
55–59

Präludium und Fuge h-Moll BWV 869 50,
54

Präludium und Fuge C-Dur BWV 870 333

Suite für Violoncello Nr. 5 c-Moll BWV 1011
111–117

Bachelard, Gaston 231

Baker, Charles Albert 472

Baltzer, Rebecca 444

Banville, Théodore de 198

Bárdos, Lajos 96

Bartók, Béla 82, 313

*Musik für Saiteninstrumente, Schlagzeug und
Celesta* 188

Baudelaire, Charles 198

Beaumarchais, Pierre Augustin Caron de
120

Beethoven, Ludwig van 49, 54, 79, 81, 85, 88,
89, 138, 170, 171, 180–182, 187, 280, 337

Klaviersonate c-Moll (»*Pathétique*«) op. 13
531

Klaviersonate G-Dur op. 14,2 88

Klaviersonate G-Dur op. 49,2 88

Klaviersonate Es-Dur (»*Les Adieux*«) op. 81a
171

Klaviersonate B-Dur (»*Hammerklavier*«) op.
106 50

Sinfonie Nr. 3 Es-Dur (»*Eroica*«) op. 55 335

Sinfonie Nr. 5 c-Moll op. 67 349

Sinfonie Nr. 6 F-Dur (»*Pastorale*«) op. 68
347

Personen- und Werkregister

- Sinfonie Nr. 9 d-Moll op. 125 180, 181, 349, 531
 Streichquartett F-Dur (»*Rasumowski-Quartett 1*«) op. 59,1 88
 Streichquartett Es-Dur op. 74 85, 89
 Streichquartett B-Dur op. 130 45, 46
 Streichquartett cis-Moll op. 131 49
 Streichquartett a-Moll op. 132 49
 Streichquartett F-Dur op. 135 88
 Bellermann, Heinrich 208
 Benjamin, Walter 110, 111, 116
 Benson, Bruce Ellis 502
 Berg, Alban 79, 82, 205, 309, 314, 336
 Berger, Karol 80, 82, 308, 352, 353
 Bergson, Henri 116, 229, 238–242, 244–247, 357
 Berlioz, Hector 348, 349
Roméo et Juliette, Symphonie dramatique op. 17 352
 Bernstein, Leonard 348
 Bessler, Heinrich 353
 Biehler, Franz 472, 479
 Blacher, Boris 458
 Blumenberg, Hans 311
 Bockmaier, Claus 28
 Boretz, Benjamin 253
 Borges, Jorge Luis 136
 Borio, Gianmario 311
 Borisov, Misho 383, 389
 Born, Georgina 307
 Boschetti, Victor 472
 Boulez, Pierre 82, 305–317
Structure Ia 306, 316
 Brahms, Johannes 41, 42, 45, 82, 180
Sechs Klavierstücke op. 118 45
Sieben Fantasien op. 116 35, 36, 41–44
 Sinfonie Nr. 2 D-Dur op. 73 335, 338
 Brăiloiu, Constantin 396
 Breatnach, Mary 305
 Bregman, Albert 264
 Brewer, Charles 448
 Bruckner, Anton 136–147, 336
 Sinfonie Nr. 2 c-Moll WAB 102 137
 Sinfonie Nr. 3 d-Moll WAB 103 139–146
 Sinfonie Nr. 4 Es-Dur WAB 104 143
 Sinfonie Nr. 5 B-Dur WAB 105 137, 143
 Sinfonie Nr. 6 A-Dur WAB 106 142
 Sinfonie Nr. 7 E-Dur WAB 107 143, 144
 Sinfonie Nr. 8 c-Moll WAB 108 137, 143
 Sinfonie Nr. 9 d-Moll WAB 109 137
 Bruschi, Antonio 514–516, 518, 520
 Buchanan, Donna 389
 Bülow, Blandine von 48
 Bülow, Daniela von 48
 Bülow, Hans von 50
 Burkholder, Peter 82
 Busse Berger, Anna Maria 437, 440, 441
 Büssel, Robert 472
- C**
 Cage, John 82, 274, 306, 315
Organ/ASLAP 279
Sonatas and Interludes 306, 315, 333
 Čajkovskij, Pëtr →Tchaikovsky, Pyotr
 Champion, François 512–516, 520
 Champion, Thomas 518–520
 Carl Theodor, Kurfürst von der Pfalz (und von Bayern) 484
 Carr, Maureen A. 170, 171
 Carter, Elliott 80, 81, 83–85, 89, 205
Double Concerto for Harpsichord and Piano with two Chamber Orchestras 89
 Streichquartett Nr. 2 89
 Carter, Helen 81
 Carter, Ron 221
 Celtes, Conrad 463
 Cerquiglini, Bernard 442
 Certon, Pierre
Missa Sus le Pont d'Avignon 39, 40
 Chaplin, Charles 229
 Charpentier, Marc-Antoine 125
 Cholopov, Jurij 68, 70–73, 171
 Chopin, Frédéric 70, 171, 363
Berceuse Des-Dur op. 57 171
 Impromptu Nr. 4 cis-Moll (»*Fantasia-Impromptu*«) op. 66 238, 239, 242–244, 246, 247
Nocturnes op. 37 171
 Christensen, Thomas 526
 Clayton, Martin 395
 Coleman, Ornette 221
 Coltrane, John 220, 225

Cone, Edward T. 80, 351
 Cook, Robert C. 156
 Cooke, Deryck 136
 Coronel, Elisabeth 236
 Crumb, George 238, 239, 244–247
 Makrokosmos Volume 1 238, 239, 242–247
 Cumming, Naomi 79
 Czernowin, Chaya 284, 285, 301
 Lovesong 284–290, 292–302
 Czerny, Carl 57

D

Dahlhaus, Carl 65, 67, 101, 182, 203, 291,
 330, 485, 516–518, 528
 Dalí, Salvador 233
 Dameron, Tadd 220
 Daniel, Thomas 487
 Darcy, Warren 141–144, 146
 Davis, Miles 220–222, 224, 225
 Freddie Freeloader 220
 DeBellis, Mark 79
 Debureau, Jean Baptiste 198
 Debussy, Claude 80, 159, 309, 362, 363
 Jeux, Poème dansé 333
 Decroupet, Pascal 306
 Degen, Anneke 112
 Delaere, Mark 272
 Deleuze, Gilles 116
 Demus, Jörg 473
 Demuth, Leopold 472
 Dernova, Varvara 68–72, 76
 Desprez, Josquin 102
 Credo quarti toni 100–102
 Missa de beata Virgine 103, 104
 Missa Pange Lingua 41
 Dieckmann, Sandra 435
 Dimov, Gancho 383, 389
 dos Santos, Ernesto »Donga«
 Pelo telefone (mit Mauro de Almeida) 410
 Duhan, Hans 472
 Dürer, Albrecht 50
 During, Jean 369

E

Eberle, Gottfried 67, 71
 Eickerman, Norbert 439

Eijsackers, Hans 473
 Eimert, Herbert 192
 Einstein, Albert 357, 358
 Elias, Norbert 81, 86
 Engel, Karl 473
 Ernest, Gustav 187
 Erpf, Hermann 67
 Escher, Maurits Cornelis 228, 237
 Evans, Bill 222
 Everist, Mark 440, 446, 448, 450, 451
 Ezgi, Suphi Zühdü 394

F

Fassler, Margot 447
 Feldman, Morton 273, 278, 279, 354
 Triadic Memories 279
 Ferneyhough, Brian 228
 Chronos and Aion 228
 Fischer, Johann Caspar Ferdinand 55
 Fuga in Es aus: *Ariadne Musica* 55–57
 Fischer, Wilhelm 106, 107
 Fischer-Dieskau, Dietrich 473
 Fladt, Hartmut 163, 164
 Fletcher, Lucille 132
 Flotzinger, Rudolf 444
 Fonseca, Edilberto José de Macedo 411
 Forkel, Johann Nikolaus 33, 484, 486
 Forman, Miloš 132
 Franck, César 148–159, 500
 Konzert für Klavier und Orchester Nr. 2
 b-Moll op. 11 148
 Le Chasseur maudit, sinfonische Dichtung
 156
 Les Djinns, sinfonische Dichtung für Klavier
 und Orchester 155–158
 Trois chorals pour grand orgue 152–155
 Froebe, Folker 95
 Frye, Northrop 350
 Furtwängler, Wilhelm 178–184
 Fux, Johann Joseph 22, 208, 487

G

Galenos von Pergamon, engl.: Galen of
 Pergamon 187
 Garben, Cord 473
 Gárdonyi, Zsolt 96, 506, 508, 509

Personen- und Werkregister

- Garlandia, Johannes de 438, 445
 Gasparini, Francesco 513–515, 517, 520
 Gatté, Dominique 450
 Gautier, Théophile 198
 Genette, Gérard 347
 Gibson, James 367
 Giraud, Albert 198, 199
 Gjerdingen, Robert O. 23, 526, 527
 Gliński, Mihail 66, 68
 Goethe, Johann Wolfgang von 358
 Goeyvaerts, Karel 306
 Gol'denvejzer, Aleksandr 67
 Goldberg, Daniel 365, 396, 422, 424, 425, 431
 Gounod, Charles 348
 Roméo et Juliette 348
 Graeff, Roda Nina 416
 Graham, Rodney 279–281
 Parsifal/Verwandlungsmusik 279
 Grant, Morag Josephine 308
 Greimas, Algirdas 345, 350
 Grisey, Gérard 228
 Le temps et l'écume 228
 Tempus ex machina 228
 Vortex Temporum 228, 277
 Groslot, Robert 245
 Guillot, Gérald 365, 428–432
 Guillotel-Nothmann, Christophe 95, 97
 Gurney, Edmund 330
- H**
- Haas, Max 438
 Haas, Robert 137
 Habermas, Jürgen 309–312, 314–316
 Hancock, Herbie 221
 Händel, Georg Friedrich 53, 82
 Suite A-Dur HWV 426 22, 23, 28, 29
 Violinsonate A-Dur HWV 361 23
 Harris, Eddie
 Freedom Jazz Dance 221
 Hartleben, Otto 198, 199
 Harvey, Jonathan 79, 83, 84, 88
 Hasse, Johann Adolph 53
 Hasty, Christopher 242, 243, 366, 367
 Hatten, Robert S. 350
 Hauke, Ernst 473
 Haydn, Joseph 29, 81, 83–85, 87, 88, 121
 Klaviersonate (Partita) B-Dur Hob. XVI:2
 18
 Klaviersonate (Divertimento) C-Dur Hob.
 XVI:3 26
 Klaviersonate (Divertimento) D-Dur Hob.
 XVI:4 26
 Klaviersonate (Divertimento) C-Dur Hob.
 XVI:7 26
 Klaviersonate (Divertimento) A-Dur Hob.
 XVI:12 19
 Klaviersonate B-Dur Hob. XVI:18 26
 Klaviersonate F-Dur Hob. XVI:23 24
 Klaviersonate Es-Dur Hob. XVI:25 24
 Klaviersonate Es-Dur Hob. XVI:28 22
 Klaviersonate C-Dur Hob. XVI:35 24
 Klaviersonate (Divertimento) Es-Dur Hob.
 XVI:45 19, 20, 24
 Klaviersonate As-Dur Hob. XVI:46 24
 Klaviersonate Es-Dur Hob. XVI:49 24
 Klaviersonate D-Dur Hob. XVI:51 24
 Klaviersonate Es-Dur Hob. XVI:52 24
 Sinfonie D-Dur Hob. I:101 (»Die Uhr«) 228
 Streichquartett E-Dur Hob. III:59, op. 54,3
 88
 Streichquartett D-Dur Hob. III:63 (»Lerchen-
 Quartett«), op. 64,5 88
 Streichquartett Es-Dur Hob. III:64, op. 64,6
 88
 Streichquartett C-Dur Hob. III:65, op. 64,1
 88
 Streichquartett G-Dur Hob. III:81
 (»Komplimentier-Quartett«), op. 77,1 88
 Hegel, Georg Wilhelm Friedrich 179
 Heller, Karl 107
 Hepokoski, James 138, 139, 141–144, 146
 Hildesheimer, Wolfgang 86
 Hitchcock, Alfred 132
 Höcker, Karla 181
 Hoffmann, E. T. A. 34, 50
 Holliger, Heinz
 Cardiophonie 230
 Holzapfel, Andre 365, 425–428, 431, 432
 Hönigswald, Richard 320–323
 Honing, Henkjan 425
 Horaz, engl.: Horace (Quintus Horatius
 Flaccus) 463–465

- Horkheimer, Max 217
 Horlacher, Gretchen 170, 174
 Horton, Julian 137, 138
 Hristov, Dobri 380
 Huck, Oliver 435, 450
 Hummel, Johann Nepomuk 509
 Humperdinck, Engelbert 279
 Hunkemöller, Jürgen 219
 Hunter, Mary 130
 Huron, David 121, 323–325
 Hüscher, Gerhard 472, 478
 Husserl, Edmund 278, 349
 Hyde, Martha M. 162
- I**
- Iddon, Martin 306
 Illyricus, Matthias Flacius 438
 Immel, Steven 441
 Irenaeus, Bischof von Lyon 136
 Ives, Charles 80, 228, 230, 335
 The Unanswered Question 228
- J**
- Jackendoff, Ray 366, 413
 Jacobs, Rüdiger 60
 Jacoby, Nori 426, 431
 Jakobson, Roman 146
 Jalowetz, Heinrich 206–210, 214, 215
 James, William 278
 Janáček, Leoš 467
 Janata, Petr 241
 Jans, Markus 526
 Javorskij, Boleslav 64–66, 68, 71–73
 Jolivet, André 313
 Jones, Mari Riess 247, 367
 Jost, Ekkehard 219
- K**
- Kaminski, Heinrich 206–208, 217
 Concerto grosso für Doppelorchester mit
 Klavier 209–212, 214, 216
 Kant, Immanuel 246
 Karaosmanoğlu, Kemal 397
 Karg-Elert, Sigfrid 61, 71
 Kassler, Michael 253
 Keller, Peter 423, 424
- Kellner, Johann Peter 115
 Kharlap, Miron 360
 Kivy, Peter 86, 334
 Klein, Fritz Heinrich
 Die Maschine – eine extonale Selbstsatire
 op. 1 192
 Klein, Richard 291
 Koch, Heinrich Christoph 18, 26, 29, 340,
 484
 Kolinski, Mieczyslaw 417, 430
 Korstvedt, Benjamin 137
 Koselleck, Reinhart 308
 Kraus, Karl 206
 Krause-Graumitz, Heinz 60
 Krebs, Harald 413
 Křenek, Ernst 191
 Fibonacci Mobile op. 187 193
 Quaestio temporis op. 170 192, 193
 Sestina op. 161 193
 Krúdy, Gyula 227, 229, 230
 Krumhansl, Carol L. 400
 Kubik, Gerhard 407
 Kurtág, György 82
 Kurth, Ernst 362
 Kurth, Richard 198
 Kutschke, Beate 285
 Kvifte, Tellef 373
- L**
- Lachenmann, Helmut 83–90
 Accanto 84, 88
 Laforgue, Jules 198
 Lasso, Orlando di
 Bicinium ›La Sol Fa Re Mi‹, Nr. 14 aus:
 Novae aliquot (1577), LV 605 40, 41
 Lee, Christopher 324
 Leibowitz, René 306, 313
 Leman, Marc 416
 Lerdahl, Fred 366, 413
 Levinson, Jerrold 330, 331, 333, 334, 339, 340
 Lieban, Adolf 472
 Ligeti, György 82–84, 86, 87, 89, 227–231,
 236, 273
 Clocks and Clouds 227, 233–235
 Etudes pour piano 231
 Kammerkonzert 233

Personen- und Werkregister

- Nouvelles Aventures* 227
Poème symphonique 227, 230
 Streichquartett Nr. 2 232, 233
 Lissa, Zofia 66, 67
 Liszka, James Jakób 350
 Liszt, Franz 155, 158
 Litvak, Anatole 132
 Locke, David 411, 413
 Locke, Matthew 517–520
 Loewe, Carl 471
 Die Uhr, Nr. 3 aus: *Drei Gesänge* op. 123
 471, 473, 477, 481, 482
 London, Justin 249, 272, 365, 366, 372, 373,
 381, 388, 401, 402, 417, 424, 429
 Longuet-Higgins, Hugh Christopher 324
 Losev, Alexei 358
 Losseff, Nicky 449
 Louis, Rudolf 506
 Löwe, Ferdinand 137
 Ludwig, Friedrich 437, 442, 445
 Luhmann, Niklas 164
 Luther, Martin 53
 Lutosławski, Witold 82, 83, 85
- M**
- Macero, Teo 221
 Machaut, Guillaume de 360
 Magill, Jonathan M. 417
 Mahler, Gustav 333, 336
 Sinfonie Nr. 9 D-Dur 347
 Mahnkopf, Claus-Steffen 273
 Malherbe, Claudy
 Color 256
 Mal'ko, Nikolaj 66
 Maltot 513
 Mandzaka, Ziya 383, 389
 Manowarda, Josef von 472
 Markovsky, George 190
 Maschke, Eva M. 440, 447
 Matzner, Joachim 180
 Maximilian III. Joseph, Kurfürst von Bayern
 485
 Mendelssohn Bartholdy, Felix 32, 34, 45, 46,
 502, 503
 Die Hebriden op. 26, MWV P 7 34
 Frage MWV K 39, Nr. 1 aus: *Zwölf Lieder*
 op. 9 34
 Konzert-Ouvertüre Nr. 1 zu Shakespeares
 »*Sommernachtstraum*« op. 21, MWV P 3
 153, 351
 Streichquartett a-Moll op. 13, MWV R 22
 38, 41, 45
 Mercier, Louis-Sébastien 120, 132
 Mesnage, Marcel 255–257
 Messiaen, Olivier 250, 306, 313, 361
 Mode de valeurs et d'intensités 250
 Quatre études de rythme 250
 Meyer, Leonard 325, 445
 Meyerbeer, Giacomo 485, 486
 Mezamat, Arnaud de 236
 Micznik, Vera 346, 347
 Mingus, Charles 221
 Mitev, Mitko 383, 389
 Molière (Jean-Baptiste Poquelin) 120
 Mondrian, Piet 191
 Moravia, Hieronymus de 445
 Mozart, Leopold 120
 Mozart, Wolfgang Amadeus 25, 29, 49, 81,
 83–89, 120–122, 125, 126, 132, 134, 180,
 333–335, 431
 Così fan tutte KV 588 120
 Don Giovanni KV 527 84, 120, 129–134
 Die Entführung aus dem Serail KV 384
 122–127
 Klaviersonate C-Dur KV 279 (189d) 24
 Klaviersonate F-Dur KV 280 (189e) 24, 27
 Klaviersonate B-Dur KV 281 (189f) 24
 Klaviersonate C-Dur KV 309 (284b) 18, 19
 Klaviersonate a-Moll KV 310 (300d) 24
 Klaviersonate D-Dur KV 311 (284c) 24
 Klaviersonate C-Dur KV 330 (300h) 24
 Klaviersonate F-Dur KV 332 (300k) 18,
 20–22
 Klaviersonate B-Dur KV 333 (315c) 24, 186
 Klaviersonate c-Moll KV 457 24
 Klaviersonate F-Dur KV 533 24
 Klaviersonate C-Dur KV 545 (»*Sonate*
 facile«) 19
 Konzert für Klarinette und Orchester A-Dur
 KV 622 84
 Le nozze di Figaro KV 492 131

Sinfonie g-Moll KV 550 181
 Sinfonie C-Dur KV 551 (»Jupiter«) 34
 Sonate F-Dur für Klavier, Violine (oder Flöte) und Violoncello KV 13 26
 Sonate C-Dur für Klavier, Violine (oder Flöte) und Violoncello KV 14 23, 24
 Sonate G-Dur für Klavier und Violine KV 9 26
 Sonate G-Dur für Klavier und Violine KV 27 26
 Sonate C-Dur für Klavier und Violine KV 28 26
 Sonate F-Dur für Klavier und Violine KV 376 (374d) 29
 Streichquartett C-Dur KV 465 86
 Violinsonate Es-Dur KV 481 19
Zaide KV 344 (336b) 122
Die Zauberflöte KV 620 128, 129, 133
 Mukuna, Kazadi wa 407
 Münz, Harald
BeethovEnBloc 280
 Murail, Tristan
Modulations 277
 Mustakov, Minko 383, 389

N
 N'Ketia, Joseph H. Kwabena 410
 Nancarrow, Conlin 273
 Nancy, Jean-Luc 117
 Naumann, Emil 185, 186
 Naveda, Luiz 416
 Neuhaus, Heinrich 66
 Neven, Henk 473, 479
 Newmarch, Rosa 66
 Newton, Isaac 359
 Nikolov, Ivan 383, 389
 Nietzsche, Friedrich 52, 339
 Nježić, Vjekoslav
Chronostasis 195
 Nono, Luigi 83
Il canto sospeso 192, 194
 Nordhoff, Hubert 506
 Novák, Jan 467
Cantica Latina 467, 468

O
 Odak, Krsto
Passacaglia g-Moll op. 35 187–189
 Olley, Jacob 394, 395
 Oswald, John
Plunderphonics 280
 Ovid (Publius Ovidius Naso) 460, 462

P
 Page, Christopher 447, 449, 450
 Palestrina, Giovanni Pierluigi da
Stabat Mater 56
 Palmer, Caroline 397, 400
 Palmer, John 79
 Payne, Thomas 446
 Peano, Giuseppe 253, 254, 256, 257
 Penna, Lorenzo 513, 514, 516, 517, 520
 Perry-Camp, Jane 119
 Peter, Philip 525–530
 Petersen, Peter 272, 279
 Petrželka, Vilém 467
 Petrov, Dilyan 383, 389
 Pfeleiderer, Martin 272
 Philipp, Isidor 171
 Piencikowski, Robert 305, 313
 Plato, dt.: Platon 357
 Platt, Russell 148
 Playford, John 519
 Plotinus, dt.: Plotin 357
 Polak, Rainer 365, 368, 372, 422, 426, 428, 431
 Polony, Leszek 349
 Polyklet, engl.: Polykleitos 187, 188
 Ponte, Lorenzo da 132
 Popov, Mitko 388
 Popper, Karl 227, 233
 Poudrier, Eve 429
 Powell, Bud 220
 Pressing, Jeff 249, 407, 413, 415, 417, 429
 Prey, Hermann 473, 478–480
 Prey, Stefan 38, 95–97, 103
 Prokof'ev, Sergej
Cinderella op. 87 228
Romeo und Julia op. 64 348
 Proust, Marcel 340
 Putz, John F. 186

Personen- und Werkregister

Q

Quasthoff, Thomas 473, 478–480

R

Raatz-Brockmann, Julius von 472
Rachmaninoff, Sergej 363
Randev, Rumen 383, 389
Ratner, Leonard 503
Ravel, Maurice
 Concerto für Klavier und Orchester G-Dur
 340

Reber, Napoléon-Henri 151, 152
Reckow, Fritz 437
Reicha, Anton 151, 158, 328, 329
Repp, Bruno H. 423–425, 429
Ricoeur, Paul 344, 345, 350
Riepel, Joseph 17, 19, 25, 27, 28
Rimsky-Korsakov, Nikolay 361
Riotte, André 255, 257
 La Bibliothèque de Babel 256
 Partitions gouffres 256
Rittmann, Carl 472, 479
Roads, Curtis 275–277
Robespierre, Maximilien de 312
Rochlitz, Johann Friedrich 334, 335
Roeder, Michael Thomas 106
Roesner, Edward 435, 442, 444
Rogers, Michael 523
Rosa, Noel
 Onde está a honestidade 414
Rosen, Charles 81, 90, 120, 121, 126, 130
Rosenzweig, Franz 183
Rota, Nino
 Romeo and Juliet (Filmmusik) 351
Rotter-Broman, Signe 435
Rubinstein, Joseph 48, 50, 54
Rupp, Franz 472

S

Sabaneev, Leonid 65–67
Sabbatini, Galeazzo 512, 516
Sachs, Curt 396, 417
Sachs, Hans 53
Sánchez-Kisielewska, Olga 526
Sanders, Ernest H. 447
Sándor, Arpád 472

Sandroni, Carlos 411, 414, 418
Sarti, Giuseppe 127
 Fra i due litiganti 130, 131
Schalk, Franz 137
Schalz, Nicolas 129
Scheibe, Johann Adolf 18
Schenker, Heinrich 119, 526
Scherchen, Hermann 260
Scherliess, Volker 162
Schillinger, Joseph 250
Schloezer, Boris de 170, 204
Schmidt, Andreas 473, 479
Schmitt-Walter, Carl 472, 478
Schönberg, Arnold 79, 80, 82, 89, 96,
 197–205, 305, 308, 314
 Kammersymphonie Nr. 1 op. 9 203, 210,
 212–214
 Pierrot Lunaire op. 21 197–205
Schröder, Gesine 217
Schubart, Christian Friedrich Daniel 53, 124
Schubert, Franz 362
Schuller, Gunther 221
Schulz, Johann Abraham Peter 486
Schumann, Robert 34, 53, 80
 Dichterliebe. Liederkreis aus Heinrich Heines
 »*Buch der Lieder*« op. 48 214, 215
 Fantasie für Klavier op. 17 352
 Liederkreis nach Heinrich Heine op. 24 36,
 37
 Liederkreis nach Joseph Freiherrn von
 Eichendorff op. 39 200
Schützendorf, Leo 472
Seidl, Johann Gabriel 471, 477
Shakespeare, William 132
Shetler, Norman 473
Shorter, Wayne 221
Simpson, Christopher 519, 520
Skrjabin, Aleksandr 64–77
 Feuillet d'album op. 58 65, 71
 Klaviersonate Nr. 4 Fis-Dur op. 30 64, 65,
 68
 Klaviersonate Nr. 5 op. 53 66, 67, 70, 73–77
 Klaviersonate Nr. 9 (»*Schwarze Messe*«) op.
 68 65
 Klaviersonate Nr. 10 op. 70 65
 3 *Morceaux* op. 52 67, 68, 71, 72

- 2 *Poèmes* op. 32 64
Poème satanique op. 36 64
Le Poème de l'extase op. 54 65
 5 *Préludes* op. 74 65
Prométhée. Le Poème du feu op. 60 65
 Sinfonie Nr. 3 c-Moll (»*Le Divin Poème*«) op.
 43 65
 Smetana, Bedřich
Ma vlast 351
 Soler, Martin y
Una cosa rara 130, 131
 Somfai, László 188
 Sophocles , dt.: Sophokles 268
 Souriau, Étienne 345
 Splitt, Gerhard 120, 132
 Sprick, Benjamin 112
 Sprick, Jan Philipp 525–530
 Staehelin, Martin 438
 Stahnke, Manfred 227, 231, 236
 Stein, Erwin 79
 Stenzl, Jürg 437
 Stephanie der Jüngere, Gottlieb 120
 Steptoe, Andrew 126, 127
 Stern, William 331
 Stockhausen, Karlheinz 82, 83, 88, 190, 236,
 277, 306, 363
Adieu für Bläserquintett 190, 191
Amour 194
Gruppen für drei Orchester 207, 277, 281
Klavierstück IX 190, 194
Licht 277
Natürliche Dauern 190
Telemusik 190
 Straus, Joseph 82
 Stravinskij, Katharina 171
 Stravinskij, Igor' 52, 77, 79, 88, 161–165,
 167, 169–173, 175, 176, 361
Agon 169, 173
Cinq pièces faciles für Klavier zu vier
 Händen 172
Duo Concertant für Violine und Klavier
 172
Concerto für zwei Klaviere 173
Konzert in D für Violine und Orchester
 173
Le Sacre du printemps 173
Mavra 173
Ode, Trauergesang für Orchester (»*dem
 Andenken von Natalie Koussevitsky*«)
 168
Oedipus Rex 167, 168
Orpheus 168, 169
Perséphone 168
Pulcinella 52, 172
Psalmensinfonie (Symphonie des Psaumes)
 161, 173
Scènes de ballet 168
Septett 172
Sérénade in A für Klavier 163, 165–167,
 174–176
Sonate für Klavier 164, 165, 170
Symphony in Three Movements 173
The Rake's Progress 169
 Sulzer, Johann Georg 120
 Suvchinsky, Pyotr 360, 363
T
 Taneev, Sergej 74, 96
 Tarasti, Eero 87, 347, 351
 Tauber, Richard 473, 479
 Tchaikovsky, Pyotr 67
Romeo und Julia, Fantasie-Ouvertüre 334,
 348, 349, 351
 Sinfonie Nr. 6 h-Moll (»*Pathétique*«) op. 74
 349
 Temperley, David 401, 402
 Theunissen, Michael 183
 Thibaut, Anton Friedrich Justus 33, 46
 Thuille, Ludwig 506
 Tieck, Ludwig 50
 Tischler, Hans 435
 Tjuneev, Boris 66
 Todorov, Tzvetan 345
 Toop, Richard 306
 Toussaint, Godfried 249
 Traub, Andreas 445
 Tritonius, Petrus 463–469
Vides ut alta aus: *Melopoiae* (1507) 464–466
U
 Utz, Christian 273, 279

Personen- und Werkregister

V

- van der Werf, Hendrik 438, 442, 445
van Eweyk, Arthur Henry 472
Varèse, Edgar 267, 268, 313
Vasarely, Victor 236
Vasilev, Miroslav 383, 389
Vattimo, Gianni 314
Veress, Sándor 230
Verlaine, Paul 198
Vierne, Louis 500
Vieru, Anatol 228, 249
 Clepsydre 228
 Sinfonie Nr. 2 228
 Sita lui Eratostene 228
 Tachycardies 228
Vivaldi, Antonio 106, 107
 L'estro armonico op. 3 106–109
Vlad, Roman 170
Vodňanský, Jan Campanus (Iohannes
 Campanus Vodnianus) 467
Vogler, Georg Joseph 484–497
Völker, Franz 473
Voltaire (François-Marie Arouet) 122
Vuza, Dan 249

W

- Wackenroder, Wilhelm Heinrich 50
Wagner, Cosima 48–50, 54
Wagner, Richard 48–62, 80, 279, 309, 311,
 362, 363
 Die Meistersinger von Nürnberg 48–55, 57,
 59–61
 Tristan und Isolde 50, 56
 Parsifal 50, 56, 279
 Die Walküre 337
Walsh, Stephen 162
Waterman, Richard 366, 413
Watteau, Antoine 198
Weber, Carl Maria von 485, 486, 497
 Klavierkonzert Nr. 2 Es-Dur op. 32 171
Weber, Jacob Gottfried 485
Weber, Max 18
Webern, Anton 79, 306, 309
 Fünf Stücke für Orchester op. 10 89
Webster, J. H. Douglas 187
Weißheimer, Wendelin 54

- Weissmann, Frieder 472
Willette, Adolphe 198
Williams, Alastair 84, 307
Williams, Tony 221
Wilson, Charles 87
Winterfeld, Carl von 33
Wittkover, Rudolf 187
Wright, Craig 439, 444, 445
Wright, Owen 394, 295

X

- Xenakis, Iannis 194, 195, 249, 253–257, 260,
 261, 263–265, 267–270
 À Colone 269
 À Hélène 269
 Bakxai Evrvpidov (Les Bacchantes d'Euripide)
 269
 Cendrées 264, 267
 Erikhthon 268
 Evryali 269
 Hiketides 269
 Horos 269, 270
 Ikhour 263
 Khoai 194
 Medea Senecae 269
 Metastaseis 194, 195, 261
 Mists 265, 266, 268
 Oresteia 269
 Persephassa 257, 261
 Pithoprakta 262, 264, 265
 Pléiades 269
 Psappa 257
 Serment-Orkos 267
 Shaar 261, 268
 Tetras 270
 Thallein 270
 Zyia 194

Y

- Young, La Monte 351
Yudkin, Jeremy 437

Z

- Zaminer, Frieder 485
Zarlino, Gioseffo 95
Zeffirelli, Franco 351

Personen- und Werkregister

Zehme, Albertine 197
Zeising, Adolf 186, 187
Zeleny, Karin 462, 463

Zimmermann, Bernd Alois 205, 273, 277
Zöphel, Friedrich 112

Sachregister

A

Absatz 18
Abschied 50, 161, 337
abstract turn 308
accent 265, 399–402, 417, 424, 431
Achse 125, 174, 176, 223, 309
additive rhythm 396
Affekt; affectus 57, 359, 361, 478, 481
afoxé 411
African music 366, 368, 372, 374, 407, 413, 416, 417, 463
Afro-Brazilian music 406–408, 410–413, 415, 416, 418, 428
aggregate 252, 267, 268, 428, 429
Aion 227, 228
aksak 370, 394, 396, 397, 399, 402, 403, 422, 423, 426
Akustik 87, 113, 115, 183, 219, 222, 227, 273, 277, 315, 323, 325, 326, 335, 337, 473, 474, 486
Akzent 188, 213, 288, 320, 462, 466, 468, 469
algorithm 256
Algorithmus 38, 42, 97, 101, 231
Allegorie 110, 111, 471
allegory 198
Allemande 29
Allintervallreihe 192
Alter 34, 35, 229
Altertümlichkeit 33
Ambrosianischer Gesang 33
anisochrony 406, 408, 411, 412, 418, 419, 428
Antizipation 322, 323, 325
Antwort (Huron) 324, 325
anxiety of influence 82
Aposiopesis 123
arabesque 200, 362
arborescence 265–269
architectonicism 331
architecture 144, 254, 271, 358
Arie 17, 131
Arpeggio 168
Arsis 459, 460

Artikulation 57, 110, 117, 193, 220, 474, 479, 481
Ästhetik 35, 37, 178, 181–184, 223, 273, 280, 281, 291, 307–309, 334, 339, 340, 463, 477–479, 491
Atmung 295, 299, 474, 476
Atonalität 65, 77, 217
atonicity 89, 197, 200, 202–204
Aufführungspraxis 57, 214, 436, 471, 478, 480
Aufklärung 120, 314, 486
Augmentation 45, 51, 299, 348, 394, 395
augmented sixth 526
aural skills 509, 523
Außenstimmensatz 53, 163
Ausweichung 122, 125, 487, 488, 490–492, 494–496, 514, 520
Avantgarde 82, 83, 87, 90, 260, 309, 317

B

Balkan music 368–371, 373, 374, 387, 396
Band, harmonisches 152
barcarolle 201
Barock 17, 52, 53, 59, 109
Baroque era 201, 359–361
Bassschrittmodell 511, 515, 520
basso continuo → Generalbass
beat 261, 320, 359, 360, 366–369, 371–374, 380–382, 384, 386–390, 393, 403, 406, 408, 415, 418, 422–424, 426–428, 430, 508
beat class 372, 422, 423
beat stream 430
Beschleunigung 121, 128, 134, 230, 285, 288
Biedermeier 471
Bimodalität 169, 170
Brechung, ästhetische 119
Brevis 465

C

Cadenza finala 166, 167, 174–176
cadence 174, 244, 504, 506, 525, 526, 531

Sachregister

candomblé 411
canon 252
carimbó 408, 409
causality 345, 348, 349
cellular automata 269
chaconne 200, 202
Choral 32, 33, 36, 37, 46, 208, 209, 214, 484, 488
Choralbearbeitung 336
chorale 268, 352, 528, 529
chord progression 506
Chromatik 53, 56, 60, 75, 86, 96, 124, 126, 127, 133, 149, 152, 155, 156, 158, 171, 494, 495
Chronologie 339
Chronometrie 273
Chronos 227, 228, 231
classicism 81, 83, 84, 201, 359, 362
cloud 260, 265, 267, 269, 270
cluster 267, 270
Cluster, metrischer 325
Coda 74, 141–144, 335, 348
Codex 438, 445
Comes → Dux
Commedia dell'Arte 197, 198
Concertino 207, 212
Concerto; Concerto grosso; Konzert 17, 84, 89, 106–109, 207–210, 212, 214, 216, 217
Conductus 435–437, 439, 440, 442–451
congruence 253, 254, 417, 430, 431
consciousness 239–241, 244–246, 253, 336, 349, 509
conservatory 501, 507–509
contrametricity; contrametricality 400, 417, 430, 431
Copula 446, 450
corpus; corpus study 137, 139, 395, 397, 402, 407, 412, 425–427, 431, 432
counterpoint 89, 127, 204, 205, 249
Courante 20–23, 26, 29
Cum cauda 447–449
Cum littera 446–448, 450
cycle 198–201, 368, 371–374, 393–395, 397, 398, 400–404, 406, 412, 418, 419, 426

D

dance 241, 359, 368–370, 373, 380–384, 386–389, 391, 411, 413, 415, 416, 422, 424, 429
Darmstadt 87, 250, 272
Dauer 186, 190–195, 230, 275, 277, 278, 280, 281, 299, 306, 319–321, 323, 336, 448, 459, 460, 462, 468
Dekonstruktion; Dekonstruktivismus 162, 274, 330
Deutschland 33, 51, 53, 54, 126, 158, 487, 497
development (sonata form) 141, 143, 145
dialogical play 138, 144, 146
dialogue, inward 139, 145
dialogue, outward 139, 140, 145
Diatonik 56, 61, 75, 96, 97, 151–154, 156, 158, 170, 172, 494, 497
Digitalität 274
Dimeter 467
Discantus 446
Diskontinuität 183, 275, 311, 312, 316
Diskurs 23, 67, 273, 274
Dissonanz 36, 52, 53, 70, 74, 75, 77, 85, 97, 149, 152, 153, 157, 170–172, 214
Dodekaphonie; Zwölftonmusik 169, 193, 306, 308, 316
Dominikaner 439, 440, 443
Doppelgriff (Klavier) 171
Doppeltonart 68, 69, 71, 72, 76
Drama 120, 122, 132, 146, 340, 351, 352
Dramatik 121, 126, 130, 133, 180, 181
Dramaturgie 48, 49, 53, 76, 119–122, 128, 132, 163, 180, 187
Dreiklang 43, 44, 53, 58, 72, 106, 124, 132, 133, 150, 151, 155, 157, 165, 169, 170, 172, 492, 493, 497
drum; drumming 286, 288, 368, 369, 380–382, 384, 387, 388, 390, 393, 396, 407, 411, 423, 426, 427, 431
düm 393, 394, 400
duration, differential 261, 263
durational row 250, 251, 257
Durchführung; Durchführungsprinzip 28, 74, 76, 89, 180, 186, 335, 337
Durchgang 52, 153, 156, 157, 170, 212
Dur-Moll-Parallelismus 150, 151, 154, 528, 529

- Dur-Moll-Tonalität → Tonalität
 Dux; Comes 56
 Dynamik 38, 73, 185, 187, 188, 220, 223, 233, 285, 287, 295, 299, 306, 323, 461, 474, 475, 481
- E**
 Echo 245, 284, 299
 Edition 137, 139, 140, 435–437, 442–451, 474
 eidos 357, 361
 Eigenzeit 183
 electronic music 89, 250
 Elektronische Musik 195, 274, 277, 319
 elenino horo 380, 382–385, 387–390, 422, 425
 Elfsibbler, sapphischer 467
 embolada 408, 410
 Emotion 121, 122, 132, 284, 363, 481
 Engführung 39, 127
 Enharmonik 58, 59, 69, 149, 150, 153, 154, 156, 158, 174, 493, 495
 entrainment 241, 367, 371, 417, 418, 429–431
 Entropie 229
 Entschleunigung 121, 128, 134
 Epoche 97, 119, 126, 155, 225, 308, 315, 316, 463
 Ereignisdichte 121, 125, 129, 236, 287, 300
 Erleben; Erlebnis 134, 183, 320–326, 340
 Eröffnung 23, 53, 56, 59, 60, 74, 107, 114, 116, 489, 493
 Erwartung 121, 300, 323–325, 339
 essential expositional closure (EEC) 143
 essential structural closure (ESC) 141, 143
 Etüde 171
 event density 246
 event probability 398–403
 expectation 88, 122, 138, 144, 146, 247, 325, 349, 367, 374, 381, 429, 502, 504, 507, 508
 Expektanz 273
 Exposition 18, 20, 25, 28, 70, 74, 76, 141, 143, 144, 186
 expressionism 197, 201, 203, 205
 Expressivität 132, 179, 182, 236, 286, 480, 481
- F**
 falling-fifth sequence 505–508
 Fassung 113, 115, 435, 441, 442
 Fauxbourdon 108, 163, 512
 Fibonacci series 263–265
 Fibonacci-Zahlen 188, 190–195
 Figur 51, 97, 123, 127, 164
 Figura corta 56
 Figuration 155, 157, 179, 212, 213
 figured bass 505, 507, 524
 folk dance 369, 370, 373, 381
 folk music 380, 381, 390, 391, 396
 folk song 401, 402
 Fonte 19, 20, 22, 23, 25, 27, 29
 Formenlehre 187, 272, 331
 Formhören 334, 336, 337
 Fortschritt 308, 309, 311, 317, 438
 Fortspinnungstypus 106, 108
 Fragetopos 123
 Fragmentforschung 435, 438
 Frankreich 50, 51, 148, 151, 158, 159, 513
 Franziskaner 439, 440
 Frequenz 275, 319
 Fuge; Fugato 34, 48, 49–51, 54–58, 62, 113, 172, 186, 208
 fugue 201, 202
 Fundament; Fundamentschritt 61, 73, 76, 96–103, 105, 150, 506
 Funktion (harmonisch); Funktionstheorie 61, 64, 69, 71–74, 76, 77
 Funktion (formal) 17, 18, 20, 22, 26, 28, 29, 39, 40, 53, 71, 163, 180, 212, 213
 Funktion (Simon) 156
- G**
 gambit, opening 23
 Gamut 518, 520
 Ganzschluss 18, 20, 22, 23, 25, 27, 29, 36, 96, 122
 Gattung (Kompositionsgeschichte) 17, 50, 54, 126, 163, 436, 437, 463
 Gattung (Kontrapunkt) 208, 487
 Gedächtnis 127, 322, 323, 338, 441
 Gegenschritt 95
 Gegenwart 119, 130, 131, 134, 182, 278, 291, 300, 301, 311, 312, 314, 315, 331, 332, 335, 336, 338–340
 Geheimnis 34, 35
 Gemüt; Gemütlichkeit 33, 54

Sachregister

Generalbass; basso continuo 36, 42, 52, 53,
57, 62, 201, 487, 488, 496, 511, 512
genre 81, 120, 138, 139, 162, 268, 350, 359,
394, 449, 502
Gerüstsatz 27, 97, 493
Geschichte 33, 35, 56, 164, 192, 206, 214, 219,
273, 308–312, 314, 316, 438, 444, 480, 485
Geschichtsbild 435
Gestalt; Gestaltung 22, 23, 116, 180, 181, 190,
210, 272, 274, 275, 277, 279, 321, 323, 338,
465, 469, 475–477, 479, 481, 493
Gestik; Gestus 38, 74, 114, 121, 126, 129, 133,
172, 219, 286, 478, 481
gesture 83, 121, 174, 198, 243–245, 284, 347,
351, 373, 502, 505, 507, 508
Gigue 23, 25, 172
Gliederung 179, 185, 284, 291, 320, 321, 325,
326, 436, 450, 459, 461
Glissando 265, 267, 285, 286, 292
Goldener Schnitt 185–195
Golden-Mean form 187
gonguê 412, 413
Gregorianischer Gesang 33
Gropo 51
Großterzzirkel 154
ground bass 500
Grundtonfortschreitung → Progression

H

habit (Bergson) 239, 240, 244
Halbschluss 18–20, 22, 23, 25–29, 122–124
Handschrift 38, 435–441, 443–446, 449,
451
Haptik 152, 155, 158
Harmonielehre 51, 67, 71, 95, 119, 151, 215,
487, 488, 506
Härte 50–52, 295
Hauptsatz → Thema
Hauptstimme 204, 209
Hexachord 39, 40, 519
Hexameter 459
hierarchy 88, 260, 350, 361, 372–374,
393–395, 401–403, 426
Höfische Kultur 120, 485
Homophonie 54, 62, 95, 208, 209, 465, 487
homorhythmies 263, 264, 268–271

Hörerfahrung 121
Humanismus 463

I

Idiom 142, 162, 202, 306, 501
Imagination 179, 324, 500, 507, 508
Imitation 23, 39, 40, 45, 102, 124, 128, 201,
207, 512
Impressionismus 229
Improvisation 155, 197, 219, 329, 358, 416,
487, 500–505, 507–510, 511, 513, 527
Impuls 38, 129, 285–287, 301, 320, 361
Incipit 51, 500–502, 510
Infinitesimal 275, 276
Innehalten 128, 299, 312
Innovation 137, 312, 314, 362, 436, 451
intermediate-term memory 322–324
Interpretation 110, 111, 114–115, 178–184,
204, 278, 279, 471–473, 475–482, 501, 503,
509
Intervall 56, 58, 66, 96–101, 105, 151, 161,
166, 172, 192, 193, 277, 306
Intimität 34, 46
Intonation; Intonatio 474, 477
Inversion 70, 251, 252
iqa 370
Ironie 175, 176
isochrony 365–373, 393, 408, 414, 416–418,
422, 423, 426
Italien 33, 51, 176, 497, 513, 515–518

J

Jazz 174, 219–225, 368, 369, 425
Jugendstil 200

K

Kanon 39, 41, 45, 95–105, 124, 127, 132, 233
Kantabilität 479
Karikatur 57
keyboard training 523, 525, 531
khronos protos 360
Kirche; Kirchenmusik 32–34, 437, 442, 471,
485, 488
Klangfarbe 66, 185, 202, 474, 475, 481
Klangraum 54, 55, 57, 60
Klangsynthese 274

- Klassik, Wiener 17, 121, 126, 170, 186
 Klausel (Schlussbildung) 36, 123, 495
 Klausel (Gattung) 436, 437, 441, 442, 446
 Kognition 320, 322, 323, 325
 Komik 57, 121, 128
 Komödie 120
 Komponententheorie 272, 279
 Konsekutive, 7-6- 163
 Konsequenzlogik 285, 292, 300, 301
 Konstrukt (Simon) 156
 Kontextualismus 331, 338
 Kontinuität; Kontinuum 275, 311–313, 316, 338
 Kontrapunkt 22, 34, 36, 39, 41–43, 48, 49, 51, 60, 97, 105, 127, 163, 206–210, 213–218, 487
 Kontrast 75, 191, 230, 284, 300
 Konzert → Concerto
 Krebs 153, 194, 195
 Kritik 66, 170, 334, 486
 Kugelgestalt der Zeit 277
- L**
- Liebe 301
 Lied 36–38, 122, 123, 214, 215, 471–473, 479–481, 502
 linguistic turn 308
 loci communes 501–504
 Logik; Logos 178, 179, 182, 184
 Loop 38–40, 43–46
- M**
- Macro 275, 276
 madrigal 201
 makam 393–404, 425, 426, 428, 431
 Makrotemporalität 275, 277
 Manier 22
 maracatu de baque virado 408, 409, 411–413
 matra 360
 Mediävistik 435, 451
 Melodie; Melodik 33, 132, 133, 214, 215, 475–478
 melodrama 199–201
 melody 221, 242, 244, 363, 265, 266, 384, 393, 395, 397, 400, 502
 memory; memory-images (Bergson) 238–248
- Menuett 17, 186
 Meso 275
 Metapher 227
 meter 241–248, 256, 264, 265, 267, 359–361, 365–374, 380–382, 393, 395, 396, 398, 400–403, 408, 410–419, 422–431
 meter perception 367–370, 426, 429, 430
 Metrik 230, 458
 Metrik, quantifizierende 458, 463
 Metronom 230
 Metrum 194, 299, 320, 325, 458
 Micro 275, 276
 micropolyphony 89
 microtiming 275, 408–410, 431
 Mikrotemporalität 275, 280
 Mimesis 228
 Minimal Music 337
 Minimalkadenz 23
 Mittelalter 50, 437, 438, 451
 Modalrhythmik 446–449
 mode majeur; mode mineur 512
 Moderne; Modernismus 230, 306–317
 Modulation 76, 88, 108, 487–493, 516
 modulus 252
 Modus; Modalität 53, 56, 57, 73, 101, 152, 153, 166, 169, 170, 512
 Moiré-Effekt 233–236
 Momentform 190, 191, 363
 Monodie 214, 215
 Monte 25–29, 151, 530
 Monumentalität 53
 Morphoscope 255
 Motette 436, 437, 442, 445
 motive 200, 201, 203, 204, 242–245, 247, 347
 Motiv; Motivik 34–39, 41, 52, 106, 107, 164, 213
 music history 79, 82, 90, 407
 Musikgeschichte 437, 444, 446, 463
 Musikpsychologie 272, 339
 mystischer Akkord; Pleroma-Akkord 67, 71
- N**
- Nachkriegszeit 305, 307, 315
 Nachsatz → Vordersatz
 Nachschlag, Wiener 369
 narration 350–352

Sachregister

- narrative; narratology 344–354
Nation 33, 53, 54, 159
Neapolitan sixth 526
Nebenstimme 204
Nebentonart 18–25, 27–29
Neo-Riemannian Theory 155–158
Neoklassizismus 161, 164, 173
Neudeutsche Schule 158
Neuzeit 308, 311, 312, 463
New Philology 442
non-isochrony 365, 366, 368–373, 393, 395, 396, 402, 406, 411, 413, 414, 417, 422, 423, 425, 426
non-polymetrical structures 264, 267
Notation 113, 190, 220, 223, 381, 388, 394, 395, 447–449, 507
Notre-Dame-Handschrift 435–451
- O**
Oberfläche 36, 38, 110, 111, 115, 117, 157, 159, 299
Ode 168, 463–465
Oktatonik 73, 164
Oktavregel → Regola dell'ottava
Oktavteilung, symmetrische 154
Omnitonalität 66
onset; note onset 381, 395, 397, 398, 403, 426
Oper 121, 129, 130, 497
Organismus 181, 182
Organum 435–447, 450, 451
Organum duplum 442, 443, 445, 446
Orgelpunkt 155
Ornament 45, 46, 170
Ostinato 41, 165, 166, 170, 172–174, 200, 202, 411, 412, 468
Oszillation; Oszillator 281, 325
Ouverture, französische 113
- P**
pantomime 198
Parallelbewegung 166, 168
Parodie 162, 175
partially ordered structures 255
Partimento 511
Passacaglia 88, 187–189, 200, 202
Pathos 54
Pattern 38, 41–44, 233, 250–252, 255, 256, 274, 279, 324, 325, 368–370, 373, 374, 387, 388, 393–396, 400, 402, 407, 410–419, 422–432, 502, 525, 529–531
Pause 129, 181, 191, 323, 336
Pendel; Pendelharmonik 100, 132
Pentachord 166, 527
Perfidie 41
Performance; performer 84, 223, 349, 359, 369, 370, 381–384, 387–391, 396, 422–425, 429, 502
periodicity 249, 367, 373, 374
persona, musical 142
Phänomenologie 227, 273, 278
Philosophie 110, 111, 178, 182, 183, 231, 272, 273, 307–317
Phrase 179, 203, 275, 323, 337, 361, 400, 410–412, 477, 479, 481, 502
Physik 273–275, 319, 321, 486, 492
pitch-rhythm correspondence 249, 250, 257
Pleroma-Akkord → mystischer Akkord
plot 130, 345–347, 353, 354
poem 197–202
polycentrism 416
polymeter 263–265, 268, 270, 413–416, 418, 428, 429
Polymetrik 230
Polyphonie 95, 113, 206–218, 313
polyphony 89, 204, 260, 261, 269, 270
polyrhythm 263, 264, 267, 268, 412, 429–431
Polyrhythmus 41, 194
Popularität 472
Postmoderne 162, 438
Präsenzzeit 331–334, 336, 338
pre-dominant chords 526
Privatheit 34, 42
probability 398–403, 428
Prognose → Voraussage
Progression 62, 96–105, 152, 505–507, 513, 520, 525–529
projection 242–244, 367
proliferation 202
Proportion 88, 185–195, 372, 423
prose, musical 203
Protention 279, 349
Protestantismus 53

Puls 181, 299, 300, 479
 pulse 243, 244, 359–361, 366, 367, 369,
 371–374, 402, 406, 413, 417, 418, 430
 pulse classes 371, 372
 pulse streams 366, 371, 372
 Punctus organicus 448

Q

Quartenakkorde; Quartenharmonik 66, 172
 Querstand 56, 170
 Quintenreihe (Simon) 156
 Quintenturm 124, 125
 Quintenzirkel 125, 126, 175, 487, 488, 497
 Quintfall 51, 60, 75, 151, 163, 493
 Quintfallsequenz 41, 108, 124, 127
 Quintole 190, 286
 Quintsextakkord, übermäßiger 125, 126,
 154, 493
 quotation 88, 238, 239, 242–247

R

Raffung 125, 133
 ratio (timing) 372, 380, 381, 384, 386, 396,
 423–425
 Raum (musikalischer) 56, 57, 62, 115, 125,
 288
 recapitulation 141–146
 reception; reception history 136, 137, 139
 recollection (Bergson) 238–241, 245
 Reformation 33, 53
 Regola dell'ottava; Oktavregel; Règle des
 octaves 18, 19, 23, 497, 511–515, 518–520
 reification 505, 507
 Reihe 172, 192–194
 Repetition 39, 46, 199, 203, 238, 239, 244,
 245, 297, 337, 348, 349, 367
 Reprise 62, 74, 76, 108, 174, 186, 335
 Resonanz 114–117, 284, 286, 288, 300, 302
 response 239, 240, 324, 325, 425, 504
 Retention 279, 349
 retrograde 251
 Rezeption 50, 121, 272, 274, 278, 279, 281,
 291, 323, 324, 330, 338, 349, 437, 439, 440, 445
 rhetoric 83, 87, 90, 144, 503
 rhythmic mode 360, 370, 371, 393, 395, 397,
 402, 425, 426

rhythmic morphologies 200, 263, 264, 267,
 270
 rhythmic smoothing 424, 425
 Rhythmik 22, 25, 116, 133, 166, 273, 291, 300,
 306, 337, 468
 Rhythmus, harmonischer 45, 103, 157, 333
 Rhythmuspartitur 272, 279
 Rhythmustheorie 272
 Ritornell 106–108
 romantic era 81, 87, 354, 359, 362, 363, 502
 Romantik 32, 33, 35, 38, 42, 47, 50, 52, 72,
 159, 170, 171, 187, 274, 307, 362
 rondo 144
 rotation 60, 141, 144, 192
 roundel 199
 Rubato 181, 431, 478, 481
 rüchenitsa 380, 382–390, 422, 424, 425
 Rückung 166, 167
 rule of the octave 525–527, 531

S

Salienz 336, 337
 Samba 368, 408, 410–412, 414–416, 418, 419
 Sample (Roads) 275, 276
 Satzmodell 19, 20, 22–26, 42, 43, 55, 56,
 59–62, 95–97, 107, 151–153, 158, 159,
 161–176, 497, 511–515, 520, 525
 Scheinkontrapunkt 57
 Schusterfleck 27
 Second Viennese school 204
 Semantik 38, 163, 164, 168, 169, 172, 322, 324
 Semibrevis 103, 465
 Sequenz 17, 22, 25–28, 41, 44, 61, 62, 69, 75,
 76, 106–108, 124, 127, 150–154, 158, 525
 serialism 250, 260
 Serialismus 38, 193, 274, 277, 306–311, 315,
 316
 Sextakkord, kadenzierender 514, 516, 519,
 520
 Siciliano 172
 sieve; sieve theory 253–257, 265
 Silbendauer 458, 459, 461, 463, 465–467
 silence 221, 243, 244, 247, 267
 Sinfonie 17, 34, 64, 173, 180–182, 186, 216,
 217, 228, 280, 335, 338, 341
 Sinfonische Dichtung 155, 156

Sachregister

- Singspiel 120, 122, 125, 126
Skala; Tonleiter 18, 20, 68, 72, 73, 163–167,
170, 174, 315, 511–520
Skizzen 67, 76, 170, 222
Software 112, 222, 223, 384, 473
Solmisation 19, 20, 23, 25, 34, 35, 39–41,
516–518
sonata form 121, 139, 141, 144, 145
Sonatenform 17, 18, 26, 28, 29, 75, 121, 186,
187, 216, 217, 329, 335
song form 144
Sonogramm 473
sound mass 260, 265, 267, 271
sound object 268, 275, 276
Spannung (Prozess) 44, 302, 324, 325
Spektrogramm 473
Statik 60, 162, 191, 230, 233, 292, 328, 337,
339
Stillstand 119, 121, 128, 129, 314
Stimmführung 49, 51, 60, 86, 95, 102, 157,
214, 215, 479, 493, 495, 520
Stimmtausch 166
stochastics 258, 265
stratification 400, 426, 428
Stratifikation 273
stream; streaming effect 264, 265, 366, 367,
371, 372, 416, 430
Streichquartett 34, 38, 46, 48, 87, 193, 230,
232, 233
Stufe (harmonisch) 18, 22, 28, 29, 62, 71, 107,
108, 124, 125, 127, 150–152, 155, 167, 485,
487, 488, 492–495
Stufenlehre; Stufentheorie 67, 155, 497, 506
Subsample 275, 276
Suitensatz; Suitensatzform 17, 18, 23, 26, 28,
29
Superformel 277
Supra 275, 276
surprise 121, 122, 204
symbolic music 254, 258
Symmetrie 72, 73, 154, 192, 193
symmetry 254, 371, 373
symphony 83, 85, 88, 137–139, 142–144, 333,
347, 349, 531
syncopation 388, 418, 426, 428
Syntax 122, 185, 188, 203, 279, 307, 348, 354,
359, 363
T
tacit knowledge 502
tactus 373, 393, 394, 403
tal 395, 396
tala 370
tambor de crioula 408, 409
Teilrhythmus 321, 322
temperament 508
Tempo 57, 88, 119, 127, 155, 172, 173, 180,
181, 199, 220, 230, 243, 287, 288, 336, 352,
368, 384, 386, 388, 389, 417, 422, 425, 431,
475, 478, 479, 481, 504
Temporalität 272–275, 279, 281, 338
temporality 85, 88, 197–200, 202, 204, 205,
246, 247, 249–252, 257, 260, 266, 269, 270,
344–347, 352, 353, 359, 360, 374, 406, 423, 505
tension 85, 86, 89, 90, 203, 205, 324, 325, 347,
349, 413, 414, 418, 431
Tetrachord 19, 37, 527
Texttreue → Werktreue
Textur 54, 164, 292
texture 88–90, 143, 201, 204, 260, 261,
263–265, 267–270, 352, 362, 368, 416, 423,
502
Theater 22, 119, 120, 125, 131, 134, 269
thekā 396
Thema 18, 55–57, 71, 74–76, 127, 164, 165,
172, 173, 186, 187, 209, 214, 222, 223, 334,
337, 340
theme 141–144, 200, 347–349, 351–353, 362
Thesis 460
Tiefe 32, 54, 55, 57, 115, 117
time, musical 203, 204, 272, 357, 363, 395
time perception 119, 239, 246, 247, 249,
360–363
time scale 275, 277
timeline 384, 411, 419, 426, 463
time-point system 250–252, 257
timing 119, 223, 366–370, 380–384, 386–391,
396, 418, 419, 422–425, 429, 431, 507, 508
Tonalität 65, 67, 74, 77, 84, 96, 101, 156, 164,
166–168, 170, 174, 176, 214–216, 307, 315,
511, 520

- Tonartencharakter 125
 Tonfeld 155, 156
 Tonleiter → Skala
 topic, musical 350, 503
 Topos 35, 36, 123, 163, 164, 171, 291, 503
 total order 254–256
 Tragödie 120
 transcription 201, 202, 265, 267, 411, 412,
 418, 505
 Transformation 155, 157, 249, 310, 340, 345,
 348, 349, 353, 368, 396
 transitivity 253
 Transposition 42, 73, 74, 76, 113, 154,
 156–158, 174, 245, 514, 516, 528, 530
 transvaluation 345, 350
 Triole 165, 286
 Tritonante 71, 72
 Trugschluss 517
 tûpan 380, 381, 388–391, 423, 425, 431
 Turkish music 368, 370, 371, 393–397,
 400–403, 425
 twelve-tone music 250–253
- U**
- Überleitung 29, 76, 108, 122
 Überlieferung 34, 436, 438, 440–445, 447,
 451, 480
 Überraschung 121
 Ultrachromatik; Ultrachromatismus 65, 66
 Unendlichkeit 120, 190, 311, 525
 unequal beats 369, 380, 422
 Unschärfe 228, 281, 286, 476, 477
 Urformel 36, 37, 42
 Urtext 442, 478, 479
 usul 370, 371, 393–404, 425, 426
- V**
- Varianttonart 129, 488, 492
 Variation 107, 188, 199, 203, 244, 265, 268,
 369, 380, 382, 389, 391, 412, 423, 518
 Verdichtung 119, 121, 128, 130, 133, 169,
 231, 233, 288, 292, 299, 301
 Verfremdung 36, 124, 274, 286
 Vergangenheit 119, 130, 131, 133, 134, 182,
 301, 311–314, 316, 339, 476
- Verlangsamung 121, 128, 231, 285, 299, 301,
 302, 479
 Vermarktung 438, 480
 verse 199, 202
 Versfuß 459
 Vibrato 277, 362, 474, 481
 Viennese classics 79, 83
 Viertelton 286
 vocal music 395
 voice leading 86, 500
 Volk; Volksmusik 33, 120, 188, 217, 313
 Vollendung 143–145
 Voraussage; Prognose 322–325
 Vordersatz; Nachsatz 75, 76, 106, 107
 Vorhalt 23, 61, 75, 156, 157, 213, 214
 Vortrag 328, 460, 462, 465, 472, 474, 475, 479,
 481
 Vorzeichen 125, 168, 170, 174, 175, 487, 512,
 513, 516–519
- W**
- Wahrnehmung 95, 121, 183, 227, 275–281,
 320, 333, 336–339, 449
 waltz 201, 369, 381
 Wechselnote 157
 Werkbegriff 328–330
 Werktreue; Texttreue 476, 479
 western music; Westernisation 84, 200, 366,
 395, 426, 432
 whole tone scale 200
 Wiederholung 18, 20, 38, 74, 108, 114, 164,
 165, 186, 311, 315, 323, 337, 339
 Wortakzent 460–463, 465–468
- Z**
- zamanlar 393, 394, 402, 403
 Zäsur 23, 25, 187, 285, 295, 299, 300, 316,
 333, 462
 Zeit, absolute 192, 193
 Zeit, historische 192, 193, 308, 309, 311, 314
 Zeitauffassung; Zeitbewusstsein 273, 274,
 279, 308, 309, 311
 Zeitebene 228, 230, 331
 Zeiterfahrung; Zeitwahrnehmung 273, 274,
 284, 291, 301, 339
 Zeiterlebnis 183, 284, 288

Sachregister

- Zeitfeld 278
Zeitgenössische Musik 272–274, 281
Zeitgeschmack 471, 472, 480
Zeitlosigkeit 471
Zisterzienser 439, 440
Zitat 32, 34–37, 59, 60, 131, 132, 161, 164
Zukunft 67, 131, 158, 182, 206, 301, 308, 309,
311, 312, 315, 316, 322, 339, 488
Zustand 191, 230, 233, 284, 286, 292, 295,
299–302
Zweifacher 463
Zwölftonmusik → Dodekaphonie