

Mittmann, Jörg-Peter (2010): Der dodekaphone Impressionist. Zu Luigi Dallapiccolas Piccola musica notturna. ZGMTH 7/2, 135–150. <https://doi.org/10.31751/515>

© 2010 Jörg-Peter Mittmann



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

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

veröffentlicht / first published: 05/07/2010  
zuletzt geändert / last updated: 21/11/2010

# Der dodekaphone Impressionist

Zu Luigi Dallapiccolas *Piccola musica notturna*

Jörg-Peter Mittmann

Die *Piccola musica notturna* (1954) von Luigi Dallapiccola (1904–1975) widersetzt sich gängigen Beschreibungskategorien, indem sie streng serialistische Prinzipien mit einer dem Impressionismus nahestehenden lyrisch-programmatischen Disposition verbindet. Dallapiccolas eigenständige Position gegenüber dem herrschenden ›Materialdenken‹ seiner Zeit gibt Anlass, die Grundlagen ästhetischer Urteile über stilistische Konsistenz zu problematisieren: Verfällt seine Musik dem Verdikt des Stilbruchs oder lässt sich aus den Vorgaben des individuellen Sujets die Plausibilität heterogener Stilmittel ableiten?

Wenn wir in der Musik von der Ausprägung eines spezifischen Stils sprechen, so meinen wir, dass bestimmte musikalische Gestaltungsmerkmale in eine, möglicherweise sehr fragile, *Kohärenzbeziehung* zueinander treten. Sie bilden eine Einheit für sich und gegen anderes. Das Andere wird dabei als nicht dazugehörig, als *Stilbruch*, empfunden. Was aber sind es für Kräfte, die solche Kohärenzen erzeugen? Entstehen sie aus historischen Zufällen oder waltet darin die Notwendigkeit einer ›ästhetischen Logik‹? In welchem Sinne etwa ›passt‹ jener Akkord, den die Funktionstheoretiker als Subdominant-Quintsextakkord bezeichnen, in den hochbarocken Choralatz<sup>1</sup> (mitunter geradezu als ›Choralquintsextakkord‹ apostrophiert), während an seiner kadenzialen Position im klassisch ›ausgelichteten‹ Tonsatz Mozartscher Provenienz der schlankere Sextakkord (S<sup>6</sup>), typischerweise einem dominantischen Quartsextvorhalt vorangestellt, stilischer wirkt? Ist das starre Modell der leitereigenen Quintfallsequenz dem dynamischen Tonsatz der Klassik und Romantik so entrückt, dass es hier nur noch als referentieller Topos, als Anspielung auf ältere Musiktradition<sup>2</sup>, nicht aber als unmittelbares Ausdrucksmittel auftreten kann? Wäre eine Berlioz'sche Instrumentation einem Brahms'schen Tonsatz stilistisch unangemessen? Laufen die Volksmusik-Anklänge in Mahlers Symphonik dem Gattungscharakter zuwider? Gibt es eine logische Beziehung zwischen der Idee der entwickelnden Variation und der Zwölftonmusik?

Häufig steht hinter derartigen Fragen die Vorstellung von einem unumkehrbaren Fortschritt der Kunst in all ihren Parametern. Dann verhalten sich rhythmische Konturen Hindemith'scher Prägnanz zum Klangmaterial elektronischer Musik wie die Droschke

1 Vgl. Krämer 1991, 122.

2 Zur Diskussion vgl. Mittmann 2009, 283–287.

zur Satelliten-Navigation, die Sequenz zur romantischen Harmonik wie der abgetragene Dreispitz zur Haartracht des Vormärz. Der Stilbruch gründet aus dieser Sicht in der Koinzidenz divergierender Entwicklungsstufen im Kunstwerk, dem Einbruch regressiver Tendenzen in den technischen Stand der Zeit.

In diese Richtung zielen möglicherweise Adornos Überlegungen, wenn er vom Zwang spricht, den die »Technik als ganze« dem Künstler auferlege. So sei etwa »die Wahrheit und Falschheit von Akkorden [...] meßbar allein am gesamten Stand der Technik«. <sup>3</sup> Schlicht als »falsch« würde sich etwa der verminderte Septimakkord in seiner »Schäbigkeit und Vernutztheit« <sup>4</sup> auf dem technischen Stand der Vormoderne ausnehmen. Freilich bleibt es bei Adorno eine obskure Macht, die im inneren des Kunstwerkes waltet und dem Komponisten ihren Willen zur Angleichung des Materialstands unterschiedlicher Parameter aufzwingt. Gegen Adornos rigide Rede von *wahr* und *falsch* lässt sich freilich einwenden, dass unsere Urteile über Werkkonsistenz keineswegs, wie suggeriert auf ästhetischen Gesetzen ewiger Logik beruhen. Zu Zeiten galten die Symphonien Schuberts, vor allem aber Mahlers auch in Fachkreisen als Fehlgriffe eines »Liedkomponisten« bzw. »Kapellmeisters«, dessen Genie nicht reichte, einem Werk dieser hehren Gattung die nötige Homogenität zu verleihen. Heute sehen wir in Mahlers von Zeitgenossen mit Fassungslosigkeit quitierten Collagen aus Kinderliedern, ungeschminkter Folklore, Märschen und späromantisch ideeller Überhöhung den adäquaten Ausdruck eines von Zerrissenheit gezeichneten Lebensgefühls jener Epoche. <sup>5</sup>

Ein besonders instruktives Beispiel für die hier angesprochene Problematik stilistischer Kohärenz liefert der italienische Komponist Luigi Dallapiccola (1904–1975). Im Jahr 1954 schrieb er auf Anregung Hermann Scherchens ein Stück mit dem Titel *Piccola musica notturna*, das sowohl in einer Orchester-, als auch in einer kammermusikalischen Oktettfassung vorliegt. <sup>6</sup> Mag die Namensgebung auch auf Mozarts *Kleine Nachtmusik* anspielen, so ist der programmatische Hintergrund in erster Linie durch eine lyrische Vorlage bestimmt, dem Gedicht »Noche de Verano« (Sommernacht) von Antonio Machado (1875–1939). <sup>7</sup>

3 Adorno, 1949/1976, 40.

4 Ebd.

5 Adornos Ausführungen, insbesondere das durch die Rede vom »Stand der Technik« suggerierte eindimensionale Fortschrittsmodell, bergen die Gefahr allzu voreiliger ästhetischer Urteile. So bleibt die Differenz zwischen unmittelbarer Verwendung und reflektierender Anspielung ebenso unberücksichtigt, wie der Umstand, dass sich punktuelle Isomorphien bisweilen völlig heterogenen Prinzipien verdanken. Zwar bemerkt Adorno, dass es »keine Akkorde an sich gibt [...] weil jeder das Ganze [...] in sich trägt« (ebd. 42), fokussiert das ästhetische Urteil aber letztlich doch auf den Einzelklang. Damit fallen beispielsweise die modal abgeleiteten Sixte ajoutée-Klänge Messiaens dem Verdikt einer Regressivität zum Opfer, das die immanente Folgerichtigkeit dieser Akkorde jenseits traditioneller Kadenzharmonik ausblendet.

6 Die Orchesterfassung erschien 1954, die Oktettfassung 1961. Stellvertretend für die Forschungsliteratur zu diesem Werk seien die Arbeiten von Kämper 1984 und Fearn 2003. genannt, während die meisten Arbeiten zu Dallapiccola die Vokalmusik in den Vordergrund stellen.

7 Aus: Campos de Castilla (1912–1917), CXXIII.

NOCHE DE VERANO

Es una hermosa noche de verano.  
Tienen las altas casas  
abiertos los balcones  
del viejo pueblo a la anchurosa plaza.  
En el amplio rectángulo desierto,  
bancos de piedra, evónimos y acacias  
simétricos dibujan  
sus negras sombras  
en la arena blanca.  
En el cénit, la luna,  
y en la torre,  
la esfera del reloj iluminada.  
Yo en este viejo pueblo paseando  
solo, como un fantasma.

SOMMERNACHT

Schön ist die Sommernacht.  
Die Balkontüren  
der hohen Häuser stehen offen  
über dem großen Platz der alten Stadt.  
Auf dem verlassenen weiten Rechteck  
werfen Steinbänke, Hecken und Akazien  
die Symmetrie  
ihrer schwarzen Schatten  
auf den weißen Grund.  
Im Zenit steht der Mond,  
und auf dem Turm  
ist das Zifferblatt der Uhr erleuchtet.  
Ich schlendere durch diesen alten Ort  
einsam, einem Geiste gleich.

Die Verse beschreiben sehr atmosphärisch eine Sommernacht auf einer mediterranen Piazza, die dem dahinschweifenden lyrischen Ich ein beklommenes Gefühl von unwirklicher Einsamkeit vermittelt. Zweifellos hat eine Reihe illustrativer Momente der Dichtung Eingang in die musikalische Umsetzung Dallapiccolas gefunden. Wie die Schläge der Turmuhr klingen die mit ›misterioso‹ charakterisierten Bässe der Harfe ab Takt 43. Und unwirklich leise entschweben (›volante‹) die Läufe der Bläser gespensterhaft in den Diskant (Takt 39). Die kleine Komposition steht so zumindest in einer gewissen Nähe zu Formen der Klangmalerei und entwickelt Allusionen, die durch die Wiedergabe des Gedichts in der Partitur eine zusätzliche Stützung erfahren. Das Sujet, verbunden mit einer Instrumentation, die sehr sensibel klangliche Differenzierungen nutzt<sup>8</sup>, zudem auch der leicht fassliche formale Duktus (angelehnt an eine A-B-A-Folge) rücken die *Piccola musica notturna* in die Nähe impressionistischer Musik. Irisierende Klangflächen, eine Melodik, die in ihrer additiven Entwicklung fast improvisatorische Züge trägt, und sogar das vorherrschend ungerade, von Duolen durchbrochene Metrum erinnern an das Idiom Debussys oder Ravels. Auf struktureller Ebene zeigt Dallapiccolas Komposition bei genauerer Betrachtung jedoch ein ganz anderes Gesicht: die *Piccola musica notturna* erweist sich nämlich zugleich als eine Reihenkomposition, die durchgängig den Prinzipien der Zwölftontechnik verpflichtet ist, und das nicht nur im Sinne einer uninspirierten Adaption, sondern substantiell angereichert mit allen Finessen konstruktiver Logik.

Diese hybride Anlage des Stückes wird schon zu Beginn deutlich. Dallapiccola präsentiert eine mit Recht als ›Thema‹ zu beschreibende Melodie in der Klarinette, die sukzessive den Tonraum erweitert.<sup>9</sup>

8 Vgl. Kämper 1984, 114.

9 In der Orchesterfassung fällt dieser Part der Viola zu. Ich konzentriere mich hier aber wegen der besseren Übersichtlichkeit auf die Oktettfassung, die mit wenigen Ausnahmen die Substanz des musikalischen Satzes vollständig abbildet.

Molto tranquillo, ma senza trascinare

1 2 3 1 2 3 4 1 2 3 4 5 3 4 5 3 4 5 4 5

1 2 3 4 5

Beispiel 1: Luigi Dallapiccola, *Piccola musica notturna*, T. 1–3, Exposition Reihe A

Die Reihentechnik wird hier mit der Idee eines thematischen Entwicklungsmodells verknüpft, wie wir sie idealtypisch in der Symphonik Beethovens und Bruckners finden. Ein frühes, womöglich in seiner leichten Durchschaubarkeit mit einem gewissen Augenzwinkern gesetztes Beispiel für dieses kompositorische Verfahren liefert der Aufschwung zum Schlusssatz von Beethovens erster Symphonie:

Adagio

Allegro molto e vivace

*ff* *p* *p* *pp* *p*

Beispiel 2: Beethoven, Sinfonie Nr. 1 C-Dur, op. 21, Einleitung zum Finale

Was hier wegen der Einfachheit des Hauptthemas redundant erscheinen mag, erweist sich im Kontext einer dodekaphonen Themenexposition als durchaus hilfreich. Im Gedächtnis haften bleibt dem Hörer von Dallapiccolas Thema vor allem das charakteristische Kopfmotiv aus kleiner und gegenläufiger großer Terz, eine Mikrostruktur, die der gesamten Komposition zugrunde liegt. Eine an tonalen Traditionen geschulte Hörweise, wird ihr eine besondere Bedeutung unterlegen, insofern tonal betrachtet entweder die kleine Terz zur übermäßigen Sekunde oder die große Terz zur verminderten Quarte mutiert. Auch die ersten drei Takte der *Piccola musica notturna* lassen eine derartige tonale Deutung zu. Die unbegleitete Melodie tendiert nach h-moll. Beide Varianten gehören dem harmonischen Moll an, entweder als Stufenfolge VII-VI-VIII (*ais-g-h*) oder II-VII-III (*cis-ais-d*).

Der diastematischen Charakteristik gerade der letzteren Form widmete sich an prominenter Stelle wiederum Beethoven, indem er der f-moll-Einleitung zum Schlusssatz seines Streichquartetts op. 135 das zweifelnde Motto voranstellte:

Muss es sein?

Beispiel 3: Beethoven, Streichquartett F-Dur op. 135, 4. Satz, Einleitung

Auch die ersten drei Takte der *Piccola musica notturna* lassen eine derartige tonale Deutung zu. Die unbegleitete Melodie tendiert nach h-moll (*ais-g-h-cis-d*...) und mag so

auch mit ähnlichen Affekten befrachtet gehört werden wie Beethovens bange Frage. Erst der Tutti-Einsatz der Saiteninstrumente in Takt 4/5 konterkariert solche tonalen Assoziationen. Dennoch gestaltet sich der weitere Reihenverlauf durch die Simultanität bestimmter Reihentöne wenig übersichtlich. Erst der Rückschluss aus dem Klarinetten-Part der Reprise ab Takt 45 (Beispiel 4a) bestätigt endgültig die Gestalt der Reihe A (Beispiel 4b):

Beispiel 4: a) Luigi Dallapiccola, *Piccola musica notturna*, T. 45–50, Klarinette; b) Reihe A

Es ist sicherlich eine Besonderheit dieser Konstellation, dass sie – stringent aufwärts notiert – der Ordnung einer sogenannten All-Intervall-Reihe folgt:

Beispiel 5: Reihe A in Anordnung einer All-Intervall-Reihe

In der Zusammenschau der ersten Takte sehen wir noch einmal das Entwicklungsmodell, das uns Zeuge einer Reihenbildung werden lässt, die sich aus einer dreitönigen Keimzelle in mehreren Anläufen fast improvisatorisch zur Zwölftönigkeit erweitert (Beispiel 6).

Dieser ersten Durchführung des Themas schließt sich, mit dieser durch den Ton  $e^1$  in Takt 5 verschränkt, eine Umkehrung an, die wiederum dem Modell einer allmählichen Entwicklung der Reihe folgt, das durchaus Raum für kleinteilige Wiederholungen – ausdrücklich sogar ein *Echo* (Takt 10) – lässt (Beispiel 7).

Zusammengefasst ist hier die folgende Umkehrung (Spiegelung) von Reihe A wirksam (Beispiel 8).

Schon jetzt wird ersichtlich, dass Dallapiccola die Reihe in erster Linie als Folie motivischer Arbeit nutzt. Aus ihr werden verschiedene, unterschiedlich lange Tonsequenzen abgeleitet. Sie dient jedoch nicht als strikt durchgeführte Hintergrundstruktur, die der schematischen Forderung genügen würde, dass ein Ton erst wiederkehren darf, nachdem die elf übrigen erklingen sind.

Molto tranquillo, ma senza trascinare

Kl (B) *p dolce*

HF *sf (sulla tavola)*

VI *pp* *sul tasto* *pp* *pont.*

Va *doppia corda* *poco sf*

Vc *pp*

Beispiel 6: Luigi Dallapiccola, *Piccola musica notturna*, Takte 1–5

Fl *pp espr.* *pp espr.* *ppp* *ff* *sf*

Ob *pp espr.* *ppp* *ff* *sf*

Kl (B) *pp espr.* *ppp* *ff* *sf*

HF *pp* *ppp* *ff* *sf*

VI *pp* *ord.* *ppp* *ff* *sf*

Va *pp* *ppp* *ff* *sf*

Vc *pp* *ppp* *ff* *sf*

Beispiel 7: Luigi Dallapiccola, *Piccola musica notturna*, Takte 5–13

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

Beispiel 8: Umkehrung (Spiegelung) von Reihe A

Wie sehr Dallapiccola die sinnliche Nachvollziehbarkeit des dodekaphonen Formgeschehens in den Vordergrund stellt und den Verlauf inszeniert, zeigt die anschließende Passage: Hier scheint das melodische Geschehen auf die Vervollständigung der Reihe zu drängen, gelangt dabei aber zunächst nicht über den elften Ton hinaus. Erst mit dem emphatischen Tutti-Klang und im unisono aller Stimmen wird das abschließende e als formaler Abschluss des ersten Teils – gleich einer finalen Dissonanzauflösung in tonaler Musik – nachgereicht (Takt 21):

Beispiel 9: Luigi Dallapiccola, *Piccola musica notturna*, Takte 14–21

Während das Cello in Takt 22 erneut das Haupt-Thema anstimmt, gesellen sich in Flöte und Geige Dreiton-Gruppen hinzu, die zunächst allesamt wie unselbständige Abspaltungen und Modifikationen des Kopfmotivs aus kleiner und gegenläufiger großer Terz erscheinen. Auffällig ist jedoch, dass Dallapiccola nun vier Varianten dieses Motivs aneinanderkettet, deren konstantes Auftreten es erlaubt, von einer neuen Zwölftonreihe zu sprechen (Reihe B):<sup>10</sup>

Beispiel 10: Reihe B

10 Vgl. dagegen Kämper, der erst in Takt 39 »eine neue Zwölftongestalt« erkennt (1984, 114).



Diese zweite Reihe erfährt in der Folge mit Umkehrung, Krebs und Krebsumkehrung die in der Zwölftontechnik bekannten Modifikationen.

The image shows a musical score for Example 11, spanning measures 22 to 26. The score is written for a chamber ensemble including Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet in B (Kl. (B)), Cello (Cel.), Viola (Vi.), Violin (Va.), and Violoncello (Vc.). The music is in 9/8 and 10/8 time signatures. Key annotations include 'Reihe B' in a box at the top, 'Flitz' above the flute staff, 'Krebsumkehrung' in a box with arrows pointing to the flute and cello parts, and 'Krebs' in a box with arrows pointing to the viola and violin parts. Dynamic markings include *p sost.*, *ppp*, *pp*, and *p dolce*. The cello part is marked 'arco'. The score includes various rhythmic patterns and articulations, such as slurs and accents.

Beispiel 11: Luigi Dallapiccola, *Piccola musica notturna*, Takte 22–26

In den hier dargestellten Takten 22–26 entwickeln sich über der auf Reihe A basierenden Linie des Violoncellos in Flöte und Violine die Grundgestalt der Reihe B, in Viola, Violine und Oboe deren Krebs, sowie in Celesta und Flöte die entsprechende Krebsumkehrung. Die Umkehrung wird schließlich in Takt 28 in Klarinette, Violine, Viola und Violoncello, beginnend auf *des* folgen und kurz darauf (Takt 30) in Harfe, Klarinette und Violine beginnend auf *b* wiederholt. Durchgängig streicht Dallapiccola die innere Gliederung der Reihe B mittels Instrumentation, Artikulation, Dynamik und Rhythmus der vier Dreiton-Gruppen heraus. Durch die stereotype Verbindung von kleiner Sekund und großer Terz wirkt der musikalische Satz in hohem Maße regelgeleitet. Diese Determination erreicht ein Ausmaß, das Regel-Abweichungen dem Verdacht der Fehlerhaftigkeit aussetzt. So ›stören‹ die Töne *h-g-b* in der Bratsche (Takt 24) den Verlauf der Krebs-Reihe, die hier die Tonfolge *cis-a-c* erwarten ließe. Die gleichzeitige Präsenz dieser Töne in Violoncello und Viola bis zum Beginn des Folgetakts erreicht längst nicht die Klarheit, die Dallapiccolas Faktur ansonsten kennzeichnet.<sup>11</sup>

Vergleichbares ereignet sich auch im Folgenden, wenn nach einer erneuten Umkehrung der Reihe A in Flöte, Viola und Oboe (Takte 28–32), kontrapunktiert von den bereits erwähnten zwei Umkehrungen der B-Reihe, mit einem mächtigen Tutti-Block (›drammatico‹) in Takt 33 eine Variante der B-Reihe eintritt (in Notenbeispiel 13 als B'

11 Ohne an dieser Stelle einen textphilologischen Streit vom Zaun brechen zu wollen, zeigt immerhin schon die *Möglichkeit* derartiger Erwägungen, wie sehr die Musik einem konstruktiven Ideal folgt.

bezeichnet). Diese besteht zwar ebenfalls aus vier Tripletts von kleiner und gegenläufiger großer Terz, die Tongruppen sind jedoch anders angeordnet:



Beispiel 12: Reihe B'

Wieder liegt die ganze Betonung auf dem prägnanten Kopfmotiv, während die weitere Reihe – kaum wahrnehmbar – in flüchtigen Motivfetzen durchlaufen wird.

Diese dem bisherigen Befund zuwiderlaufende ›Unübersichtlichkeit‹ bleibt auch für die folgenden Takte bestimmend. So beginnt in Takt 35 ein Krebs auf *gis*, der wie die Reihe selbst mit einem Orgelpunkt im Tritonusabstand zum Anfangston versehen wird. Nach einem erneuten, diesmal jedoch unvollständigen Krebsgang auf *f* in Takt 36, folgt in Takt 37 ein Krebs der Reihe A beginnend mit dem *a* der Flöte. Der zweite Reihenton *cis* allerdings findet sich nur in der Orchesterfassung (Violine II).

Beispiel 13: Luigi Dallapiccola, *Piccola musica notturna*, Takte 33–37

Nach einer Krebsumkehrung der Reihe A beginnend auf dem Ton *e* (Beispiel 14), deren verzögerter Abschluss in einem fast unwirklich klingenden Akkord am Ende von Takt 39 erfolgt, präsentieren Klarinette (auf *es*) und Flöte (auf *f*) die Reihe B' in linearer Folge

eingehämt: wörtliche Wiederholung der Töne 3–12 des Krebses von A in Takt 37

Beispiel 14: Luigi Dallapiccola, *Piccola musica notturna*, Takte 38–42

fugiert im Sekundabstand (›volante‹), um sie sogleich um einen Halbton erhöht im Krebs zu durchlaufen (die Töne 6–11 der Krebs-Reihe in der Flöte werden von der Celesta beigesteuert). Beide Krebsgänge finden ihren Abschluss in Takt 42 (*fis* der Flöte, *e* der Geige).

Mit dem *fis* der Flöte beginnt zugleich eine motivische Konstellation, die derjenigen in Takt 36 um einen Halbton erhöht entspricht, sich diesmal jedoch klar als Krebs von Reihe B' bestimmen lässt (Beispiel 15). Dessen Abschlusstöne *c-as-ces* werden in tiefer Harfenlage wie Glockentöne (›misterioso‹) in wachsendem Abstand mehrmals wiederholt (bis Takt 45). Nachdem in Takt 44 einzelne Strukturelemente der Krebs-Reihe B' nachklingen, setzt in Takt 45 die Reprise mit Grundreihe A in der Klarinette ein. Diese wird sogleich kontrapunktiert mit einer Umkehrung, beginnend auf der Oberquinte, in der Flöte.

Zu diesem Dialog gesellen sich je vier, das zwölfstönige Total ausfüllende Kombinationen der dem Hörer nun schon wohlbekannten Triplett-Figur hinzu: zunächst in Harfe, Celesta und Oboe (unter Einbeziehung einer Variante des Glockenmotivs in Takt 47), sodann in Takt 48 in Streichern und Celesta, wobei der Liegeton *e* in der Klarinette als Abschluss herangezogen wird. In eine ruhige Entfaltung der Grundreihe A auf der Oberquinte *f* (Takte 50–54) wird als flüchtige Episode in Takt 53 eine Reminiszenz an den ›volante‹-Abschnitt mit der Grundreihe B' in Flöte und Klarinette eingelagert. In den Takten 54 bis 57 wird erneut eine Umkehrung (Spiegelung) von A hörbar, beginnend auf dem Tritonus *e* und figurativ besonders durch die Linie der Oboe verdeutlicht. In direk-

ZU LUIGI DALLAPICCOLAS PICCOLA MUSICA NOTTURNA

Beispiel 15: Luigi Dallapiccola, *Piccola musica notturna*, Takte 42–48

Beispiel 16a): Schema Takte 59–63

Beispiel 16b): Luigi Dallapiccola, *Piccola musica notturna*, Takte 58–63

ter Korrespondenz zum Geschehen ab Takt 45 entspannt sich nun ein Dialog zwischen Bratsche und Cello, in dem Reihe A als Krebs und dessen Umkehrung fugiert werden. Überlagernd tritt in Oboe und Klarinette ein Reihenverlauf auf dem Anfangston *g* hinzu, zusätzlich aber auch eine Umkehrung auf *h* in Violine, Harfe und Cello (bis Takt 63), wobei der jeweils vorletzte Reihenton ausgelassen wird, da er dem Schlusston der Gegenlinie entspricht.

Auf diesen kontrapunktisch dichten Abschnitt folgt ein allmählicher Zerfall des Reihematerials, eingeleitet durch die Oboe in Takt 63 f. (diese Passage blieb im vorhergehenden Notenbeispiel 16 b ausgeblendet). Die abschließenden Takte (64 ff.) beschränken sich auf die Repetition einiger aus dem Krebs des Themenkopfes und seiner Umkehrung abgeleiteter Triplets (*dis-h-cisis*; *gis-c-a*), wobei das letzte Element (*f-des*...) in Harfe und Klarinette unvollständig bleibt und so auch strukturell dazu beiträgt, dass die Komposition in einem Schwebezustand schließt.



Beispiel 17: Abspaltungen aus dem Krebs des Themenkopfes und dessen Umkehrung (orthographisch vereinfacht)

Zusammengefasst zeigt die Analyse, wie sehr die *Piccola musica notturna* den Prinzipien der Zwölftontechnik verpflichtet ist. Dass etwa Anton Webern für Struktur und Verwendung insbesondere der Reihe B und ihrer Variante (B') Pate gestanden haben dürfte, ist kaum zu übersehen (Beispiel 18). Weberns auf Ökonomie und Fasslichkeit berechneten Reihenbildungen – etwa im Konzert op. 25 – gleichen Dallapiccolas Reihe B und B' fast wörtlich, wenn auch Webern noch einen Schritt weiter geht, indem seine vier Dreiergruppen bereits je für sich die vier Modifikationen der Reihe repräsentieren. Was auf den ersten Blick komplex wirkt, erweist sich bei genauerer Betrachtung insofern als bestechend einfache Weise der Konstruktion von Zwölftonreihen, als hier kleinteilige, sehr einprägsame Triplets ›reißverschlussartig‹ miteinander verwoben werden.

Wie Dallapiccola verwendet auch Webern im Konzert op. 25 die Reihe nicht als Hintergrundstruktur, sondern hebt sie in allen Parametern des musikalischen Satzes plastisch hervor. Während Weberns Konzert allerdings als absolute Musik par excellence gelten kann, als ein Kunstwerk, das in keiner Hinsicht die Grenzen des genuin Musikalischen überschreitet und sich ganz dem abstrakten Spiel der Formen hingibt, zielt Dallapiccolas künstlerische Intention in eine vollkommen andere Richtung. Seine Musik möchte ein Stimmungsbild zeichnen und folgt dabei programmatisch der Dichtung Antonio Machados.

Der ästhetisch sensibilisierte Betrachter der Musik des 20. Jahrhunderts wird zwischen Dallapiccolas Anwendung der Reihentechnik und dem außermusikalischen Bezug der Komposition eine Spannung empfinden, die auf eine grundlegende Polarität zweier Traditionslinien und Denkansätze hinweist: einerseits die positivistische Tradition musikalischer Selbstgenügsamkeit, die von Hanslick über Schönberg zu den Serialisten führt und Komposition primär als strukturelles Beziehungsgeflecht begreift, andererseits eine poetisch-expressive Tradition, für die Musik vor allem Vehikel zum Ausdruck außermusikalischer Inhalte ist. Stellvertretend für diese heteronome Konzeption mögen

ZU LUIGI DALLAPICCOLAS PICCOLA MUSICA NOTTURNA

The image shows a musical score for 'Piccola Musica Notturna' by Luigi Dallapiccola. It consists of four staves labeled R, K, U, and KU. Above the staves are the letters R, KU, K, and U. Each staff contains four measures of music. Below each measure, there are rhythmic markings (2-, 3+, 2-, 3+) and fingerings indicated by arrows pointing to the notes.

Beispiel 18a): Die Reihenstruktur in Weberns Konzert op. 25

<p>d dis e f fis g gis a b h c cis d dis</p>	<p>d dis e f fis g gis a b h c cis d</p>	<p>c cis d dis e f fis g gis a b h c</p>
<p>Webern Konzert, op. 25</p>	<p>Dallapiccola P. m. n., Reihe B'</p>	<p>Dallapiccola P. m. n., Reihe B</p>

Beispiel 18b): Die reißverschlussartige Verzahnung der Triplets

etwa Debussy, Ravel, häufig auch Messiaen und Strawinsky stehen. Mag man gegen die Stringenz dieser zugespitzten Kategorisierung auch hier und da Zweifel anmelden, so findet sie doch eine überraschende Parallele auf satztechnischer Ebene. Während die Verfechter musikalischer Autonomie in der Nachfolge Schönbergs in aller Regel ein zunächst weitgefasstes Material (beispielsweise das chromatische Total) durch Prinzipien der Binnenorganisation strukturieren, neigen die Komponisten in der Nachfolge Debussys dazu, den Materialumfang a priori einzuschränken (Pentatonik, modale Systeme, Klangspektren), um damit dann frei umzugehen. Das schließt nebenbei auch die Mög-

lichkeit von Wiederholungen ein, die einer immanent regelgeleiteten ›absoluten‹ Musik als strukturell uninteressant und daher obsolet erscheinen müssen.

Dallapiccolas *Piccola musica* nun erhebt sich auf verblüffende Weise über all diese Gegensätze. Die Musik dient heteronom der Darstellung eines lyrischen Sujets, beweist zugleich nachdrücklich ihre Autonomie durch äußerst konzentrierte strukturelle Arbeit. Dabei bringt einerseits die Reihentechnik determinierte Tonfortschreitungen im Rahmen der 12-tönigen Skala ins Spiel, andererseits werden nach dem Muster eines allmählichen ›Reihenfortschritts‹ begrenzte Tonräume generiert und vergleichsweise frei durchschritten, etwa wenn sich, wie anfangs beobachtet, die Klarinette durch einen Raum von zunächst drei, dann vier und fünf Tönen tastend und wiederholend bewegt.

Unser Koordinatensystem gerät ins Schwanken. Ist es intellektuelles Imponiergehabe, das den Komponisten veranlasste, einer lyrischen Idee ein komplexes strukturelles Konzept aufzupropfen? Oder misstraute Dallapiccola der Gestaltungskraft abstrakt musikalischer Formen und nahm Zuflucht zu einem dichterischen Sujet? Müssen wir darin womöglich gar – wie eingangs gefragt – ein Indiz der Regression gegenüber dem technischen Stand der Zeit sehen? Der Grat ist schmal zwischen allzu offenerzigem Synkretismus und dem bornierten Stildogmatismus eifriger Kanoniker. Inwieweit sich die Musik auf dem Grat einer gelungenen Stilsymbiose halten kann, hängt entscheidend davon ab, wie wir das Aufeinandertreffen heterogener Stilelemente bewerten; entsteht eine sinnstiftende Wechselwirkung oder bleiben die Momente unvermittelt nebeneinander stehen?

Im vorliegenden Fall hat die Analyse gezeigt: Indem Dallapiccola die technischen Mittel der Zwölfton-Komposition auf ihre kontrapunktischen Wurzeln zurückführt und etwa Spiegelungen (Umkehrungen) als solche sinnlich nachvollziehbar inszeniert, eröffnet er sich mannigfache Möglichkeiten musikalischer Ausdeutung. Wir beginnen im negativen Abbild der Reihe qua Spiegelung deren Schatten zu sehen, der in der Vorstellungskraft lebendig wird als der Schatten des lyrischen Ichs auf seinem nächtlichen Gang über die Piazza.<sup>12</sup> Und das bohrende Insistieren auf dem Grundmotiv von kleiner und gegenläufiger großer Terz, das sich – wie gezeigt – reißverschlussartig zur Zwölftonreihe erweitern lässt, vermittelt etwas von der Eindringlichkeit einer Situation, die keine Abschwächung zu dulden scheint.<sup>13</sup> Dallapiccolas Verdienst ist es, in der Verbindung von Dodekaphonie und poetischer Ausdeutung das semantische Potential der scheinbar so abstrakten kontrapunktischen Techniken der Zwölftonmusik nachhaltig in Erinnerung gerufen zu haben, ein Potential, das er nur folgerichtig in den Dienst einer poetischen Idee stellen konnte, wie sie im Gedicht Machados aufscheint.

12 Vgl. auch Kämper 1984, 114: »Es erscheint nicht abwegig, diese scheinbar rein kompositionstechnischen Prozeduren mit der Absicht symbolischer Textausdeutung in Verbindung zu bringen.«

13 Es ist hier, am Rande bemerkt, eben jene ›Schicksalhaftigkeit‹ angesprochen, die Schuberts *Doppelgänger* in ein akkordisches Korsett zwängt und die sich stereotyp durch die Literatur über Beethovens 5. Symphonie zieht.

## Noten

Dallapiccola, Luigi (1954), *Piccola Musica Notturna für Orchester*, Zürich: Ars-Viva-Verlag; bearb. für Kammerensemble (1961), Mainz: Ars-Viva-Verlag / B. Schott's Söhne.

## Literatur

Adorno, Theodor W. (1949/1976), *Philosophie der neuen Musik*, Tübingen: Mohr; Frankfurt a. M.: Suhrkamp.

Fearn, Raymond (2003), *The music of Luigi Dallapiccola*, Rochester: The University of Rochester Press.

Krämer, Thomas (1991), *Harmonielehre im Selbststudium*, Wiesbaden: Breitkopf & Härtel

Kämper, Dietrich (1984), *Gefangenschaft und Freiheit*, Köln: Gitarre + Laute.

Mittmann, Jörg-Peter (2009), *Intramedial Reference and Metareference in Contemporary Music* in: Werner Wolf (Hg.) *Metareference across Media*, Amsterdam/New York: Rodopi, 279–297.

Nathan, Hans (1958), »The Twelve-Tone Compositions of Luigi Dallapiccola«, *The Musical Quarterly* 3/1958, 289–310.