# ZGMTH

Zeitschrift der
Gesellschaft für Musiktheorie

5. Jahrgang 2008

Herausgegeben von
Folker Froebe,
Stefan Rohringer und
Oliver Schwab-Felisch

ZGMTH

Zeitschrift der Gesellschaft
für Musiktheorie e.V.

Wissenschaftlicher Beirat: Jean-Michel Bardez (Paris), Nicholas Cook (London), Thomas Christensen (Chicago), Jonathan Cross (Oxford), Hermann Danuser (Berlin), Helga de la Motte-Haber (Berlin), Hartmut Fladt (Berlin), Allen Forte (Yale), Renate Groth (Bonn), Thomas Kabisch (Trossingen), Eckehard Kiem (Freiburg), Clemens Kühn (Dresden), Nicolas Meeús (Paris), Christian Martin Schmidt (Berlin), Michiel Schuijer (Amsterdam).

5. Jahrgang 2008

Herausgeber:
Folker Froebe, Wilhelm-Brandes-Straße 2, 27570 Bremerhaven, Tel.: +49(0)471-200 290,
Stefan Rohringer, Ismaningerstraße 82, 81675 München, Tel.: +49(0)89-28 92 74 81 und
Oliver Schwab-Felisch, Lilienthalstraße 12, 10965 Berlin, Tel.: +49(0)30-693 05 45

Die Herausgeber sind per E-Mail erreichbar unter: redaktion@gmth.de.

Layout: Poli Quintana, quintana@interlinea.de / Oliver Schwab-Felisch. Gesetzt in Linotype Optima.
Umschlag: Oliver Schwab-Felisch
Satz: Folker Froebe
Notensatz: Folker Froebe / Oliver Schwab-Felisch

Erscheinungsweise: jährlich.

Manuskripte und Rezensionsexemplare senden Sie bitte an die Herausgeber oder an:
ZGMTH, z.Hd. Stefan Rohringer, Hochschule für Musik und Theater München, Arcisstraße 12, 80333 München.
Bezug über den Buchhandel oder direkt über Georg Olms Verlag, Hagentorwall 7, 31134 Hildesheim,
Tel.: +49(0)5121-150 10, info@olms.de, www.olms.de.
Preise: Einzelband 44,– €, Abonnement 37,– € (zzgl. Versandspesen).
Für Mitglieder der Gesellschaft für Musiktheorie ist der Bezugspreis durch den Mitgliedsbeitrag abgegolten.
Anzeigenannahme: Georg Olms Verlag.

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

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 sowie die Einspeicherung in und Verarbeitung durch elektronische Systeme.

© Georg Olms Verlag AG, Hildesheim 2009

ISO 9706
Gedruckt auf säurefreiem und alterungsbeständigem Papier.
Alle Rechte vorbehalten.

Printed in Germany.

ISBN 978-3-487-14228-9
ISSN 1862-6750

# Inhalt

5. JAHRGANG 2008, AUSGABE 1: RAVEL

EDITORIAL ..... 9

ARTIKEL

GURMINDER KAUR BOGHAL
Breaking the Frame: Arabesque and Metric Complexity in the Sunrise Scene from Ravel's *Daphnis et Chloé* (1912) ..... 11

PETER KAMINSKY
Ravel's Programmatic Impulse ..... 31

HARTMUT FLADT
Aneignung und Verfremdung. Ravels Volksmusik-Adaptionen ..... 51

VOLKER HELBING
Der Papst und die Tänzerinnen. Zur Forlane des Tombeau de Couperin ..... 63

HANS PETER REUTTER
Mozart, Ravel, die imperfizierte Kadenz und die perfekte Melodie. Zwei Melodien aus Mozarts Klarinettenquintett KV 581 und Ravels Klavierkonzert G-Dur ..... 89

THEO HIRSBRUNNER
Ravel heute ..... 109

MUSIKTHEORIE IN DER LEHRE

VIOLAINE DE LARMINAT
Gehörbildung zwischen französischer und deutscher Tradition. Versuch einer Synthese ..... 121

REZENSIONEN

HANS AERTS
Andreas Bernnat, *Grundlagen der Formbildung bei Claude Debussy. Ein analytisches Modell für die Klavierwerke von ›Pour le piano‹ bis zu den ›Etudes‹*, Tutzing: Schneider 2003 ..... 163

M. J. Grant
Und ab in die Postmoderne. Andrew Dell'Antonio (Hg.), *Beyond Structural Listening? Postmodern Modes of Hearing*, Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press 2004 ..... 167

Ullrich Scheideler
Michiel Schuijer, *Pitch-Class Set Theory and The Construction of Musical Competence*, Dissertation, Utrecht 2005 ..... 181

## 5. JAHRGANG 2008, AUSGABE 2–3: FUGE

EDITORIAL ..... 191

ARTIKEL

Folker Froebe
»Ein einfacher und geordneter Fortgang der Töne, dem verschiedene Fugen, Themen und Passagen zu entlocken sind«. Der Begriff der ›phantasia simplex‹ bei Mauritius Vogt und seine Bedeutung für die Fugentechnik um 1700 ..... 195

Michael Polth
Satztechnische und strukturelle Stimmführung im frühen 18. Jahrhundert. Zur Bedeutung des Fugensoggettos für den musikalischen Zusammenhang ... 249

Heinrich Deppert
Grundsätze zum Studium der Kompositionstechnik in den Fugen von Johann Sebastian Bach ..... 287

Ariane Jessulat
Nam et expectat et attendit et meminit – Dimensionalität von Zeit und Zeiterfahrung in der Fuge cis-Moll BWV 849 ..... 313

MUSIKTHEORIE DER GEGENWART

Reinhard Bahr
»… immer das Ganze sehen.« Zum musiktheoretischen Ansatz Christoph Hohlfelds ..... 235

MUSIKTHEORIE IN DER LEHRE

Jan Philipp Sprick
Fugen-Lehrbücher im 20. Jahrhundert ..... 347

QUELLENTEXT

Folker Froebe
»… so kommt es blos darauf an, dass er [die Gänge] gehörig verbinden lerne.« Anmerkungen zu Johann Gottfried Vierlings *Versuch einer Anleitung zum Präludieren* ..... 371

Johann Gottfried Vierling
Versuch einer Anleitung zum Präludieren für Ungeübtere ..... 375

REZENSIONEN

Martin Eybl
Ulrich Kaiser, *Die Notenbücher der Mozarts als Grundlage der Analyse von W. A. Mozarts Kompositionen 1761–1767*, Kassel: Bärenreiter 2007 ..... 395

Markus Neuwirth
Robert O. Gjerdingen, *Music in the Galant Style*,
Oxford University Press 2007 ..... 401

Christoph Hust
Schenker-Traditionen. *Eine Wiener Schule der Musiktheorie und ihre internationale Verbreitung* (= Wiener Veröffentlichungen zur Musikgeschichte 6),
hg. von Martin Eybl und Evelyn Fink-Mennel, Wien u. a.: Böhlau 2006 ..... 411

AUTOREN ..... 417

ZGMTH

Zeitschrift der
Gesellschaft für Musiktheorie

5. Jahrgang 2008
Ausgabe 1
Ravel

Herausgegeben von
Volker Helbing

# Editorial

Die Musik Maurice Ravels steht im Mittelpunkt dieser Ausgabe der *ZGMTH*. Ziel war, angesichts des noch immer vergleichsweise dürftigen Forschungsstandes zum Thema Ravel-Analyse Ansätze aus möglichst unterschiedlichen Analyse-Traditionen exemplarisch einander gegenüberzustellen. Die Ausgabe wird um einen Artikel zur Ravel-Rezeption und um drei freie Beiträge ergänzt.

In ihrer Analyse des Sonnenaufgangs aus *Daphnis et Chloé* macht Gurminder Kaur Bhogal auf die strukturelle Bedeutung des ›Ornaments‹ in Ravels Musik aufmerksam; die Arabeske, die zunächst nur Teil einer vibrierenden Hintergrund-Textur zu sein scheint, erweist sich als wichtiger Katalysator metrischer, formaler und narrativer Prozesse. Die Analyse liefert zugleich einen exemplarischen Einblick in neuere amerikanische Methoden der rhythmisch-metrischen Analyse.

Peter Kaminsky, der sich mit dem ›Programmmusiker‹ Ravel auseinandersetzt, erkundet die Bedeutungs-Lücke zwischen dem, was Musik vom je gewählten (literarischen o. ä.) Vorwurf darstellt, und dem, was sie an eigener Bedeutung beisteuert. Gegenstand seiner Analyse sind Ravels Kompositionen *Les entretiens de la Belle et de la Bête* (*Ma Mère l'Oye*) und *Le Gibet* (*Gaspard de la Nuit*).

Demgegenüber vermitteln die drei deutschen Beiträge den (nicht ganz falschen) Eindruck, als ginge es in der Ravel-Forschung hierzulande vor allem um Aspekte von ›Musik über Musik‹:

So zeigt Hartmut Fladt an Ravels Volksliedadaptionen, inwieweit Verfremdungsästhetik und Verfahrensweisen von ›Musik über Musik‹ Ravels kompositorisches Denken prägen. Der Beitrag arbeitet unter anderem mit den von Bartók entwickelten ethnomusikologischen und musiktheoretischen Kategorien des Umgangs mit Volksmusik und weist auf den nicht nur ästhetischen, sondern auch kulturpolitisch-politischen Hintergrund der Ravelschen Volksmusikbearbeitungen hin.

Um Verfremdung geht es auch in Volker Helbings Analyse der *Forlane* des *Tombeau de Couperin*, die den letzten Satz aus Couperins *Huitième Concert Royal* zum Modell hat. Dabei zeigt sich, daß die musikalische Faktur der Ravelschen *Forlane* im Spannungsfeld zwischen leittonloser Diatonik und polymodaler Chromatik um so komplexer wird, je mehr von der Vorlage in das zunächst weitgehend frei komponierte Stück eindringt.

Ausgangspunkt von Hans Peter Reutter ist Ravels Bemerkung, er habe den Mittelsatz seines G-Dur-Klavierkonzerts nach dem Modell des langsamen Satzes von Mozarts Klarinettenquintett A-Dur KV 581 komponiert. Reutter zeigt, daß der Modellcharakter weniger in melodisch-harmonischen Konturen noch in der äußeren Form zu suchen ist als vielmehr in allgemeinen Formprinzipien der Melodiebildung.

Nicht um Analyse, sondern um das Nachwirken Ravels in der heutigen Musik geht es Theo Hirsbrunner. Der Autor fragte sieben Schweizer und französische Komponisten der mittleren (zwischen 1939 und 1975 geboreren) Generation, welche Bedeutung sie der Musik Ravels für ihr eigenes Schaffen einräumen.

Hans Aerts' Rezension gilt einer Publikation, die zwar nicht unmittelbar mit Ravel zu tun hat, aber, indem sie Grundlagen der Formbildung bei Debussy benennt (Andreas Bernnat), der Ravel-Forschung auf ebenso plausible wie systematische Weise wichtige Impulse zu geben vermag.

Zwei der freien Beiträge befassen sich mit unterschiedlichen Aspekten des Hörens von Musik: Violaine de Larminat beschreibt ihr Konzept der Gehörbildung als den Versuch einer Synthese zwischen dem französischen System der Hörerziehung, das sie in ihrer eigenen Ausbildung kennenlernte, und der österreichisch-deutschen Tradition, mit der sie als Dozentin für Gehörbildung an der Universität für Musik und Darstellende Kunst in Wien konfrontiert wurde. Der Beitrag stellt damit nicht nur ein individuelles Unterrichtskonzept zur Diskussion, sondern liefert zugleich einen detailreichen Vergleich zwischen den beiden Ausbildungstraditionen.

M. J. Grant nutzt eine Rezension des von Andrew Dell'Antonio herausgegebenen Sammelbandes *Beyond structural listening? Postmodern modes of hearing* (2004) zu einer kritischen Bestandsaufnahme der in die Jahre gekommenen New Musicology. Ihr Fazit: Die Nachfolger von Rose Subotnik und Susan McLary rennen immer noch gegen dieselben Feindbilder an wie die Gründerinnen, verzichten aber auf eine plausible Darstellung dessen, was unter postmodernen ›modes of hearing‹ eigentlich zu verstehen ist.

Eines der Lieblings-Feindbilder der New Musicology ist denn auch Gegenstand des dritten freien Beitrags: In der von Ullrich Scheideler rezensierten Dissertation *Pitch-Class Set Theory and The Construction of Musical Competence* (Utrecht 2005) stellt Michiel Schuijer Voraussetzungen, Entscheidungen und Inhalte der pitch-class set theory sowohl historisch als auch inhaltlich zur Diskussion. Durch die historische Einordnung wird die (ansonsten einfühlsam dargestellte) Theorie zugleich ein Stück weit relativiert.

Volker Helbing

# Breaking the Frame: Arabesque and Metric Complexity in the Sunrise Scene from Ravel's *Daphnis et Chloé* (1912)[1]

Gurminder Kaur Bhogal

The arabesque is a type of ornament that achieved considerable popularity during the Art Nouveau movement of the *fin/debut-de-siècle*. This paper examines how in the Sunrise Scene from Ravel's ballet, *Daphnis et Chloé* (1912), he conceived of this ornament as an ostinato motif whose short rhythmic values trace the "S-curve" of contemporaneous visual arabesque through a periodic descending and ascending melodic contour. This undulating figure's initial characterization as an inconsequential decoration betrays its growing significance as a metric, formal, and narrative catalyst. I show how its constant presence, yet fluctuating prominence, brings into central view shifting metric irregularities and conflicts, which I explore using theoretical models developed by Harald Krebs and Richard Cohn. By incessantly coming in and out of auditory focus, one never knows whether this motif is a background accompaniment or something more substantial until a significant narrative juncture: Daphnis's awakening after a long, anxious slumber. At this moment, the motif bursts into the foreground to suggest the symbolic fusion of nature, divinity, and human emotion. The structural role of the arabesque figure on metric and narrative levels unsettles prevailing viewpoints of ornament as meaningless and non-essential. In so doing, this gesture indicates Ravel's vibrant conception of the metric hierarchy and its interrelationships, while promoting a vital convergence of meter, musical form, and drama.

> Polyrhythm in Ravel is nothing more than the scrupulous fidelity to nature, the versatility of an expression which varies with the slightest emotional change … this detailed and juxtalinear realism … helps to stop any habits from setting in; it forces us continually to readjust ourselves and breaks any rhythmic constellations which might have become encrusted; it prevents the music from drifting into the conventional purring of one rhythm selected once and for all, in fact it keeps us supple by the exercise it imposes on us, it keeps the mind turned towards truth and life.[2]

I could not begin to explore Maurice Ravel's conception of rhythm and meter without taking a moment to recall Vladimir Jankélévitch's insightful remarks from his monograph on Ravel. In a section called "Rhythms," Jankélévitch distills the most idiosyncratic features of Ravel's compositional aesthetic into these few, evocative phrases. Although sub-

1 I am grateful to Yonatan Malin for his thoughtful comments on an earlier version of this paper.

2 Jankélévitch 1976, 98.

sequent scholars have struggled to conceptualize the sense of fluidity, ambiguity, and irregularity inherent to Ravel's rhythmic/metric language, Jankélévitch's intuitions seem to have led him in a fruitful direction. He acknowledges a range of techniques that characterize Ravel's metric style including frequent changes of time signature, asymmetric meters, syncopation, and weak metric articulation. At the same time, Jankélévitch confers a special status to Ravel's alignment of polyrhythm—by which I assume he means superimposed/juxtaposed distinct rhythmic patterns—with musical expression. Jankélévitch views the resulting "polyrhythm of expression" as being a constitutive aspect of Ravel's technique, and subsequently invests the contrapuntal complexity of such layers with narrative meaning.[3] In *Noctuelles*, polyrhythm connotes the "frenzied zig-zag flights of the big moths;" in *Petit Poucet*, it reflects "the wanderings of the children lost in the forest."[4] His sensitive analyses open our ears to Ravel's high regard for the expressive potential of rhythm and meter, while suggesting ways in which we might allow these parameters to assume a more active and evocative role within the musical process.

This philosopher's musings are of particular significance at the present time for it is only in the last thirty years or so that music theorists have begun to re-examine rhythm and meter with a renewed sense of rigor and creativity. A range of scholarly voices has shaped this discourse through the proposal of theories and methodologies that have brought the most basic tenets of metric theory into question. These include the definition, conceptualization, and cognition of meter, as well as a consideration of how meter might participate to create expressive meaning within distinct musical contexts. While observing these lively debates along with their diverse theoretical claims, my attention in this paper will be limited to a select range of ideas that inform an exploration of Ravel's techniques in particular, and *debut-de-siècle* French repertoire in general.[5]

Following Jankélévitch's cue, I will engage primarily with the work of Harald Krebs and Richard Cohn, both of whom focus on the structural and expressive implications of congruent and non-congruent interaction between rhythmic layers. Krebs's conceptualization of metrical dissonance is especially useful for capturing distinguishing traits of Ravel's contrapuntal writing.[6] While his definitions permit considerable descriptive pre-

3 Ibid.

4 Ibid.

5 Although music theorists have up until now focused on varied, cross-cultural musical traditions, no-one, to my knowledge, has undertaken a detailed investigation of meter in *fin/debut-de-siècle* French repertoire. The few studies that come to mind include Caballero 2001, 219–256, and Braus 2000.

6 To briefly summarise, Harald Krebs defines metrical consonance as aligned (or nested) interpretive layers whose cardinalities are multiples/factors of each other. He identifies two types of metrical dissonance: (i) grouping dissonance (G), which occurs when non-aligned layers have different cardinalities and are not multiple/factors of each other. For example, the label G3/2 denotes the dissonant combination of conflicting 3-layers and 2-layers; (ii) displacement dissonance (D), which arises when two or more layers of the same cardinality are non-aligned to create syncopation. For example, the label D4+1 (1=quarter) informs us of a displacement dissonance where the initiation of a 4-layer is delayed by a quarter pulse. D4-1(1=quarter) would suggest that the 4-layer is anticipated by a quarter pulse. Krebs differentiates further between dissonance created through superposition (direct dissonance) and through juxtaposition (indirect dissonance). For a fuller explanation see Krebs 1999, 22–61.

cision, they acquire even greater clarity when combined with Cohn's notions of double and complex hemiola as visualized on his ski-hill graphs.[7] This is especially the case in contexts that explore simultaneous, multi-level dissonances. Other scholars whose work has helped me to articulate Ravel's metric peculiarities include Jonathan Kramer, Gretchen Horlacher, and Justin London. Kramer's thoughts on hypermeter and metric reinterpretation illuminate Ravel's construction of "fragile" metric hierarchies.[8] Horlacher's privileging of metric irregularity as characteristic of an evolving, dynamic process in Bartók offers several points of intersection with Ravel's manipulation of metric fluidity.[9] Justin London's latest cognitive evidence reinforces my claim that Ravel challenged his listeners by operating within an exceptionally wide metric hierarchy; one that gave prominence to lower levels, whose noticeable presence is especially important to this study.[10]

My paper will examine an episode that displays Ravel's metric wizardry at its most refined, the *Lever du jour* (Sunrise Scene) from his 1912 ballet, *Daphnis et Chloé*. At the centre of our musical experience is a melodic figure that I shall call the *arabesque motif*. This label suggests how short rhythmic values are organized to trace the "S-curve" of contemporaneous visual arabesque through a periodic descending and ascending melodic contour.[11] The undulating motif's initial characterization as an inconsequential decoration betrays its growing significance as a metric, formal, and narrative catalyst. Although this triplet 32nd motif outlines a formal frame for this scene, we will see how its constant presence, yet fluctuating prominence, brings into central view shifting irregularities and conflicts on and between other levels of the metric hierarchy. By incessantly coming in and out of auditory focus, we never know whether this motif is a background accompaniment or something more substantial until the dramatic juncture of Daphnis's awakening. At this moment, the motif bursts into the foreground to suggest the symbolic fusion of nature, divinity, and human emotion. The structural role of the arabesque motif on metric and narrative levels unsettles prevailing viewpoints of ornament as meaningless and non-essential. In so doing, this figure indicates Ravel's vibrant conception of the metric hierarchy and its inter-relationships, while promoting a vital convergence of meter, musical form, and drama.

* * *

7 Richard Cohn's term, "double hemiola," refers to simultaneous G3/2 dissonances at two distinct levels of the metric hierarchy. The term is taken from Cohn 1993, 13. Cohn introduces the graphic model in Cohn 2001. Here, each pathway serves to connect a series of rhythmic values where the longest values are at the top and shortest values are at the bottom of the graph. Northwest to southwest pathways represent the inclusional relation between triple meters, while northeast to southeast pathways show the inclusional relation between duple meters. It is on the horizontal plane that we identify conflicting relationships between duple and triple values as signalled by distinct arrows.

8 See Kramer 1988. Also on this topic see Brower 1993.

9 Horlacher 2001. Also see Horlacher 1995.

10 London 2004.

11 See Groom 2001, 34.

The libretto for *Daphnis* was created by Michel Fokine and is based on the ancient Greek pastoral romance by Longus. In Part One, we see the meeting of the main protagonists, Daphnis and Chloé, and witness how Daphnis woos Chloé in a dance competition. After obtaining his prize, Chloé's kiss, Daphnis falls asleep, and suddenly awakens to the cries of invading pirates who abduct Chloé. Part Two opens in the Pirates's camp where Chloé is forced to dance for them. Unexpectedly, Pan appears and is able to save Chloé in the ensuing chaos. The depiction of sunrise signals the climax of the narrative and opens Part Three of the ballet. Daybreak has an important dramatic function in Ravel's setting: it signals a new beginning as facilitated by Pan, and marked by the reunion of Daphnis with Chloé.

My interest to examine this over any other episode of the ballet is due to the unusual overlaps that emerge between the different temporal frames of this scene. On one level, we have the rhythm of the drama, with Part Three corresponding to the moment of plot resolution. This is heard against the natural rhythm of the rising dawn, which is itself depicted by a variety of specific rhythmic and metric techniques in the music. Each of these "rhythms" proceeds in its own time, and it is a lack of synchronicity that lends this episode its ambiguous and fragile status as the ballet's apotheosis.

As Ravel indicates in his score, it is nature's rhythm that we are first aware of as symbolized by the murmuring arabesque motif: "Aucun bruit que le murmure des ruisselets amassés par la rosée qui coule des roches." This association is extended to the sleeping Daphnis, who is seen lying in front of the Nymphs's grotto: "Daphnis est toujours étendu devant la grotte des Nymphs." Sitting on the lower level of this scene's metric hierarchy, the 32$^{nd}$ motif finds more support on higher rather than intermediate pulse levels; from the opening measures in 4/4 we hear whole-note, quarter, and triplet-eighth pulses rather than 16$^{ths}$. Even following the sudden metric contraction to 3/4 in measure 5, it is only as more of the stage is gradually revealed that other levels of the metric hierarchy are activated.[12] When dawn finally begins to break at measure 8 ("Peu à peu le jour se lève"), we hear a wider range of pulses including 32$^{nd}$, duple eighth, triplet eighth, quarter, and dotted half note. The correspondence between a gradual activation of the metric hierarchy and animation of the drama is significant: the 32$^{nd}$ motif, prominent in the first few measures, gently recedes to become a background figure at sunrise. From this point onwards, the repetitive arabesque motif comes to stand in for nature's murmuring streams, although its unruly tendency to constantly push towards the foreground also suggests a more turbulent force, one that we might associate with Daphnis's troubled subconscious.

As many a commentator has noticed with regard to Ravel, he seems to thrive on manipulating his listener's expectations of musical continuity. This is especially apparent in his treatment of the arabesque motif. When stage events are minimal, such as at the opening and closing of the scene, this figure is at the forefront of our auditory perception. Even as it occupies our attention, however, the motif is restricted to a musical "frame,"

12 Since I analyze this scene as though it were a complete unit, I have re-numbered the measures. The opening of the scene at Rehearsal 155 is numbered m. 1 and its closing is m. 77. See Maurice Ravel, *Daphnis and Chloé* (New York: Dover Publications Inc., 1989).

and therefore assumes an overarching subsidiary function. This subordinate role is reinforced by the fact that the motif is static in terms of its rhythmic and metric development, and subject only to mild motivic modifications. As we may deduce from Ravel's exposure of this motif in high woodwind registers at the opening, shifting timbres are perhaps the only factors to control the intensity of its appearance within the musical texture. Because this motif remains largely unchanged, it suggests a relatively marginal participation in the advancement of the plot—which initiates forward momentum towards narrative resolution—or of the scene—which requires the progressive articulation of natural time. Its status is revised, however, when we analyze this episode in relation to the music's suggestion of a bar-form structure; in this context, the mesmerizing motif begins to disclose its underlying agency. In now examining the rhythmic complexities embedded within this motif, we shall consider how it facilitates other rhythmic and metric conflicts that conspire to prepare the dramatic and musical climax of the scene: the lovers' reunion.

* * *

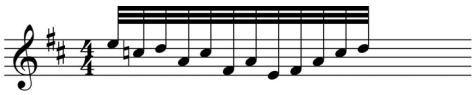
| Form | Measure |
|---|---|
| Introduction | mm. 1–7<br>mm. 8–19 Sunrise |
| A<br>First Stollen | mm. 20–27 Antecedent<br>mm. 27–37 Consequent |
| A<br>Second Stollen | mm. 38–45 Antecedent<br>mm. 45–51 Consequent |
| B<br>Abgesang | mm. 52–54 Chloé's theme<br>mm. 55–59 Daphnis's theme |
| Closing Section | mm. 60–61 Transition<br>mm. 62–70 Sunrise repeat<br>mm. 70–77 Denouement |

Table 1. Bar form in the Sunrise Scene

Table 1 outlines the formal structure of this scene. We should note that the sunrise music of mm. 8–19 is also heard at the end (mm. 62–75) to form a musical frame. This frame surrounds three large melodic phrases, which suggest the most basic type of bar-form construction: AAB. Each repeated *Stollen* (A) comprises two phrases joined in an antecedent-consequent pair. The *Abgesang* (B), though relatively short, also consists of a contrasting pair of phrases: the first half based on the theme associated with Chloé and first heard at Rehearsal $29^{+4}$; the second based on the theme associated with Daphnis and first heard at Rehearsal $1^{+6}$.

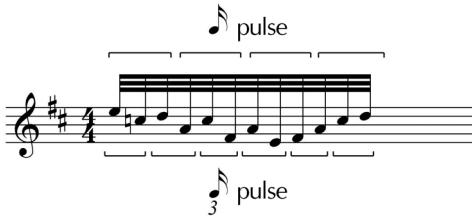
Given that the arabesque motif is heard throughout this scene, one would assume that it functions as an ostinato. While it certainly fulfils this role it does so in a particularly

deceptive way, since unlike most ostinati this one is by no means a stable background event (as I have already hinted). Upon considering the motif's rhythmic profile, we might initially be tempted to dismiss its significance, citing the twelve tripleted 32nd values as falling beyond our auditory range of perception, and therefore unworthy of the hard work we would have to invest as listeners attending to this level. (See Example 1)



Example 1. Arabesque motif, m. 1

Justin London characterizes this tendency in his simulated listener response to Variation 5 from Bach's *Goldberg Variations*, which has a similarly constructed endless stream of short rhythmic values, in this case, 16ths: "the listener [might] not know if the rapid activity will continue and thus reward his or her continued attention at the smallest/most rapid levels of motion."[13] At the same time that London describes such figurations as being "metrically overdetermined," he also claims that the ongoing presence of short rhythmic values might encourage the listener to change his/her expectations of this pulse level.[14] In proposing a range of "upper and lower bounds [that] can be regarded as a kind of *temporal envelope* for meter," London offers evidence to support our careful attention to the arabesque motif.[15] He claims that "the lower limit for meter, that is, the shortest interval that we can hear or perform as an element of rhythmic figure, is about 100 milliseconds (ms)."[16] Looking at the arabesque motif against the metronome marking for this scene (Lent, quarter=50), it appears to fall *exactly* within this range (100 ms). Even though this temporal level might not be the obvious one that we entrain to, London's evidence suggests that we may entrain to *groupings* of the triplet 32nds rather than their individual attacks within a metric layer. Keeping in mind the several grouping possibilities that are present let us now study the motif's rhythmic ambiguities with a view to understanding its larger role within the metric and formal process.




Example 2.
Dissonance in the arabesque motif, m. 1

Example 2 shows how the $E^5$, $D^5$, and $C^5$ descent within the motif suggests a triplet-16th pulse, which yields a 200 ms layer that lies at the lower threshold of our metric

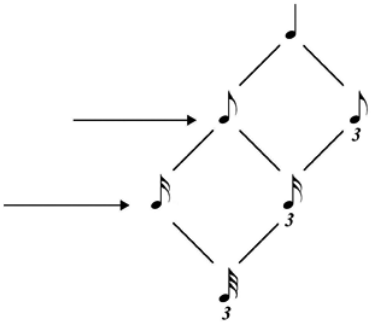
13 London 2004, 56.

14 Ibid.

15 London 2004, 27.

16 Ibid. London immediately explains that, "the time intervals referred to here are 'interonset intervals' [*IOIs*], the time span from articulation to articulation."

perception. However, an attack on $A^4$ on the 4th, 7th, and 10th 32nd pulses accentuates a duple-16th pulse, which yields a 300 ms layer that lies more comfortably within the range of our metric perception. The ensuing conflict between triplet and duple-16th pulses is also mirrored on an eighth level: the triplet eighths of the bass melody conflict with the implied duple eighths of the duple-16th subdivision. Furthermore, both dissonances are embedded within the periodic quarter pulse that is sustained by the motif through accents of register and re-initiation.




Example 3.
Double Hemiola as shown on Richard Cohn's ski-hill graph

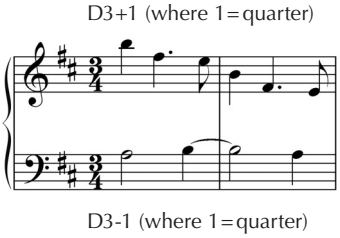
Example 3 captures the metric complexities of this motif on Richard Cohn's ski-hill graph. This diagram indicates the various pathways that might govern our perception of the motif. Moving downwards on the graph from the quarter pulse we find two possible divisions: the rightward path divides the quarter pulse by three to the triplet eighth; the leftward path divides it by two to the duple eighth. The triple division corresponds with a 4+4+4 grouping of the motif; the duple division corresponds with a 6+6 grouping. Similarly, moving downwards from the duple eighth pulse there are two possible divisions: the rightward path extends to the triplet 16th while the leftward path extends to the duple 16th. The triple division explicates the $E^5$-$D^5$-$C^5$ descent to give the following grouping: 6=2+2+2. The duple division follows the prolongation of the pitch $A^4$ to give the following grouping: 6=3+3. We thus hear a hemiola at two levels (a "double hemiola") as shown by arrows in this example. The graph shows an additional inner zig-zag pathway, which Cohn calls "slalom" in keeping with his ski analogy.[17] This combines duple and triple values (quarter, duple eighth, triplet 16th), and suggests further complexity in the simultaneous perception of the motif as triple on one level and duple on an adjacent level.[18]

The arabesque motif is undoubtedly ambiguous and it is difficult to conceive of any one pathway as representing the primary metric consonance of this scene. While we might choose to focus on those pulse levels that fall into our innate preferred range of listening, Ravel's treatment of this motif is exceptionally demanding and pulls the listener in more than one direction. For example, following the rhythmic ambiguities of the arabesque motif in the introduction (mm. 1–7), the quarter and duple-eighth pulses of the

17 Cohn 2001, 304.

18 Cohn explores this metric condition in Cohn 1993.

sunrise melody resonate with our hearing of similar pulses in the motif. By activating intermediate levels most likely to be felt as the tactus, Ravel thus establishes a stable, if somewhat delayed, articulation of the notated 3/4 meter in m. 8. However, this stability is short-lived since the immediate emergence of 'bird song' (in the form of triplet eighths, triplet and duplet 16$^{ths}$, and triplet 32$^{nds}$) seems to simultaneously direct our attention towards lower metric levels. Coupled with two displacement dissonances that begin at the apex/descent of the sunrise theme in m. 15 (D3-1 where 1 = quarter in the basses, cellos, tubas, horns, and bassoons; and D3+1 where 1 = quarter in the winds and violins, Example 4), this entire section seems to encapsulate a distinctive feature of Ravel's metric style: the unstable articulation of metric stability, also perceived as the immediate destabilization of a shortly achieved stability.




Example 4.
Displacement dissonances at the sunrise melody denouement, m. 15

The portrayal of sunrise is a key dramatic event that has taken place by the end of the introduction, and it is important to note Ravel's subtle association of natural rhythm with metric instability (a link that I explore later in the paper). Even though he immediately retracts from the displacement dissonances established by the end of the introduction, the two *Stollen* that we will now examine pursue increasing levels of instability as the narrative moves towards acknowledging another natural phenomenon, this time tinged with a divine aura: Pan's rescue of Chloé.[19]

Turning then to the first *Stollen*, we hear how the arabesque motif moves into the background while two melodic phrases play against the established meter through a number of grouping dissonances. We first hear direct dissonance (G3/2 where 1 = eighth) between a quarter and dotted-quarter-pulse in m. 21, which appears to prepare a slightly longer occurrence of the same in mm. 23–25.[20] This allusion to 6/8 is suspended by the momentary intrusion of a distant shepherd in m. 26. The 64$^{th}$ values of his non-metric flute melody seem to stretch the measure to 4/4, and thus emphasize the short values of the arabesque motif within the texture (incidentally, this is already fairly prominent at this moment given the absence of melodic material emanating from the *Stollen*). The

19 I describe the rescue as "natural" because as with each occurrence of Pan, we do not in fact see *him*, but a natural evocation of him. This is typically manifest in the form of a shadow, which is cast by rocks at the opening ("Un peu vers le fond, à gauche, un grand rocher affecte vaguement la forme du dieu Pan"), and suggested again by his looming profile in the rescue scene, Rehearsal 152$^{+2}$ ("Le terre s'entr'ouvre. Formidable l'ombre de Pân se profile sur les montagnes du fond, dans un geste menaçant.")

20 I borrow the notion of dissonance "preparation" from Krebs 1999, 87.

shepherd does not seem to have been distracting enough, since the second phrase of this *Stollen* initiates grouping dissonances on additional metric levels in conjunction with displacement dissonance. As well as the quarter/dotted-quarter dissonance that we hear at the close of this phrase (m. 35), we also hear a G6/4 (where 1=eighth) between half-note and dotted-half-note pulses from mm. 29–30, followed by displaced downbeat emphasis in m. 32 and m. 34 as we witness another passing shepherd (D3+1 where 1=quarter).

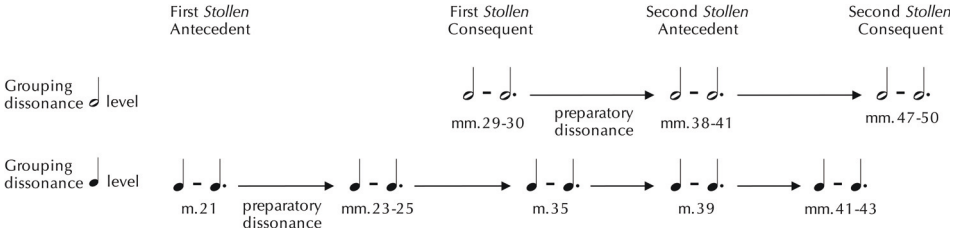



Figure 1. Dissonance preparation in the Stollen, mm. 21–50

Krebs's notion of dissonance preparation is crucial to understanding the way in which Ravel develops the phrases of each *Stollen* (Figure 1). In the second *Stollen*, for instance, a repetition of the first phrase, including the quarter/dotted-quarter conflict, is now accompanied by the half-note/dotted-half-note dissonance of the second phrase (mm. 29–30) for a considerable duration in the wordless chorus (mm. 38–41). The same grouping dissonance occurs at the corresponding moment of the second phrase and is sustained for a longer period (mm. 47–50).

It is significant that the increasing intensity of grouping dissonance in the *Stollen* is accompanied by another progression: the rising textural prominence of the arabesque motif. While the 32nd motif has been balanced by melodic material in the *Stollen*, its dominant emergence at m. 49 seems to have been anticipated at several moments: it is left suspended in the texture at m. 19 (before the start of the first *Stollen*), and pushes forward again at the entrances of the shepherds in m. 26 and m. 31, as well as the corresponding moment in the second *Stollen*, first phrase, m. 44. By the end of the second *Stollen*, the arabesque motif has saturated the entire woodwind section in preparation for the important textural inversion that is about to take place at the *Abgesang*. I have attempted to capture the shifting balance of the arabesque motif in Figure 2. This graph represents an approximate measure of amplitude—not a precise one—that takes into account instrument doublings. (Figure 2)

The surfacing of the arabesque motif is dramatically linked to a third appearance of shepherds who first look for Daphnis ("Entre un groupe de pâtres a la recherche de Daphnis et Chloé," mm. 46–47), and then awaken him upon finding him ("Ils découvrent Daphnis et le réveillent," mm. 50–51). It is the moment of Daphnis's awakening that marks the beginning of the *Abgesang* and the arabesque motif's conspicuous presence. While the motif's previous intermingling with the shepherds' flute melodies was purely evocative in its depiction of the scene, this occurrence is fraught with narrative tension as

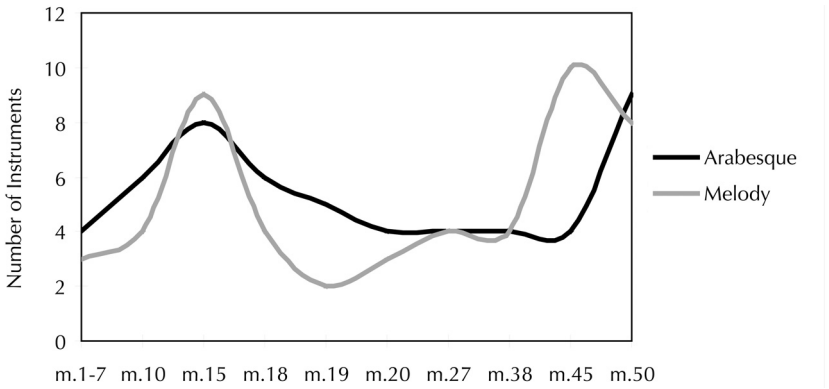
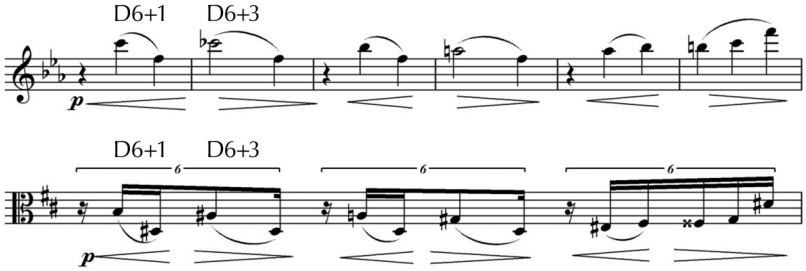



Figure 2. Shifting balance between the arabesque motif and melody, mm. 1–50

captured by Ravel's commentary on Daphnis's state of mind: "Angoissé, il cherche Chloé du regard," (m. 52). Tellingly, it is the metric language that portrays Daphnis's mental anguish as he frantically searches for Chloé.

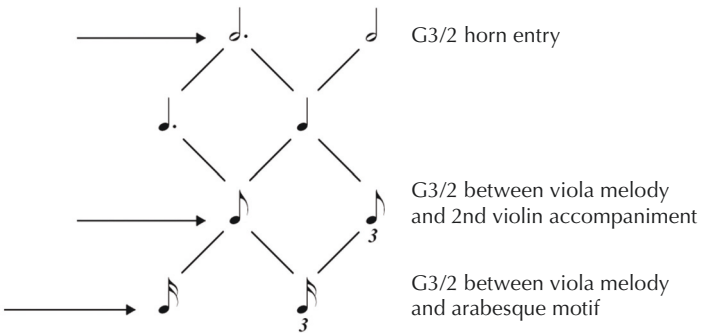
Several factors highlight the connection between Daphnis's anxiety and the arabesque motif in this section. First is the presentation of the primary melody in triplet 16$^{ths}$, which necessarily diverts our attention to short rhythmic values in the texture. This emphasis on the lowest metric level is dramatized through a significant rhythmic transformation of Chloé's melody from Rehearsal 29$^{+4}$ (Example 5). The transformation of each quarter of Chloé's melody into a triplet 16$^{th}$ in m. 52 facilitates several displacement dissonances that saturate the *Abgesang*. For example, the displaced downbeat stress of Chloé's 3/4 melody is retained in the new viola melody as D6+1 (where 1=triplet 16$^{th}$) as opposed to the original, D6+1 (where 1=quarter). The displaced agogic and density accents of her original melody (D6+3 where 1=quarter) are also manifest in their transformation into displaced eighth pulses, D6+3 (where 1=triplet 16$^{th}$).




Example 5. A comparison of Chloé's melody at Rehearsal 29 with its transformation in m. 52

These displacements form an unstable background against which several additional grouping dissonances are projected. The combination of displacement and grouping dis-

sonances here demonstrates Yonatan Malin's concept of a "displaced hemiola."[21] Because distinct dissonances are often heard simultaneously they also correspond to what Richard Cohn defines as a complex hemiola.[22] I show these relationships in the ski-hill graph of Example 6. The first of these conflicts is a G3/2 between the triplet-16th pulse and the subliminal duple-16th pulse that pervades this scene as implied by the arabesque motif. A second is the displaced hemiola, which combines a G3/2 between an implied duple-eighth pulse (projected by the triplet-16th viola melody), and the triplet-eighth pulse of the displaced second violin accompaniment (D6+1 where 1=triplet 16th); the duple-eighth pulse is sustained through the tremolo triplet 16ths of m. 54, and thus suggests an indirect dissonance against the preceding displaced triplet-eighth pulse of the violin accompaniment (G3/2). We hear an additional G3/2 on a higher metric level between the half-note pulse of the horn entry (mm. 53–54), and the notated dotted-half-note pulse. This specific dissonance pays tribute to Chloé's theme, which prolonged a similar dissonance for twelve measures between Rehearsal 29–31 in conjunction with a displaced half-note pulse (D2+1 where 1=quarter). Finally, the fragmentation of Chloé's theme into tremolando 16ths as it ascends several registers transforms Daphnis's anxiety into elation as he witnesses her appearance: "Elle apparaît enfin, entourée de bergères."




Example 6. A complex hemiola captured on Cohn's ski-hill graph, mm. 52–54

Just as Chloé falls into Daphnis's arms ("Ils se jettent dans les bras l'un de l'autre"), her melody leads seamlessly into a return of Daphnis's theme to mark the narrative and formal climax of the *Abgesang* (m. 55). As with Chloé's theme, Daphnis's melody is also subject to rhythmic modifications, which are a consequence of his melody's new metric placement in 9/8. The influx of 32nds—as tremolando 16ths—into the textural foreground at m. 54, and their concomitant unison possession of the melody, has an overwhelming effect on the notated meter: this now seems to *expand* from 3/4 to 9/8 in m. 55 as Ravel attempts to make the moment of their reunion last even longer. One significant conse-

21 Malin 2005.

22 Cohn explains, "the relationships between symmetrical divisions where such conflicts occur at three or more distinct levels [is] a phenomenon that I shall refer to generically as a *complex hemiola*." See Cohn 2001, 295.

quence of this metric expansion is the eventual normalization of the triplet eighth pulse, which has been vying for attention since the opening measures. As a result, the arabesque motif, which had previously assumed an ambiguous metric identity, now emerges in a 4+4+4 pattern that marks the triplet eighth pulse as a primary metrical layer.

Like Chloé's melody, the rhythmic and metric transformation of Daphnis's theme is not without several instances of instability. Similar to Chloé's transformed theme is the emphasis on displacement dissonance characterized here through syncopation: the second dotted-quarter pulse in m. 55 and m. 56 is an eighth too early (D3-1 where 1=eighth). Also related is the indirect dissonance (G3/2) created by the triplet eighths of Daphnis's melody, which conflict with the previous eighth pulse of 3/4. This technique carries over into mm. 57–58 where the melodic grouping now articulates a half-note pulse that conflicts with the dotted-half-note pulse initiated by the return to 3/4. Unlike Chloé's theme, however, we do not hear Daphnis's melody from Rehearsal $1^{+6}$ in its entirety; Ravel chooses to focus only on the first two measures before he transforms the remainder of the phrase (mm. 57–59) to resemble the falling fourth-fifth interval from the denouement of the sunrise phrase (mm. 15–19).

This subtle melodic transformation has larger narrative and musical implications given that it offers a fleeting glance of the latent link between Daphnis, his reunion with Chloé, and natural power as personified by Pan.[23] Ravel emphasizes this trinity early on in the ballet; the first time we see Daphnis and Chloé (Rehearsal 16, "Emotion douce à la vue du couple") they appear against the backdrop of a solo flute arabesque melody that opens the ballet and is emblematic of Pan ever since.[24] This nexus of associations is brought into focus again at mm. 60–61, the only time, other than the opening of this scene, where the arabesque motif is exposed. Here, it is supported by the angular melodic motif that announced Pan's arrival at the moment of rescue (Rehearsal 147). Textural emphasis on the arabesque motif accentuates a central narrative turning point: Daphnis's awareness of Pan's divine intervention as signified by Chloé's crown ("Daphnis apercoit la couronne de Chloé. Son rêve était une vision prophétique: L'intervention de Pân est manifeste.") With the immediate return of the opening sunrise music at m. 62 the entire realm of nature appears to celebrate Pan. Unlike the portrayal of daybreak, however, what is interesting at this moment is the intensity of dissonance that marks this tribute beginning at the denouement.

As in the second *Stollen*, the addition of wordless voices from Rehearsal 168 introduces a G3/2 between the notated dotted-half-note pulse and their own half-note pulse. This is superimposed above two displacement dissonances as heard in the opening sunrise: D3-1 where 1=quarter (lower strings and brass), and D3+1 where 1=quarter (violas, violins, Cor Anglais, oboes, and flute). These dissonances form a displaced hemiola with the G3/2 between the triplet-16$^{th}$ pulse of the Glockenspiel and implied duple-16$^{th}$ pulse of the arabesque motif in 3/4. Grouping and displacement dissonances are pro-

23 We should recall that both Daphnis's and Chloé's melodies open with an interval of a falling 5$^{th}$.

24 As I have suggested elsewhere, this arabesque melody draws a number of parallels with Debussy's earlier evocation of Pan in the form of a Faun in the *Prélude à l'après-midi d'un faune* (1894). See Bhogal 2007, 171–199.

longed until m. 76 where a triplet-eighth pulse creates indirect dissonance against the preceding eighth pulse in preparation for another move towards 9/8, this time associated with the lovers' pantomime of Pan and Syrinx in homage to Pan.

* * *

Our overall experience of meter traces a gradual intensification of dissonance that peaks at the *Abgesang* and remains prolonged through the end of the scene as we approach the final celebration of Pan.

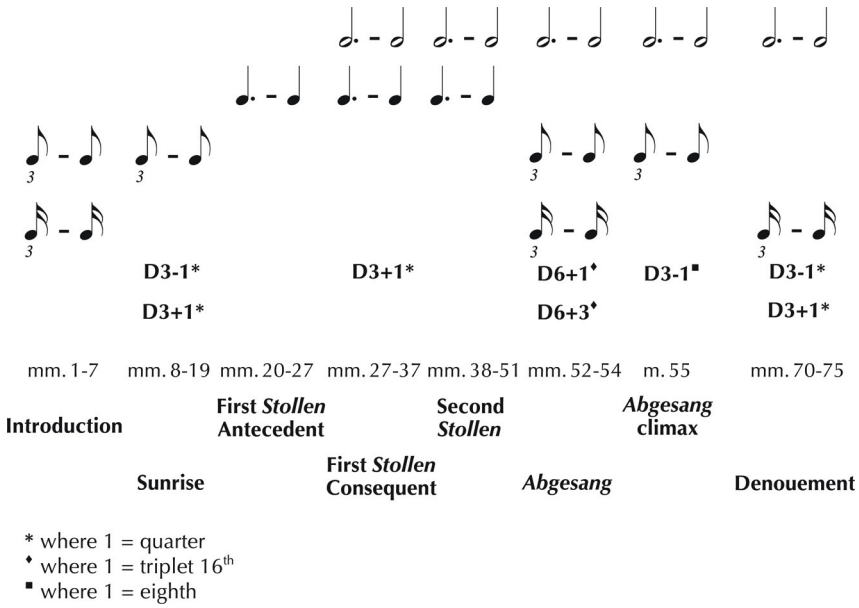



Figure 3. Increasing levels of dissonance accumulate at the *Abgesang*, mm. 1–75

Figure 3 outlines this metric trajectory by detailing the types of dissonances associated with the introduction and frame, and their infiltration of central phrases. Even as we infer a migration of dissonance from the frame to the *Abgesang* and final denouement, we should also consider Ravel's hypermetric organization of the scene, which suggests an unusual parallel on higher metric levels. Unlike my earlier plea to consider the metric participation of lower levels, my interest to examine higher level metric activity is more speculative given that theorists remain divided on whether listeners can really attend to what Jonathan Kramer calls, "deep-level meter."[25] My observations are thus restricted to a discussion of pulses no higher than the level of the measure, which are grouped further into larger units. I once again find support in London's view and investigation of hyper-

25 Kramer 1988, 112–120.

meter as an extension of the metric hierarchy in the opposite direction to the levels we have been examining until now: "Having several levels of metric structure present above the perceived beat is no more extraordinary than having several levels of subdivision below it."[26] In keeping with such theorists as Kramer and Horlacher who are willing to entertain the possibility of higher metric levels—particularly levels that do not necessarily have to be present at all times or in regular patterns to assume legitimacy—we will see that Ravel's conception of meter as fluid and dynamic is just as dependent on oscillations between stability and instability at higher levels as it is on lower levels.[27] Moreover, Ravel's careful attention to shifting hypermetric patterns suggests his interest to extend the expressive potential of meter beyond the confines of the measure.

| Introduction and sunrise | First *Stollen* | Second *Stollen* | *Abgesang* | Closing section |
|---|---|---|---|---|
| 4:3:7:5 | 7:11 | 7:7 | 8 | 2:8:8 |

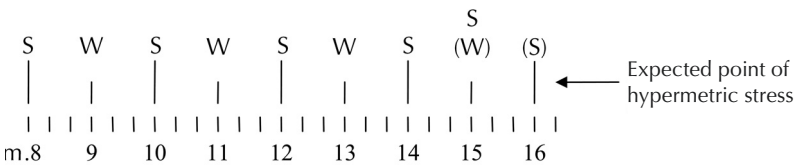
Table 2. Summary of hypermetric units

Looking at Table 2, we notice that the scene opens with a 4-measure unit, the only time that we hear a regular phrase before the *Abgesang*. The transition to irregular phrase groupings coincides with the metric contraction to 3/4 at m. 5, the notated meter for the remainder of this scene. On the whole, this Table reflects Ravel's privileging of irregular hypermetric units. Prime proportions of phrases up until the *Abgesang* indicate that hypermetric spans are most irregular during the opening and central pair of *Stollen*, only to become regular towards the end of the scene. Unlike the rising intensification of dissonance that we have seen on lower metric levels, the transition from irregular to regular hypermetric organization is an immediate occurrence rather than a gradual development. This observation becomes transparent once we place the two pillars of this scene's musical frame side by side. Even as the opening and closing portions share a considerable number of rhythmic and melodic features—facilitated primarily through the repetition of the sunrise melody—their hypermetric units are entirely opposed: the introductory sunrise fluctuates between a shifting succession of irregular metric units, while the closing section is regular. (Example 7)

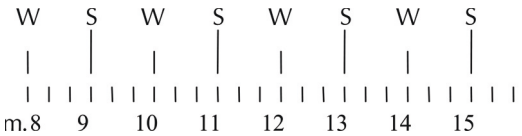
This contrast may be attributed to Ravel's altered treatment of the sunrise material in the closing portion of this scene. Although we hear two-measure units in the first presentation of this phrase (m. 8), the structural emphasis of this passage—conveyed by accent of change and register at the melody's apex/descent in the tonic—occurs one measure too early (m. 15). Example 7a shows that we hear this premature accent on the

26 London 2004, 19.

27 Other theorists who have made significant contributions to discussions on meter and hypermeter include Cohn 1992, Lerdahl/Jackendoff 1983, and Rothstein 1989.




Example 7a. Regular alternation between strong (S) and weak accents is interrupted by the consecutive placement of strong accents




Example 7b. Metric re-interpretation of mm. 8–15

anticipated second beat of a two-bar hypermeasure rather than the downbeat of m. 16.[28] Depending on how high up the metric hierarchy we are prepared to listen, the weak placement of this accent might have repercussions for the four-measure unit (where it occurs on the weak fourth measure) and the—even higher—eight-measure unit (where it marks the weak eighth measure). Following cognitive evidence provided by Candace Brower, it is possible that the 'misplacement' of the accent shifts our perception of the entire phrase to motivate, in retrospect, a reinterpretation of the melodic entry at m. 8 as weak in order to interpret the accent as strong (Example 7b).[29]

In contrast to the irregular hypermetric patterns of the opening, Ravel creates regular units when he repeats the sunrise melody towards the end of this scene (mm. 62–75). At this point, the melodic ascent of mm. 62–69 is heard within an eight-bar span, which allows the upcoming structural accent to fall on the downbeat of a successive eight-measure phrase (mm. 70–77). The move towards regularity at this point might not seem so unusual given that we have progressed towards the end of this narrative episode; in Ravel's effort to create closure such an arrival might be perceived as even more stabilizing given the irregularity of preceding hypermetric units. What is unexpected, however, is that the regular units of the final frame have been prepared not just in passing, but at *the* most dissonant formal juncture of the scene: the *Abgesang*.

It is particularly puzzling that the intense metric conflicts of the *Abgesang* mark the moment at which Ravel switches to a regular hypermeter. While the motivation to install hypermetric regularity at this point seems to respond to an expressive stimulus—one

28 This diagram is based on Kramer's representation of hypermeter in *The Time of Music*.

29 Candace Brower suggests that listeners are able to evaluate their interpretations of musical events while participating in the musical process. Particularly interesting is Brower's exploration of three types of memory and the roles that they play in storing perceptual information for varying lengths of time before subjecting it to subsequent revision. See Brower 1993, 19–35.

that takes into account the narrative resolution of this scene—it also reveals an intrinsic feature of Ravel's metric style: the subsuming of lower level dissonances by higher-level metric stability. This observation also extends to the organization of the *Abgesang* at the level of the measure since it is an irregular 3+5 subdivision that constitutes the eight-measure unit: Daphnis's conscious anxiety (2 measures) and Chloé's emergence (1 measure) form a three-measure unit, while their embrace is sustained through 5 measures.

Ravel's construction of a "stable-instability" is thus reflected in the move towards regularity on higher metric levels as accompanied by excessive instability on lower metric levels. As I have shown elsewhere, this fragile formulation need not always be nestled in this way; Ravel often creates metric structures where lower-level stability supports higher-level irregularity.[30] What we should extract from this observation is Ravel's tendency to form deep hierarchies that are riddled with contradiction: stable relationships between some levels, and unstable relationships between others, just as we first encountered with the initial presentation of the sunrise melody. A lack of synchronization between metric accents across levels is partly responsible for the sense of fluidity often ascribed to Ravel's music; because his metric formulations are never really "grounded," musical events appear to be in a constant state of evolution, a process that Horlacher perceives as marking "a flow of time" in contrast to a periodic articulation of time.[31]

In general terms, this technique is not unique to Ravel. Kramer provides several musical examples from the western classical tradition to support his view that meter exists on multiple levels, "some of which are regular and some not." He explains, "Because we perceive several levels simultaneously, we are quite capable of understanding irregularities that are subsumed into deeper-level regularities."[32] Still, what sets Ravel apart from the common-practice era composers on which Kramer focuses is the fact that his metric irregularities are not heard in relation to a metrically regular surface level (as we have seen).[33] Akin to Horlacher's remarks on Stravinsky, I would propose that Ravel's creation of a fluctuating metric hierarchy cannot be viewed as deviant in relation to established periodicity; rather, this metric condition is inherent to Ravel's compositional aesthetic just as metric irregularity gains a "normative status independent of a fixed point of reference" in Stravinsky.[34]

The absence of metric anchoring is not the only feature that contributes to a fluid, temporal flow in *Daphnis*. Ravel's conception of meter as supple certainly seems to have impacted his musical setting of the lovers' reunion, the narrative highlight and focal point of dramatic resolution. Despite the fact that much of the preceding drama has revolved around Daphnis's painful separation from Chloé, it is intriguing that Ravel chooses to make light of this moment by dwelling on the lovers' ecstasy for a mere five measures

30 I explore this technique in detail and with reference to a wide range of Ravel's works in my dissertation. See Bhogal 2004.

31 Horlacher 2001.

32 Kramer 1988, 102.

33 Kramer explains that most tonal music is metrically regular on the surface level. See Kramer 1988, 83.

34 Horlacher 1995, 290.

before proceeding to other aspects of the narrative. Even though Ravel changes the meter from 3/4 to 9/8 to "prolong" the musical duration of their embrace in m. 55, we might not expect this long-awaited resolution to be treated as a transitory phenomenon, let alone one characterized by metric instability (although by now, the listener might well be able to anticipate Ravel's preferred metric state).

In the larger scheme of things, it is neither sunrise, nor Chloé's return, but the acknowledgement of Pan (m. 70) that receives the strongest structural accent as conveyed by hypermetric regularity, which coincides with a return to the tonic. Structural emphasis on Pan's role as *deus ex machina* rather than Chloé's return supports the previously observed hierarchical trinity between Pan and the lovers, while reinforcing the point that Daphnis and Chloé are a couple blessed and protected by Pan. The distinct pace of each temporal progression and its inter-weaving—natural, narrative, metric—illuminates Jankélévitch's observation of how Ravel's listener is constantly challenged to adjust his/her expectations of musical continuity. In this respect, the Sunrise Scene provides strong musical resonance for Jankélévitch's insights given Pan's association with a higher-level state of metric stability, and nature's explicit depiction through instability; nature's final tribute to Pan emphasizes an enduring, primordial divinity in contrast to its own fluctuating identity.

* * *

Even as we perceive a lack of synchronicity between the three temporal frames, the one gesture that permeates each is the arabesque motif. By aligning itself with various events—daybreak, birdsong, passing shepherds—this intricate figure unites the multitude of sensations enmeshed within this *tableau vivante*. The motif's evocation of rippling streams and (through stasis) the enduring sun provides an obvious aural counterpart to the dramatic setting. At the same time, its signification of water invites an association with Daphnis's subconscious through Freudian extension, and thus serves to fuse the realms of nature and human emotion. We experience the expressive intensity of this elision at a critical dramatic juncture, a moment so overpowering that it ruptures the formal frame established at the opening. This frame initially served to segregate natural and human realms with sunrise having taken place at the end of the introduction before shepherds entered the scene to find and awaken Daphnis. The closing frame is also reserved for nature and its homage to Pan. But in the central phrases, Daphnis's subconscious anxiety only remains dormant for so long: at the moment of his awakening, his conscious awareness of Chloé's absence *breaks the frame*. The motif now surpasses all barriers—formal, textural, subconscious—to unleash his overwhelming distress as echoed by nature.

Like Pan, Daphnis has strong associations with nature, especially in Longus's original novel where he is discovered abandoned as a baby in the woods. Even as we can well understand Ravel's interest to emphasize this link, a question that still lingers concerns his decision to explore Daphnis's inextricable relationship to nature and divinity through a motif, which at first glance appears to be little more than a fleeting ornament. Why would Ravel choose to narrate this episode—including its pastoral setting and the drama's climax—through a complicated decoration that maintains an ambiguous metric

identity and a volatile textural presence? While an in-depth answer to this question takes us far beyond the reach of this paper, I would like to mention in closing that Ravel's decision to use the arabesque motif as a structural element gives us several unique insights into his compositional and aesthetic ideals.

For instance, a recurring feature of Ravel's metric style is the construction of a metric state that we characterized as a "stable-instability." We saw how various pulses embedded within the arabesque motif came to form simultaneous dissonant and consonant relationships with other pulses on distinct metric levels. In a different manifestation of the same metric condition, we studied how regularity on higher metric levels subsumed the irregular activity of the arabesque motif and other pulses on low levels. The supple and dynamic qualities of meter promoted through such an ambiguous construction compel us to participate in a different mode of listening; one that does not take periodicity as a norm, and moreover, one that does not perceive meter as a "top-down" experience. In the Sunrise Scene, at least, we have seen how much of this episode's metric complexity may be attributed to rhythmic activity at the lowest level, a feature that finds resonance in London's belief that, "meters do not exist apart from rhythmic surfaces that initiate and sustain them."[35] On this note, I believe that Mark Butler's comments on electronic dance music create an unusual yet accurate analogue to Ravel's achievements in this scene: "rhythm begins to seem not so much like a foreground phenomenon embellishing some deep background structure, but rather as a structurally significant element in its own right."[36]

Finally, it is culturally and historically significant that Ravel chose to narrate this episode through a musical feature that approximates visual arabesque. I have shown elsewhere how *fin/debut-de-siècle* Paris was preoccupied with exploring arabesque's physical and expressive attributes across a range of artistic media.[37] As a type of decoration, arabesque had long participated in an historical debate that contested the structural and semantic significance of ornament in western thought: is ornament independent of structure? Can it mean anything in and of itself? Is it merely a superficial manifestation of beauty? Following the Parisian Rococo revival of the mid-nineteenth century, Ravel, and many of his contemporaries, created a response to these questions that clearly celebrated ornament.[38] Certainly, his treatment of the arabesque motif in this scene indicates his position on the matter. Ravel's careful monitoring of the motif in the frame, and his deliberate transgression of this boundary at a crucial expressive moment, reveals his interest to subvert the conceptually hardened distinction between structure and ornament. His playful manipulation of this boundary suggests a willingness to re-conceptualize musical structure, particularly the distinction between background and foreground. Most importantly, Ravel's notion of fluidity allowed him to re-define our engagement with those parameters that mark music's passage through time.

35 London 2004, 165.

36 Butler 2001, [28].

37 See Bhogal 2007.

38 For more on this topic see Silverman 1989.

## Bibliography

Bhogal, Gurminder Kaur. 2004. *Arabesque and Metric Dissonance in the Music of Maurice Ravel (1905–1914)*. Ph. D. diss., University of Chicago.

——. 2007. "Debussy's Arabesque and Ravel's *Daphnis et Chloé* (1912)," *twentieth-century music*, 3/2: 171–199.

Braus, Ira Lincoln. 2000. "Clouds or Fog? Demystifying Meter, Harmony, and Structure in Debussy's *Nuages*," *The Journal of Musicological Research* 19: 329–372.

Brower, Candace. 1993. "Memory and the Perception of Rhythm," *Music Theory Spectrum* 15: 19–35.

Butler, Mark J. 2001. "Turning the Beat Around: Reinterpretation, Metrical Dissonance, and Asymmetry in Electronic Dance," *Music Theory Online* 7/6.

Caballero, Carlo. 2001. "Fauré the Elusive," in *Fauré and French Musical Aesthetics*. Cambridge & New York: Cambridge University Press, 219–256.

Cohn, Richard. 1992. "The Dramatization of Hypermetric Conflicts in the Scherzo of Beethoven's Ninth Symphony," *19th-Century Music* 15: 188–206.

——. 1993. "Hypermetric Conflicts in the *Menuetto* of Mozart's Symphony no. 40," *Intégral* 6: 1–33.

——. 2001. "Complex Hemiolas, Ski-Hill Graphs and Metric Spaces," *Music Analysis* 20: 295–326.

Groom, Gloria. 2001. *Beyond the Easel: Decorative Painting by Bonnard, Vuillard, Denis, and Roussel, 1890–1930*. New Haven & London: Yale University Press.

Horlacher, Gretchen G. 1995. "Metric Irregularity in *Les Noces*: The Problem of Periodicity," *Journal of Music Theory* 39/2: 285–309.

——. 2001. "Bartók's 'Change of Time': Coming Unfixed," *Music Theory Online* 7/1.

Jankélévitch, Vladimir. 1976. *Ravel*, translated by Margaret Crossland. Westport, CT: Greenwood Press.

Kramer, Jonathan. 1988. *The Time of Music: New Meanings, New Temporalities*. New Listening Strategies. New York: Schirmer.

Krebs, Harald. 1999. Fantasy Pieces: *Metrical Dissonance in the Music of Robert Schumann*. Oxford: Oxford University Press.

Lerdahl, Fred and Ray Jackendoff. 1983. *A Generative Theory of Tonal Music*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press.

London, Justin. 2004. *Hearing in Time*. Oxford: Oxford University Press.

Malin, Yonatan. 2005. "Multilayered Metric Dissonances: Applications and Extensions for the Theories of Krebs and Cohn," presentation at the Society for Music Theory, Boston.

Rothstein, William. 1989. *Phrase Rhythm in Tonal Music*. New York: Schirmer.

Silverman, Debora. 1989. *Art Nouveau in Fin-de-Siècle France: Politics, Psychology and Style*. Berkeley: University of California Press.

# Ravel's Programmatic Impulse[1]

Peter Kaminsky

My essay addresses a central paradox inherent in the notion of program music, which may be termed the "meaning gap." By this, I mean the potential difference in meaning or signification between, on the one hand, music's representation of a narrative, text, title, idea, etc.; and, on the other hand, music's ability to generate and connote its own meaning(s). As primary case study I offer "Les entretiens de la Belle et la Bête" from *Ma mère l'Oye*. My exploration of this movement takes as its point of departure a central analogy: that the potential gap between "external" representation and "internal" connotation may be interpreted as analogous to the gap between conscious and subconscious mentation. Such a gap is hinted at in Berlioz's own account of the program for the *Symphonie Fantastique*: »The aim of the program is by no means to copy faithfully what the composer has tried to present in orchestral terms, as some people seem to think; on the contrary, it is precisely in order to fill in the gaps which the use of musical language unavoidably leaves in the development of dramatic thought, that the composer has had to avail himself of written prose to explain and justify the outline of the symphony«.While Berlioz's statement posits one sort of gap at the heart of the program/music relationship, it becomes more relevant to Ravel's music to consider the gap from the other direction and reverse Berlioz's terms: thus the composer avails himself of the unique structural and expressive resources of music to connote their own meaning, in order to fill in the gaps which the limitations of the programmatic source unavoidably leave in the development of dramatic thought.

It is not my desire to make Ravel's charming set of miniatures comprising *Ma mère l'Oye*, or the virtuosic triptych *Gaspard de la Nuit*, suffer yet another attempt to resolve the surprisingly resilient controversy over the nature and aesthetic worthiness of program music.[2] Further, I shall not attempt to contextualize Ravel's programmatic works within some master typology, although it would be possible to do so as an outgrowth of prior research. Instead I shall focus on one small but significant point. This point concerns one of several paradoxes inherent in the notion of program music, which may be termed the "meaning gap." By this, I mean the potential difference in meaning or signification between, on the one hand, music's representation of a narrative, text, title, idea, etc.; and, on the other hand, music's ability to generate and connote its own meaning(s).

1 This essay grows out of a lecture given at the Humanities Institute at the University of Connecticut, Storrs.

2 A highly abridged list of works addressing general issues in program music includes Calvocoressi 1908, Dahlhaus 1989, Hanslick 1891 (8th ed., transl. and ed. 1986), Kivy 1984, and Scruton 1997. Monographs or essays on individual works include Caballero 2004, Cone 1971, Hepokoski 1992 and 2006, and Werbeck 2003.

My essay shall explore this gap as it is manifested in the fourth movement of *Ma mère l'Oye*, "Les entretiens de la Belle et la Bête." The choice of this particular movement was simple. "Beauty and the Beast" is by far the longest and most complex movement in *Mère*, and it has the most substantial programmatic text of the set (included in the heading of the score). At the conclusion, I shall briefly sketch how a similar approach may be productive in the analysis of "Le Gibet" from Ravel's *Gaspard de la Nuit*, based on Aloysius Bertrand's prose poem.

My exploration of these two movements takes as its point of departure a central analogy: that the potential gap between "external" representation and "internal" connotation may be interpreted as analogous to the gap between conscious and subconscious mentation. Such a gap is hinted at in Berlioz's own account of the program for the *Symphonie Fantastique*:

> The aim of the program is by no means to copy faithfully what the composer has tried to present in orchestral terms, as some people seem to think; on the contrary, it is precisely in order to fill in the gaps which the use of musical language unavoidably leaves in the development of dramatic thought, that the composer has had to avail himself of written prose to explain and justify the outline of the symphony… .[3]

Edward T. Cone summarizes Berlioz's attitude as follows: "This, then, is the composer's account of the purpose of the program: not to duplicate the music, but to fill in what the music has left unsaid."[4] While Berlioz's statement posits one sort of gap at the heart of the program/music relationship, it becomes more relevant to Ravel's music to consider the gap from the other direction and reverse Berlioz's terms: thus the composer avails himself of the unique structural and expressive resources of music to connote their own meaning, in order to fill in the gaps which the limitations of the programmatic source unavoidably leave in the development of dramatic thought.

Such a reversal is also manifest in film music. In his book Hitchcock's Music, Jack Sullivan comments on the director's attitude toward music, and on his favorite musical collaborator Bernard Herrmann:

> … Although Hitchcock's musical designs often depict an outer world of action and drama, providing a rhythm for his kinetic images—the sounds commonly associated with the "master of suspense"—the deepest, most original kind of Hitchcock music evokes inner turmoil and ambivalence, pitting subconscious desires and anxieties against behavior enacted on the screen.[5]
>
> … A product of the silent era, Alfred Hitchcock distrusted words but came to trust music; it spoke a language deeper than dialogue, allowing the world of obsession and longing, his favorite subject, to have its say. Music "can tell you what people are thinking and feeling," observed Bernard Herrmann, who worked with Hitchcock over a greater length of time than any other composer, "and that is the real function of music.

3 Cone 1971, 28, quoted from Berlioz's footnote to his own programmatic leaflet for the premier of *Symphonie fantastique* in May 1830.

4 Ibid., 29.

5 Sullivan 2006, xv.

> The whole recognition scene of Vertigo, for example, is eight minutes of cinema without dialogue or sound effects—just music and picture. I remember Hitchcock said to me, 'Well, music will do better than words here.'"[6]

If music is intended to evoke subconscious desires counterpointed against the overt action seen and dialogue heard on the screen, then we need not stretch too far to draw the analogy between the overt action depicted in Ravel's textual sources—Mme. Leprince de Beaumont for "La Belle et la Bête" and Aloysius Bertrand for "Le Gibet"—and his musical counterpoint with its potential to express the subconscious undercurrents of the stories and his interpretations thereof.

* * *

The surface events of the story of Beauty and the Beast are familiar enough to require no rehearsal here. In analyzing Ravel's musical setting, however, it is useful to examine, albeit briefly, some fundamental aspects of the story from a structuralist and psychoanalytic perspective.

Following Russian literary theorist Vladimir Propp's methodology for the classification and analysis of folk tales, Larry DeVries offers a structuralist scheme for Beauty and the Beast; this is reproduced below.[7]

*Move I*

| | |
|---|---|
| a. Initial Situation | Father–3 Sons–3 daughters |
| [g] Interdiction | [Do not wish for rose.] |
| d. Violation | Wish for rose. |
| b. Family Member Absent | Father leaves home. |
| [g] Interdiction | [Do not pick rose.] |
| d. Violation | Father picks rose. |
| Consequence | Beast threatens.<br>Father promises daughter. |
| [A] Lack | [Beauty lacks husband.] |
| C Hero leaves | Beauty leaves home. |
| K Lack Liquidated | Beast sues for marriage. |

6 Ibid., xix.

7 DeVries 1989, 162–4. Propp includes the story as a member of a larger class of tales that includes "Cupid and Psyche," further characterized by DeVries as entailing the notion of "Unequals in Love," 155 ff.

*Move II*

| | |
|---|---|
| g. Interdiction | Not to wish to go home. |
| d. Violation | Wish to go home. |
| g. Interdiction | Not to overstay. |
| d. Violation | Overstaying. |
| A Lack | Violation caused by sisters leads to lack of husband. |
| K Lack Liquidated | Return to Husband. |
| M Task | Revive beast. |
| N Task Accomplished | Beast revived. |
| T Transformation | Beast transformed. |
| W Marriage | Marriage. |

DeVries divides the story into two "moves," which are composed of a series of states—initial situation, family member absent, etc.—and actions, in particular, the sequence interdiction → violation → consequence. Hence the story divides into two parts: the first begins with the introduction of the father and his three daughters and ends with the Beast asking for Beauty's hand in marriage, followed by her rejection of his offer; the second begins with Beauty's wish to go home to see her father and ends with her accepting the Beast in marriage and his consequent transformation into a prince. As we shall see, both Ravel's extracts from the story comprising "Les entretiens" (which he places at the head of the score) and his musical setting follow DeVries's two-part division.

In his well-known study The Uses of Enchantment: The Meaning and Importance of Fairy Tales, psychoanalyst Bruno Bettelheim interprets Beauty and the Beast as a coming-of-age and sexual awakening of a young girl. Taking Freud's Oedipus complex as his point of departure, Bettelheim focuses on the transference of a young girl's oedipal feelings toward her father to another male figure. The latter, personified as a beast, symbolizes her initial fear of her sexual impulses, which eventually recedes as she grows toward maturity and her transference is complete. Bettelheim writes:

> Thrown into a conflict between her love for her father and the Beast's needs, Beauty deserts the beast to attend her father. But then she realizes how much she loves the Beast—a symbol of the loosening of ties to her father and transference of her love to the Beast. Only after Beauty decides to leave her father's house to be reunited with the Beast—that is, after she has resolved her oedipal ties to her father—does sex, which before was repugnant, become beautiful.
>
> This foreshadows by centuries the Freudian view that sex must be experienced by the child as disgusting as long as his sexual longings are attached to his parent… . But once detached from the parent and directed to a partner of a more suitable age, in normal development, sexual longings no longer seem beastly—to the contrary, they are experienced as beautiful.[8]

8 Bettelheim 1976, 307–8.

Regardless of one's views on the usefulness of structuralist and Freudian takes on fairy tales in general and Beauty and the Beast in particular, they represent serious attempts to explain the underpinnings of the story. Viewed broadly, both perspectives conceive the story as entailing three characters—the father, Beauty, and Beast—in a two-part trajectory: from Beauty's home to Beast's castle co-extensive with the oedipal stage; and again from home to castle corresponding to her post-oedipal transference of affection from father to Beast.

In light of the above perspectives, let us turn to Ravel's own version of the story heading the score, staged as a series of brief conversations; this is reproduced in Example 1 below.

[Move 1]

—"Quand je pense à votre bon coeur, vous ne me paraissez pas si laid."—"Oh! dame oui! j'ai le coeur bon, mais je suis un monstre."—"Il y a bien des hommes qui sont plus monstres que vous."—Si j'avais de l'esprit, je vous ferais un grand compliment pour vous remercier, mais je ne suis qu'une bête.

… La Belle, voulez-vous être ma femme?"—"Non, la Bête! …"

[Move 2]

—"Je meurs content puisque j'ai le plaisir de vous revoir encore une fois."—"Non, ma chère Bête, vous ne mourrez pas: vous vivrez pour devenir mon époux!" … La Bête avait disparu et elle ne vit plus à ses pieds qu'un prince plus beau que l'Amour qui la remerciait d'avoir fini son enchantement. (Mme Leprince de Beaumont)

English translation:[9]

"When I think of your kind heart, you don't seem so ugly."—"Oh my yes, I have a kind heart, but I'm hideous."—"Many men are more hideous than you."—"If I had wit, I'd think of a fine compliment to pay you, but I'm only a beast."

"Beauty, will you marry me?"—"No, Beasty!"

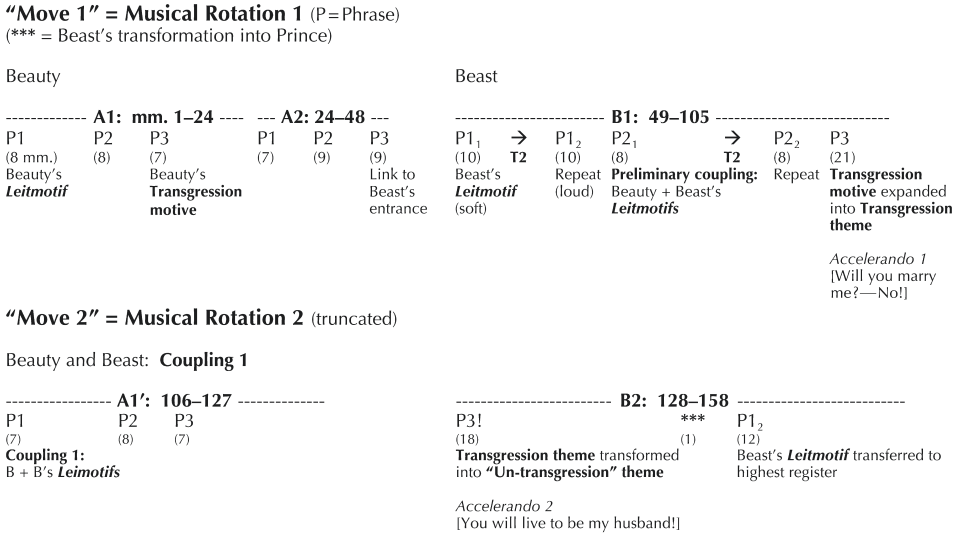
"I'll die happy, since I've had the pleasure of seeing you again."—"No, Beasty dear, you shan't die: you will live and be my husband." … The Beast vanished, and at her feet she now found a prince more handsome than love itself, who thanked her for breaking the spell that bound him.

Example 1. Ravel's text for "Les entretiens de la Belle and de la Bête"

Structurally, the bracketed annotations show that the dialogue selected by Ravel to retain the essence of the story clearly articulates the two-part narrative noted above. Psychologically, however, a significant change occurs: the character of the father is omitted entirely. Clearly this is desirable from a musico-dramatic standpoint; one can scarcely imagine how the father could be represented musically! With respect to programmatic interpretation, this change is highly significant: inner turmoil, change of feelings, and maturation consequently become focused solely on the character of Beauty in her interaction with the Beast. In turn, Ravel configures the narrative around Beauty's and the Beast's leitmotifs, themes, and their transformations.

9 Ravel 1910; the English translation comes from the version for solo piano by Lawrence Rosen (Ravel 1995). All subsequent musical examples from "Les entretiens" are from the solo piano version. Note that in the orchestral arrangement of the movement, there is one added bar after m. 58; the number of measures for the solo piano and original four-hands version are identical.

Example 2 charts the formal design for "Les entretiens."




Example 2. Musical design for "Beauty and the Beast"

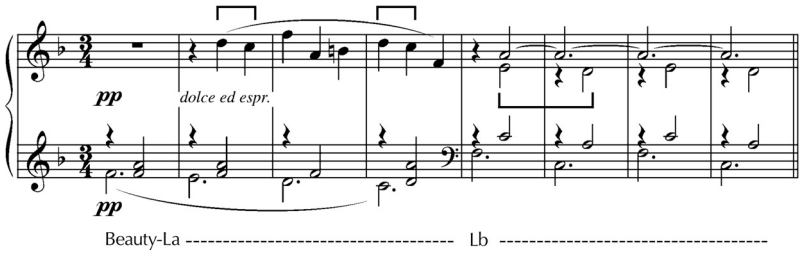
The movement divides into two large parts, wherein narrative moves 1 and 2 correspond respectively to musical rotations 1 and 2.[10] Rotation 1 also divides into two parts, signaled by the introduction of Beauty's and the Beast's respective leitmotifs. (These will be discussed in greater detail in subsequent examples.) Beauty's music goes through two iterations (A1–2) of three phrases each (P1–3). The Beast's music is structured differently, in that each phrase is sounded twice, the second time a major second higher (marked "T2" or transposition by 2 semitones) than the first. The upward transposition helps connote the Beast's intensity and desperation in contrast to Beauty's (apparent) placidity. Rotation 1 ends with P3 (mm. 85–105), whose acceleration in phrase rhythm (4+4+2+2+1+1…), coupled with the tempo accelerando and dynamic crescendo, raises to a climactic pitch the Beast's futile petition for Beauty's hand in marriage. Rotation 2 begins with a single iteration of Beauty's music (mm. 106–127), now coupled with the Beast's leitmotif. Thereafter a significant formal permutation takes place as a variant of P3 initiates the next section (mm. 128 ff); in turn this leads to a similar acceleration and climax, followed by the glissando (m. 146) marking the Beast's transformation. Thereafter his leitmotif is transferred to the highest range of the piano, followed by the epilogue appropriately sounding the final coupling of the lovers' leitmotifs.

Example 3 presents their leitmotifs as they are first introduced. The contrasts between them are obvious: Beauty's pitch collection is the F-major scale (with Lydian inflec-

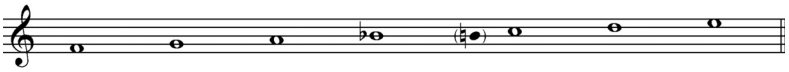
10 For an explanation of rotational form, see Hepokoski 2001.

tions), while the Beast moves from whole tone (mm. 49–52) to octatonic (53–58); Beauty "sings" in approximately alto range in a flowing waltz texture reminiscent of Satie's *Gymnopédie* No. 1, while the Beast's angular melody sounds in the bass against a marcato accompaniment, and so forth. Not surprisingly, Ravel follows late 19th-early 20th century convention in his assignment of asymmetrical diatonic tonality to the human Beauty and symmetrical atonality, with its connotations of darkness, magic and the supernatural, to the Beast.[11]

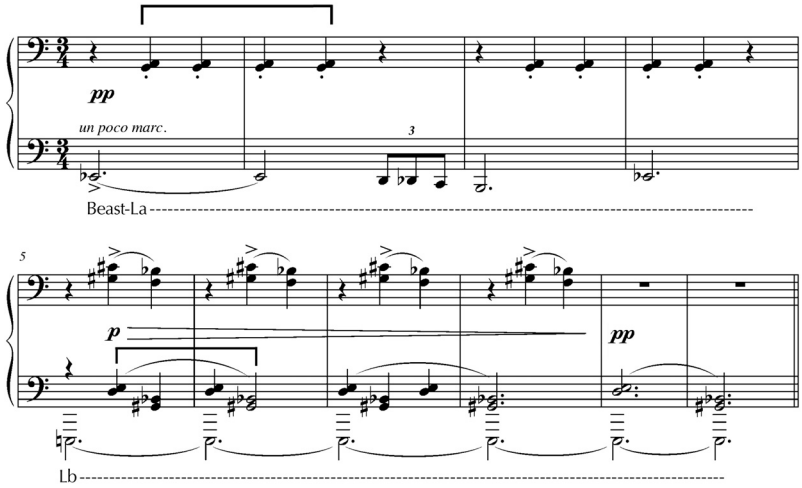
Example 3. Leitmotifs for Beauty and the Beast (Square brackets indicate Major 2nd intervals)




Example 3a. Beauty's Leitmotif, mm. 1–8

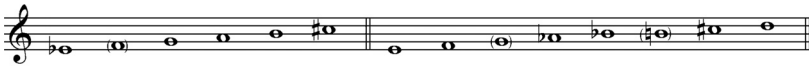


Example 3b. Beauty's Scale: F major (Lydian)




Example 3c. Beast's Leitmotif, mm. 49-58. Latent Desire: descending bass motion.

11 Antokoletz 2004, 57 and *passim*; and Taruskin 1985, 103 ff.

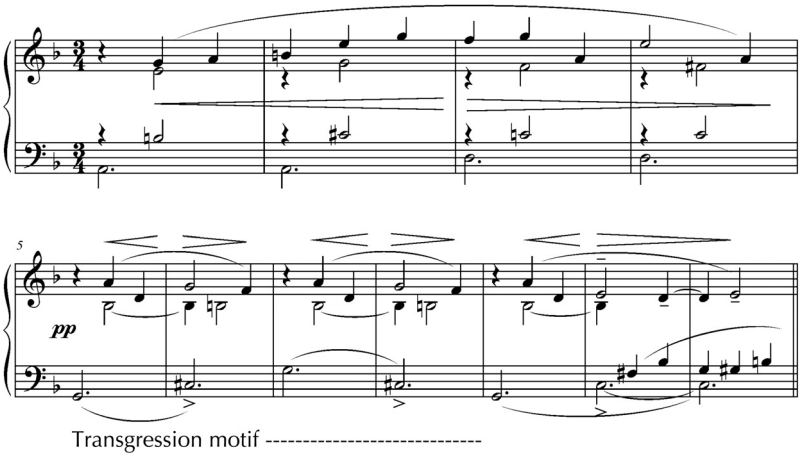


Beast's scales:
Whole-tone Eb-F: Beast-La Octatonic E-F: Beast-Lb

Example 3d. Beast's scales

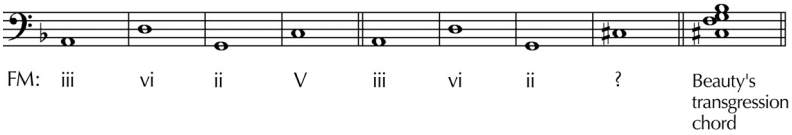
Less obvious are the latent similarities between their musical representations.[12] Formally, both Beauty's and the Beast's leitmotifs divide into 4 + 4 bars (the Beast's leitmotif adds a 2-bar extension), leading from harmonic motion to stasis, thereby allowing their leitmotifs to be contrapuntally combined. With respect to intervals, both parts feature major 2nds (shown with square brackets in the example), where Beauty's are melodic and the Beast's are harmonic. Perhaps the most striking similarity occurs toward the end of Beauty's first section in mm. 17–20 (Example 4). In the phrase immediately preceding, the bass motion and harmony—A7-D7 as V7/vi-V7/ii—lead one to expect a continuation G-C-F supporting a ii-V-I cadential movement. However, the substitution of C-sharp for C-natural, emphasized by both the hairpin dynamics and the accent on C-sharp, delays in dramatic fashion the expected conventional and functional conclusion. Moreover, with the sliding of the alto voice from B-flat to B-natural, the resultant chord is the French augmented 6th sonority on C-sharp. As is well known, this chord represents the only tetrachordal subset shared by the whole-tone and octatonic collections, and here the chord belongs to the specific transposition of these collections embodied by the Beast's leitmotif.

Example 4. Beauty's subconscious "transgression motif"




Example 4a. Beauty's "subconscious" transgression, mm. 13–23

12 For an illuminating discussion of "latent unity" as a analytical desideratum, see Satyendra 2005.



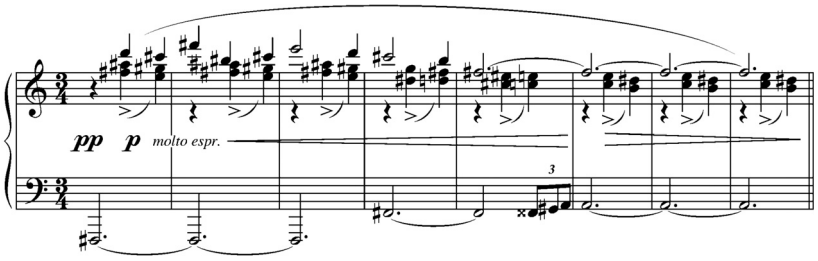

Example 4b. Expected bass line and harmony vs. Actual bass line and harmony

How are we to interpret Beauty's gesture in its marked departure from diatonic F-major tonality and the association of her chord with the Beast's whole-tone and octatonic collections? I suggest that both gesture and chord present our first glimpse into Beauty's subconscious: their latent association with the scalar context of the Beast's leitmotif may be understood as isomorphic to her latent desire for union with him, notwithstanding her words to the contrary; hence the name "transgression motif."

These three musical segments—Beauty's and the Beast's respective leitmotifs together with her transgression motif—provide the basis for all the musical material for the movement. Musically, their contrapuntal combination, order of presentation and transformation articulate the small- and large-scale formal design. Programmatically, their progression tells a story that simultaneously represents, deepens and subverts the written narrative.

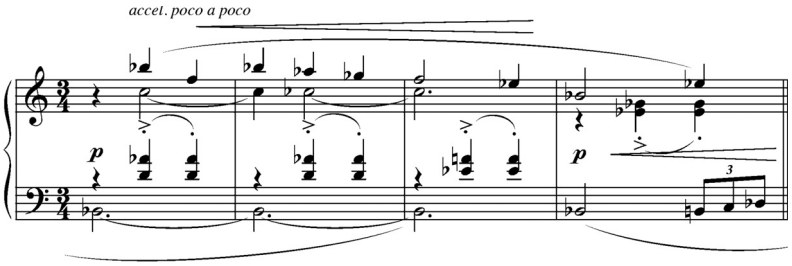
Example 5 traces the trajectory of the lovers' interaction through six stages labeled a–f, beginning with the preliminary coupling of their leitmotifs at mm. 69 ff (section B1, phrase $P2_1$; cf. Example 2).

Example 5. Narrative/thematic transformations of Beauty's and Beast's music

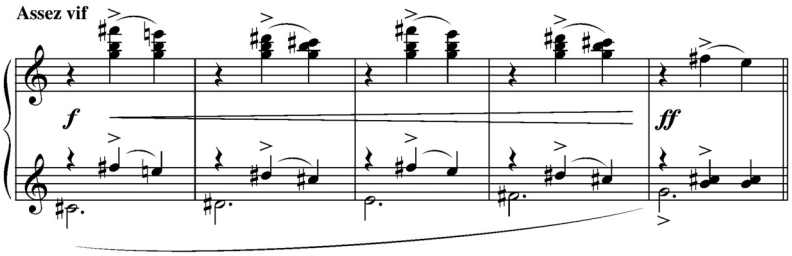



Example 5a. Preliminary Coupling: Beauty's and Beast's Leitmotifs, mm. 69–76

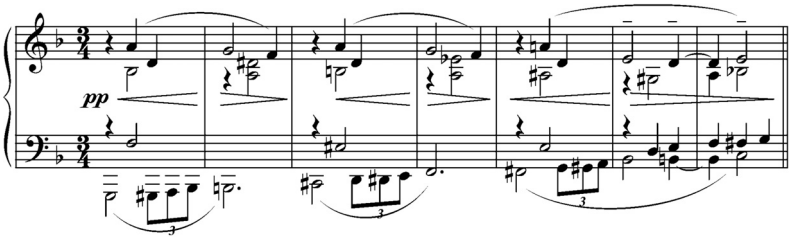
Top: Beauty's Leitmotif.
Middle: Beast's pleadings (transformed from his original "Lb"
—note the similarity to the opening of Beauty's Leitmotif).
Bottom: Beast's Leitmotif (Overt Desire: ascending bass motion)



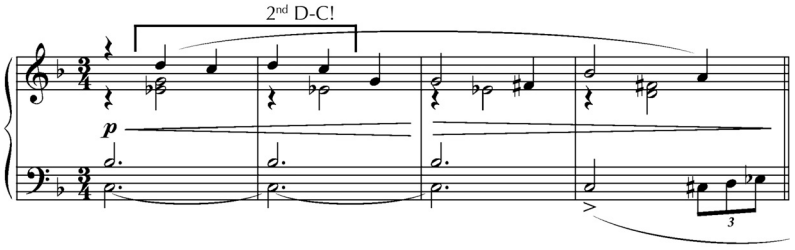

Example 5b1. Beauty's subconscious "transgression motif" expanded to become a "transgression theme" (mm. 85–88 ff). Note intervallic progression of theme: 4ths on the outside, steps on the inside.



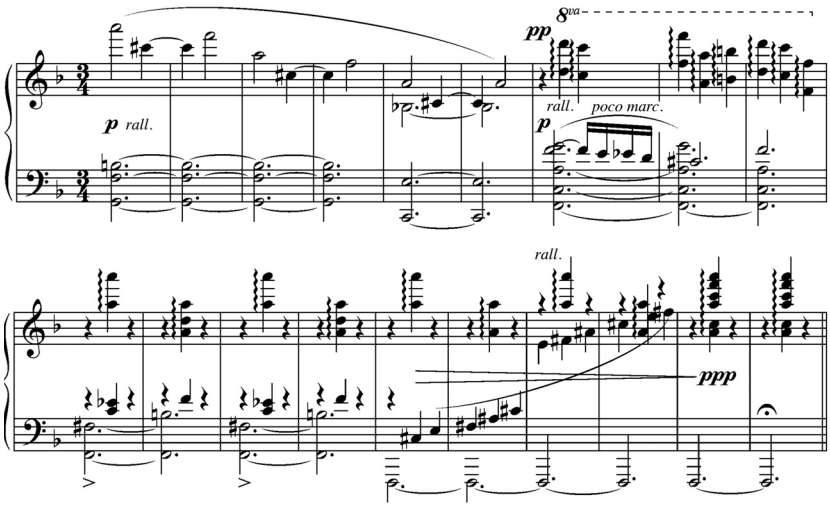

Example 5b2. Beast's plea, the C♯-G dim 5th, and Beauty's transgression (mm. 97–101)




Example 5c. Beauty's "transgression motif" coupled with the Beast's overt desire (upward motion, mm. 121–127)




Example 5d. Beauty's "transgression theme" (cf. mm. 85–88 ff) transformed into her "un-transgression theme" (128–131 ff). Note reversed intervallic progression of theme: steps on the outside, 4th on the inside. (cf. Beauty's original leitmotif)




Example 5e. End of Beast's Transformation into the Handsome Prince (1st 6 measures, mm. 153–8) followed by f. Final Coupling of Beauty's and Beast's Leitmotifs (mm. 159–end). Note the accented F-natural/F-sharp at the beginning of the second system, marking the end of the first part of the Beast's Leitmotif; and, immediately thereafter, the heavy emphasis on F-sharp via arpeggiation of its dominant seventh.

Stage (a) immediately follows the first two statements of the Beast's leitmotif. Each voice in the texture transforms the respective leitmotifs: the top voice alters the start of Beauty's theme from major second D-C to minor second D-C♯ in the tonal context of B major/minor implied by its dominant F♯; the middle voice transforms the Beast's original oscillating major seconds (mm. 53 ff) into beseeching thirds descending a major second, suggestive of Beauty's own leitmotif; the bottom voice inverts the Beast's original descending triplet eighth notes, their upward direction and crescendo making overt the intensification of his desire for Beauty. Stage (b1) leads off with Beauty's transgression gesture, now expanded from two-bar motive to four-bar theme; on a larger scale, mm. 85–8 compress the two previous eight-bar phrases as part of a process of acceleration and liquidation beginning with the Beast's entrance at m. 49. Intervallically, the theme is characterized by perfect fourths beginning and ending the phrase and stepwise motion in between; this arrangement becomes even clearer with the acceleration in phrase rhythm at mm. 93–96 (not shown in the example). Thereafter, the section leads to the first climax of the piece (b2) as the Beast's bass line traverses the diminished fifth C♯-G (mm. 97–101), the inversion of the bass G-C♯ accompanying Beauty's initial transgression in mm. 17–20. By revisiting the "site" of her transgression at the precise moment of her rejection of the Beast's plea, the music unmistakably connotes her inner turmoil: by failing to submit to the Beast's overt desire (accentuated by the rising triplets mm. 92–96), she stifles her own latent and transgressive desire.

Stage (c) begins with the first coupling of the lovers' leitmotifs initiating the second musical rotation (mm. 106 ff). The example shows the third phrase (mm. 121–7), in which Beauty's transgression motif at its original pitch level is underpinned by the Beast's sequential rising line in triplets, its swelling urgency literally representing his desire (and, perhaps, his recognition of Beauty's own desire to transgress). Not coincidentally, the first two statements of the Beast's sequence begin on low G and C♯, elaborating the original bass succession of Beauty's transgression in mm. 17–20. Stage (d), mm. 128 ff, is signaled by the varied restatement of P3 from the previous musical rotation (cf. mm. 85 ff). While the surface rhythm as well as the acceleration of the phrase rhythm and tempo are replicated unchanged, the theme itself is strikingly altered: now the major seconds frame the theme, while the fourths are placed inside; once again this is emphasized as the passage accelerates (mm. 136–9: treble A-G-D-C♯ || C-B♭-F-E). By permuting the intervallic succession in this way, at m. 128 the phrase begins with quarter rest-D5-C5, unmistakably recalling Beauty's initial leitmotif opening the piece.

The foregoing chain of transformations of Beauty's theme may be summarized as follows:

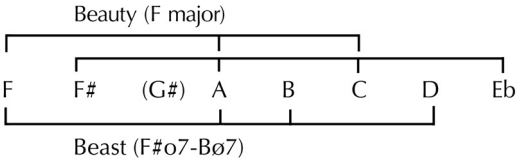
| Music: | initial leitmotif → | transgression motif → | transgression theme → expands motif | transgression theme in intervallic permutation |
|---|---|---|---|---|
| | m. 1 | 17 | 85 | 128 |
| quality: | childlike innocence | latent sexual desire | desire increases | desire is no longer perceived as transgressive |

Thus Ravel's music traces a progression from leitmotif to transgression motif to transgression theme to, crucially, the permutation of the transgression theme—or, if you will, "transgression squared." But, like other musical techniques that articulate squarings, e. g., tritone-tritone, melodic inversion-melodic inversion, and so forth, one ends up where one began. Consequently, the developmental chain leads to Beauty's subconscious transgression and its progressive intensification, which then comes full circle to where it is no longer transgressive but instead conveys her emotional readiness to accept the Beast. This progression is literally present neither in Leprince de Beaumont's narrative nor in Ravel's extracts from it. Rather, Ravel's music suggests the inner recesses of Beauty's subconscious, not by literal representation, but rather by the interaction and transformation of elements within Beauty's and Beast's mimetic leitmotifs.

Stages (e) and (f) similarly represent the outer trappings of the story while simultaneously interrogating its most notable event: the Beast's transformation into a prince. At mm. 146 ff, his actual transformation (not shown in the example) is suggested by means of register, harmony and tonality. Following the "magical" glissando, in (e) his leitmotif is transferred to the highest possible register, shedding all signs of bass-register beastliness. The example begins at m. 153: against the harmonic progression G7-C7 (V7/V-V7 in the tonic F major), the melody twice sounds the augmented triad A-C♯-F, followed by its truncation to A-C♯-A. Considering melody and harmony together, the Beast/prince

is represented by a whole-tone dominant ($G7^{\sharp 11}$) followed by an octatonic dominant ($C7^{13/b9}$). In this sense the scalar associations of his beastliness recede into the background in submission to Beauty's tonic key: the Beast is tamed by the stronger force of conventional tonality and its representative cadential progression II-V-I.[13]

Thereafter Beauty's leitmotif combines with the Beast's (stage (f)), now sounding in the middle voice underpinned by the stable tonic fifth F/C. Formally this final contrapuntal combination initiates the epilogue, from which point on, as the story tells us, they live happily ever after. But the music suggests that all is not as it appears. For, although the musical connotation of subconscious mentation has focused on Beauty's thematic transformations, the Beast's leitmotif—or more precisely, its essential first four measures—never undergoes transformation. Consequently, he sings the same Beast song we have heard throughout, its outline F-C♯-F-F♯. While the example reproduces the accent at m. 162 as it appears in the solo piano transcription, in the original version for one piano four hands Ravel places an accent directly on the Beast's F-sharp (pounded by the right-hand thumb), highlighting its clash with Beauty's F a minor ninth below. This has further consequences: the Beast continues by oscillating between F♯o7 and Bø7 chords, thereby imperiling the tonal control of tonic F major. In fact, the whole collection comprises all but one pitch of the octatonic collection on F-F♯ as partitioned below:




Hence the Beast's leitmotif is not only untransformed, but his associated "supernatural" octatonic collection vies for supremacy with Beauty's human tonality, both supported by F as pitch center. Finally, the penultimate gesture has the Beast parodying his own ascending white-note "transformation-glissando," as his dissonating F♯ expands to an arpeggiated F♯7 that all but obliterates Beauty's feeble attempt to hold on to F major as tonic via her octave A's. In short, contrary to the story—and contrary to our above interpretation of the penultimate stage (e)—musically Ravel's Beast remains a Beast, his transformation all but nullified by his leitmotivic F♯ and the continuing force of his octatonicism.

But is Ravel's musical setting truly contrary to the story? After all, Beauty accepts the Beast's offer of marriage with no expectation of transformation, which therefore carries symbolic significance but is essentially superfluous to the "structural" action of the story. Indeed, director Jean Cocteau in his famous film version of 1946 plays throughout with the sort of reversals and ironies pursued here, including Beauty's closing revelation

13 Ravel employs a similar strategy for closure at the end of *L'Enfant et les sortileges*. Here the Mother's leitmotif, a cadential progression supporting the treble descending perfect fourth B-F♯ , is stated as the concluding cadence in the tonic G major, the treble motive sung by the Child. By literally internalizing the Mother's cadence in the tonic key, the Child symbolically accepts her authority.

"I was the monster, my Beast."[14] With respect to Ravel's oeuvre, "Les entretiens de la Belle et de la Bête" stands out among his early works that deal with the subject of love in its psychological as well as musical acuity and interest. The manner of its setting, in particular its illumination of the depths and complexities of the subconscious in a highly stylized manner, sets the stage for its exploration in very different ways in *Daphnis et Chloé*, the setting of Mallarmé's "Placet futile," the first two of the *Don Quichotte à Dulcinée* songs, and, most notably, the opera *L'Enfant et les sortilèges*.

In turning briefly to "Le Gibet," we encounter a completely different species of source text, and consequently a different sort of relationship between text and musical setting. For Beauty and the Beast, it was necessary to make an interpretative leap from the outer events of the narrative to its subconscious underpinnings (taking into account Ravel's own process of extraction in making his "libretto"), prior to analyzing the music and its complex relation to the story. By contrast, "Le Gibet" is itself "about" the subconscious, specifically the act of repression, which becomes enacted by the formal and syntactical structure of the poem. Accordingly, Ravel's setting may be interpreted as a musical realization of the poem's enactment of repression. Bertrand's poem and translation are given below.

*"Le Gibet"*

Que vois-je remuer autour de ce Gibet?

FAUST

Ah! ce que j'entends, serait-ce la bise nocturne qui glapit,
ou le pendu qui pousse un soupir sur la fourche patibulaire?

Serait-ce quelque grillon qui chante tapi dans la
mousse et le lierre sterile dont par pitié se chausse le bois?

Serait-ce quelque mouche en chasse sonnant du cor
autour de ces oreilles sourdes à la fanfare des hallali?

Serait-ce quelque escarbot qui cueille en son vol
inégal un cheveu sanglant à son crâne chauve?

Ou bien serait-ce quelque araignée qui brode une demi-
aune de mousseline pour cravate à ce col étranglé?

C'est la cloche qui tinte aux murs d'une ville, sous L'horizon,
et la carcasse d'un pendu que rougit le soleil couchant.

English translation:

What is it I see stirring around that Gibbet?[15]

14 Hearne 1989, 82. The notion of Beauty-as-monster is made explicit at the end of the animated film *Shrek* (DreamWorks Animation, 2001).

15 The English translation is by Roger Nichols (1991), who also serves as editor of the Peters edition of *Gaspard*.

FAUST

Ah! What do I hear? Is it the night wind howling, or
the hanged man sighing on the gibbet?

Might it be a cricket singing, hidden in the moss and
the sterile ivy with which the wood covers itself out of pity?

Might it be a fly hunting and sounding its horn around
those ears that are deaf to the slaughterer's triumph?

Might it be a cockchafer plucking, in its halting
flight, a bloody hair from its bald pate?

Or might it be a spider, weaving a length of muslin as
a scarf for that strangled neck?

It is the bell that sounds from the walls of a town
beyond the horizon, and the corpse of a hanged man that
glows red in the setting sun.

The epigraph from Faust, "What is it I see stirring around that Gibbet?" would appear to stage the stage for the poem. But then the sense abruptly shifts, as the poem proper begins "Ah! What do I hear?" The sensate shift suggests that the act of seeing, of immediately verifying what is swinging from the gallows, is being repressed. This hint of repression then is made explicit in the course of the first verse by none other than the word "or": "Is it the night wind howling, or the hanged man sighing on the gibbet?" We know—and the poem's protagonist knows, at least subconsciously—that the answer can only involve the latter. But the succeeding verses repress this knowledge in favor of an insect's or spider's call and progressively more grisly imaginings associated with it (sterile ivy, slaughterer's triumph, bloody hair, and strangled neck). Syntactically, verses two through five each begin with the conditional interrogative "Serait-ce"—Might it be? In the final verse, the return to the present indicative "C'est"—It is—signals the break in the pattern of repression. Formally, it loops back not only to the question of verse one, but also to the epigraph preceding, and hence to the initial site of repression: the protagonist hears the bell tolling and sees the hanged man rotting.[16]

I propose that Ravel's "Le Gibet" enacts the repression at the heart of Bertrand's poem by mapping two of its central structural elements into musical terms: the conditional as an initial state of tonal ambiguity which is resolved in the final section of the piece; and the corresponding loop of closing verse back to beginning as the culmination of the music's formal strategy and the means of structural closure. This interpretation suggests Ravel's music as a dramatic staging of the poem that places the listener in the role of the protagonist.

Accordingly, the opening may be construed as follows:

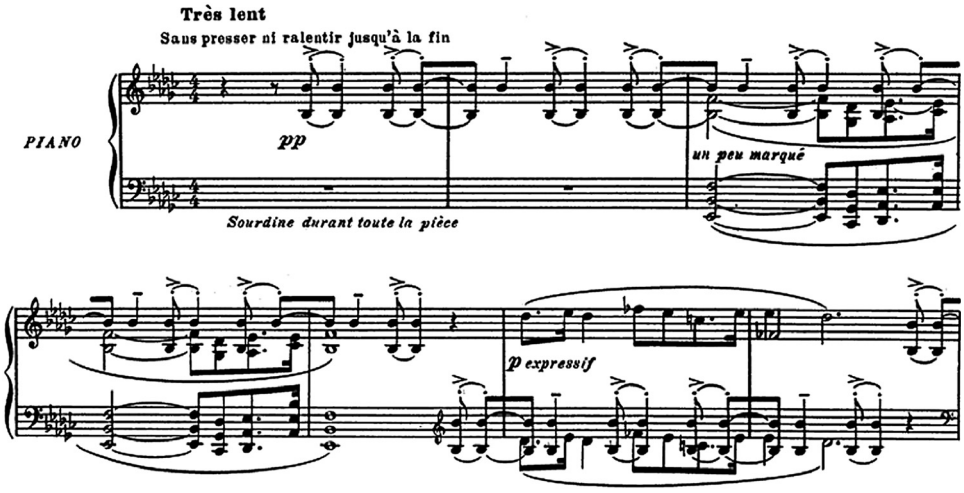
16 In its obsessive refrain and increasingly macabre succession, Bertrand's poem bears a strong resemblance to Edgar Allan Poe (cf. "The Telltale Heart," "The Raven" et al), a point undoubtedly not lost on Ravel who by his own admission considered Poe his most important influence in aesthetics as well as the art of composition. See Larner 1996, 33 and *passim*.

Protagonist: Ah! What do I hear?

Listener, mm. 1–2: What is the structural status of the ostinato octave B♭[3]/ B♭[4] stated in isorhythm, and what does it represent?

Protagonist: Is it the night wind howling, or the hanged man sighing on the gibbet?

Listener, mm. 3–7: Is the "true" tonal allegiance of octave B♭ to tonal center E♭ minor, as indicated by the key signature and the prolonged opening chord in which B♭ sounds as the upper fifth of bass E♭[2]? Or is its allegiance to pitch center B♭, by the sheer force of the ostinato, by the presence of its own reinforcing 5th (F) in the opening chord, and by the forceful turn to B♭ minor in mm. 6–7?




Example 6. Opening of "Le Gibet"

Following from this musico-dramatic opening, the remainder of the movement unfolds a series of formal stages that represent in musical terms the process of willful illusion on the part of the protagonist. Example 7 presents a formal overview. The six stages, labeled S1–S6, unfold a series of five themes that lead from said initial state of tonal ambiguity (S1), to attempted tonal clarification (S2), to the climax of repression of truth (S3); the latter is signaled by the parodistic cadence in the distant key of C♯ and the ensuing emigration from tonal space into octatonic space beginning m. 26, marking the exact midpoint of the piece (Example 8).[17] Following the octatonic recitative (S4; in m. 29, A-natural is not part of the collection), the form doubles back on itself, as previous themes return transposed and transformed. Thus in Example 7 the arrows pointing from right-to-left signify the renewed attempt at tonal clarification. This results in the concluding Stage

17 The use of term "octatonic space" is drawn from Lerdahl 2001, 249 ff. Ravel's notation reveals another manifestation of illusion, as the ostinato B♭ is renotated enharmonically as A♯.

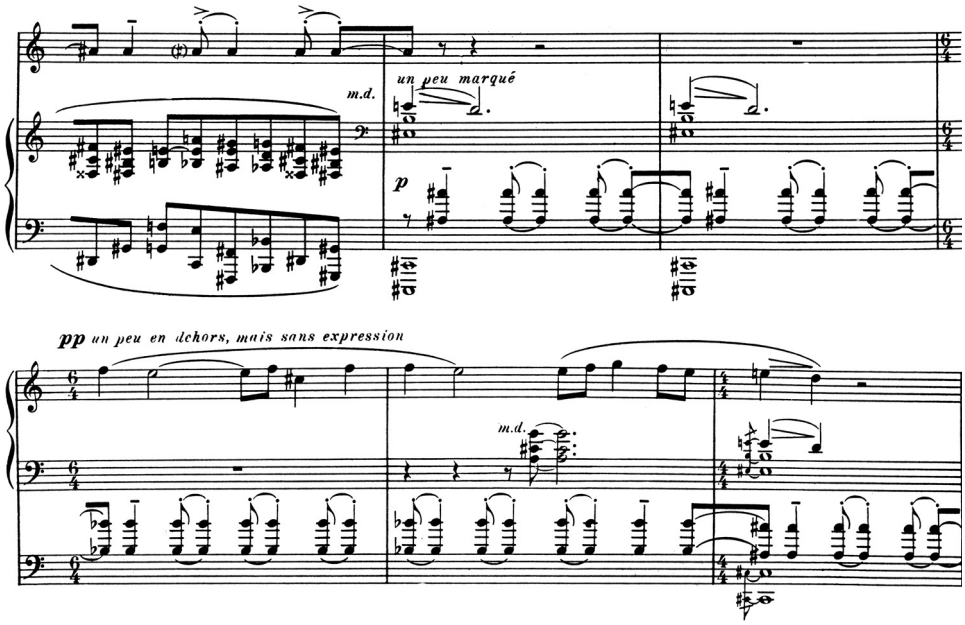
6 (mm. 40–end), in which themes 4, 2 and 1 are restated over the addition of the bass pedal point on octave B♭0/B♭1 (Example 9). Under the foregoing interpretation, the return to the opening theme at m. 48, now registrally enclosed within the isorhythmic bass and soprano pedals on B♭, ends the process of illusion and shatters the protagonist's repression of the truth by answering the initial question of pitch centricity: it is B♭, whose "victory" is as implacable as the obsessive refrain "Nevermore" from the beak of Poe's Raven.

(S = *stage* in the musical process)
(Th = Theme)

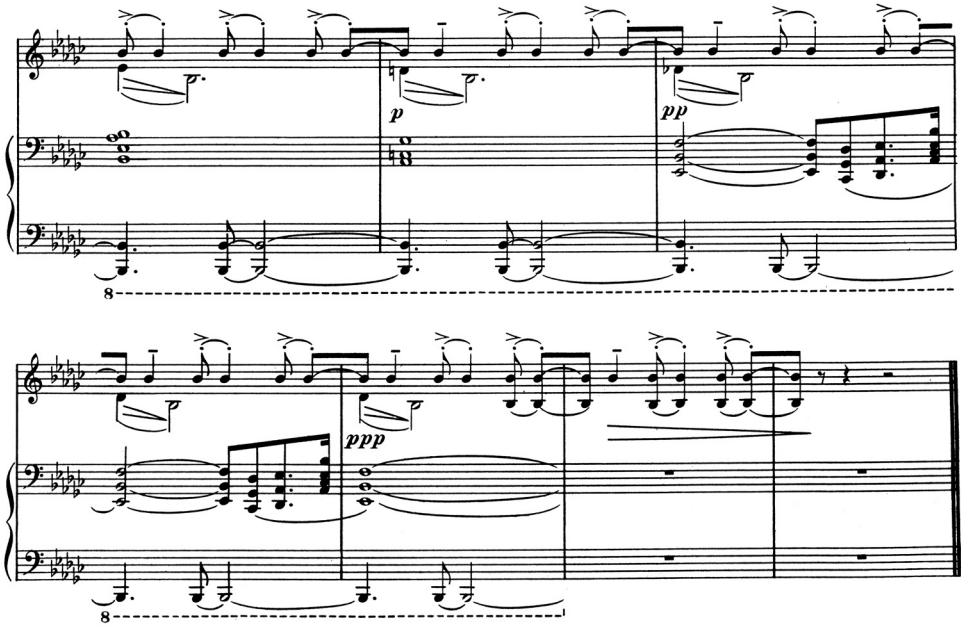
| | | | |
|---|---|---|---|
| Formal stage: | **S1, mm. 1–11** ----------> | **S2, 12–19** ----------> | **S3, 20–27** |
| Themes: | Th 1-Th 2-Th 1-Th 2 | Th 3 | Th 4 |
| Tonal/harmonic stage: | Tonal center: Eb vs. Bb | Attempted tonal clarification | Failure of tonal clarification: |
| Association with poem: | What do I *see*? What do I *hear*? | *Repression* of truth seen and heard: | tonality → atonality |
| | | ?'s as illusions ("Might it be ___") | Climax of repression: |
| | | | Illusion poses as truth |

| | | |
|---|---|---|
| **S6, 40–end** <---------- | **S5, 35–39** <---------- | **S4, 28–34** |
| Th 4-Th 2-Th 4-Th 1 | Th 3 extended | Th 5 |
| Tonal clarification and resolution | Re-attempted tonal clarification | Recitative texture: transition |
| Illusion destroyed in the wake of truth as *heard* and *seen* | Illusions-as-themes re-examined in new contexts | Illusions begin to weaken |

Example 7. Formal overview, "Le Gibet"




Example 8. Cadence to C♯ and octatonic space, mm. 26ff




Example 9. Structural closure and shattered repression

In conclusion, we may recall what Ravel's friend the author and critic M.-D. Calvocoressi had to say about program music. Writing in 1908 around the time of the composition of both *Ma mère l'Oye* and *Gaspard de la Nuit*, Calvocoressi begins his essay as follows:

> From the moment musicians began writing program music, descriptive or representative, theoreticians have applied themselves to clear up the aesthetic problems raised by this music. And a number of solutions have been presented which are more or less radical, favorable or unfavorable to its novel tendency, but all of which gravitate to settling the following question: can music describe and represent, is program music legitimate, is it artistic, is it or is it not inferior to pure [absolute] music, [i. e.,], to "that which pretends to represent nothing other than that which it is in itself and for itself."
>
> Thus posed, the problem shall always bring up renewed discussion, which will never be closed as long as one believes in the point of view of a normative aesthetic. [translation by the author][18]

Rather than debating what music can or must do in terms of a priori principles, Calvocoressi sensibly advocates an unencumbered empirical approach by observing what program music does and how it does it.

18 Calvocoressi 1908, 424. At the end of the first paragraph, Calvocoressi quotes G. Humbert, "Introduction à l'édition française des *Eléments de l'Esthétique musicale* de H. Riemann," Paris 1906, p. II.

I have attempted to follow such an approach by exploring the gap between the written text and the potential for music to connote its own meaning, in order to probe subconscious motivation in the narrative and the manner of its musical representation. In both "Les entretiens de la Belle et de la Bête" and "Le Gibet," Ravel uses relatively simple musical means to convey complex meanings. Central to "Les entretiens" is the dichotomy between two conventional nineteenth-century musical techniques: thematic transformation, associated with the transformation of Beauty's feelings toward the Beast; and leitmotif technique, associated with the implied non-transformation of the Beast into a prince, which stands at odds with the conventional ending of the story. For "Le Gibet," Ravel employs even more elemental means: the tonal association of the pedal point with the tonic or dominant of a key, the resulting tonal ambiguity the basis for his portrait of repression. In sum, his extreme economy of musical means and resultant complexity of dramatic effect are emblematic of Ravel's programmatic impulse, and more broadly of his approach to musical structure.

## Selected Bibliography

Antokoletz, Elliott. 2004. *Musical Symbolism in the Operas of Debussy and Bartók: Trauma, Gender, and the Unfolding of the Unconscious*. New York: Oxford University Press.

Bettelheim, Bruno. 1976. *The Uses of Enchantment: The Meaning and Importance of Fairy Tales*. New York: Knopf.

Caballero, Carlo. 2004. "Silence, Echo: A Response to 'What the Sorcerer Said'." *19th Century Music* 28/2: 160–182.

Calvocoressi, M.-D. 1908. "Esquisse d'une esthetique de la musique à programme." *Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft* 9/3: 424–438.

Cone, Edward T., ed. 1971. *Hector Berlioz, Fantastic Symphony: An Authoritative Score*. New York: Norton.

Dahlhaus, Carl. 1989. "The Idea of the Musically Absolute and the Practice of Program Music." In *The Idea of Absolute Music*, translated by Roger Lustig. Chicago: University of Chicago Press.

DeVries, Larry. 1989. "Literary Beauties and Folk Beasts." [Appendix One] In *Betsy Hearne, Beauty and the Beast*: Visions and Revisions of an Old Tale. Chicago: University of Chicago Press, 155–188.

Hanslick, Eduard. 1986. *On the Musically Beautiful: A Contribution towards the Revision of the Aesthetics of Music*, translated and edited by Geoffrey Payzant. Indianapolis: Hackett.

Hearne, Betsy. 1989. *Beauty and the Beast: Visions and Revisions of an Old Tale*. Chicago: University of Chicago Press.

Hepokoski, James. 1992. "Fiery-Pulsed Libertine or Domestic Hero? Strauss's Don Juan Reinvestigated." In *Richard Strauss: New Perspectives on the Composer and his Music*, edited by Brian Gilliam. Durham, NC: Duke University Press.

——. 2006. "Framing Till Eulenspiegel." *19th Century Music* 30/1: 4–43.

——. 2001. "Rotations, Sketches, and the Sixth Symphony." In *Sibelius Studies*, edited by Veijo Murtomäki and Timothy L. Jackson. Cambridge: Cambridge University Press, 322–51.

Kivy, Peter. 1984. *Sound and Semblance: Reflections on Musical Representation*. Princeton, NJ: Princeton University Press.

Larner, Gerald. 1996. *Maurice Ravel*. London: Phaidon.

Propp, Vladimir. 1968. *Morphology of the Folktale*, 2nd edition revised and edited by Louis A. Wagner. Austin TX: University of Texas Press.

Ravel, Maurice. 1991. *Gaspard de la Nuit*. Urtext Edition by Roger Nichols. London: Peters.

——. 1910. *Ma mère l'Oye: 5 Pièces enfantines pour Piano à 4 mains*. Paris: Durand.

——. 1995. *Mother Goose: 5 Children's Pieces. Version for solo Piano* by Lawrence Rosen. Milwaukee, WI: Hal Leonard.

Satyendra, Ramon. 2005. "Analyzing the Unity within Contrast: Chick Corea's 'Starlight'." *In Engaging Music*, edited by Deborah Stein. New York: Oxford University Press, 50–64.

Scruton, Roger. 1997. *The Aesthetics of Music*. Oxford: Clarendon Press.

——. 'Programme Music', *Grove Music Online*, edited by L. Macy (Accessed 28 April 2007), http://www.grovemusic.com.

Sullivan, Jack. 2006. *Hitchcock's Music*. New Haven, CT: Yale University Press.

Taruskin, Richard. 1985. "Chernomor to Kashchei: Harmonic Sorcery; Or, Stravinsky's 'Angle'." *Journal of the American Musicological Society* 38/1: 72–142.

Werbeck, Walter. 2003. "Richard Strauss's Tone Poems." In *The Richard Strauss Companion*, edited by Mark-Daniel Schmid. Westport, CT: Praeger.

# Aneignung und Verfremdung

## Ravels Volksmusik-Adaptionen

Hartmut Fladt

An Ravels Volksliedadaptionen wird gezeigt, inwieweit Verfremdungsästhetik und Verfahrensweisen von ›Musik über Musik‹ Ravels kompositorisches Denken prägen. Der Beitrag arbeitet unter anderem mit den von Bartók entwickelten ethnomusikologischen und musiktheoretischen Kategorien des Umgangs mit Volksmusik und weist auf den nicht nur ästhetischen, sondern auch kulturpolitisch-politischen Hintergrund der Ravelschen Volksmusikbearbeitungen hin.

Titel und Zielrichtung dieses Beitrags stellen sich bewusst in die Reihe einiger meiner früheren Bartók-Publikationen[1], in denen – auf exemplarische wie individualisierend analytische Weise zugleich – Möglichkeiten der Umgehensweise mit vorgefundenem volksmusikalischem bzw. spezifisch bauernmusikalischem Material dargelegt wurden. Dabei ist Bartóks früher, noch nationalromantisch geprägter Versuch, sich intensiv auf die Bauernmusik einzulassen, durchaus von einem antizivilisatorischen und zugleich exotistischen Impuls getragen, von der Suche nach Authentizität, die als »reiner Quell« (diese Metapher durchzieht zahlreiche seiner Publikationen) auch fürs eigene Komponieren einen Wendepunkt, einen kraftvollen Neubeginn markieren sollte. Ravels Volksmusik-Adaptionen begannen in genau der gleichen Zeit wie die Sammeltätigkeit des sechs Jahre jüngeren Bartók: Die *Cinq Mélodies populaires grècques* (entnommen einer Liedersammlung von Hubert Pernot), deren Texte Ravels Freund Calvocoressi ins Französische übertrug, entstanden 1904–1906.[2] Immerhin hatte diese Arbeit nicht allein einen ästhetischen, sondern ebenso einen kulturpolitischen und explizit politischen Hintergrund, denn die Anregung zur Komposition kam vom Musikologen Pierre Aubry, der 1904 einen Vortrag über Volksmusik unterdrückter Völker hielt und dabei Griechen und Armenier in den Mittelpunkt stellte. Eine solche politische, explizit antinationalistische Komponente bekam Bartóks Volksmusik-Forschung, die erstmals in der Geschichte der Musikologie von Prinzipien wissenschaftlicher Exaktheit den musikalischen Phänomenen gegenüber und der Berücksichtigung sozialer, kultureller und politischer Umfelder getragen war, im Verlaufe seiner Sammel-Reisen und -Wanderungen noch vor 1908.

1 Fladt 1997; 1984.

2 Bartók selbst nannte in seinen Harvard Lectures (1943) Ravels *Cinq Mélodies populaires grècques* und Brahms' *Deutsche Volkslieder* als meisterhafte Beispiele für die kreative Aneignung von Volksmusik (Bartók 1976, 375).

Der antizivilisatorisch-exotistische Impuls schwindet dann bei Bartók mehr und mehr, nicht allerdings so drastisch wie der nationalromantische. Es wäre falsch, bei Ravel exotistische Tendenzen schlicht zu leugnen, aber so einfach, wie es Arbie Orenstein darstellt[3], ist die Sache nicht:

> Ineluctably attracted to exoticism, Ravel willingly harmonized folk melodies from many nations. He preferred having the melodies sung in their original language, and performed, if possible, with orchestral accompaniment. An interpreter would thus have to cope with some ten languages.

Verfremdungsästhetik und Verfahrensweisen von »Musik über Musik« sind die Grundlagen in Ravels Denken und Fühlen, die auch seinen Umgang mit dem vorgefundenen Material der Folklore prägen.[4] Es ist nur ein gradueller Unterschied, ob das »Vorgefundene« in der Tradition eines unverändert übernommenen ›cantus prius factus‹ steht oder Formeln und typologische Charakteristika beispielsweise von Walzern abruft (wie in den *Valses nobles et sentimentales* oder *La Valse*, partiell mit konkreten Vorlagen) oder Allusionen früherer Kompositionen ausprägt (wie im Falle des langsamen Satzes des G-Dur-Klavierkonzerts, der auf das *Larghetto* in Mozarts Klarinettenquintett zurückverweist). Dass Dandytum und die Tendenz zu Maske, Inszenierung und Selbstinszenierung – im Künstler-Kreise der ›Apaches‹ um Ravel selbstverständliche Attitüden – auch substantielle Auswirkungen auf Ravels kompositorische Konzeptionen hatte, wurde, bevor Volker Helbing es auch analytisch exakt bestimmte, von Vladimir Jankélévitch[5] in den Begriffen der ›Rollen‹, der ›Verkleidungen‹, des ›Spiels‹ und der ›Maske‹ durchaus bereits benannt und (allerdings sehr knapp) expliziert.

Ravels zweite Zusammenstellung von Volksmusik-Bearbeitungen ist ebenfalls durchaus nicht so unpolitisch und naiv, wie das oft dargestellt wird. Die 1910 entstandenen *Chants populaires* wurden im gleichen Jahr bei einem vom *Haus des Liedes* in Moskau veranstalteten Wettbewerb preisgekrönt. Diese (später von Orenstein noch um ein fünftes Lied ergänzte) Sammlung vereint je ein spanisches, französisches, italienisches, hebräisch-jiddisches und schottisches Lied. Die besondere Vorliebe von Debussy und Ravel für Mussorgskij und Borodin als Vertreter des ›Mächtigen Häufleins‹ ist ebenso offenkundig wie die besondere Vorliebe zahlreicher Russen für volksmusikalische Ausprägungen jeglicher Art (mitteleuropäisch, baltisch, slawisch, georgisch, armenisch, tatarisch, turkmenisch etc.) aus dem zaristischen Riesenstaat. Diese Narodniki aber, die ›Volkstümler‹, waren zugleich politische Opposition (wie naiv auch immer die Vorstellungen von einem agrarischen Sozialismus gewesen sein mögen), die für eine vollständige Emanzipation der noch bis vor kurzem leibeigenen Bauern im Rahmen eines Demokratisierungsprozesses eintraten. Russophilie – Narodniki – Exotismus – ein für viele Franzosen in dieser Zeit offensichtlich unwiderstehliches Gemisch, auch durch die politische Entente cordiale Frankreichs mit Russland und England begünstigt, die gegen

3 Orenstein 1990; vgl. insbesondere xii.

4 Vgl. dazu Helbing 2008, insbesondere Kap. 4 und 5 (219–351).

5 Jankélévitch 1958, 97 f. und 102.

die (auch kulturell, besonders im Musikbereich zu erfahrende) deutsch-österreichische Hegemonie gerichtet war.

Bemerkenswert dann auch noch Ravels *Deux Mélodies Hébraiques* vom Mai 1914, die in aramäischer – das feierliche (Toten-)Gebet *Kaddish* – und jiddischer – *L'Énigme éternelle*, *Die alte Casche* – Sprache die originalen Melodien in einer Weise darstellen, die an Verfahrensweisen Bartóks gemahnen, auf jeden Fall aber deutliche Spuren der Stravinskij-Rezeption tragen. Diese von der Sängerin Alvina Alvi angeregten, explizit zwei unterschiedliche Ausprägungen jüdischer Musikkultur repräsentierenden Gesänge (*Kaddish* die liturgische Hochkultur, *Die alte Casche* die sehr tiefsinnige, scheinnaive Volkskultur) setzen in einer Zeit der Post-Dreyfus-Divergenzen in Frankreich deutliche Zeichen.

›Aneignung‹ von volksmusikalischen Vorgaben hatte bei Bartók durch seine vielfache wissenschaftliche Annährung an den Gegenstand noch eine völlig andere Dimension als bei Ravel oder etwa Stravinskij, die aus vorliegenden Sammlungen – ohne Überprüfung von ›Authentizität‹ – attraktive Lieder auswählten und ihren spezifischen kompositorischen Verfahrensweisen anverwandelten. Kennzeichnend für Bartók ist, dass nicht nur ethnomusikologische Kriterien beim (analysegeprägten) Definieren und beim Klassifizieren der gesammelten Musik berücksichtigt sind, sondern dass spezifisch musiktheoretische und damit verknüpft Aspekte kompositorischen Materials und der Verfahrensweisen repräsentiert sind, sowohl in Publikationen und Vorträgen als auch in den kompositorischen Umsetzungen. Schon 1931 formulierte Bartók in einem Essay theoretisch das, was später Theodor W. Adorno in der *Philosophie der neuen Musik*[6] und Adorno und Hanns Eisler in *Komposition für den Film*[7] als »Auseinandertreten von Material und Verfahrensweisen« beschrieben haben. Das geschah auch in der Auseinandersetzung mit dem biologistischen Organismus-Modell Arnold Schönbergs, das, gestützt primär auf Goethes Urpflanzen-Lehre, postulierte, dass schon in der schöpferischen »Empfängnis« all das angelegt sein müsse, was sich dann im Werk aus diesem Keim heraus entfalte.[8] In diese Richtung geht auch die provozierend flüchtige Anmerkung in Theo Hirsbrunners Ravel-Monographie:

> Neben den eher konventionellen *Cinq Mélodies populaires grècques*, deren Texte von Calvocoressi, einem der Apachen, ins Französische übertragen worden sind, und deren Melodien nicht von Ravel stammen – der Komponist lässt sich als Schöpfer eigener Werke gleichsam verleugnen –, neben diesen Gelegenheitswerken ohne große Prätentionen […].[9]

Dieser Ästhetik und ihren Werturteilen setzt nun Bartók entgegen:

> Der verhängnisvolle Irrtum liegt darin, daß man dem Sujet, dem Thema eine viel zu große Wichtigkeit beimißt. […] Diese Leute vergessen, daß z. B. Shakespeare in kei-

6 Adorno 1958, 112 ff.

7 Adorno/Eisler 1969, 114 ff.

8 Schönberg 1976.

9 Ebd.

> nem seiner Schauspiele die Fabel, das Thema selbst erfunden hat. Soll das vielleicht bedeuten, daß […] Shakespeares Hirn ausgedörrt war, daß er beim zweiten, dritten und zehnten Nachbarn um Themen für seine Stücke betteln mußte? Wollte also […] Shakespeare damit seine ›innere Unfähigkeit‹ verbergen? […] Aber auch hier [in der Musik], wie in der Literatur oder den bildenden Künsten, ist es ganz bedeutungslos, welchen Ursprungs das verarbeitete Thema ist, wichtig aber ist die Art, wie wir es verarbeiten: in diesem ›Wie‹ offenbaren sich das Können, die Gestaltungs- und Ausdruckskraft, die Persönlichkeit des Künstlers.[10]

Jetzt sollen exemplarisch einige der Volksmusik-Adaptionen Ravels aus den Sammlungen von 1904/06, 1910 und 1914 untersucht werden. In einem Vortrag für die *Columbia University* von 1941 hatte Béla Bartók drei unterschiedliche Verfahrensweisen der Bearbeitung von Volks- bzw. Bauernmusik unterschieden, die auch in dieser Ravel-Untersuchung nützlich sind:

1. »The used folk melody is the most important part of the work«; die »Inszenierung« des Komponisten entspreche einem »mounting of a jewel.«
2. »The importance of the used melodies and the added parts is almost equal.«
3. »The added composition-treatment attains the importance of an original work, and the used folk melody is only to be regarded as a kind of motto.«[11]

Bartók betonte, dass es in seinen Originalwerken, anders als etwa bei Stravinskij oder Kodály, keine originalen Volksmelodien (etwa als Zitate) gebe. Repräsentiert werden könne der »general spirit of the style«, und möglich seien auch »subconscious imitations of folk melodies or phrases.«

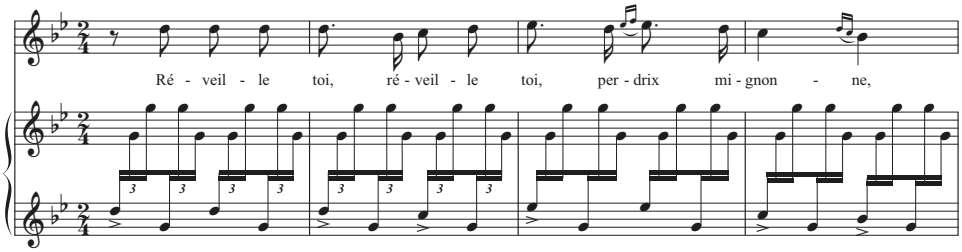
Obwohl im ersten der griechischen Lieder (*Chanson de la mariée*) die Melodie einen eindeutig phrygisch-authentischen Sechstonraum $g^1$–$es^2$ plus Verzierungsnote $f^2$ ausprägt (der 2. Ton ist, wenn man der Sammlung trauen darf, immer als *as* definiert), schreibt Ravel ›äolisches‹ g-Moll vor und behandelt den 2. Ton – kontextabhängig – als variable Stufe, mit allerdings erdrückender Dominanz von *as*. Eine Grundidee Ravels ist die Allgegenwart des Liegetons *g* in jedem Takt des Liedes, virtuos variabel gehandhabt durch Register- und Figurationsdramaturgie und – selbstverständliches Prinzip bei Ravel wie bei Debussy – noch vertieft, indem dieses Klangband durch wechselnde harmonische und kontrapunktische Umgebungen in immer neuem Licht und neuer Farbe erscheint (Beispiel 1).

Die Final-Kadenzen in diesem Lied nun, in der Melodie immer als fa-mi-Klauseln formuliert, zeigen Ravels berühmten »Habanera-Akkord«[12]; er wird im griechisch-phrygischen Kontext der ersten Sammlung anders behandelt als im spanischen der zweiten: Die hier unmittelbar plagale Auflösung steht in der Tradition der sehr ungewöhnlichen Plagalauflösung des Neapolitaners, wie sie z. B. bei Brahms vorkommt, besonders eindringlich als Schlusskadenz des I. Satzes des 1. Streichquartetts c-Moll op. 51,1 (Beispiel 2).

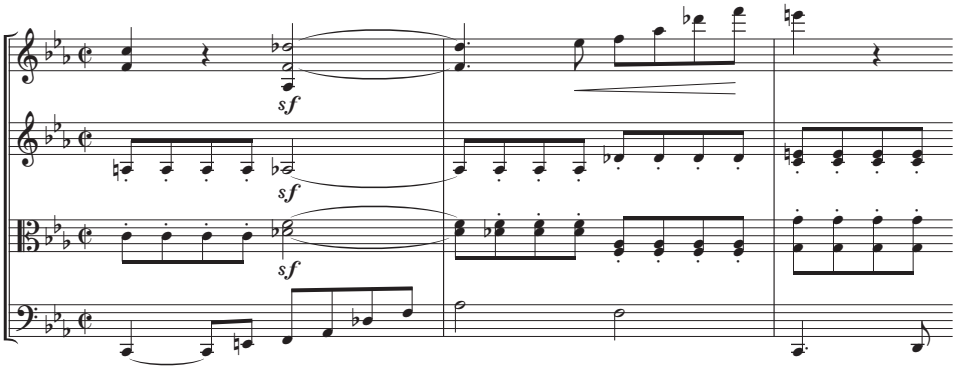
10 Bartók 1972.

11 Bartók 1976, 357 f.

12 Vgl. Helbing 2008, 131–132.

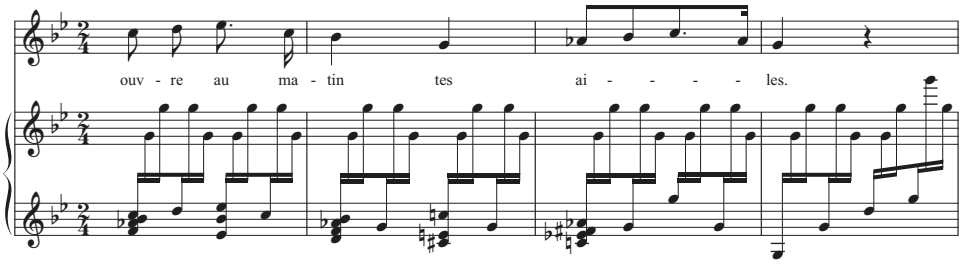



Beispiel 1: Maurice Ravel, *Chanson de la mariée*, T. 3–6



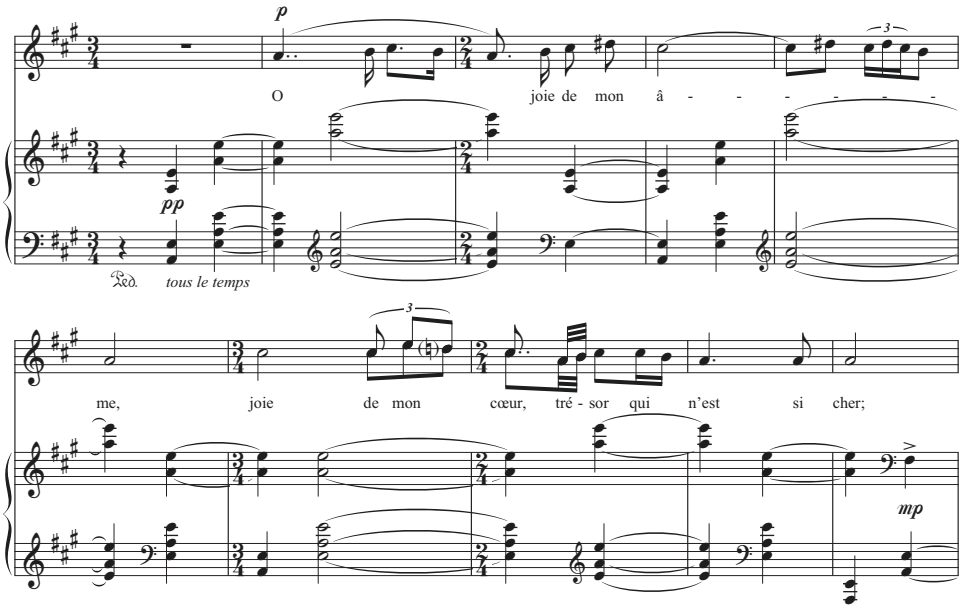

Beispiel 2: Johannes Brahms op. 51,1, I. Satz, T. 250–252

Ravel nun macht den Klang durch das hinzugefügte *fis*[1] zum Zwitterakkord, ambivalent subdominantische wie dominantische Bestandteile in sich tragend, wobei aber der Fundamentschritt der ›cadence irrégulière‹ für deutliche Verhältnisse sorgt (zu beachten ist auch die Tradition der ›plagalen‹ Auflösungen des ganzverminderten Septakkordes mit der Quartfall-Bassklausel, unter anderem in Chorälen J. S. Bachs). Der permanente Liegeton *g* aber ist ein Verfremdungs-Element, das in seinem Stilisierungsgrad schon über Bartóks erste Kategorie (»mounting of a jewel«, s. o.) hinausgeht und dieser Aneignung eines Volksliedes zugleich die Individualität des Komponisten aufprägt.




Beispiel 3: Maurice Ravel, *Chanson de la mariée*, T. 15–18

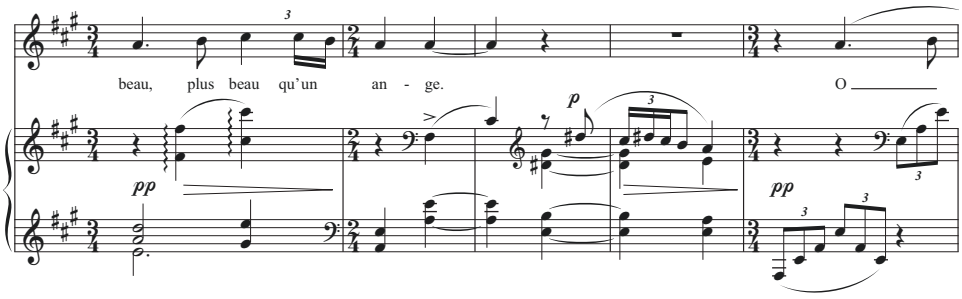
Im *Chanson des cueilleuses de lentisques* (Lied der Mastix-Sammlerinnen) prägt die Melodie einen authentisch-lydischen Quintraum $a^1$–$e^2$ mit der charakteristischen Doppelstufe $dis^2/d^2$ aus. Dieses sehnsüchtig-getragene Liebeslied zeigt eine säkularisierterotisierte Religiosität und spricht vom kollektiv seufzenden Sehnen der Sammlerinnen nach einem sonnenumstrahlten blonden Engel. War *Chanson de la mariée* im festen *tempo giusto* formuliert, so inszeniert Ravel jetzt den *parlando/rubato*-Typus (Kategorien in allen ethnomusikologischen Sammlungen Bartóks und vielen seiner Essays) mit zahlreichen Taktwechseln, Dehnungen, Pausen, die zweifellos schon eine interpretierende Stilisierung der Lied-Vorlage durch den Komponisten sind. Indem der Klavierpart neun Takte lang nur tonikale Quint-Oktav-Klänge hat, kann die Singstimme das Besondere in der Herausstellung der lydischen Quart leisten – sie ist nicht etwa Durchgang zum Quintton, sondern zweimaliger Wendepunkt, bis im 6. Takt dann doch noch der zu erwartende Quintton erreicht wird und in der deszendenten Herbeiführung der Kadenz dann $dis^2$ zu $d^2$ wird.




Beispiel 4: Maurice Ravel, *Chanson des cueilleuses de lentisques*, T. 1–10

Sehr behutsam erweitert Ravel den Tonbestand der Klänge (vom Zentrum *A-e* aus) um Quinten aufwärts (*fis-cis*$^1$) und abwärts ($d^1$, das sich aber als Quarte aufwärts darstellt); das ›Aufwärts‹ der Quinten kulminiert im lydischen Doppelquintklang *e-h-gis*$^1$-*dis*$^2$, der als Dominante eingesetzt wird (Klangsignal für den Beginn der variierten 2. Strophe, vgl. Beispiel 5).

Mit einem solchen modalen Komponieren, das völlig unbelastet von historischer ›Korrektheit‹ neue diatonische (und polydiatonische) Potentiale von Zusammenhangbil-




Beispiel 5: *Chanson des cueilleuses de lentisques*, T. 19–23

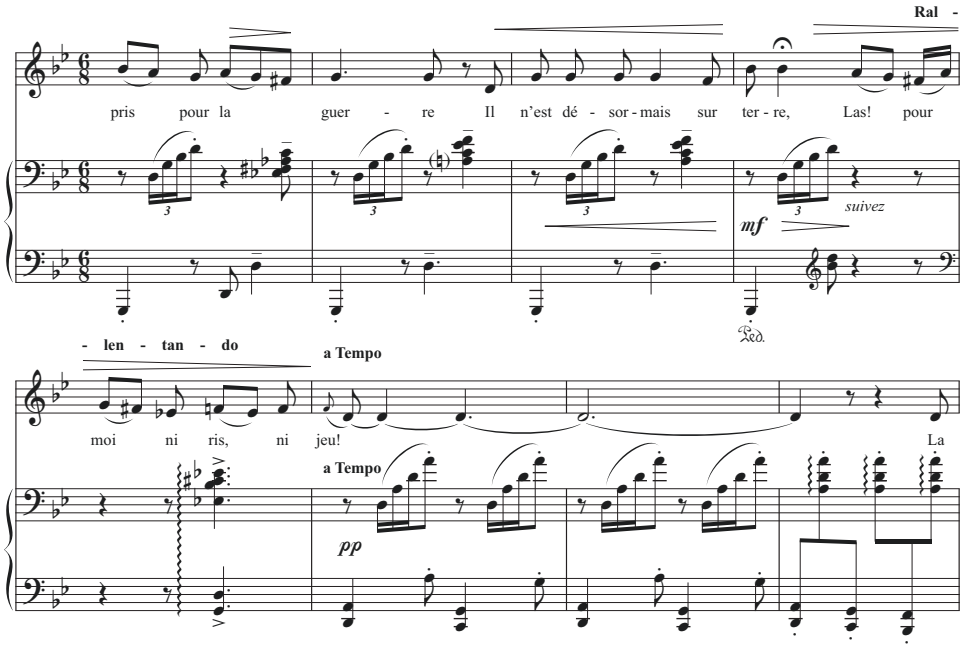
dung schafft, reiht sich Ravels Konzeption ein in zahlreiche vergleichbare Ansätze seiner Zeit, die – besonders bei Stravinskij und Bartók – noch erheblich radikalisiert wurden, was dann auf Ravel selbst wiederum zurückwirkte.

*Chanson espagnole* aus der Sammlung von 1910, die insgesamt viel traditioneller angelegt ist als die griechische und vielleicht auch deshalb preisgekrönt wurde, erfüllt zahlreiche Spanien-Klischees und hält sich mit verfremdenden Elementen auffällig zurück. Dazu zählt auch, wie bereits angemerkt, die Inszenierung des ›Habanera-Akkords‹:[13] Durch die Sopranklausel in der Melodie (in der das so charakteristisch dissonierende *g* ja immerhin präsent ist) und die authentische Bassklausel hat er, obwohl – ohne den Basston – identisch notiert, dominantische Funktion; seit Schubert kann der übermäßige Quintsextakkord, der regulär als Vertreter der Doppeldominante ›phrygisch‹ in die Dominante geführt wird, auch – eine Quinte tiefer – als dominantische Penultima mit mi-Klausel in die Tonika aufgelöst werden (Beispiel 6).

Die Melodie repräsentiert insgesamt ›El Andalus‹ mit dem bis heute schwer entwirrbaren Bündel von iberischen, arabischen, jüdischen und ›zigeunerischen‹ Elementen. So zeigt der plagale mollare g-Modus im unteren Tetrachord sowohl die charakteristische übermäßige Sekund *es-fis* (die historisch offensichtlich in ihren unterschiedlichen kulturellen Ausprägungen als gemeinsame Wurzel das antik-griechische chromatische Genos hat) als auch jene Flamenco-Anbindung, die zur typischen ›phrygischen‹ Kadenzbildung auf der Confinalis *d* und ihrer Oberterz-Verzierung führt. Und: an genau dieser Stelle in Takt 15 f. wird der ›Habanera-Akkord‹ wieder Teil einer Plagalkadenz G-D.

Das Lied beginnt mit einer auskomponierten, zunächst terzlos-›neutral‹ inszenierten V./v. Stufe, die halbtaktig mit ihrer eigenen VII pendelt, deren Fundament C taktweise als c-Moll$^{7/11}$ (akkordisch als Terzschichtung aufgefasst) und dann C-Dur$^{9}$ dargestellt ist, also, in Bezug auf das D-Subsystem, polymodal zwischen Phrygisch und Äolisch alterniert. Aufs vorgezeichnete g-Äolisch bezogen heißt das: Der v. Stufe ist sowohl die äolische iv wie die dorische IV beigeordnet. Der Melodiebeginn impliziert einen – in volksmusi-

13 Selbstverständlich könnte angemerkt werden, dass es sich mit dem Basston *D* ›eigentlich‹ gar nicht mehr um den ›Habanera-Akkord‹ handele; es sind dies aber lediglich verschiedene Inszenierungsweisen einer identischen Vorgabe, des klassisch-romantischen Übermäßigen Quintsextakkordes, wie sie in der Zeit um 1900 zum allgemeinen ›Stand des Materials‹ in Europa gehören.




Beispiel 6: Maurice Ravel, *Chanson espagnole*, T. 11–18

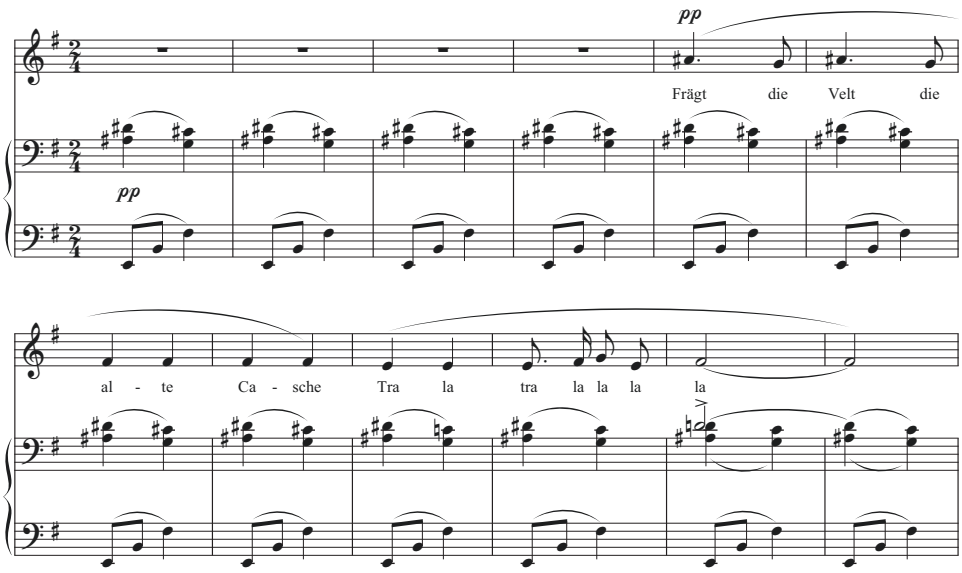
kalischen Modellen Spaniens durchaus häufig anzutreffenden – Moll-Dur-Parallelismus (*d-g*, *f-b*), der z. B. Segment des *Folia*-Modells sein könnte. Ravel allerdings bleibt beim Pendel-Prinzip und wechselt zwischen i und $v^{7\,\flat 9}$ als Molldominante.

Die bisherigen Beispiele sind Bartóks ersten beiden Kategorien (›Dominanz der Melodie‹ und ›Vorgegebene Melodie und Verfahrensweise sind gleichberechtigt‹) zugehörig, nun kommt mit der jiddischen *Alten Casche* von 1914 die dritte Kategorie ins Spiel. Das ewige Rätsel, die alte Frage: Sie wird gefragt und kann zugleich nicht gefragt werden; die Antwort: Sie wird gegeben und es ist zugleich unmöglich, sie zu geben. Die Melodie (von der ich noch andere Überlieferungen kenne) hat die typische Klezmer-Skala von *fis* bis *fis*[1] (mit unterer Nebennote e), die strukturell einen plagalen h-Modus mit dem charakteristischen unteren ›chromatischen‹ Tetrachord *fis-g-ais-h* ausprägt. Die Confinalis (hier also *fis*, mit dem das Lied auch endet) ist in zahlreichen Klezmer-Stücken so stark repräsentiert, dass sie von Beginn an als ›Grundton‹ in Erscheinung treten kann – das allerdings ist bei der *Alten Casche* nicht der Fall.

Gegen alle Traditionen im Umgang mit Klezmer-Musik stellt nun Ravel die Melodie in einen E-zentrierten Klangkontext. Die prägende Achtel-Achtel-Viertel-Doppelquint des Bass-Ostinatos (*E-H-fis*) bringt zwar die Finalis *H* und die Confinalis *fis* als die Strukturträger der Melodie, doch sie sind als Subsystem von *E* definiert. Die charakteristische übermäßige Sekund *ais-g* wirkt so als lydische Quart und Mollterz in einem zehnstufigen polymodal-chromatischen E-Modus, dessen Tonbestand aus äolischen (unterstrichen)

und lydischen Tönen zusammengesetzt ist (gemeinsame Töne sind durch Großschreibung hervorgehoben): *E-Fis-g-a-ais-H-c-cis-d-dis*.[14] Auffällig und erklärungsbedürftig ist, dass *gis* als substantielle lydische Terz ausgespart bleibt; auch über Takt 20 und Takt 22 und das enharmonische Problem *his* = *c* wird später Auskunft gegeben. Dass ›polymodale Chromatik‹[15] z. B. bei Gleichzeitigkeit von E-Phrygisch und E-Lydisch ein komplettes zwölftöniges Feld ausprägt – dabei aber tonal bleibt –, ist bei Stravinskij und Bartók häufig nachweisbar; bei Bartók (so in der *Musik für Saiteninstrumente, Schlagzeug und Celesta*, I. Satz) ist sogar ein lydisch-lokrisches dreizehnstufiges Feld konstatierbar.

Der Rätselcharakter von Ravels Verfremdungsmaßnahmen (auch der daraus resultierenden Klangtypen von Tritonus-Quart- bzw. kleine Sekund-Quint-Klängen etc.) bleibt auch dann bestehen, wenn der alternierende Klang auf der zweiten Zählzeit durch Dekolorierung des *cis*[1] zu *c*[1] zusammen mit der Singstimme einen C-Dur-Dreiklang ausprägt. Hier wird nicht einfach das Prinzip ›Nebentoneinstellung‹ realisiert: Der Klang kann, obwohl primär VI. Stufe in *e*, zugleich als neapolitanisch-phrygische II in *h* gehört werden (T. 9 f.). Kadenzieller Zielklang ist der fragmentarische ›akustische‹ E-Klang in den Takten 11 f. und 15 f. mit Quinte, kleiner 7, großer 9 und ♯11.

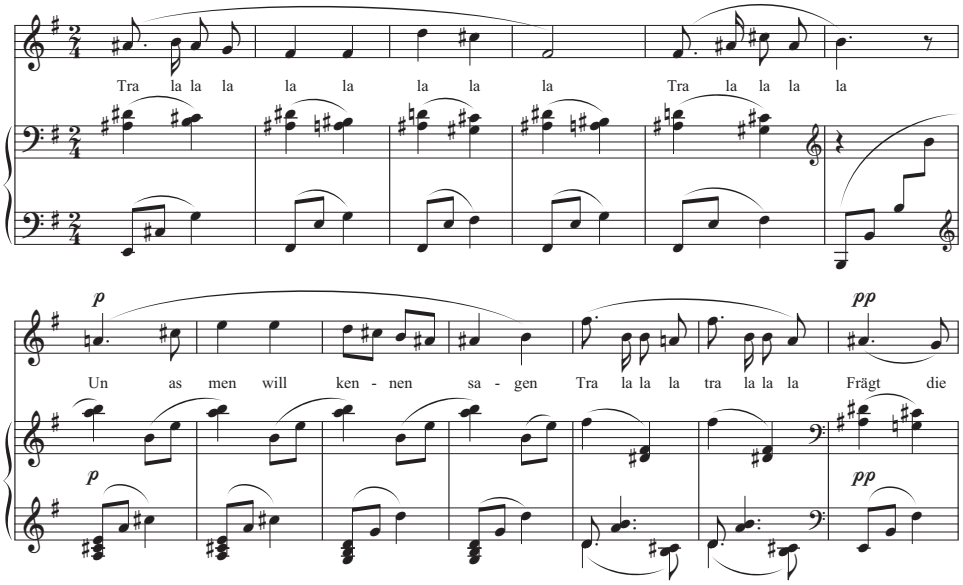



Beispiel 7: Maurice Ravel, *L' Énigme éternelle*, T. 1–12

14 Die abstrakte Möglichkeit, hier ein vollständiges oktatonisches Feld mit den erweiternden Tönen *h* und *d* anzunehmen, habe ich, besonders wegen der tonal fundierenden ostinaten Doppelquinte mit dem *h* als Substanzton, der Struktur der Melodie und der Bedeutung des Tones *d* als Bestandteil kadenzieller Zielklänge, verworfen. Immerhin haben die Takte 20 und 22 jeweils ausschließlich 7 Töne dieser Oktatonik: *e-fis-g-a-ais-c-dis*.

15 Vgl. Bartók 1976, 367.

Traditionsgesättigt ist der Modulationsprozess hin zum tonikal definierten H-Dur Takt 24, da ein ii-V-I-Gang deutlich ausgeprägt ist. Die in Takt 20 erreichte Dominante *Fis*$^7$ hat, taktweise alternierend, die große (*dis*$^1$) und kleine (*d*$^1$) Sext; die *c*-Stufe aus dem polymodal-chromatischen Tonfeld wird nun als *his* definiert, weil sie – zusammen mit *g* und *a* auf der 2. Zählzeit von jeweils Takt 20 und 22 –Teil einer dreifach leittönigen Nebentoneinstellung zur 2. Zählzeit in Takt 21 und 23 ist.




Beispiel 8: Maurice Ravel, *L' Énigme éternelle*, T. 19–31

Die tonikalisierte H-Stufe wird ihrerseits ›äolisiert‹: unter dem Liegeton *h*$^1$/*h*$^2$ erklingt die Dreiklangsmixtur A-G als VII und VI, mündend in ein H-Moll-Dur mit Septime, das dann, wiederum traditionell, die Reprise in *e* herbeiführt. Das Lied endet mit einem neuntönigen Klang aus dem äolisch-lydischen Tonfeld, bei dem nur das zu Beginn des Liedes und der Reprise so auffällig inszenierte *dis*$^1$ fehlt. Basis der letzten 8 Takte ist jeweils der ›akustische‹ ♯11-Klang, dem aber ausgerechnet der so klangentscheidende 5. Partialton *gis* – wie im gesamten Lied – entzogen ist und durch die trübe Mollterz ersetzt wird, mit der das Lied »perdendo« endet.

Ein musikalisches ›Heilsversprechen‹, das schon mit der extrem tiefen, geräuschhaften Mollterz im *Amen* von *Kaddish* in Frage gestellt war, unterbleibt endgültig. Dreyfus war nur eine Vor-Andeutung.

## Literatur

Adorno, Theodor W. (1958), *Philosophie der neuen Musik*, Frankfurt a. M.: Europäische Verlagsanstalt.

Adorno, Theodor W. / Hanns Eisler (1969), *Komposition für den Film,* München: Rogner & Bernhard.

Bartók, Béla (1972), »Vom Einfluß der Bauernmusik auf die Musik unserer Zeit« [1931], in: ders., *Weg und Werk*, *Schriften und Briefe*, hg. von Bence Szabolcsi, Kassel / Basel / München: Bärenreiter / dtv.

Bartók, Béla (1976), *Essays*, hg. von Benjamin Suchoff, London: Faber and Faber.

Fladt, Hartmut (1997), »Aneignung und Verfremdung. *A buidosó* aus Béla Bartóks *Ungarischen Volksliedern*«, in: *Chormusik und Analyse*, 2. Teil, hg. von Heinrich Poos, Mainz: Schott, 215–222.

Fladt, Hartmut (1984), »›Das Volk ist nicht tümlich‹. Béla Bartók und die Volksmusik«, in: Hartmut Fladt, Hartmut Lück und Wolfgang M. Stroh, *Musik im 20. Jahrhundert. Über den Reiz des Populären* (= Studienreihe Musik, hg. von Johannes Hodek und Sabine Schutte), Stuttgart: Metzler, 86–119.

Helbing, Volker (2008), *Choreographie und Distanz. Studien zur Ravel-Analyse*, Hildesheim: Olms.

Hirsbrunner, Theo (1989), *Maurice Ravel. Sein Leben. Sein Werk*, Laaber: Laaber.

Jankélévitch, Vladimir (1958), *Ravel*, Hamburg: Rowohlt.

Orenstein, Arbie (1990), »Introduction«, in: Maurice Ravel, *Songs 1896–1914*, hg. von Arbie Orenstein, New York: Dover.

Schönberg, Arnold (1976), »Symphonien aus Volksliedern« [1947], in: ders., *Stil und Gedanke* (= Gesammelte Schriften 1), hg. von Ivan Vojtech, Frankfurt a. M.: Fischer.

# Der Papst und die Tänzerinnen

## Zur *Forlane* des *Tombeau de Couperin*

Volker Helbing

In der *Forlane*, einem der wenigen Stücke Ravels, dessen ›Modell‹ nicht nur bekannt, sondern in der Komposition auch tatsächlich greifbar ist, treten komplexe polymodale Chromatik und modal-diatonische Schlichtheit in ein Spannungsverhältnis, das bis zum Schluss unaufgelöst bleibt. Bezeichnenderweise lösen die beiden Bereiche umso schneller einander ab, je mehr Fragmente der Couperinschen *Forlane* in den Zyklus von Refrain und Couplets eindringen. Eine gleichsam präraffaelitische, wiewohl ironisch mehrfach gebrochene Sehnsucht nach einer leittonlosen Modalität, die weit über Couperin in eine fiktive Vorvergangenheit zurückgreift, und eine Lust am Experiment mit komplexen Intervallkonstellationen bestimmen die Pole dieses Stücks, das wie kaum ein zweites Ravel als einen Meister des Oxymorons zeigt. Der Satz wird nicht ›abstrakt‹ analysiert, sondern vor einem dreifachen Hintergrund, der aus dem ›Modell‹ (die *Forlane* aus Couperins *Huitième Concert Royal*), dessen Klavierbearbeitung durch Ravel (1914) und den zyklischen Vorgaben des *Tombeau de Couperin* besteht.

> Entre temps je turbine à l'intention du pape. Vous savez que cet auguste personnage dont la Maison Redfern exécutera prochainement les projets de costume vient de lancer une nouvelle danse, la forlane. J'en transcris une de Couperin. Je vais m'occuper à la faire danser au Vatican par Mistinguett et Colette Willy en travesti.[1]

Der Anstoß zur *Forlane* des *Tombeau de Couperin* kam bekanntlich aus dem Vatikan: Pius X ließ Anfang 1914 den frisch importierten, als anstößig und unzivilisiert empfundenen Tango auf den Index setzen und rief stattdessen zur Wiederbelebung des alten venezianischen Tanzes auf.[2] Binnen weniger Tage machte eine Anekdote ihre Runde durch die internationale Presse, wonach der Papst einem aristokratischen Geschwisterpaar, das man gebeten habe, ihm einen Tango vorzuführen, empfohlen habe, sich anstelle solch exotischer und wilder Vergnügungen doch lieber an die alte venezianische ›Furlana‹ zu halten[3] – »una danza plena di grazia e di cortesia«.[4] Folge dieser merkwür-

1 Ravel im Frühjahr 1914 an Cipa Godebski (undatierter Brief, zitiert nach Chalupt/Gérard 1956, 105 f.). Unter den Kunden der 1881 in Paris eröffneten Maison Redfern waren neben der Queen und der Zarin die meisten Fürstenhäuser Europas.

2 Wiedergegeben in Cofini 1995, Sp. 970 f.

3 Die Furlana entstammte – wie der Papst – dem Veneto, und zwar, wie der Name (auch *Friulana*) anklingen lässt, dem Friaul.

4 Enrico Pichetti, *Mezzo secolo di danze* [1935], zit. nach Cofini 1995, 130.

digen Empfehlung – die wahrscheinlich auf die Initiative eines ehrgeizigen römischen Tanzmeisters zurückging – war ein regelrechter Furlana-Boom. Unnötig zu erwähnen, dass die nun eilends aus Verlagsbeständen zusammengetragenen Alben durchweg aus Walzern im 6/8-Takt bestanden.[5]

Einem klärenden Beitrag von Jules Écorcheville, der zwei Monate später in der *Revue musicale* erschien, war jene Forlane François Couperins[6] beigelegt, auf deren (offenbar umgehende) Transkription Ravel im zitierten Brief anspielt.[7] Écorcheville hatte sich nicht nur als einer der ersten der Mühe unterzogen, musikalische und choreografische Dokumente ausfindig zu machen, sondern zugleich anklingen lassen, dass die historische Forlane durchaus ihre erotische Note hatte und vor allem von Kurtisanen getanzt wurde.[8] Und es scheint vor allem diese unfreiwillige Ironie der päpstlichen Empfehlung zu sein, die die Phantasie des Briefeschreibers Ravel entzündete: Von den beiden Tänzerinnen, die – dem Plan zufolge – dem Papst die Früchte seiner Mission vor Augen führen sollten, war die eine – Mistinguett – als Variété-Star nicht nur für ihre Stimme, sondern auch für ihre Beine bekannt[9], die andere – die Dichterin Colette – vor allem dafür, dass sie sich hatte scheiden lassen und dass sie als Pantomimin mit einer Nichte Napoleons III aufgetreten war, die sich offen zu ihrer Homosexualität bekannte.

Nun wird man weder Ravels Couperin-Transkription, auf die sich der Brief bezieht, noch der *Forlane* des *Tombeau de Couperin* irgendwelche erotischen oder moralischen Deutungen unterschieben wollen. Die Neigung aber, die (fingierte) Reinheit und Schlichtheit vergangener Epochen durch die Verlockungen und Komplikationen des Modernen (und des Exotischen) zu überblenden, kennzeichnet den Komponisten nicht weniger als den Briefeschreiber Ravel. In der *Forlane* ist es eine harmonische Redeweise, in der eine übertriebene, gleichsam präraffaelitische Diatonik und eine ans Atonale grenzende polymodale Chromatik – bzw. Klänge aus einer weit hinter Couperin zurückreichenden (fiktiven) Epoche und solche aus dem Jahr 1914 – nebeneinander Platz haben.

* * *

Die *Forlane* gehört zu den wenigen Stücken Ravels, bei denen das zugrundeliegende ›Modell‹ nicht nur bekannt, sondern auch im Werk greifbar ist: eben jene, als Rondeau gebaute *Forlane* aus Couperins viertem *Concert Royal* (1722), die er im Frühjahr 1914,

5 Écorcheville 1914, 14 und 18.

6 Aus dem Huitième Concert Royal.

7 Eine Reinschrift von Ravels Transkription ist wiedergegeben in Orenstein 1973, Tafeln XIIIa und b. Nach dem – nicht datierten – Brief zu schließen (vgl. auch Orenstein 1973, 329), entstand die Transkription im Frühjahr 1914 (während der *Tombeau* im Juli begonnen wurde.)

8 »Forlane ou tango, les mœurs sont les mêmes, sous les costumes différents.« (Écorcheville 1914, 21) Allerdings vermag seine Argumentation nicht restlos zu überzeugen: Von den beiden Zitaten aus Berichten französischer Besucher, in denen von Kurtisanen als Tänzerinnen die Rede ist (19–21), bezieht sich das erste (aus dem Jahr 1609) auf einen *bal à la fourlane*, d. h. einen Ball »à la manière de […] gens du Frioul« in dem zwar allerlei *Gaillardes, Passomezzi, Allemandes* etc. getanzt wurden, aber kein Tanz dieses Namens, das zweite (aus dem Jahr 1683) auf den Karneval von Venedig, in dem unter anderem auch die Forlane getanzt wurde.

9 Mistinguett ließ sich 1919 ihre Beine auf 500.000 Francs versichern.

also nur wenige Monate vor Beginn der Arbeit am *Tombeau*[10], transkribierte.[11] Von der sparsamen, aber in ihrem Lagenspiel durchaus reizvollen Klavierbearbeitung[12] ist für uns vor allem das vierte Couplet von Interesse, das mit seiner hartnäckigen Wiederholung ein und derselben Harmoniewendung Ravel besonders gereizt haben muss und das er durch eine originelle pianistische Behandlung in eine auffallende Nähe zu seinem eigenen vierten Couplet rückt: Ein laut Bezifferung fast durchweg liegendes *e* wird von Ravel im Nachsatz als nachschlagender Diskant extrapoliert (Beispiele 1a und b, nächste Seite).

Die Bezüge sind indes vielfältiger: Auch Ravel schreibt ein Rondeau mit vier Couplets; wie zu zeigen sein wird, haben mit Ausnahme des zweiten Couplets und der zweiten Hälfte des dritten (die in Ravels Transkription ausgespart wurde) alle Abschnitte der Couperinschen *Forlane* ihre Spuren in der *Forlane* des *Tombeau de Couperin* hinterlassen.

* * *

Ravels Entscheidung, außer einigen rhythmischen Fragmenten, der Tonart und dem Tanztypus auch noch das Formmodell von Couperin zu übernehmen, überrascht. Und die Frage, was Ravel dem scheinbar antiquierten, von sich aus entwicklungslosen Kettenrondo abgewinnen konnte, scheint nicht ganz unberechtigt. Dies umso mehr, als Ravels *Forlane* mit wenigen Ausnahmen aus kleinen dreiteiligen, d. h. in sich weitgehend abgeschlossenen Formen besteht[13], und seine Couplets nicht – wie seit dem späten 18. Jahrhundert gängig – durch eine Überleitung, sondern per Taktverschränkung mit dem folgenden Refrain verknüpft sind (T. 29, 94) – eine Taktverschränkung überdies, die, da sie zwischen einem auftaktigen Couplet und einem volltaktigen Refrain erfolgt, vom Hörer als Halbtaktverschränkung wahrgenommen wird.

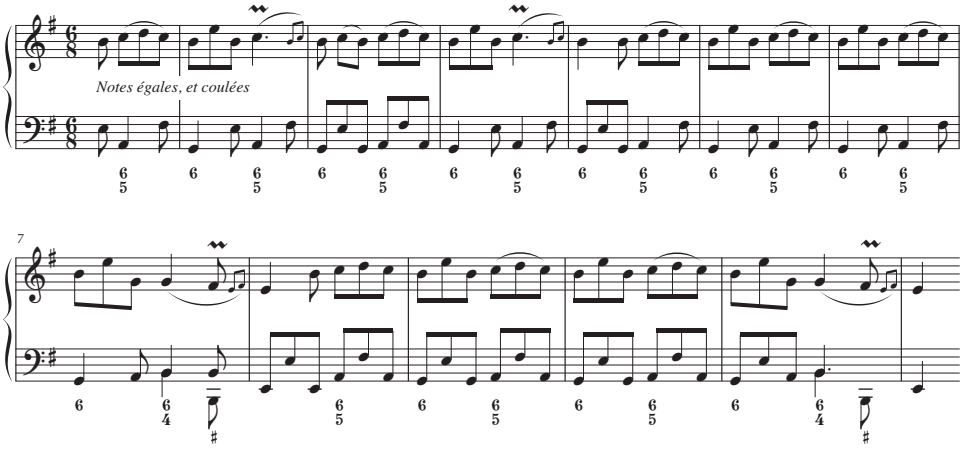
Bereits dieser Wechsel in der Inszenierung – Überrumpelung statt Herbeiführung – deutet darauf hin, dass es mit der bloßen Parataxe in diesem Stück nicht sein Bewenden haben kann, dass das Verhältnis zwischen Refrain und Couplets in diesem Stück ein spe-

10 Ravel selbst gab als Kompositionszeitraum für den *Tombeau de Couperin* Juli 1914 bis November 1917 an; von den Skizzen (zur *Forlane*, zum *Menuet*, zum *Prélude* und zur *Fugue*), die in der Pierpont Morgan Library aufbewahrt werden, befinden sich aber einige – offenbar frühe, zur *Forlane* und zum *Menuet* – auf denselben Seiten wie thematische Entwürfe zum Trio (datiert 3.4.–7.8.1914), so dass ein Beginn der Arbeit am *Tombeau* vor Juli zumindest wahrscheinlich ist.

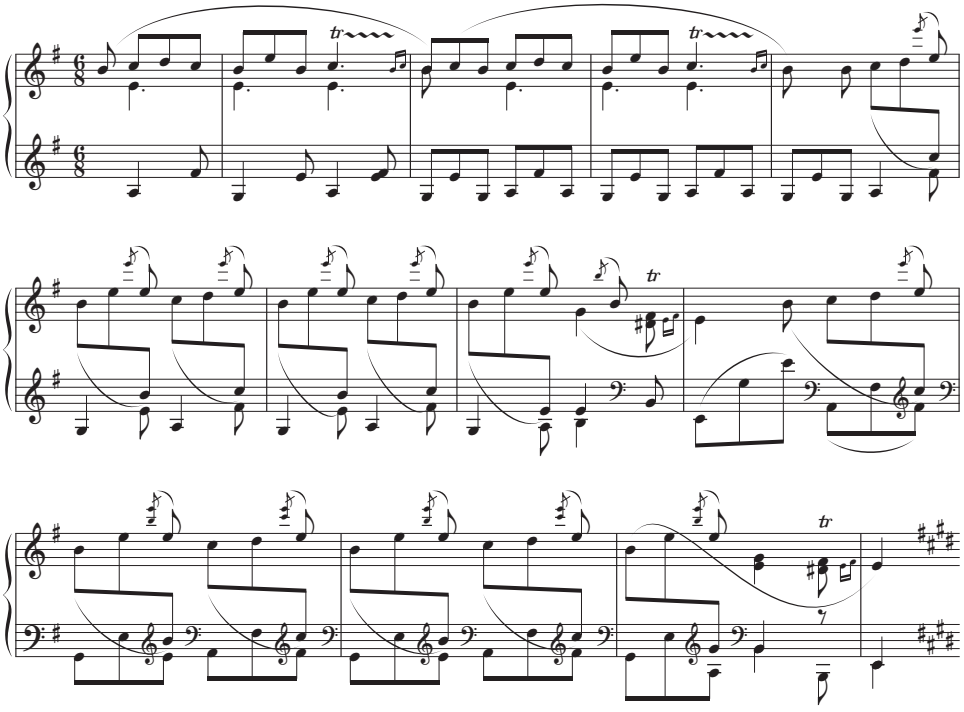
11 Die Transkription muss wohl als unvollendet bezeichnet werden, da der Platz für die zweite Hälfte des dritten Couplets sowohl in den Skizzen (Pierpont Morgan Library) als auch in der Reinschrift frei geblieben ist (Orenstein 1973, 330–331).

12 Ravels überwiegend dreistimmige Bearbeitung lässt die Oberstimme weitgehend unverändert, lässt aber – angeregt offenbar durch Couperins erstes Couplet – die Bassstimme mit jedem Abschnitt aufs Neue terassenförmig vom mittleren ins tiefste Register absinken. Im dritten Couplet beginnt dieser Vorgang gar oberhalb (und rechts von) der Melodiestimme.

13 Ein Verfahren, das sich weniger auf Couperin als auf Mozart zu stützen scheint (z. B. das Rondo KV 511). In Schumanns *Aufschwung* aus op. 12 sind zumindest die Couplets dreiteilig. Keiner der beiden verzichtet aber – wie Ravel – auf eine Überleitung zum Refrain.




Beispiel 1a: François Couperin, *Concert Royal IV, Forlane* (siebter und letzter Satz), 4. Couplet



Beispiel 1b: François Couperin, *Concert Royal IV, Forlane*, 4. Couplet in der Transkription Maurice Ravels

zielles, nicht ganz unproblematisches ist. Hinzu kommen einige ›Unregelmäßigkeiten‹:[14] Dass die erste Wiederkehr des Refrains auf dessen A-Teil verkürzt (und um eine Imitation angereichert[15]) ist, fällt zunächst – als gängiges Verfahren – nicht weiter ins Gewicht; auffallend ist aber, dass, was man als drittes und viertes Couplet bezeichnen müsste, unmittelbar aufeinander folgt, und dass anstelle eines abschließenden Refrains ein Epilog erscheint, der an diesen nur mehr erinnert. Offenbar gab es ›inhaltliche‹ Gründe – eine wie auch immer geartete ›Entwicklung‹ innerhalb der Couplets, möglicherweise in Wechselwirkung mit dem Refrain, die eine formale Selbstverständlichkeit wie die abschließende (vierte) Wiederkehr des Refrains als redundant erscheinen ließen. Auf ›Entwicklung‹ weisen auch einige eher taxonomische Besonderheiten:

1. Bezieht man alle Wiederholungen mit ein, so zeigt sich, dass die Abschnitte immer kürzer werden. Das erste Couplet ist mit seinen durchweg paarweise gruppierten Viertaktern von einer Redundanz, wie sie im gesamten Zyklus sonst nicht zu finden ist.[16]
2. Was die Länge der wiederholten Segmente betrifft, so tritt mit den wiederholten Taktmotiven des vierten Couplets (die überdies harmonisch überfrachtet sind) eine merkliche Beschleunigung ein.[17]
3. Werden dem (überwiegend stark chromatisierten) Refrain zunächst relativ lange, vorwiegend diatonische Couplets gegenübergestellt, so folgen ab dem dritten Couplet diatonische und chromatische Partien in immer kürzerem Abstand aufeinander.
4. Dynamisch überschreitet das Stück nur selten, und zwar ausschließlich in den Mittelteilen, den Bereich zwischen Piano und Pianissimo. Beginnend mit dem ersten Couplet, werden diese Höhepunkte (in bescheidenem Rahmen) immer lauter, bis schließlich der Mittelteil des (insgesamt vollgriffigsten) dritten Couplets durch ein Crescendo vom Pianissimo ins Forte überrascht. (T. 130–134)[18]; das sich anschließende, harmonisch noch komplexere vierte Couplet (T. 138f.) zieht sich wieder ins Pianissimo und in die Diskantlage zurück.

Bei aller Parataxe, bei aller dynamischen Zurückhaltung, ja Gegensteuerung, ist also eine Tendenz zur (im weitesten Sinne) rhythmischen, harmonischen und dynamischen Zuspitzung gegen Ende des Stücks nicht zu übersehen. Und es wäre merkwürdig, wenn

14 Dass sich Ravel an ein vorgegebenes (historisches oder individuelles) Formmodell gehalten hätte, ist nicht ersichtlich. Wahrscheinlicher ist, dass sich über das spätbarocke Kettenrondo einige Züge aus der späteren Gattungsgeschichte und (vor allem) individuelle formale Überlegungen gelegt haben (s. u.).

15 Wie etwa in Schumanns *Aufschwung* aus op. 12, dessen gleichfalls verkürzter dritter Refrain eine Imiation zumindest andeutet (T. 115 f.).

16 Ähnlich sind allenfalls der sechste oder der zweite Walzer aus *La Valse*.

17 Der Refrain sowie das erste bis dritte Couplet wiederholen bzw. variieren ihre Segmente frühestens im Abstand von zwei oder vier Takten (einzige Ausnahme: Takt 10.4–12.3).

18 Darüber hinaus gibt es nur das Mezzoforte im Mittelteil des Refrains, das Mezzopiano im Mittelteil des zweiten und das (vom Piano ausgehende) Crescendo im ersten Couplet.

es ein Komponist wie Ravel bei der bloßen Reihung hätte bewenden lassen. Was es mit der ›Entwicklung‹ in diesem Stück auf sich hat, und welche Rolle dabei die Couperinsche *Forlane* und die Position des Satzes im *Tombeau de Couperin* einnehmen, möchte die folgende Analyse zeigen.

* * *

| Formteil | T1 | T2 | Interne Struktur | D |
|---|---|---|---|---|
| Refrain | 29 | 49 | dreiteilig mit Wiederholung AA/BCA/BCA (4-4/10-6-4/10-6-5) | *mf* |
| Couplet 1 | 23 | 47 | dreiteilig AA'/AA'/BB'AA'/BB'AA''<br>(Viertakter, A'' mit Taktverschränkung) | *mp*? |
| Refrain | 9 | 9 | nur AA | *p* |
| Couplet 2 | 32 | 40 | dreiteilig A*A/BCA (8-8/8-8-8) *(intern aa'a'') | *mp* |
| Refrain | 29 | 29 | dreiteilig AA/BCA (4-4/10-6-5) | *mf* |
| Couplet 3 | 16 | 24 | dreiteilig AA'/BA/BA (4-4/4-4) | *f* |
| Couplet 4 | 16 | 16 | AA'BB' (4-4-4-4) | *p*? |
| Epilog | 6 | 6 | | *pp* |
| | 160 | 220 | | |

Abb. 1: Formüberblick

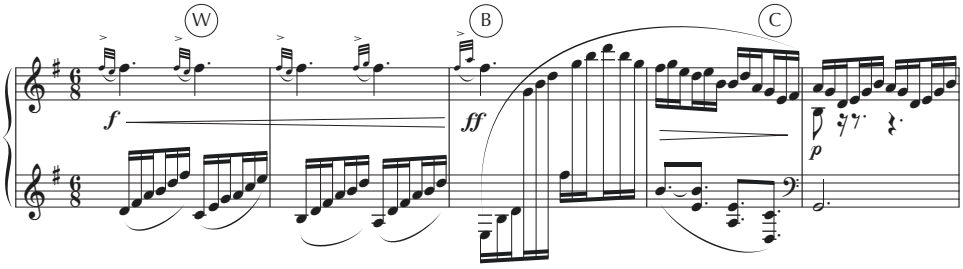
T1 = Taktanzahl ohne Wiederholungen
T2 = Taktanzahl mit Wiederholungen
D = Dynamischer Höhepunkt)

Der *Tombeau de Couperin* ist – wie die meisten mehrsätzigen Werke Ravels – zyklisch konzipiert, d. h. seine Sätze folgen auf je unterschiedliche Weise und in unterschiedlichem Ausmaß einer Konstellation aus satztechnischen, figürlichen und ästhetischen Merkmalen, die dem Zyklus seine Physiognomie, seine idiomatische Einheit verleihen. Im *Tombeau* berührt sich diese Konzeption zudem mit der gattungsgeschichtlichen Tendenz des 17. Jahrhundert, die Sätze einer Suite zumindest teilweise als Varianten eines mehr oder weniger variablen harmonischen Gerüstsatzes zu komponieren.[19]

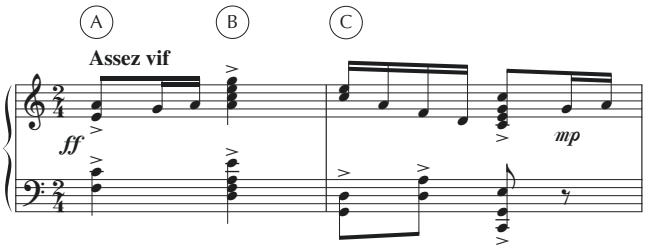
Auf eine knappe Darstellung zumindest derjenigen Komponenten der zyklischen Konstellation (im folgenden kurz ›Formel‹ genannt), die für diesen Satz entscheidend sind, kann deshalb nicht verzichtet werden. Vorrangig scheint dabei eine choreogra-

19 Mit ›harmonischer Gerüstsatz‹ ist hier auch das Außenstimmengerüst gemeint, das im einfachsten Fall schlicht dem veränderten Takt angepasst wird. Das Verfahren wird von Friedrich Erhard Niedt (1706) ausführlich anhand einer elfsätzigen Partita dargestellt. In der komponierten Musik dieser Zeit bleiben die Gemeinsamkeiten allerdings auf Allemande und Courante begrenzt, etwa bei Johann Kuhnau (1689/96). Ansatzweise ist das Verfahren noch in drei der frühesten Cembalosuiten Händels zu finden: Nr. 1 C-Dur, Nr. 2 G-Dur und Nr. 17 c-Moll aus Bd. IV/17 der Hallischen Händel-Ausgabe. Die Übereinstimmungen beschränken sich dort allerdings im Wesentlichen auf die Anfänge der beiden Teile von Allemande und Courante.

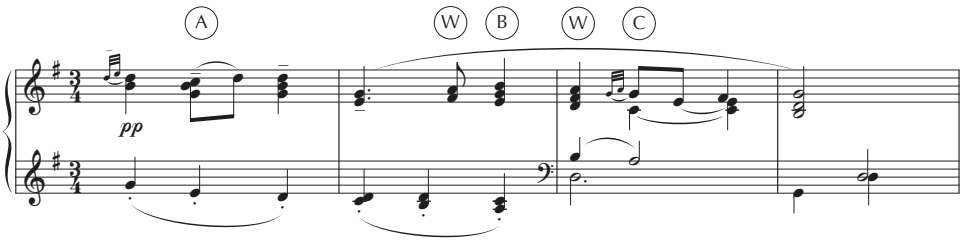
phische Idee zu sein[20], bestehend aus einer Figur des ›Auffächerns‹ (nach beiden Seiten, vorzugsweise aber zur Tiefe hin), einem Scheitelpunkt und einer (meist rasch) fallenden Bewegung im Sinne einer beim Wort genommenen ›Kadenz‹. Die zeitliche Ausdehnung der zum Scheitelpunkt hin bzw. der von ihm wegführenden Bewegung ist variabel; in den meisten Fällen steht jedoch einer allmählichen Auffächerung eine rasche Kadenzierung gegenüber.




Beispiel 2: Maurice Ravel, *Le Tombeau de Couperin*, *Prélude*, T. 26–30




Beispiel 3: Maurice Ravel, *Le Tombeau de Couperin*, *Rigaudon*, T. 1–2




Beispiel 4: Maurice Ravel, *Le Tombeau de Couperin*, Menuet, Anfang
(nicht wiedergegeben: *Toccata*, Anfang)

20 Ravels Musik ist in hohem Maße choreografisch geprägt, d. h. ihre Ausgangspunkte sind der Tanz und die Bewegung. Kennzeichnend für seine Musik ist deshalb eine Konzeption als (im weitesten Sinne periodische) Bewegung im Tonraum, was nicht nur diastematisch, sondern auch rhythmisch, harmonisch, dynamisch und instrumentatorisch zum Ausdruck kommt (vgl. Helbing 2008, Kap. 1, 1–56).

Harmonischer Ausgangpunkt ist einige Male (Beispiele 3 und 4 sowie *Toccata*) ein großer Septakkord in enger Lage, vorzugsweise mit der Dissonanz im Innern, der den Vorgang der Auffächerung als ›Sprengung von innen heraus‹ auszulösen scheint (markiert als A). Scheitelpunkt (und zugleich Signal für den Einstieg in die Kadenz) ist fast immer ein Moll-Nonen- bzw. Undezimenakkord (markiert als B), in dem die None und, soweit vorhanden, Undezime meist als Vorhalt behandelt werden.[21] Dieser wird häufig umspielt durch einen diatonischen Wechselakkord im Ganztonabstand (als W markiert), der ihm zugleich ähnelt und ihn ergänzt (vor allem in *Menuet* und *Toccata*). Die eigentliche Kadenzierung erfolgt dann in zwei bis vier raschen, meist realen Quintfällen bzw. Quintunterlegungen.[22] Die melodische Kadenzformel nimmt – entsprechend einer grundsätzlichen Ausrichtung am Terzenraster – häufig die Gestalt einer von der Unterterz ausholenden Diskantklausel an.[23]

Der Beginn der *Forlane* sticht aus dieser Reihe insofern etwas hervor, als er die Formel mit einer Kombination aus leittöniger Alteration und Supposition[24] verknüpft, die eher für die komplexere Harmonik der *Valses nobles et sentimentales*, von *Daphnis et Chloé* und von *La Valse* charakteristisch ist. Dennoch bleibt sie in ihren wesentlichen Elementen erkennbar: als Auffächerung in fallenden Quinten und Terzen von der I. über die IV. bis zur II. Stufe (die jeweils als ›Undezimakkord‹ erscheinen), Unterlegung eines Dominant-Orgelpunkts, Terzzug in parallelen Vierklängen in die Finalis (vgl. *Menuet*). Auslösender Impuls ist hier – wie im *Rigaudon* und in der *Toccata* – ein großer Septakkord mit Dissonanz im Zentrum. Wie in der *Toccata* ist es dieses Sekundintervall (hier *e*/*dis*), dessen eigentlicher ›Störton‹ *dis* anschließend an die Spitze des Akkords geschleudert wird.[25] Die konkrete Harmonisierung ist – wie häufig bei Ravel – traditionell verwurzelt, in ihrer Komplexität aber ohne die Verwendung ›moderner‹ (materialorientierter) Ordnungsstrukturen nicht zu verstehen:

Aus traditioneller Sicht umschließen zwei Rahmenakkorde in E-Moll eine Stufenfolge, die (bei aller Komplexität im Einzelklang) durchweg auf E-Dur ausgerichtet bleibt. Die Alterationen im zweiten und vierten Akkord beziehen sich leittönig auf die im folgenden

21 Die Stufenbedeutung dieses hochgradig selbstähnlichen (zwischen kleinen und großen Terzen alternierenden) Akkords ist variabel; im *Tombeau* fungiert er geradezu als ›Joker‹, der lediglich anzeigt, dass eine Kadenz bevorsteht, aber nicht, welche.

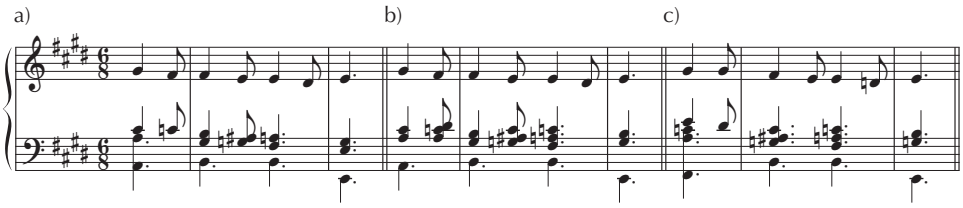
22 Sofern nicht die (einfache) Quint-Unterlegung in die Dominante selbst Teil der Auffächerung ist (*Menuet*).

23 Als Modell kommt weniger die sogenannte Landini-Klausel des 15. und frühen 16. Jahrhunderts infrage als die Schlusskadenz von Chabriers *Menuet pompeux* sowie Debussys Prélude *La fille aux cheveux de lin*. Historischer Hintergrund ist eine Tendenz des 19. Jahrhunderts (etwa bei Brahms oder Chopin), die (Dominant-)None aufwärts aufzulösen.

24 Rameau erklärte Vorhaltsdissonanzen (wie 4 oder 9) dahingehend, dass einem ›eigentlichen‹ Fundament, zu dem der Vorhalt eine Septime bildet, der klingende Basston als ›überzähliger‹ Ton unterlegt (*supposé*) wird. Dieser bleibt an die (Bass-)Position gebunden und nimmt in der Regel den Bass bzw. das Fundament des Auflösungsakkords vorweg (Rameau 1722, 279). In die Ravel-Analyse eingeführt wurde der Begriff durch Kaminsky 2000, 35 und 65.

25 Siehe in der *Toccata* die Töne *fis*$^2$ in Takt 3–8 und *fis*$^3$ in Takt 9.

unterlegte IV. bzw. ii. Stufe.[26] Beide Akkorde hängen jedoch als erstarrte Vorhaltsklänge in die jeweilige Zielstufe über; anstelle einer ›Auflösung‹ erscheint bereits die nächste alterierte Akkordkomponente, und die beiden Hochtöne *dis*$^2$ und *h*$^1$ werden lediglich ›fallengelassen‹[27], d. h. sie bleiben ›präsent‹ und können jederzeit in gleicher oder höherer Lage aktualisiert werden.[28] Die Oberstimmen der nun folgenden ii-V-I-Kadenz (T. 3.4–5.1) basieren (Beispiel 5) auf einer chromatisierten (5a) und akkordisch verdichteten (5b) 7-6-Syncopatio; der abschließende D$^{9>}$ wird zum ›äolischen Nonenakkord‹ verfremdet (5c).[29]




Beispiel 5: Rekomposition der Takte 3.4–5.1 von Ravels *Forlane*

Materialiter zerfallen diese Takte in drei einander überlappende Felder, von denen die beiden ersten durchweg auf alterierten Akkorden basieren, während sich das letzte für einen kurzen Moment auf die Diatonik zurückzieht (Beispiel 6). Die Akkorde des ersten Felds (1–6) enthalten je eine Komponente, die einem übermäßigen Dreiklang mit (mindestens) einer hinzugefügten großen Septime entspricht[30], die Akkorde des zweiten Feldes (5–9, vor allem aber 7–9) je eine Komponente, die einem verminderten Dreiklang mit großem bzw. kleinem Septvorhalt entspricht. Die übermäßigen Dreiklänge werden gemäß der ihnen eigenen leittönigen Tendenz in chromatisch aufsteigender Folge verknüpft, die verminderten Dreiklänge entsprechend der ihnen auferlegten Vorhaltskette in absteigender Folge. Mit dem Wechsel von der großen zur kleinen Septime (Akkord 9) ist schließlich das diatonische Feld erreicht. Dass Ravel auf die Alteration und auf den Ton *dis* in genau dem Moment betont verzichtet, wo er (aus tonaler Sicht) ›fällig wäre‹, entspricht seiner Neigung, das (aus tonaler Sicht) Wesentliche zugleich anzudeuten und zu negieren. Die Klangqualitäten und impliziten Fortschreitungstendenzen dieser festen Akkordkomponenten aber unterstützen auf ihre Weise die Bewegungsfigur, die dem ge-

26 Schichtungen dieser Art begegnen bereits bei Brahms (etwa in op. 119 Nr. 1, T. 19 f. oder im ersten Satz der Vierten Symphonie, T. 72 f. und T. 76 f.)

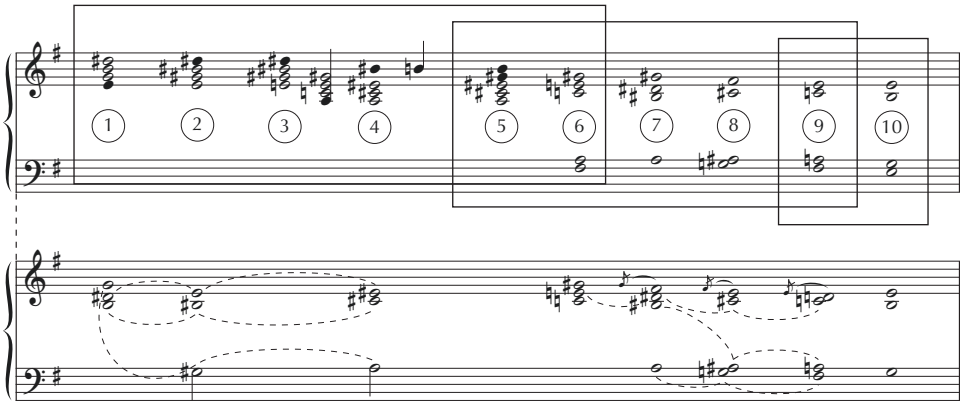
27 Eine ›stellvertretende‹ Auflösung durch eine Mittelstimme im Oktavabstand folgt jeweils auf die zweite Takthälfte (*cis*$^1$ in T. 6, *a* in T. 7).

28 Siehe vor allem die Takte 9 und 19. Der Ton *dis* spielt darüber hinaus in den Takten 17 f., 41 und 43 als Zäsur oder Klimax eine exponierte Rolle; die komplexe Harmonik des Schlussabschnitts (T. 138–160) wird letztlich durch ihn ausgelöst.

29 Für eine ausführlichere Analyse vgl. Helbing 2008, 108–111.

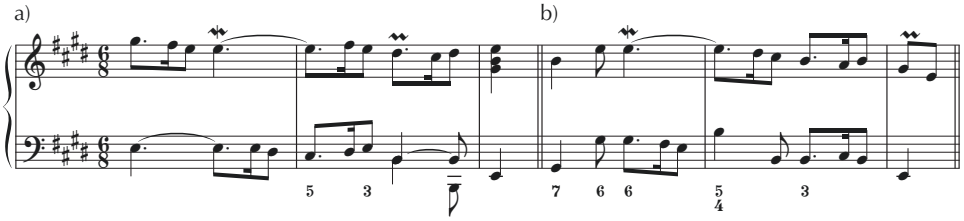
30 Wobei es angesichts der Symmetrieeigenschaften des übermäßigen Dreiklangs zweitrangig ist, auf welchen Ton sich die Septime bezieht und ob sie nach oben oder nach unten hinzugefügt wird.

samten Viertakter zugrunde liegt: Aufschwung und Gleitflug durch leittönig alterierte Klänge, die man als extreme Ausdrucksmittel aus dem 19. Jahrhundert[31] und vor allem aus dem frühen 20. Jahrhundert kennt[32], der rasche Gang in die Kadenz durch eine Verkettung von Vorhalten zum verminderten Septakkord, deren Klang ins 19. Jahrhundert zurückverweist, die Penultima aber durch eine Diatonik, die einer fernen Epoche aus der Vorzeit des Generalbasses zu entstammen scheint.




Beispiel 6: Akkordfelder der Takte 1–5 in Ravels *Forlane*

Der Anteil der Couperinschen Vorlage ist an dieser Stelle, wie gesagt, gering. Ravels Auswahl scheint vor allem satztechnisch motiviert zu sein: Zwei der Couperinschen Couplets kadenzieren mit einer umspielten Diskantklausel, deren Synkope den gleichförmigen Forlane-Rhythmus angenehm unterbricht (Beispiel 7). Ravel vervielfältigt dieses Modell im Sinne der Formel des *Tombeau*: Anstelle einer Diskantklausel ist es bei ihm ein komplexer Vierklang, der in Takt 2 zum Vorhalt wird.




Beispiel 7: François Couperin, *Concert Royal IV, Forlane*, a) T. 46–48, b) T. 10–12

31 Brahms, Tschaikowsky; Akkordtürme wie der in Takt 3.1 sind freilich auch bei Bach oder Rameau anzutreffen – als ›accord par supposition‹ (und ebenfalls als extremes Ausdrucksmittel).

32 Die Kombination aus übermäßigem Dreiklang und großer Septime bzw. als ordered set (0, 4, 8, 11) oder (0, 3, 7, 11) gehört zu den grundlegenden Elementen der (Wiener) ›freien Atonalität‹.

Auch im zweiten Teil stimmen Harmonik und Choreografie weitgehend zusammen: Der komplexen Figur aus Anlaufnehmen, Sich-Frei-Schwingen und Zurückgleiten entsprechen in der harmonischen Disposition abgestufte Übergänge zwischen chromatischer Komplexität und diatonischer Schlichtheit sowie der gezielte Einsatz von Bewegungen im Quintenturm als Mittel der ›zyklischen‹ Aufhellung und Abdunkelung. So entspricht dem Gang vom Hochpunkt in Fis-Dorisch (T. 13) zum Tiefpunkt und zur Kadenz in Gis-Phrygisch (T. 17 f.) ein angereicherter Fauxbourdonsatz[33], der vollständig in der ›hellen‹ diatonischen Region von E-Dur verbleibt; ihm voraus geht ein D-T-Pendel, das, mit mehreren tonalen Konventionen brechend[34], zugleich ein Schwanken zwischen den diatonischen Regionen Fis und E bzw. zwischen verschiedenen Abstufungen von Helligkeit ist.[35] Ähnlich, wenngleich markanter, erfolgt die Rückkehr von der Diatonik des Mittelteils in die komplexe Alterationsharmonik des Beginns: durch eine Sequenz, die das konventionelle Schema (Quintfallsequenz) auf eine effektvolle Weise bricht, indem sie das Auf und Ab der Melodie durch eine sprunghafte harmonische Bewegung ›verdoppelt‹. Die die Sequenz strukturell bestimmenden Akkorde $Gis^{-}$, $Fis^{-}$ und $E^{-}$ erscheinen darin als Vertreter einer tritonusentfernten Region (E versus B).[36]

Bereits an dieser Stelle können einige für das Stück wesentliche Momente festgehalten werden:

1. Die Konstellation *e-dis* als struktureller Kern der Initialfigur (T. 1–2.1) ist zugleich Vorgabe für die melodischen Ecktöne (T. 1, 5, 9, 13, 17 ff., 25 und 29) und für die Tonartendisposition (die einzigen starken Kadenzen sind die in E-Äolisch, Takte 5, 9 und 29, und in Gis-Phrygisch, Takt 17 f., in Quintlage).
2. Die im Stück mehrfach betonte Ambivalenz zwischen den modalen Bezugsrahmen E-Äolisch und E-Dur wird hier zunächst als Spannung zwischen den Eckpunkten und dem überwiegenden Rest des Stückes wirksam.
3. Die ›Formel‹ des *Tombeau* erscheint hier in einer chromatischen Lesart im Sinne einer Kombination aus Supposition und leittöniger Alteration.
4. Das Stück spielt mit dem Kontrast zwischen leittöniger Alteration und Diatonik, hier vor allem zwischen A-Teil und B-Teil (mit Ausnahme der Takte 19–24), in verschärfter Form aber (Leittonverzicht) bereits für einen kurzen Moment innerhalb des A-Teils (T. 4.4–5.1).

33 Rechte Hand und Bass schließen sich zu der satztechnisch ›falschen‹ Variante mit Quinten zwischen den Oberstimmen zusammen; die Mittelstimmen ergänzen dieses Gerüst so, dass der strukturell tragende Akkord $Fis^{-7}$ nur zweimal durch $E^{maj7}$ umspielt wird. (Die Töne *gis* und *h* in Takt 15 f. sind Vorhalte. – Zur Bedeutung der Akkordsymbole siehe die Legende im Anhang dieses Beitrags.)

34 Großer $D^{9}$ zu einer Moll-Tonika, die als Septakkord erscheint; Aufwärtsführung der Dominantseptime. All das ist für die pseudotonale Modalität des *Tombeau* und anderer Stücke charakteristisch.

35 $Cis^{7/9}$ und $Fis^{-7}$, entsprechend einem Wechsel zwischen Fis-Dur und Fis-äolisch/dorisch oder zwischen den um 2–3 Quinten entfernten Regionen Fis und E/A.

36 $Gis^{-}$ - $G^{7/13}$ - $G^{7/13>}$ - $C^{-7}$ - $Fis^{-}$ - $F^{7/13}$ - $F^{7/13>}$ - $B^{-7}$ - $E^{-}$ - A. Irritierend aber, dass bereits der Hochton ($h^{2}$ in T. 19, $a^{2}$ in Takt 22) und dessen Unterquinte, die ja noch der vorigen diatonischen Region angehören, durch die beiden Unterstimmen (*f* und *g*) so unterlegt werden, dass sie als dissonante, mehrfach oktavierte ›Reizquinte‹ aus einer um etwa vier Quinten tieferen Region hervortreten (von $Gis^{-}$ nach $G^{7/13}$).

5. Von der ›Vorlage‹ wird genau das rhythmische Motiv übernommen, das sich – mit der Synkope vom ersten zum zweiten Takt – für die zyklische Idee der Supposition am besten eignet.

## Erstes Couplet

Gegenüber dem rhythmisch (im Großen wie im Kleinen) differenzierten Refrain hebt sich das erste Couplet durch eine gleichmäßig fließende Bewegung ab. Die siebenmalige, nur leicht variierte Wiederholung derselben terassenförmig fallenden Figur mit ihrer im Halbtaktrhythmus erneuerten Vorhaltsdissonanz verleiht ihm einen tänzerischen und zugleich ›dornigen‹ Charakter mit einer Tendenz ins Obsessive. Die Wiederholung ist jedoch nur Teilmoment der Ravelschen Dramaturgie der überraschenden Nuance: Die Figur mündet mit ihrem letzten Takt zunächst abwechselnd in einen Halbschluss in D(-Dur) und in einen Ganzschluss in H(-Äolisch)[37], ehe der letzte (achte) Durchgang überraschend nach E (statt nach H) und per Taktverschränkung in den Refrain zurücklenkt. Die metrische Position der Finalis ist fixiert; welche Zielstufe jedoch am Ende erscheinen wird, hängt davon ab, wie viele und welche Schritte an die gleichfalls fixierte Akkordfolge im dritten Takt ($E^{-7}$-$A^{7}$) angehängt werden: ob sie schlicht wiederholt wird[38] oder ob drei weitere, rasche Schritte nach H[39] bzw. nach E[40] führen; die Entscheidung darüber aber fällt erst im allerletzten Moment. Ähnlich deutet im Mittelteil, der sich zwischen den Paralleltonarten Fis und Dis bewegt, ein zweieinhalb bis drei Takte langer Orgelpunkt zunächst in die jeweils ›falsche‹ Richtung. Die Bezüge zum Refrain sind bei aller Verschiedenartigkeit gleichwohl vorhanden:

1. Sowohl in den Rahmenteilen als auch im Mittelteil fungiert eine Sekundreibung als Startimpuls (*g-fis* bzw. *ais-h*). Wird jedoch die Idee der Aufsprengung in den Rahmenteilen in eine zunächst einwärts gerichtete Bewegung umgekehrt – bis zur Überkreuzung der Hände (T. 31) –, so wird sie vom Mittelteil, ausgehend wiederum von einem großen Septakkord mit Dissonanz in der Mitte ($H^{maj7}$)[41], in eine nahezu symmetrische Bewegung zweier Dreiklangsschichten umgewandelt.[42]
2. Der im Initialmotiv angelegte Konflikt zwischen E und Dis wird hier auf die modalen Zentren des A- und des B-Teils übertragen (E-Dorisch und Dis-Phrygisch/Äolisch). Beide Töne prallen zudem auf dem dynamischen Höhepunkt (T. 43) vorübergehend als Rahmen und (verschobene) Mitte eines charakteristischen Reizklangs aufeinan-

37 Die Vertauschung der Tongeschlechter – Molldominante, aber Tonika mit picardischer Terz – ist für das ›distanzierende‹ Moment in Ravels modaler Diatonik kennzeichnend.

38 Also ||: $E^{-7}$ | $A^{7}$ :||

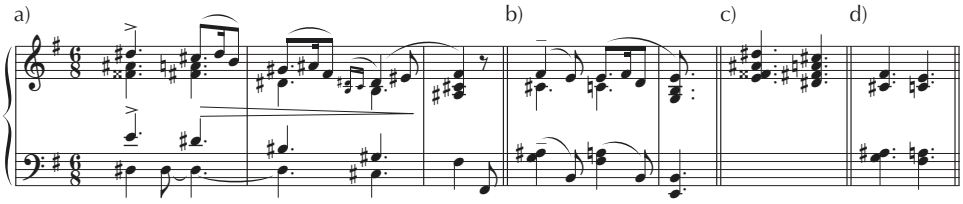
39 $E^{-7}$ | $A^{7}$ - D - $Fis^{-}$ | H

40 $E^{-7}$ | $A^{7}$ - D - $H^{9}$ | E

41 Anknüpfend an den Refrain, vorgreifend auf Takt 122 und 130 der *Forlane* sowie auf die Anfänge des *Menuet*, des *Rigaudon* und der *Toccata*.

42 Bestimmend für die Klangauswahl ist erstens der Außenstimmensatz, zweitens die zunächst reale Mixtur der linken Hand (Molldreiklänge).

der[43], mit dem signalhaft eine kurze, aber deutliche Reminiszenz an die Kadenzen des Refrains eingeleitet wird:




Beispiel 8: Klangliche Übereinstimmungen zwischen T. 43 (a, c) und T. 4 (b, d)[44]

Bezeichnenderweise rückt gerade in den Außenstimmen dieses harmonisch doch einigermaßen befremdenden Abschnitts das Idiom der Couperinschen *Forlane* näher als in den Rahmenteilen (ohne dass sich ein konkretes Zitat nachweisen ließe).

## Zweites Couplet: Polymodalität und metrische Ambivalenz

Dem zweiten Couplet kommt innerhalb des Satzes eine Doppelfunktion zu: Mit seiner scheinbar regressiven, fast kindlich wirkenden Diatonik und seinem eher weichen Rhythmus[45] übernimmt es die Funktion des retardierenden Moments; mit dem Rhythmus der Couperinschen *Forlane* und den alternierenden Terzentürmen des *Menuet* und der *Toccata* bringt es zugleich zwei für die abschließende Zuspitzung wesentliche Komponenten ins Spiel (Beispiel 9, nächste Seite).

Die rhythmisch-ornamentale Ähnlichkeit mit der Couperinschen *Forlane* ist kaum zu übersehen.[46] Und doch handelt es sich um kaum mehr als um eine Allusion, der sich weitere, nicht minder zurückhaltende Anklänge ans frühe 18. Jahrhundert zugesellen. Wird bereits der Rhythmus der Vorlage durch den Verzicht auf die Punktierung ›entschärft‹, so verrät der pentatonische Beginn durch die Art, wie er den (äolischen) Modus mehr ›skizziert‹ als exponiert[47], so unmissverständlich die Handschrift des Komponisten,

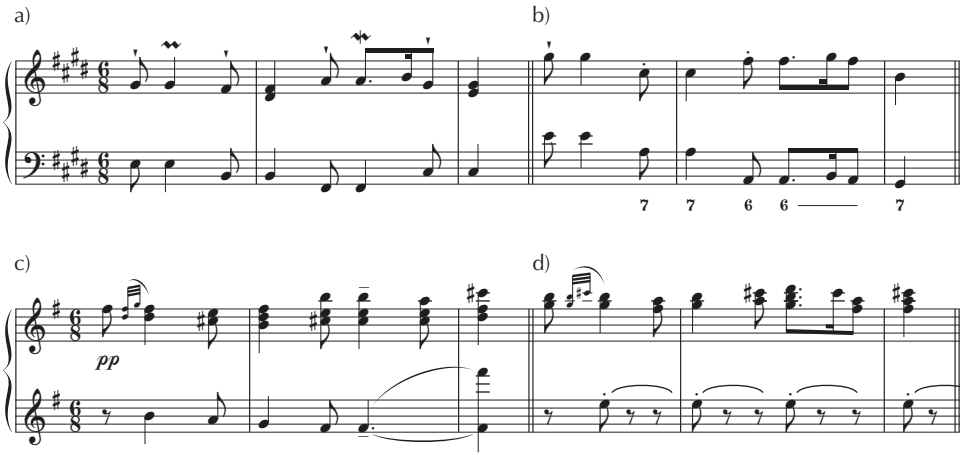
43 Die bei Ravel vielfach zum Griff verfestigte Akkordkomponente eines ganztönigen (meist erstarrten) Vorhalts zum verminderten Septakkord wird hier – auch dies sehr häufig – so plaziert, dass der ›Vorhalt‹ zugleich Doppeloktave des Bass- (und Fundament-)tons ist.

44 Eher zyklisch motiviert ist dagegen die Gestaltung der Kadenzen: Signalklang (Mollseptakkord mit Nonvorhalt) und zum Teil auch die Figürlichkeit lehnen sich an die Kadenzen des *Prélude* an (siehe dort die Takte 5–10, 21 f., 28–30, 61 f., 66 f., 77–83).

45 Man beachte den zurückhaltenden Gebrauch von Punktierungen.

46 Couperins erstes Couplet mag überdies mit seinen Septimen zu Beginn der beiden ersten Takte eine weitere Anregung gewesen sein.

47 Unter ›modaler Skizzierung‹ verstehe ich Ravels Technik, einen Modus durch Aussparung darzustellen, und zwar mithilfe pentatonischer, zuweilen hexatonischer Konstellationen der Oberstimme. Dabei werden die fehlenden fa-Stufen so in den Unterstimmen plaziert, dass sie die mi-Stufen der Oberstimme zum (realen, schwebenden oder erstarrten) Vorhalt machen (vgl. Helbing 2008, 67–89).



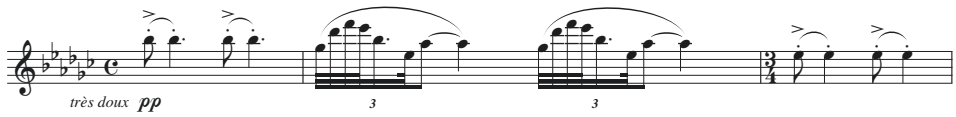

Beispiel 9: a) und b) François Couperin, *Concert Royal IV*, *Forlane*, Anfänge des Refrains und des ersten Couplets; b) und c) Maurice Ravel, *Le Tombeau de Couperin*, *Forlane*: Anfänge des A- und B-Teils im zweiten Couplet

dass die Idiomatik des ›Modells‹ völlig in den Hintergrund rückt (Beispiel 10: *Oiseaux tristes*, T. 11–17; Beispiel 11: *Pantoum*, T. 1–4).[48] Und die durchaus generalbassähnliche Bassett-Stimme[49] wird in ein Raster aus alternierenden Terzentürmen eingebettet (incl. Quint-, Septim- und Undezim-Parallelen), wie man es ähnlich – als Teil der ›Formel‹ – zu Beginn des *Menuets* (T. 2 f.) und der *Toccata* (T. 5–9) finden kann. Dem entsprechen auch die Unterterzformel (T. 64 f.) und der Durseptakkord, der hier weniger als auslösender Impuls denn als metrische Markierung fungiert (T. 62–64).

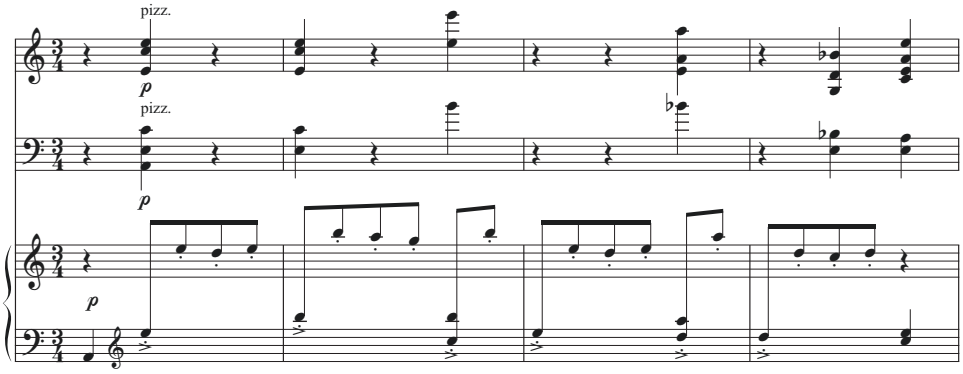
Ganz so regressiv, ganz so präraffaelitisch und frei von Ironie, wie es sich gibt, ist auch dieses Couplet nicht. Dies zeigt sich erstens in der Metrik: Dass nicht die (stets akzentuierte) Vier, sondern die Eins das Taktgewicht setzt, wird dem Hörer – abgesehen von den Durseptakkorden – allenfalls anhand der beiden Endigungen (T. 63 und 65)

48 Die (bei Ravel häufige) Konstellation *e-fis-a-h-cis* ist an sich modal ambivalent, und zwar sowohl was den konkreten Modus als auch was den Grundton betrifft. (Materialiter denkbar – aber für Ravel eher abwegig – wäre auch eine ›Präzisierung‹ zu H-Dorisch und H-Mixolydisch, Fis-äolisch, -dorisch und -phrygisch sowie – stilistisch treffender – zu D-Dur und D-Lydisch.) Die fehlenden Töne werden jedoch durch die Begleitstimmen ergänzt, und zwar mit Vorliebe so, dass zur Melodie eine (vorhaltsartige) große Septime entsteht (vgl. Helbing 2008, 73–89). Die Melodieführung im vorliegenden Fall lässt allerdings (auch ohne *fis-g*-Praller) kaum eine andere Deutung als die in H-Äolisch zu.

49 Dem Generalbass nachempfunden sind das absteigende Tetrachord ($h^1$-$fis^1$) als Lamentobass und das absteigende Pentachord als prolongierter Quintfall. ›Störend‹ ist allerdings, dass durch die metrische Einbindung des Tetrachords der Ton *fis* ›zu früh‹ eintritt (und somit eine Vorbereitung des Quartvorhalts verhindert), und dass in Takt 63 anstelle einer Bassklausel (*h*) ein ›Glanzlicht‹ ($fis^3$) aufgesetzt wird.




Beispiel 10: Maurice Ravel, *Oiseaux tristes* (*Miroirs*, 2. Satz), Anfang




Beispiel 11: Maurice Ravel, *Pantoum* (Trio, 2. Satz), Anfang

klar.[50] Durch eine Phrasenverschränkung zu Beginn von Takt 68 gerät aber auch diese bei aller Ambivalenz durchaus gleichmäßige Gewichtsverteilung durcheinander. Der Dehnungs-Akzent, der dabei zustande kommt, klingt wie eine Synkope – auch wenn man die Vorlage nicht kennt (Beispiel 9) –, und es ist nur folgerichtig, dass nun auch die Finalis um einen halben Takt ›zu früh‹ erscheint[51] – ein scheinbar unverhoffter Zeitgewinn, der durch den Triller auf der Finalis ironisch ›überbrückt‹ wird.[52]

Die Tendenz zur Brechung zeigt sich zweitens – und vor allem – in einer pseudotonalen, ironisierend altertümlichen und stets wechselhaften Modalität: Ein schlichtes Quintfallgerüst verbindet zunächst H-äolisch, A-mixolydisch und – andeutungsweise – G-Dur[53], ehe eine zerdehnte ›dorische Dominante‹ – die nicht zufällig auf die ›falsche

50 Die gilt übrigens bereits weitgehend für den Refrain der Couperinschen *Forlane*.

51 In Takt 69.4 statt in Takt 70.1.

52 Nachträglich wird man geneigt sein, Synkope und Finalis im Sinne der Vorlage metrisch zurechtzuhören, gegebenenfalls sogar die nun folgende Wiederholung (bzw. den Mittelteil) mit vertauschten metrischen Vorzeichen zu hören. – Die Orchesterfassung ist hier drastischer: Als Sechzehnteltremolo notiert, wirkt der Triller dort ›abgezählt‹.

53 Ravel wählt bewusst G-Dur und nicht (wie im Sinne einer modalen Sequenz zu erwarten) G-Lydisch, um die Ausweichung wenn schon nicht kadenziell zu bekräftigen, so doch hörbar zu machen.

Synkope‹ fällt[54] – nach E-Dorisch und damit in die eigentliche Finalis zurücklenkt.[55] Bereits die Penultimae der Takte 62 und 64 verzichten zwar in scheinbar korrektem Äolisch bzw. Mixolydisch auf den Leitton – die Unterterzformel gibt sich gar choralartig[56] –, nicht aber auf die Septime oder gar die None. Dieses Spiel wird im Mittelteil weiter zugespitzt: Auf E-Dorisch folgen, eingeleitet durch II-V-I-Kadenzen, D-Dorisch und C-Dur – übrigens alle im ›vorgezogenen‹ Metrum der Takte 68 f. Scheint aber die D-Kadenz eher zufällig einem harmonischen Pendel in E-Dorisch[57] zu entgleiten, so sind die beiden C-Dur-Kadenzen (T. 74 ff. und 76 ff.) von einer tonalen Deutlichkeit, wie sie auch im *Tombeau* nur an wenigen Stellen begegnet; doch schon die zweite wird durch eine Fis-lokrische Klausel widerrufen, noch ehe ihre Finalis zur Geltung kommen konnte, und damit sowohl in den Kontext von H als auch in die ursprüngliche metrische Ordnung ›zurückgepfiffen‹.[58] Die so provozierte Tritonusrelation prägt die nun folgende lokrische Dominantausbreitung: Um den Zentralklang, der als ›picardischer‹ (bzw. dominantischer) aus einem lokrischen Umfeld herausragt, entstehen (tendenziell oktatonische) Tritonus- oder Kleinterz-Verbindungen (C-Fis oder $A^{-}$-Fis), die zugleich Zerrformen von phrygischen Klauseln sind.[59]

## Drittes Couplet

Mit einer Verschärfung und stärkeren Durchdringung der bislang getrennten Komponenten steuert das dritte Couplet auf die Klimax des Satzes zu: Auch ihm dient Couperins erstes Couplet als Modell. Die Ähnlichkeit wird deutlicher, wenn man sich die latente Mehrstimmigkeit des Modells zu Beginn aufgelöst denkt (d. h. den ersten der beiden Septvorhalte in der Oberstimme belässt): Ergebnis ist eine nahezu exakte Umkehrung von Ravels Beginn[60] (Beispiel 12c). Die Übereinstimmungen der Oberstimme im Fol-

54 Diese ist demnach harmonisch durch einen Akkord ausgelöst, der zwar in der harmonischen Sprache Ravels fest verankert ist, der aber den reizvollen ›Makel‹ nie ganz verliert, der ihm als terzlosem großem Nonenakkord im Kontext eines Moll-Modus anhaftet.

55 Kennzeichnend (für die pseudotonale Konzeption) ist dabei erstens, dass die Penultimae aller drei Kadenzen zwar auf den Leitton, nicht aber auf die Septime (und None) verzichten. Zweitens dass anstelle von G-Lydisch (vgl. Anm. 53) G-Dur erscheint – teils um der modalen Deutlichkeit willen teils aber auch aus einer grundsätzlichen Haltung heraus, die den Grenzbereich zwischen ›modal‹ und ›tonal‹ spielerisch ausschöpft.

56 Etwa der Osterchoral *Wir wollen alle fröhlich sein* (Cyriacus Spangenberg 1568 nach dem lat. *Resurrexit Dominus* aus dem 15. Jahrhundert) der auch in katholische Gesangbücher Aufnahme fand (vgl. Bäumker 1886, Nr. 260).

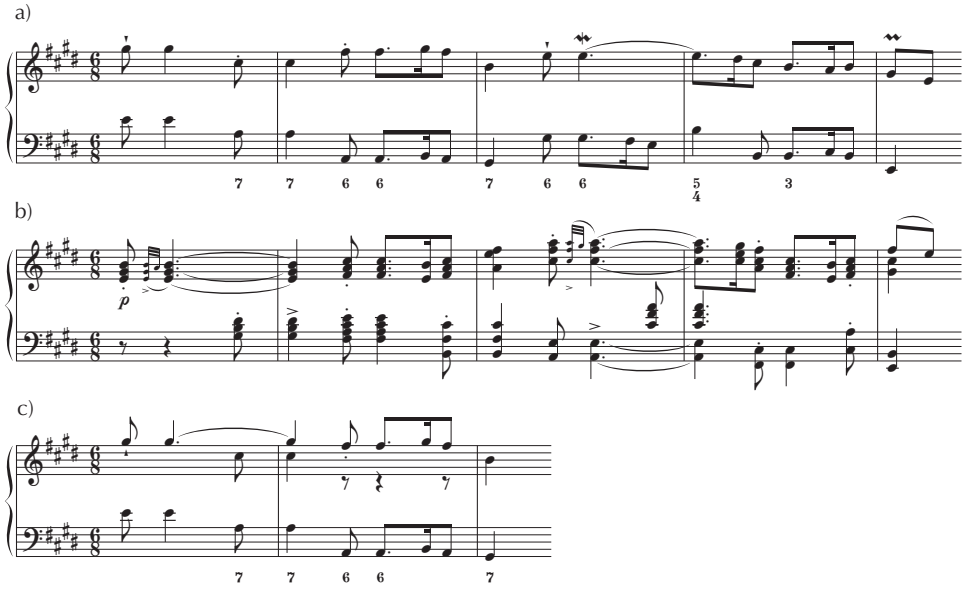
57 In Takt 73.3 macht nur das A der Bassstimme auf die bevorstehende Wendung nach D aufmerksam; die Oberstimmen bringen ein letztes Mal den dorischen Wechselklang der vorangegangenen Takte.

58 Wie zu Beginn liegen von nun an wieder – im Widerspruch zur melodischen Akzentuierung – alle Endigungen auf der Eins (T. 78, 82, 86, 88, 90).

59 Siehe die Oberstimme in Takt 77 ff.; die (klingende) Oberstimme in Takt 81 f. (*a-fis*) ließe – mit Penultima $Fis^{o}$ – eher eine Klausel nach H erwarten (vgl. Helbing 2008, 135–140).

60 Wie übrigens auch Ravels Bass, der diastematisch mit Couperins Oberstimme übereinstimmt. Der Vorhaltsakkord über dem zweiten Basston ($A^{maj7}$ ohne Quinte) könnte zudem Anregung für den Septakkord ($E^{maj7}$) gewesen sein, der an analoger Stelle bei Ravel eintritt.

genden sind offensichtlich (Beispiel 12); aber auch der Verlauf der je tiefsten Stimme ist mit seinem abgestuften Registerwechsel von der eingestrichenen in die große Oktave erstaunlich nahe. Scheint es demnach, als würde das Modell lediglich in einzelne melodische Partikel zerlegt und neu zusammengesetzt, so sind doch der melodische Verlauf und die harmonische Anlage so in die Vorgaben des *Tombeau* (bzw. der *Forlane*) eingebunden, dass zu keinem Moment der Eindruck eines Zitats entsteht.




Beispiel 12:
a) François Couperin, *Concert Royal IV*, *Forlane*, 1. Couplet;
b) Maurice Ravel, *Le Tombeau de Couperin*, *Forlane*, 3. Couplet;
c) François Couperin, *Concert Royal IV*, *Forlane*, 1. Couplet ohne latente Mehrstimmigkeit

Beide Halbsätze verfolgen mit der Konstellation ›beidseitige Auffächerung und Kadenz‹ die Grundidee des *Tombeau*. Aulösend ist wie im Refrain[61] und – auf anderer Stufe – im Mittelteil des ersten Couplets die Sekundreibung zwischen $e^1$ und *dis*$^1$ im Septakkord der I. Stufe. Ähnlich dem ersten Couplet ist sie hier zugleich die Achse, von der ausgehend sich die Stimmschichten in annähernd gleichen Schritten auseinander bewegen, um schließlich einer dritten Stimmschicht Raum zu geben. Der Vorgang führt im Vordersatz über den (fast) komplementären Septakkord ii$^7$ und dessen Erweiterung durch eine unterlegte V. Stufe[62] zum Scheitelpunkt (der – als S$^{5/6}$ – hinsichtlich der klanglichen

61 Ebenso wie – mit anderen Tonstufen – im *Rigaudon*, der *Toccata* sowie, weniger deutlich – im *Menuet* (T. 1, 2/4).

62 Siehe die Quintschichtung der linken Hand; der zunächst fehlende Ton *E* wird zu Beginn des nächsten Taktes aufgeschichtet.

Komplexität eher einen Schritt zurückgeht.) Im Nachsatz wird eine Sekundversetzung innerhalb der Oberstimme zum Anlass weiterer harmonischer Verdichtungen: der Ausgangsakkord $I^7$ wird hier durch $ii^7$ nicht abgelöst, sondern unterlegt, so dass ein vollständiger diatonischer Terzenturm entsteht; die Dominant-Unterlegung erzeugt hier (beim Taktwechsel) ein in Quinten und Quarten geschichtetes Gebilde, das die diatonischen Erweiterungsmöglichkeiten des Dominantseptakkords vollständig ausreizt[63]; ein weiteres Auseinanderbewegen der zur Mixtur verfestigten Akkordschichten führt schließlich zur Klimax, die – als ›pentatonische S‹ mit 6 und 9 – ihrerseits alle einer S bzw. T verfügbaren ›notes ajoutées‹ nutzt.[64] Rein materialiter ergibt sich damit bis zum Höhepunkt eine schrittweise Vereinfachung der Klänge.[65] Die konkrete Disposition der Töne jedoch – Quintenschichtung in der unteren, pentatonisch angereicherte Quartenschichtungen in den beiden oberen Schichten – leistet einer funktionalen Hörweise einigen Widerstand, und zwar deutlicher, als dies bei den Dominant-Schichtungen in den Takten 124 und 128 der Fall war: Sie sind durch die Harmonik des späten 19. Jahrhunderts – Wagner, Liszt, Bruckner, Borodin – bereits vorgeprägt.

Die Fortschreitung V-IV in einem ansonsten tonal stimmigen Kontext lässt an syntaktische Modelle denken, bei denen auf einen Vordersatz mit den Rahmenstufen I-V ein analoger Nachsatz mit den Rahmenstufen IV-I folgt – im einfachsten Fall also an eine Variante der regola dell'ottava (vgl. etwa den Anfang von Schumanns Faschingsschwank oder den Seitensatz aus dem Finale von Mozarts Haffner-Symphonie). Zwar wird die Skala gleich zu Beginn durch die Akkord-Unterlegung verdeckt; doch ist zumindest der Schritt $e^1$-*dis*$^1$ wegen der Sekunddissonanz beim Eintritt des zweiten Tons durchaus markant:

| | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|
| E | Dis | Cis | (Cis) | | | |
| | Gis | Fis | (Fis) | E | | |
| | | | H | A | Fis | E |

Wie die Couperin-Anleihen, so wäre demnach auch das Tonleiter-Modell im Vorgang der Auffächerung aufgehoben, d. h. als Modell weiterhin erkennbar (und für den Hörer spürbar), aber einer harmonischen Sprache einverleibt, die ihre tonalen Wurzeln in einem gleichsam geometrischen Raster aufgehen lässt.

Der Kontrastteil (T. 131–134) führt durch eine Kombination und Zuspitzung mehrerer Stränge – der *Forlane* wie des gesamten Zyklus – die Klimax des Satzes herbei:

63 $D^{7/9/13}$ (ein Zusammentreffen von reiner Quarte und großer Terz in einer Dominante ist bei Ravel undenkbar).

64 Vgl. Helbing 2008, 78–81. An die Stelle der Sexte tritt bisweilen als erstarrter Vorhalt die (große) Septime.

65 Nämlich vom vollständig diatonischen über den erweitert pentatonischen bis zum rein pentatonischen Akkord. Die Vorgaben – Diatonik und die Fortschreitung ii-V-IV – lassen im Rahmen des Ravelschen Akkordarsenals eine umgekehrte Entwicklung gar nicht zu.

1. Zu Ende gedacht wird die Idee der Auffächerung in der speziellen Variante des 3. Couplets: die Akkordschichtung in Takt 130 f. überträgt den Beginn des Nachsatzes in eine tonräumlich plastischere, ausschließlich auf Unterlegung basierende Figur.
2. Der rasche Wechsel zwischen diatonischen und chromatischen Akkordschichtungen treibt einen Kontrast auf die Spitze, der bereits innerhalb des Refrains sowie zwischen Refrain und Couplets angelegt war. Dass dies im Rahmen einer verzerrten Quintfallsequenz geschieht, die in der tänzerischen Art, in der sie dargeboten wird, von den komplexen Klängen, die sie zu tragen hat, keine Notiz zu nehmen scheint, entspricht einem Typus, der mit Ausnahme der Fuge alle Sätze des *Tombeau* durchzieht.[66]
3. Mit einer nur einmal (T. 132.1) durchbrochenen chromatischen Dreiklangsmixtur zwischen den Oberstimmen knüpft die Fortschreitung sowohl an einen Teil der übrigen Quintfallsequenzen des *Tombeau* als auch an die chromatischen Mixturen des Refrains an.
4. Von den beiden chromatischen Akkorden ist der zweite (T. 134) durch die Mechanik der Stimmführung bedingt (chromatische Mixtur und Quintfall), der erste (der die Mechanik nur leicht durchbricht) ist bis auf die kleine Sexte $b^2$ bereits durch den Akkord in Takt 2.1 vorgegeben, entspricht aber vor allem einer (häufigen) Erweiterungsform des von Ravel geliebten und als eine Art Markenzeichen verwendeten ›Habanera-Akkords‹.[67]

Der dynamische Höhepunkt liegt indes auf dem Beginn der Rekapitulation (T. 134) und damit auf einem Akkord, dessen Komplexität (im Vergleich zu Takt 132) weniger klanglich denn kontextuell begründet ist: Mit ihm wird eine nach C-Dur ausgerichtete Sequenz in eine nach E-Dur ausgerichtete Sequenz umgelenkt – beide Male eine Riepelsche ›Fonte-Sequenz‹, die lediglich ungewöhnlich harmonisiert ist.[68] Der Akkord selbst (T. 134) schichtet beide Toniken (E und C) übereinander, ehe die Komponente ›C-Dur‹ als Nebentoneinstellung zum halbverminderten Septakkord über *eis* umgedeutet wird. Dieser ist zwar im Nachhinein – als vii$^{ø}$/ii in E – ohne weiteres tonal deutbar; bei seinem Eintritt überwiegt die Überraschung.[69]

| C: | (IV | V) | ii | IV | V | I | E: | ([vii] V) | ii | V | I |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| | G | A | D | F | G | C | | (Eis) Cis | Fis | H | E |

66 *Prélude*, T. 58 f. und 63 f., *Rigaudon*, T. 25–30; *Menuet*, T. 25–32; *Toccata*, T. 86–94 und 123–130 (vgl. Helbing 2008, 124–126).

67 Rein materialiter handelt es sich um einen Molldreiklang mit Quint-Disalteration, wobei die Quinte und ihre beiden chromatischen Nebentöne in der Regel lagenmäßig oder klanglich getrennt bleiben. Zur historischen Herleitung vgl. Helbing 2008, 131–132.

68 Die Glieder der ersten Sequenz sind zur Kadenz erweitert: G-A-D-F-G-C. Für die Ausrichtung nach C-Dur spricht die Tatsache, dass (wie im Fonte-Modell) die Zwischentonika D als Mollstufe erscheint, so dass sich die typische Stufenfolge V/ii-ii-V-I ergibt.

69 Auch bei Ravel hat der halbverminderte Septakkord das Potential eines ›vagierenden Akkords‹. Bis dahin waren alle Akkorde des 3. Couplets durch die reine Quinte abgestützt.

Dass der dynamische Höhepunkt des Satzes auf den Scharnierakkord in Takt 134 fällt, mag auch dadurch begründet sein, dass mit ihm eine Akkordkomponente wiedereingeführt wird, die bislang dem Refrain vorbehalten war: Der übermäßige Dreiklang mit hinzugefügter großer Septime (*c-e-gis-h*).[70] Dessen Klanglichkeit bestimmt nun den Schluss der (in ihren Außenstimmen völlig diatonischen) Rekapitulation.[71] Die Takte 136 f. benutzen zwei Transpositionen dieser Akkordkomponente als mehrfache Vorhaltsklänge zur ii. Stufe Fis-Moll, die erst in Takt 137.4 – über der längst eingetretenen V. Stufe – erscheint. Den diastematischen Höhepunkt (mit dem die Kadenz eingeleitet wird) markiert eine oktavversetzte Variante des Scharnierakkords aus Takt 134, die man – unabhängig von ihrer stimmführungsmäßigen Einbindung – auch als verzerrte Tonika bzw. als verzerrten Quartsextvorhalt auffassen kann (T. 137).

Damit ist der Kontrast zwischen dem chromatischen, harmonisch komplexen Refrain und den diatonischen, harmonisch zunächst betont schlichten Couplets aufgehoben; mit Blick auf die ›Vorlage‹, die in diesem Couplet so deutlich wie nie zuvor zitiert wurde, ist die komplexe Harmonik des frühen 20. Jahrhunderts endgültig in eine das frühe 18. Jahrhundert assoziierende Diatonik eingedrungen. Die Konturen (Außenstimmen) suggerieren die Zeit Couperins; die ›Füllung‹ ist (in den Takten 136 f.) unmissverständlich *fin de siècle*.

Das Eindringen als solches führt zum dynamischen Höhepunkt der *Forlane*; es entspricht aber einer ästhetischen Grundeinstellung Ravels – gerade auch im *Tombeau* –, dass die lang aufgeschobene ›Vereinigung‹ (die ja – als Schlusskadenz des Couplets – melodisch und harmonisch einige Emphase aufbietet) dynamisch derart – auch gegenüber dem Beginn des Couplets – zurückgenommen ist.

## Viertes Couplet und Coda

Ein weiteres Erscheinen des Refrains ist damit hinfällig geworden: Das ›vierte Couplet‹ ist der Couperinschen Vorlage mindestens ebenso nah wie das dritte – und zugleich vollständig von der komplexen Harmonik des Refrains durchdrungen. Bereits die Vorlage – Couperins viertes Couplet (Beispiel 1) – ist mit der neunmaligen Wiederkehr ein und derselben Fortschreitung und desselben Außenstimmengerüsts von einer Beharrlichkeit in der Wiederholung, wie sie selbst für Ravel außergewöhnlich wäre. Nur eine Kadenz im achten Takt unterbricht den Kreislauf; die Zäsur im vierten ist rein rhythmisch.

Ravel nimmt die Herausforderung an – und entwickelt daraus ein bei aller Verhaltenheit ungemein drastisches Wechselbad der Kontraste und enttäuschten Erwartungen. Erstmals innerhalb der *Forlane* entscheidet er sich nicht für die dreiteilige Form, sondern für eine Folge von vier einander variierenden, paarweise verbundenen Viertaktern, von denen der dritte harmonisch mit den beiden ersten, der vierte melodisch mit dem dritten verknüpft ist. Geht man vom Außenstimmengerüst aus, so sind die beiden ersten in E-Moll (bzw. -Äolisch), die beiden letzten in E-Dur konzipiert.

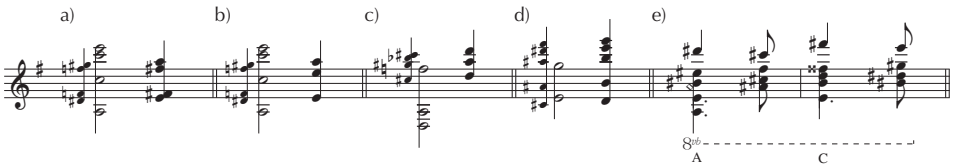
70 Eine Erweiterung, die genau dem Modell ›(*c-e-gis-h*) + *g*‹ entspräche, begegnet im Refrain nicht.

71 Deren Oberstimme kombiniert die beiden ersten mit den beiden letzten Takten des A-Teils.

Abgesehen vom letzten Viertakter (und von den Kadenztakten) basiert Ravels viertes Couplet auf derselben Plagalfortschreitung (A-E) wie das Couperinsche. Das Verhältnis zwischen tonaler Folie und klanglichem Resultat kann jedoch kaum anders denn als bestimmte Negation bezeichnet werden. Deren Vorgaben aber sind weitgehend vom dritten Couplet und vom Refrain diktiert:

Der Anfangsakkord in Takt 138.4-6, der einen A-Moll (bzw. A-Moll mit sixte ajoutée) zugleich vertritt und negiert (Beispiel 13a/b)[72] greift nochmals, und zwar in sehr ungewöhnlicher Setzweise, den erweiterten ›Habanera-Akkord‹ aus Takt 132 auf (Beispiel 13c). Ähnliches gilt für den Wechselakkord in Takt 139.1–3, der sich als vierfache chromatische Nebentoneinstellung auf $E^{-7}$ bezieht (das bei Ravel als modale Tonika begegnet, siehe Takt 142, Beispiel 13d).[73] Nicht ganz zufällig sind die beiden gemeinsamen Töne jeweils in den Randlagen plaziert: e als höchster und tiefster, *dis* als zweittiefster und zweithöchster Ton.

In der dritten Variante (T. 147 ff., Beispiel 13e) ist Akkord A eine weitere Variante des Habaneraakkords – ohne Septime, abermals mit vertauschten Lagen –, Akkord C (dem Klang nach) $E^{-7}$ mit Nonvorhalt. Die chromatische Mittelstimmenmixtur aber, in die sie eingebettet sind, lässt das tonale ›Gerüst‹ (das ohnedies nur mit dem dritten Akkord hörbar wird) vollends verschwinden. Zwar werden die Nebentöne des ersten und die Oberstimmenvorhalte beider Akkorde aufgelöst; aber durch eine Vervielfältigung und Mechanisierung der Nebenton-Auflösung entstehen leittönig alterierte ›Durchgangs‹-Akkorde, die funktional kaum noch zu fassen sind.[74]




Beispiel 13: Potentielle Auflösungen, a) und b) T. 138.4–6; c) T. 132.1; d) T. 139.1–3; e) T. 146.4–147.3, satztechnische Reduktion

Die Anfangstakte der vierten Variante (T. 151 f.) versuchen, bei geänderten Basstönen einerseits so viel wie möglich von der dritten zu übernehmen, andererseits diese an klanglicher Komplexität zu übertreffen. Die konkreten Klänge resultieren weitgehend aus den Vorgaben. Dabei gerät eine unveränderte Melodie mit ihrer Kleinterzsequenz in Widerspruch zum Bass, der mit einer ganztönigen (IV-V)-Fortschreitung an das zuvor erreichte Gis-Moll anknüpft; die Altstimme ist gegenüber der in Takt 147 f. intervallisch gedehnt.[75] Im Rahmen von Ravels Akkordarsenal ist die Auswahl damit bereits stark

72 Beide Auflösungen lassen sich bei Ravel finden.

73 Als Nebentöne fungieren bei Ravel in aller Regel chromatische untere Nachbartöne (die zumindest in den Klavierfassungen auch so notiert sind). Vier- und fünffache Nebentoneinstellungen – aufgelöst oder nicht – begegnen vor allem in den *Valses nobles et sentimentales* und in *La Valse*.

74 Auch hierin gleicht das vierte Couplet den beiden oben genannten Werken.

75 Sie verläuft in ›diatonischen‹ statt in chromatischen Schritten (*f-g-a-b*).

eingeschränkt. Die Entscheidung fällt in beiden Fällen zugunsten einer potentiell oktatonischen Erweiterungsform des Dominantseptakkords[76]; die genaue Disposition ist erstens grifftechnisch, zweitens durch eine Neigung Ravels bedingt, solche Klänge weitgehend in alternierenden (reinen und übermäßigen) Quarten zu schichten.[77]

Das eigentlich Verzerrende aber ist die Art, wie diese komplex nebentönigen Fortschreitungen nun mit leittonlosen und (fast) diatonischen Kadenzen zusammengespannt werden:

Die Penultimae der Takte 141 und 145 sind – dank ›Quartvorhalt‹ und dorischer Dominante[78] – rein pentatonisch. Komplexität und Schlichtheit, Avanciertheit und eine suggestive Archaik stehen damit unmittelbar, aber keineswegs unvermittelt nebeneinander: der ›Quartvorhalt‹ ist mit Ausnahme des Basstons durchweg halbtönig mit dem vorausgehenden Akkord verknüpft; Quintparallelen der Oberstimmen unterstreichen diese merkwürdige ›coincidentia oppositorum‹.[79]

Die Kadenz in Takt 149 f. klingt zweifach ›gebleicht‹: Zu erwarten wäre – wie in den Takten 17 f. des Refrains, auf die sich die Stelle bezieht – eine phrygische Klausel mit Durakkord als Finalis.[80] Doch bereits die ›Auflösung‹ des zu *gisis* umgedeuteten *a* (T. 149, 5–6/8) macht aus der phrygischen Klausel (Dis$^{\circ}$ - Gis) im letzten Moment eine dorische, und die Finalis verzichtet auf die auch in diesem Fall häufige picardische Terz (Dis$^{-7}$ - Gis$^{-}$)[81]; entsprechend (doppelt) entfärbt, ja enttäuschend, klingt die Stelle.

Die Kadenz in Takt 153 f. verfolgt eine in den *Valses nobles et sentimentales* erprobte Strategie, einen tonal überdeutlichen Außenstimmensatz durch chromatische, teils in Großterzen parallelgeführte Mittelstimmen (Beispiel 14) so zu harmonisieren, dass nahezu jeder Schritt eine neue Überraschung mit sich bringt.[82] Auch hier klingt gerade der Schlussakkord – mit E-Moll nach Superiectio *gis* – besonders herb.

76 D$^{7}$-Akkorde, die durch eine Kombination aus den Tönen ♭9, ♯11 (bzw. ♭5), 13 und (wie in den vorliegenden Beispielen) ♭10 (in Jazznotation: ♯9) angereichert sind.

77 Siehe vor allem *Scarbo* und *Le Gibet*. Die alternierenden ›Quarten‹ (anstelle der übermäßigen Quarte ist auch die verminderte Quinte möglich) ergeben sich zwischen (von unten nach oben) 7, 3, 13, ♭10 bzw. 5, ♭9, ♯11 und 15.

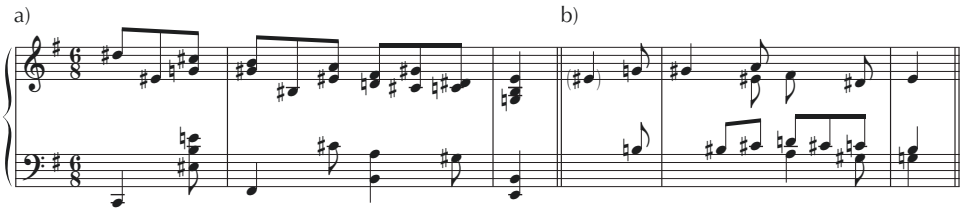
78 Ihrer metrischen Position nach vertritt die dorische Dominante die Auflösung des Quartvorhalts – ohne sie wirklich zu leisten.

79 Die Strategie, gerade die harmonisch frappierendsten Wendungen durch halbtönige Stimmverschiebungen zu erreichen, ist für Ravel und Debussy gleichermaßen zentral.

80 Phrygische und phrygisch-lokrische Klauseln haben auch bei Ravel meist die formale Funktion eines Halbschlusses – unabhängig davon, ob der Schlussklang nachfolgend als Dominante fungiert oder nicht. Auch im Phrygisch des Fandango (das für Ravel eine gewisse Rolle spielt) ist der – nichtdominantische – Zentralklang traditionell ein Durakkord.

81 Der Terzfall in die Quinte einer ›picardischen‹ (dorischen, äolischen, phrygischen) Finalis gehört zu den Stileigenheiten Ravels (vgl. Helbing 2008, 76 und 89).

82 Die ›Molldominante‹ (T. 153, 4/8) wäre unproblematisch, wenn sich das *d*$^{1}$ unmittelbar ins *dis*$^{1}$ auflöste; hat man sich einmal mit der chromatischen Abwärtsführung abgefunden, so führen die Großterzparallelen des Tenors mit der (durchweg halbtönigen) Folge Gis - E$^{-}$ zu einer doppelten Provokation. Eine metrische Verzögerung der Tenorstimme, und die Fortschreitung wäre vergleichsweise normal gewesen: [Beispiel: H$^{7/9/13}$ - H$^{7/\flat 9}$ - E].




Beispiel 14: a) Takte 152.4 –154.1; b) Reduktion auf chromatische Züge

Der Bezug zum Refrain, der durch das Begleitpattern und durch eine Fixierung auf die Töne *e* und *dis* von Anfang an latent hergestellt ist[83], wird mit dem dritten Viertakter (T. 147 ff.) manifest: Dessen Anfangsakkord stimmt nicht nur mit dem ›Habanera-Akkord‹, sondern auch – mit *A* und *dis*$^2$ als Außenstimmen – weitgehend mit dem Akkord in Takt 2.1 überein, die sich anschließende chromatische Mittelstimmenmixtur knüpft an Takt 2.4 an, der Quartvorhalt über Fis entspricht Takt 3.1–3, und die Kadenz nach Gis (T. 149 f.) erinnert ebenso wie die sich anschließende Außenstimmenkonstellation *Cis*/*dis*$^2$ an den Mittelteil des Refrains (T. 17 f. und T. 9 f.).

Im Mittelpunkt des Geschehens steht damit – wie im gesamten Couplet – der Ton *dis*. Und es scheint, als solle mit den beiden letzten Viertaktern – die diesen Ton geradezu aufs Podest stellen – eine Lösung aller Problemstellungen des Refrains herbeigeführt werden: Nicht nur werden die drei Vorhalte, die dort in der Luft hängen blieben (*dis*$^2$, *h*$^1$ und *gis*$^1$), hier metrisch korrekt aufgelöst[84]; auch die Kadenz in Takt 153 f. zielt, indem sie die modale Kadenz von Takt 4 f. zumindest melodisch in eine tonale umwandelt, auf Korrektur: als Vorhalt, als Leitton und als Ausgangspunkt einer fallenden Melodiebewegung, so die vermeintliche Botschaft, habe der Ton *dis* den ihm zugedachten Weg genommen; die Entscheidung zwischen *e* und *dis* sei nunmehr vollzogen.[85] Spätestens der eigentümliche Klang der ›korrigierten‹ Kadenz aber lässt am Ernst dieser Rhetorik zweifeln. Der nun folgende Epilog leistet zwar, was ihm als traditionellem Kadenz-Anhang zukommt: zwei komprimierte Varianten des Refrainbeginns als ineinander verschränkte (IV)-V-I-Kadenzen, gefolgt von einer strettaähnlichen Ausbreitung des Initialklangs als Tonika. Damit aber bleibt auch der Reizton *dis* bis zum Schluss ›hängen‹; der leere Quintklang, mit dem das Stück schließt, löst den Ton nicht auf, sondern blendet ihn lediglich aus. Der Schluss stellt nur nebeneinander, was als Kontrastpaar zusammenzudenken ist: Initialklang und Quintklang sind Chiffren für die beiden Pole, zwischen denen sich das Stück bewegt: den ›modernen‹ (chromatisch-komplexen) des Refrains und den ›archaischen‹ (diatonischen, pentatonischen, bisweilen choralähnlichen) der (ersten) Couplets.[86] –

83 Vgl. T. 139 f. mit T. 3 f.

84 Einzige Ausnahme: In Takt 153 f. wird die Vorhaltsauflösung *gis-fis* (vgl. T. 149) durch eine Superiectio ersetzt.

85 Es entspricht diesem scheinbar affirmativen Zug, dass ausgerechnet mit dem dritten Viertakter das Begleitpattern vom Kopf auf die Füße gestellt wird.

86 Konkret könnte man an die Takte 141 f. und 145 denken, dann aber auch an das zweite Couplet.

Ähnlich resumierend, Anfang und Ende miteinander verbindend, sind bereits die beiden (ineinander verschränkten) Kadenzvarianten in den Takten 155 und 156. Knüpft die erste in komprimierter Form an den Refrainbeginn an – übereinandergeschichtet werden der Ton *dis* (T. 1.4), der dritte übermäßige Dreiklang (T. 2.4) und die Penultima (T. 4) –, so präsentiert sich die zweite als ein Derivat der ›Habanera‹-Akkorde aus Takt 138.4–6 und 146.4[87]; in ihrer konkreten Diposition knüpfen beide Varianten zudem an die ›Reizdominante‹ aus der Rückleitungssequenz des Refrains an (T. 19.4 f.): Der Quintklang in der rechten Hand stach dort als eine Kombination aus verdoppeltem Leitton und erstarrtem Sextvorhalt (zur Septime des Tenors) heraus; hier wird der Akkord um die None angereichert und so alteriert, dass im einen Fall ein ganztöniger, im andern ein potentiell oktatonischer Sechsklang entsteht. Die Gegenüberstellung von *g* und *gis* (bzw. von *cis* und *c*) reflektiert ein letztes Mal die polymodale Grundhaltung dieses Stücks, auf die zuletzt so überdeutlich mit der Kadenz in Takt 153 hingewiesen wurde.

## Zusammenfassung

Nicht ohne Grund also verzichtet Ravel darauf, den Refrain zwischen dem dritten und dem vierten Couplet nochmals einzuschalten: Mit dem vierten Couplet, das der Vorlage auf seine Weise ebenso nah ist wie das dritte, ist die komplexe Harmonik des Refrains endgültig in die Diatonik der Couplets eingedrungen. Der Wechsel zwischen Chromatik und Diatonik, der für das Verhältnis zwischen dem Refrain und den beiden ersten Couplets prägend war, verlagert sich – mit zunehmender Dichte – ins Innere der Couplets: zunächst zwischen die beiden Teile des dritten Couplets, dann in die einzelnen Viertakter des vierten Couplets. Das vierte Couplet ist in dem Maße Zerrform des Couperinschen vierten Couplets, wie es Variante des (Ravelschen) Refrains ist. Gemeinsam mit dem Epilog übernimmt es als mehrfacher, in immer kürzeren Abständen genommener Anlauf zur Kadenz die Funktion einer Coda. Indem aber diese Anläufe mehr und mehr an den Refrainbeginn anknüpfen, mehr und mehr auch den Ton *dis* und den ihm unterlegten Akkord als Frage, als Problemstellung aufgreifen, führt diese Coda auch ›inhaltlich‹ einen Abschluss herbei – nicht, indem sie den Konflikt zwischen *e* und *dis* zu einer Entscheidung brächte, sondern indem sie die Kontraste – Grundton und Reizton, Diatonik und Chromatik, Dreiklang und Sechsklang, dissonanten Initialklang und leere Quinte – nebeneinander bestehen lässt. Wenn die sprunghafte Verbindung des Refrain von *dis* zu *e* im vierten Couplet durch eine lineare ersetzt wird, dann sorgt die Harmonik dafür, dass das so herbeigeführte Ende kein affirmatives ist: Gerade die beiden letzten Kadenzen dieses Couplets überbieten sich darin, eine ›positive‹ Hörerwartung gleichermaßen zu evozieren und zu enttäuschen. Nimmt man die präraffaelitische Neigung beim Wort, die aus dem Tonfall vor allem des dritten Couplets deutlich genug hervordringt (wiewohl mehrfach ironisch gebrochen)[88] – also den Rückgriff auf eine ›modale Ursprünglichkeit‹,

87 Das für den ›Habanera‹-Akkord essentielle *e* fällt wegen des im Folgenden unterlegten *h* zwangsläufig weg.

88 Die selbstgewählte Bezeichnung ›Pre-Raphaelitism‹ umreißt zwar nicht das Programm der gleichnamigen Künstlergruppe, kennzeichnet aber deren Tendenz zur Verklärung der frühen italienischen Kunst, verbunden mit der Auffassung, die Kunst sei seit der Renaissance im Niedergang begriffen.

die in einer fiktiven Epoche vor dem Sündenfall des Leittons zu suchen wäre – dann zeigt der Schluss, zeigt aber bereits der Refrain, dass solch schlichte Schönheit ein Kindheitstraum und ohne ihr chromatisches Gegenstück nicht zu haben ist.

Die Entscheidung, von der Couperinschen Vorlage nicht nur einzelne rhythmische, melodische und harmonische Bruchstücke zu übernehmen, sondern auch das auf den ersten Blick antiquierte Formmodell, ist weder einer Indifferenz gegenüber formalen Fragen geschuldet noch Ravels sprichwörtlicher »Lust am Abenteuer«.[89] Sie entspricht vielmehr einer Neigung des Komponisten, Diatonik (Pentatonik) und Chromatik als kontrastierende Pole einer polymodalen Konzeption auch formal in ein Spannungsverhältnis zu setzen. So folgt in den primär klanglich konzipierten Stücken[90] häufig auf ein anfängliches Alternieren der beiden Bereiche deren zunehmende Durchdringung; refrainähnliche Konstellationen sind eine Möglichkeit, solche Prozesse zu initiieren. Die *Forlane* verfolgt mit der Disposition ihrer Couplets diesbezüglich eine Dramaturgie des gemächlichen Anlaufen-Lassens und der überraschenden, knappen Zuspitzung. Nachdem das erste Couplet mit seiner überwiegend diatonischen Anlage, seiner betont tänzerischen Haltung und einer ostentativen Lust an der Wiederholung von dem Konflikt keine Kenntnis zu nehmen scheint (den ja bereits der Refrain exponierte), deutet das zweite Couplet – gerade in seiner kindlichen und zugleich antikisierenden (präraffaelitischen) Haltung – erste Irritationen an, vor allem metrischer, aber auch harmonischer Art; die Redundanz des ersten Couplets ist einer eher differenzierenden, vorsichtigen Haltung gewichen. Erst mit dem dritten Couplet kommt der vergleichsweise rasche Verdichtungsprozess in Gang. Der dynamische Höhepunkt aber ist überschritten, sowie sich die harmonische Verschärfung auch nur andeutete: Deren Höhepunkt bleibt – ebenso wie die Schlussbildung – der dynamisch völlig zurückgenommenen Coda aus viertem Couplet und Epilog überlassen.

Anders aber, als man dies zunächst erwarten würde, ist dieser Prozess der Kontaminierung (als der sich das Stück aus diatonischer Sicht darstellt) nicht an eine zunehmende Entfernung von einer barocken Vorlage, sondern an deren schrittweise Einbindung geknüpft: Die Vorlage ist, überspitzt formuliert, dort am nächsten, wo die komplexe Harmonik des Refrains (zunächst als Schichtungsverfahren, dann als Chromatisierung) bereits vollständig in die Diatonik eingedrungen ist.

89 Jankélévitch 1958, 61 ff.

90 Wie *Une barque sur l'océan*, *Oiseaux tristes*, *Le Gibet*, *Prélude à la nuit*, aber auch der Mittelteil der *Toccata* oder *Les entretiens de la Belle et la Bête*.

## Akkordsymbole

Die Akkordchiffrierung dieses Beitrags verwendet einige Symbole der Jazz-Harmonielehre und ein Funktionschiffre:

| | |
|---|---|
| C | *c-e-g* |
| $C^{-}$ | *c-es-g* |
| $C^{7}$ | *c-e-g-b* |
| $C^{maj7}$ | *c-e-g-h* |
| $C^{-7}$ | *c-es-g-b* |
| $C^{ø}$ | *c-es-ges-b* |
| $C^{9}$ | *c-e-g-b-d* |
| $C^{9>}$ | *c-e-g-b-des* |
| $C^{7/9>/13>}$ | *c-e-b-des-as* |
| $S^{5/6}$ | Subdominant-Quintsextakkord (sog. ›sixte ajoutée‹) |

## Literatur


Bäumker, Wilhelm (1886), *Das katholische deutsche Kirchenlied in seinen Singweisen*, Bd. 1, Freiburg: Herder.

Chalupt, René / Marcelle Gérar (1956), *Ravel au miroirs de ses lettres*, Paris: Laffont.

Cofini, Marcello (1995a), »La furlana, ballo del Papa«, *Strenna die Romanisti*, 127–146.

—— (1995b), Art. »Furlana« in: *MGG*, Sachteil, Bd. 3, Sp. 970 f.

Ecorcheville, Jules (1914), »La Forlane«, *La Revue Musicale* (S.I.M.), 10. Jg. (1.4.1914), 11–28, Paris.

Helbing, Volker (2008), *Choreographie und Distanz. Studien zur Ravel-Analyse*, Hildesheim u. a.: Olms.

Jankélévitch, Vladimir (1958), *Maurice Ravel*, übers. von Willi Reich, Reinbek: Rowohlt.

Kaminsky, Peter (2000), »Of Children, Princesses, Dreams and Isomorphisms: Text-Music Transformation in Ravel's Vocal Works«, *Music Analysis* 19/1, 29–68.

Kuhnau, Johann (1689/96), *Neuer Clavier Übung erster Theil*, Leipzig 1689, *Neuer Clavier Übung andrer Theil*, Leipzig 1696.

Orenstein, Arbie (1973), »Some Unpublished Music and Letters by Maurice Ravel«, in: *The Music Forum* 3, 291–334.

Niedt, Friedrich Erhard (1706), *Musicalische Handleitung, Zweiter Theil*, Hamburg: Schiller, 2. Aufl. 1721, Reprint Hildesheim u. a.: Olms 2003.

Rameau, Jean-Philippe (1722), *Traité de l'harmonie*, Paris: Ballard.

# Mozart, Ravel, die imperfizierte Kadenz und die perfekte Melodie

## Zwei Melodien aus Mozarts Klarinettenquintett KV 581 und Ravels Klavierkonzert G-Dur

Hans Peter Reutter

Maurice Ravel bekundete, er habe den Mittelsatz seines Klavierkonzertes G-Dur nach dem Modell des langsamen Satzes von Mozarts Klarinettenquintett A-Dur KV 581 geschaffen. Die äußere Form, die als A-B-A' denkbar allgemein gehalten ist, kann damit kaum gemeint sein. Im Detail ist Ravels Technik des Formens der Mozartschen sogar ziemlich entgegengesetzt: dort klar abgegrenztes periodisches Denken, hier endlose, sich fortspinnende Melodien. Dennoch scheint ›Melodie‹ der wesentliche Berührungspunkt zwischen den beiden Komponisten zu sein: Beide Komponisten schaffen Schönheit in der Linie; Ravel greift zu ähnlichen Methoden der Höhepunktbildung, der Ambitussymmetrie und der Phrasenerweiterung wie Mozart – wir sehen analoge Imperfizierungen der Kadenz (Trugschlüssigkeit), die streng symmetrische Tonraumerweiterung um einen zentralen Ton (nicht notwendigerweise Grundton oder Ténor) und damit einhergehend eine sensible Eleganz bei der Setzung von Höhepunkten. Die vergleichende Analyse der beiden Anfangsmelodien zeigt, dass sich Ravel die Formprinzipien der Melodiebildung des Mozart-Beispieles aneignet, in seine Gegenwart transportiert und sich anverwandelt.

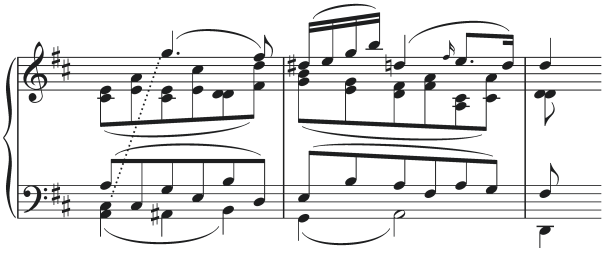
### Das Modell Mozart

In Konzertführern und Biographien wird berichtet, Maurice Ravel habe den Mittelsatz seines Klavierkonzertes G-Dur (komponiert 1929–31) nach dem Modell des Larghetto aus Mozarts Klarinettenquintett A-Dur KV 581 geschaffen.[1] Die äußere Form, die als ternäres A-B-A mit Codetta (Ravel kürzt die Reprise und versieht sie mit variierter Begleitung) ein denkbar allgemein gehaltenes Formmodell darstellt, kann damit kaum gemeint sein. Diesem folgen ungezählte langsame Sätze der klassischen Epoche und der hieran anknüpfenden Neoklassik, der man Ravels Konzert wohl zurechnen darf. Komponisten erzählen mitunter viel, und häufig führen ihre Anmerkungen auf (zum Teil bewusst aus-

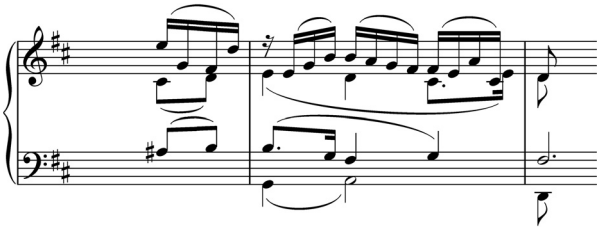
1 Die Information stammt von Ravels Schüler und Biograph Roland-Manuel; gegenüber Marguerite Long habe der Komponist überdies bekannt, er habe die lange Melodie komponiert »deux mesures par deux mesures, en s'aidant du quintette avec clarinette de Mozart« (»Zweitakter für Zweitakter, indem er sich des Mozartschen Klarinettenquintetts bediente«). Roland-Manuel betont jedoch: »Mais, encore une fois, le pastiche prétendu allait escamoter son modèle.« (»Doch einmal mehr brachte das angebliche Pastiche sein Modell zum Verschwinden.« 1938, 182)

gelegte) falsche Fährten. Ein Vergleich auf interpunktischer Ebene ergibt jedenfalls beträchtliche Unterschiede in der Bauweise beider Sätze:

Mozarts A-Teil umfasst 30 Takte (der letzte Takt ist verschränkt mit dem Beginn des Mittelteils) und macht damit ein gutes Drittel der Gesamtlänge von 85 Takten aus. Er ist in den ersten 20 Takten als erweiterte Periode[2] gebaut, die Takte 20–30 bilden eine weitestgehend regelmäßige, satzartige Kadenzerweiterung. Beide Abschnitte kadenzieren zur Tonika D-Dur mit analog konstruierter ii$^6$-V-I-Kadenz.



Beispiel 1: W. A. Mozart, Klarinettenquintett A-Dur KV 581, Larghetto, Kadenz T. 19 f.



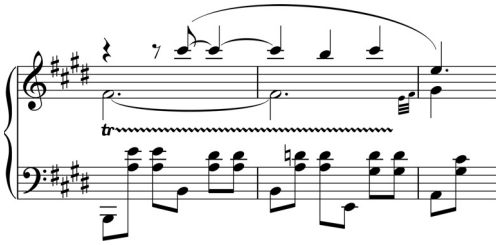
Beispiel 2: W. A. Mozart, Klarinettenquintett A-Dur KV 581, Larghetto, Kadenz T. 29 f.

Ravel räumt dem ersten Teil mehr Länge ein: 45 Takte (bis Studienziffer 2) stehen insgesamt 108 Takten gegenüber. Auch hier zerfällt der A-Teil in zwei Abschnitte, äußerlich markiert durch den späten Orchestereinsatz in Takt 34. Allerdings setzt Ravel nur eine deutliche Interpunktion: Am Ende erfolgt eine äolische Kadenz[3] mit picardischer Terz nach Dis (Grundtonart E-Dur!). Ab dem Orchestereinsatz Takt 34 wird zwar auf der Dominante eine Kadenz eingeleitet, eine harmonische Ausweichung mündet jedoch Takt 36

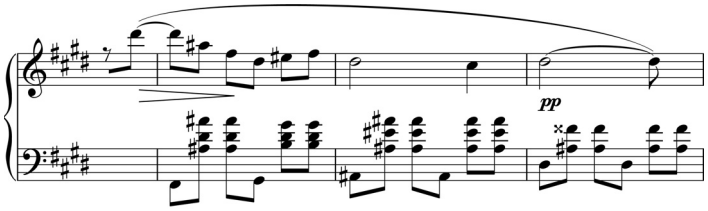
2 Der Begriff ›Periode‹ wird hier in einem praktikablen Sinn verwendet, wie er etwa in der Formenlehre Clemens Kühns definiert ist. Die Periode ist modellhaft achttaktig, ihr Hauptmerkmal ist Geschlossenheit durch Ergänzung und Entsprechung mit Vordersatz und Nachsatz. Insbesondere letzterer kann durch innere und äußere (kadenzielle) Erweiterungen gedehnt werden (Kühn 1987, 55 ff.). Durch ›Potenzierung‹ kann die Taktanzahl auch verdoppelt werden. Die an sich gegensätzliche Formidee ›Satz‹, geprägt von vorwärtsdrängender Öffnung, kann mit der der Periode zusammentreten und sich überlagern.

3 Die Bezeichnung ›äolische Kadenz‹ orientiert sich am Modus der Takte 41–44.

›trugschlüssig‹ in die IV. Stufe A-Dur – rein melodisch betrachtet findet die langgestreckte Klavierkantilene hier auf der Terz *gis*[1] ein befriedigendes Ende. Diese Kantilene als erweiterte Periode im klassischen Sinne zu betrachten ergibt wenig Sinn, da die Melodie viel eher einem satzartig schweifenden ›romantischen Fortspinnungstypus‹[4] gehorcht.



Beispiel 3: Maurice Ravel, Klavierkonzert G-Dur, II. Satz, Schema imperfizierte Kadenz T. 34 ff.




Beispiel 4: Maurice Ravel, Klavierkonzert G-Dur, II. Satz, Schema äolische Kadenz T. 43 ff.

Ein zentraler Begriff aber verweist auf die Gemeinsamkeiten zwischen den beiden ansonsten unterschiedlichen Werken: der der Melodie. Beide Komponisten formen primär durch *Melodie*. Also lohnt sich ein genauerer Blick auf die eröffnenden Melodielinien der A-Teile, vom jeweils weiteren Verlauf sollen nur die wichtigsten Punkte in die vergleichende Analyse einfließen.

4 Dieser Begriff soll hier ohne eine genauere Definition verwendet werden. Die Ähnlichkeit zu Wilhelm Fischers ›barockem Fortspinnungstypus‹ (Fischer 1915) ist Absicht: Beide Typen zeichnen sich durch ein vordersatzartiges Gebilde mit Halbschluss, harmonischer oder motivischer sequenzieller Fortspinnung mit Übergang in einen Kadenzteil aus. Erwin Ratz beschreibt solche Gebilde bei Beethoven als »locker gefügte«, die insbesondere in Seitensätzen auftauchen (Ratz 1968, 30 f.). Eine genaue Terminologie dieser syntaktischen Erscheinung vor allem bei Liszt unternimmt derzeit unter anderem Steven Vande Moortele, dargestellt in einem Vortrag bei der 6th European Music Analysis Conference Freiburg 2007. Im Anschluss an Caplin 1998 und BaileyShea 2003 wendet Moortele die Begriffe ›sentential pattern‹ (satzartiges Gebilde) und ›sentence chain‹ (Satzkette) auf gebündelte, sich öffnende satzähnliche Strukturen an. Neu prägt er den Begriff ›nested sentences‹ (›eingebetteter Satz‹) für Fälle, in denen das Zusammenfügen einem übergeordneten Zug folgt. Er plant eine Veröffentlichung zu diesem Thema. Beispiele finden sich zahlreich bei Liszt (z. B. die beiden Seitensatzthemen der h-Moll-Sonate T. 105 ff. und T. 153 ff.), aber auch bei Schumann (das 19taktige Thema des III. Satzes der Symphonie Nr. 2 op. 61).

## Melodielehre

Leider gibt es kein allgemein übliches und akzeptiertes Analysewerkzeug für Melodie. Gegenüber zahllosen Versuchen, Harmonie lehr- und analysierbar zu machen, muss man sich zu diesem Thema die Rosinen hauptsächlich aus Kontrapunktlehren herauspicken (am weitesten in Richtung einer Melodielehre geht sicherlich Ernst Kurth[5]) oder sein Glück mit der recht überschaubaren Zahl von Werken über Melodie versuchen. Leider verzichten die meisten dieser Bücher auf einen einheitsstiftenden Ansatz; sie ergehen sich in Einzelbetrachtungen verschiedener Stilistiken.[6] Oder sie betrachten Melodik von vornherein abhängig vom (harmonischen oder kontrapunktischen) Zusammenklang[7] oder gehen allein vom Thematisch-Motivischen aus.[8] Trotz der relativ geringen Zahl deutschsprachiger Melodielehren erstreckt sich das inhaltliche Spektrum der Arbeiten sehr weit: von Carl Dahlhaus und Lars Ulrich Abraham[9], die Melodielehre ausschließlich historisch betrachtend verstehen und Anwendbarkeit auf das aktuelle Komponieren verleugnen (trotzdem oder gerade deswegen mit der bis heute vielleicht detailliertesten und grundlegendsten Methodik aufwarten) bis hin zu einem Übungswerk von Alfred Koerppen[10] mit Kompositionsübungen für das Studium – die entstehenden abstrakten Linien wirken wie Fux'sche Cantus firmi in freitonalem Stil. Ob die mit diesen Übungen gesammelten Erfahrungen auf die Analyse oder Komposition übertragbar sind, bleibe dahingestellt.

Am wertvollsten scheint mir – neben dem Schenkerschen Ansatz in der Vermittlung Felix Salzers[11] – die Melodielehre Christoph Hohlfelds. Da sie umfassend bisher nur mündlich bzw. in Form von Arbeitsblättern[12] mitgeteilt wurde[13], sei sie hier in aller Kürze skizziert: Aus dem römischen Choral und seinen Melodiemodellen (etwa den Psalm- und Magnificattönen) leitet Hohlfeld melodische Prinzipien ab, die er auch in der Musik späterer Jahrhunderte wiederfindet.[14] Er geht dabei von der Atemkurve des Sängers aus und überträgt diese auf den Spannungsverlauf der Tonhöhen-Linie. Das Urmodell einer melodischen Linie folgt dem Atemverlauf mit Initiale, Ténor und Cadenz.[15] Zentrale Töne wie z. B. der Ténor wirken als Tonebenen, die eigene Felder ausbilden und in eine Verlaufskurve über ganze Abschnitte oder Stücke hinweg integriert sind. Die grundlegenden

5 Kurth 1917.

6 So z. B. de la Motte 1993 und Szabolsci 1959.

7 Salzer 1977.

8 Toch 1922.

9 Abraham/Dahlhaus 1972.

10 Koerppen 1996.

11 Salzer 1977.

12 Unter anderem für das Seminar »Theorie der Melodie«, das Hohlfeld in den 80er Jahren an der Hamburger Musikhochschule hielt (Hohlfeld o. J.).

13 Andeutungen seiner Theorie der Melodie finden sich auch in Hohlfelds dreibändiger »Schule musikalischen Denkens«, besonders in Bd. 1 (Hohlfeld/Bahr 1994).

14 Die Eckpunkte seines Denkens bilden Palestrina, Bach und Beethoven.

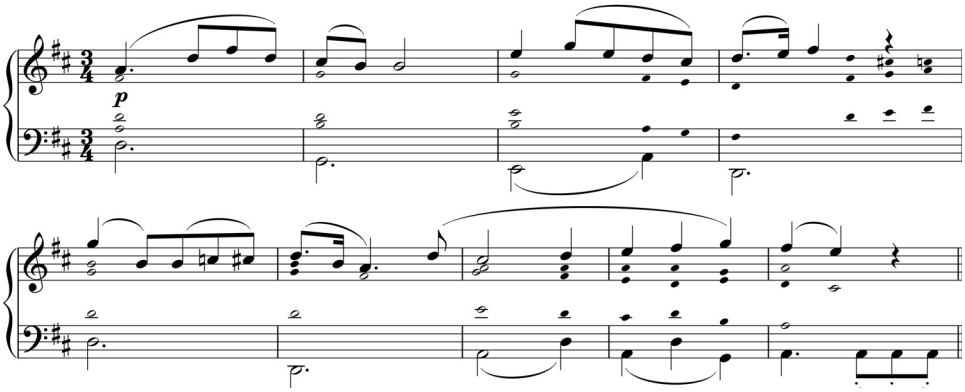
15 Die Schreibweise ›Cadenz‹ folgt hier der latinisierten Christoph Hohlfelds.

Felder um zentrale Ebenen sind durch die kleine Terz und die Quarte begrenzt, die von ihm so genannte ›erste und zweite Affinitätsgrenze‹.[16] Hohlfelds Theorie speist sich aus einem breiten Repertoire an theoretischen und musikalischen Quellen: Vom antiken griechischen Tondenken über den römischen Choral, die Vokalpolyphonie Palestrinas[17] und die zeitgenössische Musiktheorie bei Zarlino bis hin zu Bach und Beethoven sowie deren Ausstrahlung in spätere Zeiten vermag Hohlfeld eine überzeugende historische Linie zu zeichnen. Dass er die vorklassische Epoche als die Wurzel des abendländischen Musikdenkens begreift, unterscheidet seinen Ansatz grundlegend von dem Schenkers.[18]

Hier soll versucht werden, die Melodieanalyse allgemein zu halten und nur mit unmittelbar verständlichen Begriffen zu arbeiten. Meine Hypothesen zu den Gesetzmäßigkeiten des Melodiebaus (in denen sich Hohlfelds Theorie und eigene Überlegungen mischen) sollen in den Text einfließen und an anderer Stelle zur Diskussion gestellt werden.

## Der Vordersatz

Betrachten wir zunächst den neuntaktigen Vordersatz Mozarts im Vergleich zu den eröffnenden 15 Takten bei Ravel.

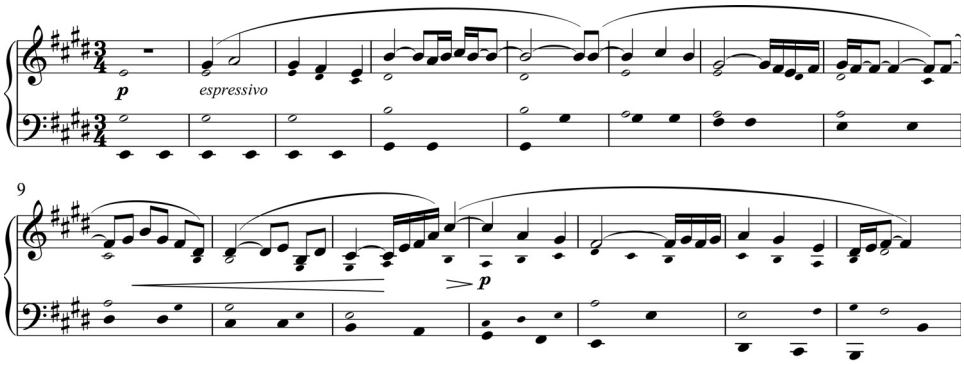



Beispiel 5: W. A. Mozart, Klarinettenquintett A-Dur KV 581, Larghetto, T. 1–9, Reduktion

16 Über ihre Bedeutung soll in der Melodieanalyse des Mozart- und Ravel-Beispiels mehr gesagt werden.

17 Vor allem dessen Magnificat-Vertonungen, siehe Hohlfeld/Bahr 1994.

18 Auch die ›historischen Korrekturen‹ des Schenker-Schülers Salzer, der Musik von der Ars antiqua bis zu Hindemith einbezieht und methodisch hervorragend aufbereitet, können ein Grundproblem des Ansatzes nicht vermeiden: Kontrapunktische Stimmführung wird verstanden und gelehrt in Fuxschen Gattungen, die im Gegensatz zu der historischen (d. h. an den originalen Werken und zeitgenössischen Theorien orientierten) Sichtweise Hohlfelds die Linienführung vorklassischer Musik nur unvollkommen und aus zweiter Hand widerspiegeln.




Beispiel 6: Maurice Ravel, Klavierkonzert G-Dur, II. Satz, T. 1–15, schematisiert

Hier wie dort liegt ein Melodie-Bass-Satz vor. Auf die genaue Wiedergabe der Mittelstimmen wurde in der Reduktion verzichtet: Bei Mozart bilden die drei hohen Streicher eine innerlich bewegte Akkordfläche, die gelegentlich kontrapunktisch belebt wird (z. B. in Takt 4). Ravels Klaviersatz verwendet eine scheinbar simple nachschlagende ›Humptata-Begleitung‹, die im weiteren Verlauf eigenständige Linienverläufe erhält (insbesondere in den Takten 11 ff.). Was zunächst nur der Partiturleser sehen kann: Die rhythmische Faktur des begleitenden 6/8 steht im Widerspruch zur angegebenen Taktart 3/4, der die Oberstimme folgt – dies aber eher äußerlich: Hören werden wir wohl eine synkopierende Oberstimme in Konfliktrhythmik zum gehörten 6/8-Metrum, einen Dauerschwebezustand (etwa in den Takten 2 f.).

Beide Melodien interagieren in hohem Maße mit der zugrundeliegenden Harmonik und der Stimmführung der begleitenden Stimmen. Beide Male spielt zudem (wenngleich auf sehr unterschiedliche Weise) die rhythmisch-metrische Gestaltung eine wichtige Rolle.[19]

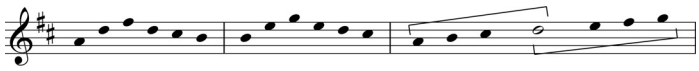
Blenden wir dennoch Harmonik und Metrik zunächst aus. Mozarts Melodie entfaltet sich innerhalb eines Heptachords, das als zwei im $d^2$ (als Synaphe) verbundene Tetrachorde begriffen werden kann. In der Theorie Christoph Hohlfelds besitzt das Tetrachord herausragende Bedeutung[20], und zwar von der griechischen Musiktheorie über die Vokalpolyphonie des 15. und 16. Jahrhunderts bis ins 20. Jahrhundert (z. B. bei Bartók). In seiner Melodielehre bildet die Quarte die vielleicht wichtigste, da im Allgemeinen weiteste Grenze des tenoralen Feldes (also des Tonraums um den zentralen Ton), die sogenannte ›zweite Affinitätsgrenze‹.[21] Bei Mozart sehen wir eine typische Integration

19 ›Reine Melodie‹ (etwa in alten einstimmigen Volksgesängen oder im römischen Choral) kann ohne Harmonik und Metrik existieren, benötigt jedoch mindestens Zentral- oder Grundtönigkeit und ein an Sprache orientiertes Schwer-leicht oder Kurz-lang.

20 Vgl. Abraham/Dahlhaus 1972.

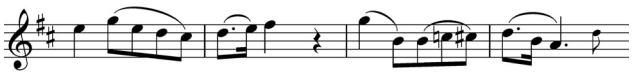
21 Siehe hierzu die Betrachtung der ›Magnificattöne als Modelle‹ in Hohlfeld/Bahr 1994, 26. Im dort beschriebenen 8. Ton bildet die Unterquarte *g* des Ténors *c* sowohl weitaffinive Grenze als auch Finalis. Somit befindet sie sich im ténoralen Feld, bildet aber in der Cadenz eine eigene Ebene aus.

von Harmonischem in Melodischem: Der Ténor ist Grundton, und die eröffnende Dreiklangsbrechung ist Konvention im klassisch-harmonischen Stil – durch Zugrundelegung einer Dreiklangsharmonik werden Tongrenzen leichter überwunden. Die Brechung wird aber auch linear sensibel gehandhabt: Der Quartsprung $a^1$-$d^2$ schafft genügend Energie für das Anlaufen der Linie, in der Abwärtsbewegung der Welle füllen $cis^2$ und $h^1$ die entstehende Lücke auf. Auch in der oberen Hälfte der Welle wurde eine Stufe ausgespart, das $e^2$. Mit diesem Ton beginnt die zweite Welle. Unabhängig von ihrer rhythmischen Gestalt stellen sich die Töne der beiden ersten Wellen als Sequenz dar:



Beispiel 7: W. A. Mozart, Klarinettenquintett A-Dur KV 581,
Larghetto, Sequenzstruktur T. 1–3, Tetrachorde

Sequenzen bilden eine wichtige Stütze des Melodienbaus. Die kognitive Forschung weist ihnen die einleuchtende Funktion zu, die Zahl der erinnerten Einzelereignisse im Kurzzeitgedächtnis zu erhöhen, indem statt lauter Einzeltönen Tonkomplexe erinnert werden. Mozarts höchst individuelle Verwendung dieses Mittels zeigt uns eine besondere Qualität seiner Melodie: wörtliche Wiederholungen finden nicht statt (etwa im Sinne einer Wiederholungs- oder Entwicklungsperiode). Selbst da, wo ein Rhythmus wiederkehrt, erscheint die Melodieführung variant. So kehrt der Rhythmus der Takte 3 f. in den Takten 5 f. in freier melodischer Umkehrung wieder; obendrein wird er durch die Tonwiederholung des $h^1$ anders artikuliert:

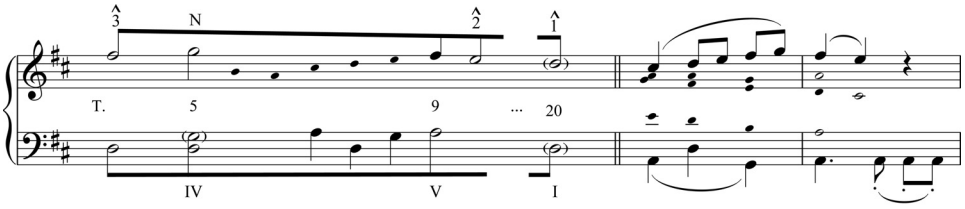


Beispiel 8: W. A. Mozart, Klarinettenquintett A-Dur KV 581,
Larghetto, Gegenüberstellung T. 3 f. und 5 f.

Takt 5 bildet auch einen sequenzartigen Bezug zu Takt 1, allerdings nur im Ambitus: Das Rahmenintervall der Sexte $a^1$-$fis^2$ wird in Takt 5 einen Ton höher aufgegriffen. Wurde das $g^2$ bisher nur als Spitzenton gestreift, bildet es nun den deutlichen Höhepunkt des Vordersatzes. Mit dem $g^2$ beginnt auch ein Quartzug, der erst am Ende der Melodie in Takt 20, nach einer ausführlichen Prolongation, ins $d^2$ mündet. Die Mittel der Ausgestaltung sind vielfältig und nur zum Teil melodischer Art. Die chromatische Anreicherung der Linie in Takt 6 steigert einerseits die melodische Spannung, bildet aber andererseits auch einen unmittelbaren Reflex auf die kontrapunktisch-harmonisch wirksame Abwärtschromatik der Mittelstimme in Takt 4.

Die Takte 7–9 stellen in gewisser Weise ein Paradox dar: Die Melodie füllt wellenartig und schrittweise die zuletzt entstandene Lücke zwischen dem Spitzenton $g^2$ und dem mittleren Ton $d^2$ auf. Rhythmisch liegt ein auskomponiertes Ritardando vor, und es scheint, als habe hier die innere Erweiterung des (neuntaktigen) Vordersatzes ihre

Ursache.[22] Tatsächlich könnten wir die Notenwerte der Takte 7 f. einfach halbieren und gelangten so zu einem befriedigenden, wenn auch unspektakulären Achttakter. Ausgerechnet in diesen beiden Takten aber finden die häufigsten Harmoniewechsel statt. Wir können nun nicht die harmonische Folge $D^7$-T-D-T-S-D ebenfalls im Tempo verdoppeln – der Effekt wäre grotesk. Aus ›schenkerianischer‹ Sicht prolongieren die Takte 7 und 8 die IV. Stufe. Der Eintritt der V. Stufe (die im Verlauf der Prolongation auf nachrangiger Ebene des öfteren anklingt) wird endgültig in Takt 9 empfunden (mit dem kadenzierenden Quartsextakkord). Aber erst die rhythmische Formulierung, die ein Schenker-Graph nicht abbildet, gibt der Stelle ihren Zauber: während die Melodie gewissermaßen stehenbleibt, halten die schnellen, simplen Harmoniewechsel die Bewegung am Laufen – ein wunderbarer Effekt des »Verweile Augenblick!«. Beispiel 9 zeigt eine Schenkersche Reduktion und die idealtypische Version der zusammengefassten Takte 7 und 8:




Beispiel 9: W. A. Mozart, Klarinettenquintett A-Dur KV 581, Larghetto, Schenkergraph T. 1–20, T. 7 und 8 zusammengefasst

Für das Ravel-Beispiel erscheint eine isolierte Betrachtungsweise, die zunächst Harmonik und Rhythmik-Metrik ausblendet, ungleich angemessener. Wie oben schon bemerkt, handelt es sich bei der eröffnenden Melodie um einen Fortspinnungstypus, periodische Metrik fällt somit nicht stark ins Gewicht. Außerdem sorgt die zugrundegelegte Konfliktmetrik 3/4 gegen 6/8 für einen dem Hörer unbestimmbaren Schwebezustand.

Zunächst fallen Unterschiede zwischen den Stücken stärker auf als Gemeinsamkeiten (ab dem Nachsatz gibt es dann äußerliche Entsprechungen). Anders als bei Mozart hebt die Linie nicht mit einer tonikalen Dreiklangsbrechung an, sondern mit einer Umspielung der 3. Stufe[23] *gis*$^1$.[24] Nach dem Herabsenken zum Grundton erfolgt der erste Sprung – zur 5. Stufe. Diese wird ebenfalls umspielt, allerdings mit der Umkehrung der eröffnenden vier Töne (diese motivische Zelle wird in der Notengrafik mit α bezeichnet) und mit wesentlich schnelleren Notenwerten, was dieser Version fast den ornamentalen Charakter

22 Dass Mozart, der natürlich oft mit ungeradzahligen Satzbildungen arbeitete, prinzipiell eine regelmäßige Periodik zugrunde legte, sei vorausgesetzt.

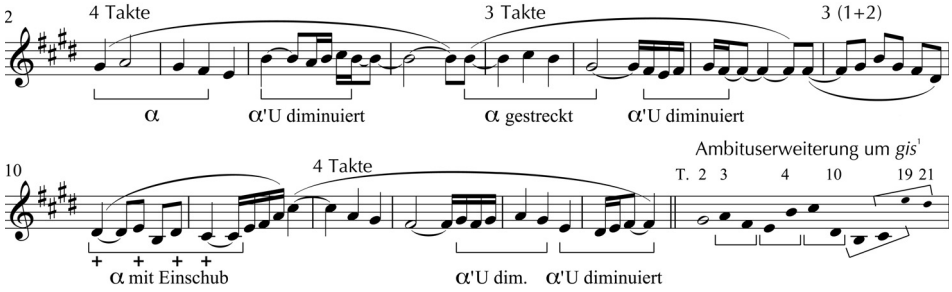
23 Bei der Betrachtung melodischer Töne erfolgt hier und im Folgenden die Bezeichnung der Stufen in arabischen Ziffern. Eine harmonische Stufe ist damit nicht gemeint.

24 Die Symmetrieachse muss nicht am Grundton oder Ténor liegen, sie muss noch nicht einmal, wie in beiden Fällen hier, durch einen häufig gespielten Zentralton repräsentiert werden. Oft liegt sie zwischen zwei Tönen, so in Melodien tetra- oder hexachordischen Umfangs. Eine bekannte hexachordische Melodie ist *Der Mond ist aufgegangen*; Abraham und Dahlhaus verwenden sie als Beispiel für die umfangreiche grundlegende Didaktik (Abraham/Dahlhaus 1972, 80–111).

eines unteren Doppelschlages gibt. Die Figur kehrt auch in der Manier einer solchen Verzierung zur umspielten Note $h^1$ zurück.

Nach Hohlfeld stellt die kleine Terz die erste Affinitätsgrenze dar. Das Kleinterzfeld ist das engaffinitive Feld um den zentralen Ton: Die Halbtonschritte als leitende Töne (Sub- und Supersemitonium), die Ganztonschritte als neutrale (zurück oder in die Gegenrichtung führend), die kleine Terz als erster Sprung, einerseits dem zentralen Ton zugehörig, andererseits mit der Möglichkeit ausgestattet, zur weitaffinitiven Sekundärebene, der Quarte zu führen oder ein eigenes Feld auszubilden. In diatonisch-harmonischer Musik werden wir kaum ein symmetrisches Kleinterzfeld um einen zentralen Ton finden, »da ja das harmonische Prinzip auf der Ungleichheit der Distanzen zur Schließung von harmonischen größeren Einheiten beruht.«[25] Ist der zentrale Ton – wie hier – die 3. Stufe in Dur, wird die untere Terz zu einer großen. So weitet Ravel zunächst das Feld um das zentrale *gis*$^1$ mittels des oberen Leittons *a*$^1$ (in bittersüßer Dissonanz zur unbeirrt weiter erklingenden Tonika E-Dur), die Linie gelangt über das *fis*$^1$ zur unteren Affinitätsgrenze $e^1$ und schwingt sich zum oberen affinitiven $h^1$ auf. Dieses wird dann auf ähnliche Art ausgebaut wie der Anfangston.

Man könnte im Gebrauch der motivischen Zelle α eine erste Ähnlichkeit zur Mozartschen Linie sehen: Techniken des Sequenzierens werden verwendet, wörtliche Sequenzen hingegen durch Variantenbildung vermieden. Da dies aber ein allgemein übliches Mittel des Melodiebaus ist, fallen die Unterschiede wohl mehr ins Gewicht: bei Mozart ausschwingende Dreiklangsmelodik, die innerhalb von gut zwei Takten alle Töne der im Grundton verbundenen Tetrachorde berührt, bei Ravel vorsichtiges, stufenweises Erschließen des Ambitus, der symmetrisch um die Terz angeordnet wird. Folgerichtig muss der nächste neue Ton auch *dis*$^1$ lauten. Er wird jedoch erst mit der übernächsten Welle erreicht. Spätestens hier wird klar, dass diese Linie auf fortspinnungsartige Länge, Welle um Welle, angelegt ist und nicht auf klar gebaute Periodik.

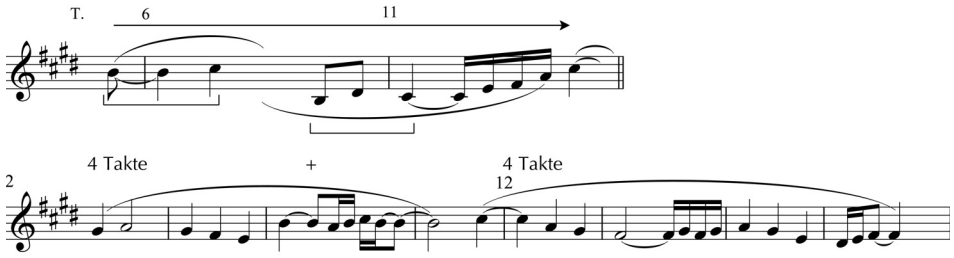



Beispiel 10: Maurice Ravel, Klavierkonzert G-Dur, II. Satz, Länge und Gestaltung der ›Wellen‹ T. 2–15

Gleichwohl deutet der Bau der vier Wellen Ravels persönliche Anverwandlung klassischer Periodik an: Welle 2 und 3 (Takte 6–11) stellen in gewisser Weise eine verlän-

25 Hohlfeld o. J., 9.

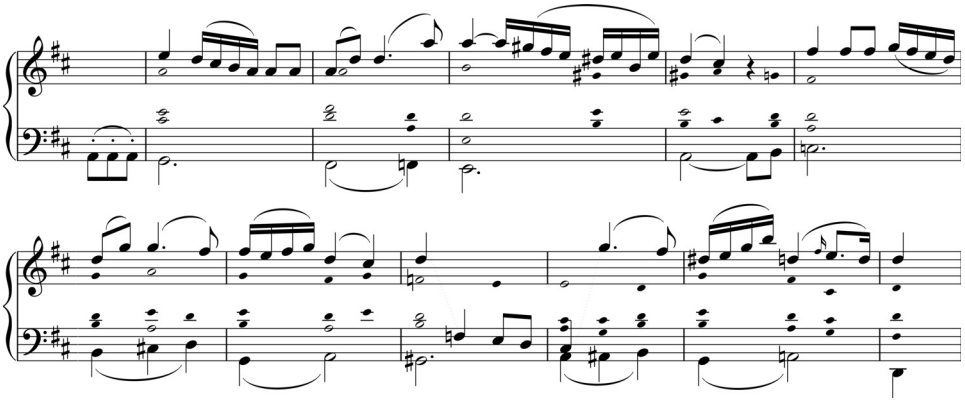
gernde Ausgestaltung der bisher erreichten Stufen 1–6 dar. Der Abschnitt wird von den Tönen *h*[1] und *cis*[2] eingerahmt, so dass Takt 12 mit Auftakt nahtlos an Takt 5 anschließen könnte. Denkt man sich die Verlängerung weg, so ergibt sich ein Achttakter – aber genau in dieser ›inneren Erweiterung‹ beginnt die Melodie zu blühen, wird der Ambitus in ausdrucksvoll kreisenden Bewegungen (crescendo zu Takt 11 und diminuendo zu Takt 12!) durchschritten.




Beispiel 11: Maurice Ravel, Klavierkonzert G-Dur, II. Satz, Verklammerung T. 6–11, hypothetischer Achttakter

Dass Höhepunktbildung gerade in Erweiterungen der Satzbildungen erreicht wird, ist bei Mozart die Regel. Als Beispiele mögen zwei erweiterte Perioden aus Mozart-Klaviersonaten dienen: KV 282, II. Satz: Menuett, A-Teil; KV 283, I. Satz Takt 1–16.[26] Auch im Nachsatz aus KV 581 findet sich dafür ein typisches Beispiel.

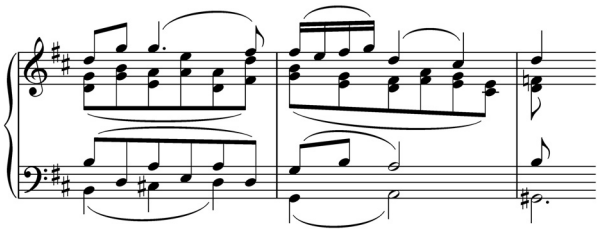
## Der Nachsatz



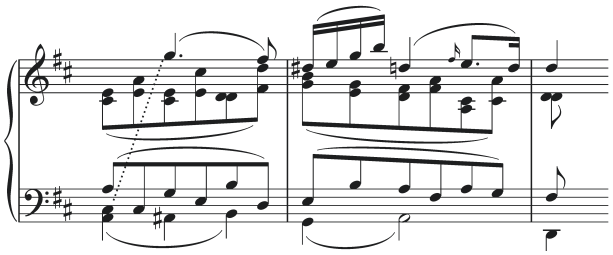
Beispiel 12: W. A. Mozart, Klarinettenquintett A-Dur KV 581, Larghetto, T. 10–20, Reduktion

26 Analysen didaktischen Zweckes dieser und anderer Mozart-Perioden finden sich auf meiner Website unter http://www.satzlehre.de/themen.html.

Nach der prolongierenden Wirkung der Takte 7–9 kommt Mozarts Melodie vermittels eines Dominant-Sekundakkordes nun gewissermaßen ins Rollen: In Takt 10 tauchen das erste Mal Sechzehntel in Kette auf. Mit dieser neugewonnenen Energie wird in Takt 12 ein neuer Spitzenton erreicht, der nur in der äußeren Erweiterung in Takt 19 überboten wird. Dass es sich bei den Takten 17–20 um eine äußere Erweiterung des ansonsten achttaktigen Nachsatzes handelt, ist durch die elegante imperfizierte Kadenz in den verminderten Septakkord der Doppeldominante zu Takt 17 leicht nachvollziehbar. Dasselbe Kadenzmuster wird mit gesteigerter melodischer Wirkung in Takt 20 ›korrigiert‹, d. h. zur Tonika geführt.



Beispiel 13a: W. A. Mozart, Klarinettenquintett A-Dur KV 581, Larghetto, imperfizierte Kadenz T. 15 ff.



Beispiel 13b: W. A. Mozart, Klarinettenquintett A-Dur KV 581, Larghetto, Kadenz T. 19 ff.

Was aber in den Erweiterungstakten passiert, ist von so großem Zauber, dass allein die Aufzählung der Ereignisse einen Eindruck der Originalität geben dürfte:

– der Trugschluss in den $\flat$v;
– der ›Absturz‹ der Klarinettenlinie um zwei Oktaven, ein Klangereignis von großer Markiertheit, das zudem die sensibel aufgebaute Ambitussymmetrie gründlich stört;
– der chromatische Anstieg (nach dem Modell eines sekundweise steigenden Quintfalls) in Takt 18;
– das Erreichen des Spitzentons $h^2$ in Takt 19, im Zuge der ersten Dreiklangsbrechung in Sechzehnteln.

So unvermittelt die Ereignisdichte der Takte 17–20 erscheinen könnte, so gut ist sie dennoch vorbereitet:

– Der Rhythmus kommt bereits in den Takten 10–16 mit Sechzehntelketten in Bewegung;
– Der chromatische Bass-Gang *Fis-F-E* (mit *F* als Terz der Moll-s) leitet in Takt 12 f. eine kurzfristige Ausweichung nach A-Dur ein.
– Der Ton *dis*$^2$ (Takt 19) reflektiert bereits in Takt 12 als neue Symmetrieachse die Ambituserweiterung um den Ton *a*$^2$.[27]
– *dis* und *f* kreisen *e* ein, als die Mitte des Gesamtambitus der Takte 1–20 (*a*$^1$–*h*$^2$);

Beispiel 14: W. A. Mozart, Klarinettenquintett A-Dur KV 581, Larghetto, Ambitussymmetrien

– Harmonische Angelpunkte sind die beiden dominantischen Sekundakkorde (Takt 10 zur ***T*** und Takt 14 zur ***S***) in Ponte-Wendungen (kadenzielles Umkreisen der V. Stufe in den Takten 10–13 und der I. Stufe in den Takten 14–16).[28]
– Der Absturz der Klarinette in Takt 17 bringt eine oktavversetzte und chromatisierte Variante der drei letzten Stufen des Quartzuges, der die Takte 16–18 überspannt (siehe Beispiel 12).

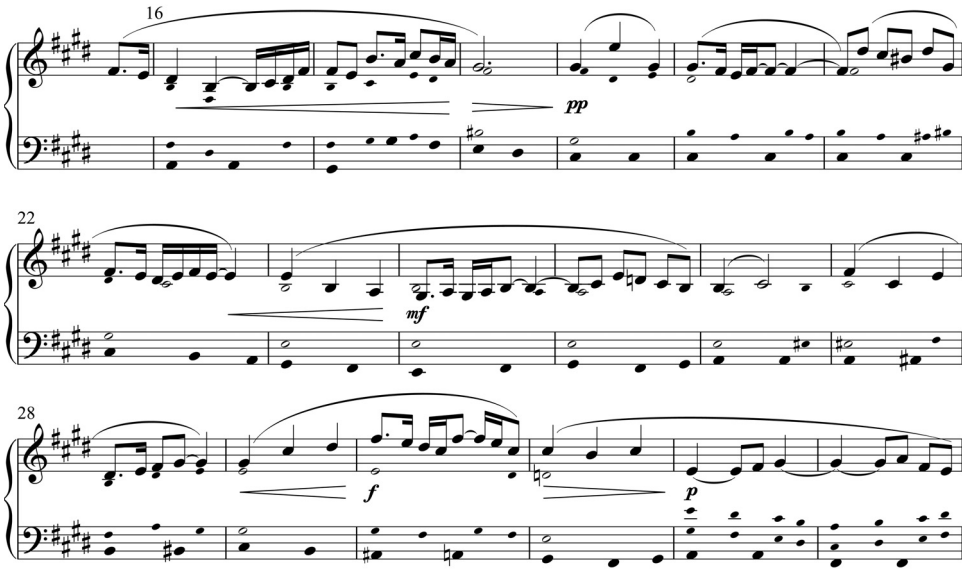
Im Nachsatz Ravels (Beispiel 15) finden sich direkte Anleihen an das mozartsche Vorbild. Wie der Nachsatz des Klarinettenquintetts setzt der des Klavierkonzerts in Takt 16 mit einem Sekundakkord an, auch hier wird neue rhythmische Energie gewonnen: durch Einführung des punktierten Achtelrhythmus im Auftakt. Die Takte 16–18 durchschreiten den bereits erreichten Ambitus *h*–*cis*$^2$ noch einmal, aber in entscheidend anderer Form: Das untere Ende des Ambitus' wird ausgebaut, indem die tiefste Note *h* lang und relativ betont erklingt; der Aufstieg erfolgt zum ersten Mal in treppchenartigen Wellenkräuselungen (Takt 17); die gesamte Welle von gut drei Takten umschließt einmal mehr das zentrale *gis*$^1$, das ausgespart, von beiden Seiten umspielt und schließlich den ganzen Takt 18 hindurch gehalten wird. Das Crescendo unterstützend, schlägt die linke Hand in Takt 17 zum ersten Mal Bass und Mittelstimmen gleichzeitig an.[29] Takt 18 ist mehrfach markiert durch die erste punktierte Halbe, das erste Vorzeichen *his* und die spannungsvolle Harmonie des Gis$^7$ mit Vorhalt *e*-*dis* im Bass.[30] Besser vorbereitet kann die Einlö-

27 Als Leitton zu *e*$^2$ ist *dis*$^2$ Bestandteil der Ausweichung nach A-Dur.

28 Christoph Hohlfeld nannte die sehnsüchtige Wirkung dieser Sekundakkorde treffend ›erotisch‹.

29 Nur im letzten Takt des Vordersatzes erklang auf der ersten Zählzeit schon einmal ein dreistimmiger Begleitakkord, was dort aber durch die metrische Position und die Lagenverteilung weniger auffiel.

30 Im Mittelteil werden daraus bitonale Mischungen im Großterzabstand, z. B. Studienziffer 5: Es-Dur - G$^7$, drei Takte vor Studienziffer 6: e-Moll Sextakkord - gis-Moll (quasi als Sekundakkord!).




Beispiel 15: Maurice Ravel, Klavierkonzert G-Dur, II. Satz, T. 16–36, schematisiert

sung der erwarteten Ambitussymmetrie gar nicht eintreten: Endlich in den Takten 19 und 21 erscheinen die Spitzentöne $e^2$ und *dis*$^2$, zwei abrollende Wellen anführend, die sich wieder sequenzähnlich zueinander verhalten, wiederum durchsetzt von verschiedenen Ausformulierungen der motivischen Zelle $\alpha$, auf deren genaue Darstellung ab hier verzichtet werden kann.

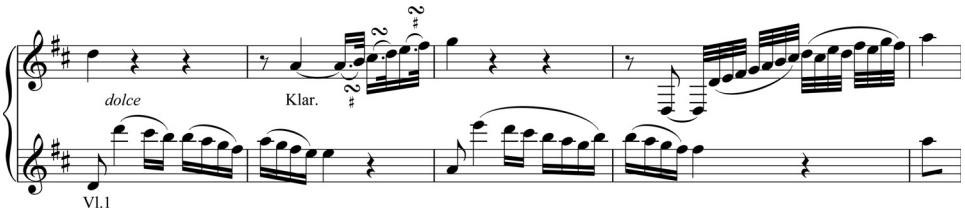
Am klassischen Vorbild geschult werden die Spitzentöne jedoch jeweils auf leichter metrischer Position gebracht. Zusätzlich verwendet Ravel einen für ihn typischen Kunstgriff: Konventionell würde man den Spannungsakkord Takt 18 mit einem Crescendo und womöglich einem verbreiternden Rubato verbinden. Ravel bevorzugt die *délicatesse* eines Diminuendo und eines nachfolgenden Pianissimo auf den Spitzentönen, trotz oder gerade wegen des ausdrucksvollen Sextsprungs *gis*$^1$-*e*$^2$-*gis*$^1$ – sehr typisch für diesen Komponisten.[31]

Auch die Takte 23–26 bilden einen Bezug zum Vorbild Mozart: Die Melodie der rechten Hand ›taucht‹ jetzt unter die Begleitung der linken (dynamisch das erste explizite Mezzoforte). Natürlich ist der Zusammenhang ein anderer als in den Takten 17 f. des Mozart-Beispiels, und Ravel zieht ganz andere Konsequenzen daraus, aber die Geste ist zu stark verwandt, als dass sie zufällig sein könnte. Während des ›Abtauchens‹ werden zwei neue tiefste Töne erreicht: *a* und *gis*. Anders als Mozart Takt 17 nach dem Registerwechsel folgt Ravel nun weiter der sorgfältig etablierten Ambitussymmetrie: die Melodie schwingt sich zu ihrem absoluten Höhepunkt *fis*$^2$ in Takt 30 auf, diesmal betont und im Forte. Das die Symmetrie vervollständigende *gis*$^2$ bleibt aus und schafft Spielraum

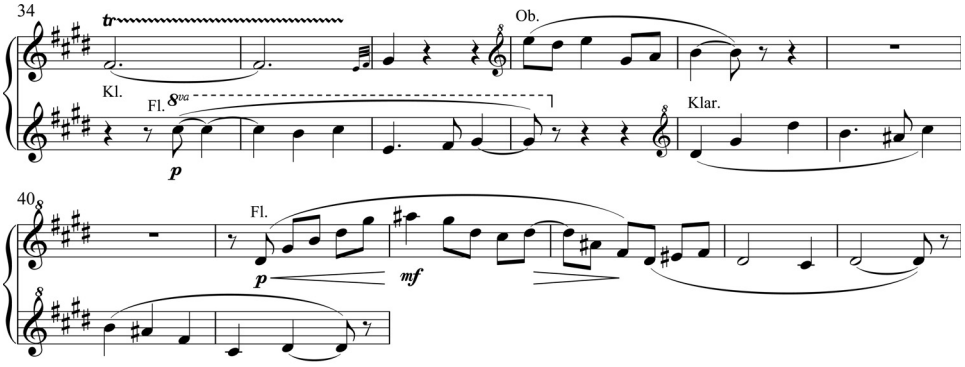
31 Ravel wird folgender Ausspruch zugeschrieben: »Die größte Kraft auf der Welt ist das Pianissimo.«

für die Fortspinnung ab Takt 36.[32] Wie schon gezeigt, greift auch Ravel zum Mittel der imperfizierten Kadenz, im Gegensatz zu Mozart erst am Ende der eröffnenden Melodie und verschränkt mit der Fortspinnung. Diese schafft jedoch mit den sich gegenseitig umschlingenden Melodien der verschiedenen Holzbläser wieder einexn direkten Bezug zum Klarinettenquintett.

## Die Fortspinnung




Beispiel 16: W. A. Mozart, Klarinettenquintett A-Dur KV 581, Larghetto, T. 20–24 (nur Melodiestimmen)




Beispiel 17: Maurice Ravel, Klavierkonzert G-Dur, II. Satz, T. 35–45 (nur Melodiestimmen)

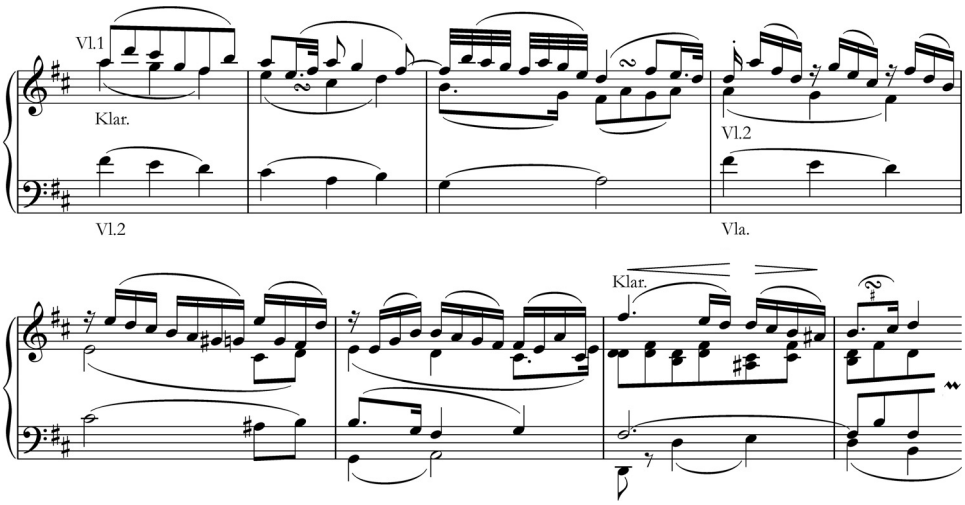
Ravels Klavierkantilene findet zwar, wie erwähnt, melodisch mit dem *gis*[2] Takt 36 einen befriedigenden Abschluss; dennoch bilden aber die mit der Penultima einsetzenden Holzbläserlinien eine logische, strukturell eingebettete Fortsetzung. Einiges spricht dafür, diese Einwürfe als ins oktavierende Register geklappte Linien zu sehen:

– die Wiederholung der Takte 32 f. durch die Flöte in den Takten 35 f. mit Auftakt,
– die Erweiterung des Ambitus bis zum *ais* in Takt 42 (damit die Symmetrieachse wieder nach oben verschiebend).

32 Eine andere Deutung der unvollkommenen Ambitussymmetrie bietet die verkürzte Reprise ab Studienziffer 6: die Melodie (dort dem Englischhorn anvertraut) ist um die Takte 19–28 gekürzt. Damit fallen die tiefsten Töne *gis* und *a* weg und die Symmetrieachse verschiebt sich über das *gis*[1] – ausgleichende Gerechtigkeit?

– Das in Takt 45 (als Finalis einer äolischen Kadenz) erreichte, ›entlegene‹ Dis-Dur (siehe Bsp. 4) kann gesehen werden als korrigierende Reaktion auf die verschobene Symmetrieachse. Ab Takt 45 nutzt Ravel diesen tonalen Zusammenprall für aparte ›bitonale‹ Mischungen zwischen ›Dis-Dur‹ bzw. melodischem cis-Moll (Klavier linke Hand und Orchester) und ›E-Dur‹ (Klavier rechte Hand). Dreh- und Angelpunkt ist der gemeinsame Ton *gis* (!), präsent als Ligatur in der Klarinette. Gleichzeitig ist diese querständige bitonale Mischung in eine konventionelle Skala integrierbar: Die Konflikttöne *h* und *a* der rechten Hand sind Bestandteil des oben erwähnten melodischen cis-Molls.

Auch Mozart spielt mit der Kadenz, selbstverständlich nicht auf entfernten Stufen oder gar in bitonalen Zusammenhängen. Er verwendet in der Fortspinnung sogar eine sehr einfache Harmonik (größtenteils nur Hauptstufen), aber das Verhältnis der Kadenzen ist wieder sehr gut ausbalanciert. Beide Kadenzen (zu den Takten 27 und 30) sind auf unterschiedliche Weise imperfiziert und halten dadurch den musikalischen Fluss am Laufen: Takt 27 endet auf dem Sextakkord und wird in der Melodie sofort in Sechzehnteln überspielt, Takt 30 ist verschränkt mit dem Mittelteil und ändert die Harmonie auf Zählzeit zwei zum h-Moll-Sextakkord.




Beispiel 18: W. A. Mozart, Klarinettenquintett A-Dur KV 581, Larghetto, T. 24–31, Kadenzen in T. 27 und 30

Die überspielende Imperfizierung der Kadenz zu Takt 27 hat außerdem eine interpunktische Konsequenz: Die Fortspinnung gestaltet Mozart als Schlusssatz, in dem die Takte 27–30 als äußere Erweiterung fungieren. Damit kommt der Schlusssatz auf die insgesamt unregelmäßige Zahl von 11 Takten: viertaktiger Halbsatz (Takte 20–23), viertaktige Kadenz, verschränkt mit äußerer Erweiterung um vier Takte (Takte 24–30). Takt 30 ist – wie oben erwähnt – gleichzeitig der erste Takt des Mittelteiles.

Das Phänomen, dass ein überzähliger Takt zu Beginn (hier Takt 8) durch Verkürzung im Schlusssatz wieder eingespart wird, kann bei Mozart gelegentlich beobachtet werden – bekanntestes Beispiel ist der I. Satz der Sonata facile KV 545: Der einleitende, die Geradtaktigkeit ›störende‹ Takt 13 des Seitensatzes wird durch eine nur dreitaktige Schlussgruppe (Takte 26–28) ausgeglichen.

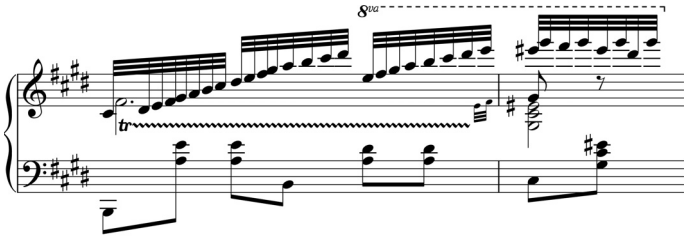
## Der Mittelteil und die Reprise

Wie angekündigt können hier nicht die ganzen Sätze analysiert werden. Es soll aber auf Punkte hingewiesen werden, die untermauern, dass Ravel tatsächlich Mozarts Satz als Vorbild genommen hat.

- Beide Mittelteile verwenden hauptsächlich Sequenzen mit schwebenden Harmonien und Läufen der melodieführenden Instrumente. Ravels bitonale Harmonien sind quasi eine moderne Übersetzung der – es gibt kein treffenderes Wort – schwebenden Vorhaltsketten Mozarts (Takte 34 ff. und 45 ff.). Die Sequenzen sind jeweils ausführlich gestaltete Quintfälle mit Zwischendominanten.
- In beiden Fällen werden die Sequenzketten durch eine Mittelkadenz geteilt, die bei Mozart nach A-Dur geht (Takte 44 f.), bei Ravel nach G-Dur (Takt 65, 1 Takt vor Studienziffer 5). Worin besteht nun die Ähnlichkeit – Mozarts Kadenz führt zu einer konventionellen Stufe, der Oberquinte, Ravels jedoch in eine Mediante? Die Stufen repräsentieren jeweils die Haupttonart des Gesamtwerkes. Im neueren Werk wird also die inzwischen zu konventionell gewordene Dominanttonart durch die frischere Mediantwirkung ersetzt, die trotzdem auf ähnliche Art in den gesamten Zyklus integriert ist.
- Vor der ersten Sequenz gliedert Ravel zusätzlich durch eine weitere Kadenz nach D-Dur (Takt 57, 1 Takt vor Studienziffer 4), deren Bedeutung sich im Gesamtzusammenhang (siehe Beispiel 20) offenbaren wird.
- Jeweils die zweite Sequenz führt zum dynamischen Höhepunkt des Satzes, ein $A^7$ im Forte mit nachfolgender kleiner Solokadenz der Klarinette bei Mozart (Takt 49), das erwähnte gis-Moll über *G* im Fortissimo bei Ravel (3 Takte vor Studienziffer 6).
- Die Reprisen fallen etwas unterschiedlicher aus, was wohl der Form geschuldet ist. Im Kammermusikwerk erfolgt die Reprise wörtlich und mündet in eine kleine Coda über einem Tonika-Orgelpunkt, im konzertanten Satz umspielt das Soloinstrument die Anfangsmelodie in Zweiunddreißigsteln. Die Kürzung der Melodie um 10 Takte hat wie erwähnt eine Bedeutung für die Ambitussymmetrien[33]; darüber hinaus hat sie natürlich eine dramaturgisch straffende Funktion. Einen Trumpf hat Ravel allerdings noch im Ärmel: Er verändert und verkürzt in der Reprise die Fortspinnung und kadenziert an der Parallelstelle zu Takt 36 imperfizierend nach Cis-Dur.[34]

33 Vgl. Anmerkung 32.

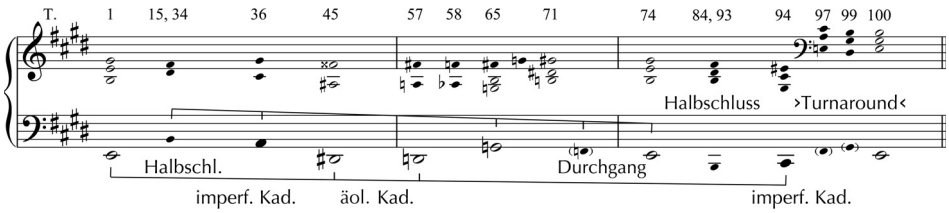
34 Cis-Dur ist die Durvariante des regulären Trugschlusses in die VI. Stufe.




Beispiel 19: Maurice Ravel, Klavierkonzert G-Dur, II. Satz, T. 96f.

Von dort baut er fast einen traditionellen Quintfall (sozusagen einen ›Turnaround‹) zurück zur Tonika. Als kleine Referenz an die erste Harmoniefortschreitung E-Dur/gis-Moll verändert Ravel die erwartete Dominantharmonie H-Dur jedoch zu gis-Moll, das hier mit der Durchgangsharmonie eines fis-Moll-Septakkordes plagalschlussartig in die Tonika geführt wird. Über dieser lässt er – wie Mozart – den Satz über einem Orgelpunkt verklingen.

Übergeordnet ergeben die Kadenzen (imperfizierte und vollständige sowie Halbschlüsse) des Satzes eine logische Folge, die großflächig die Bassführung der Anfangsmelodie widerspiegelt: beruht doch die Harmonik des Satzes überwiegend auf stufenweise meist abwärts gehenden Bässen (wie auch die meisten Bewegungen der nachschlagenden Mittelstimmen aus Stufengängen bestehen), gelegentlich durch Quintfälle gegliedert. Hier ergeben sich zwei ineinander verschachtelte Stimmzüge, die in der Notengrafik herausgestellt sind:




Beispiel 20: Maurice Ravel, Klavierkonzert G-Dur, II. Satz, wichtigste Stufen des Satzes

## Zusammenfassung

Auch wenn die Unterschiede deutlich ins Auge fallen, darf doch angenommen werden, dass Ravel seine Art der Melodie- und Formbildung am mozartschen Beispiel geschult hat. Dass die Dichte der äußerlichen Entsprechungen innerhalb der Eröffnungsmelodie zunimmt (Sekundakkord, Abtauchen, Imperfizierung), könnte eine ganz einfache Erklärung haben: Der Beginn ist typisch Ravelsche Melodie-Erfindung (man beachte die melodische Ähnlichkeit zum ›Boléro‹, in gewisser Weise auch zu den ersten beiden Sätzen der Sonatine für Klavier und zum Beginn des Klaviertrios), die weitere Entwicklung ist

auf das Mozart-Vorbild zugebaut (was die Originalität nicht mindert!). Neben den vielen Entsprechungen im Detail sind es vor allen Dingen das Gestische und das Atmosphärische, die beide Stücke in Nähe zueinander rücken. Um es am Ende dieser Analyse einmal blumig auszudrücken: Beiden Komponisten gelingt es durch Finessen der Melodik und Harmonik, den aufmerksamen Hörer von einer Verzückung in die andere fallen zu lassen. Unter der glatten Oberfläche von klassizistischer Form und perfekter Melodie liegen unauslotbare Tiefen. Wir wissen, dass diese Tiefen bei beiden Komponisten etwas Tragisches oder Katastrophisches haben können[35]; dies können wir bei den beiden betrachteten Werke nicht erblicken. Aber beide drücken ihre bei genauerer Betrachtung durchaus dunkel-erotische Gefühlswelt durch (geradezu ungenierte) musikalische Schönheit aus, ohne jemals ins Schwüle abzurutschen. Bändigung erfolgt bei beiden durch die strenge, symmetrische Form und feinste Abstufungen (hier z. B. repräsentiert durch die sensibel eingesetzten imperfizierten Kadenzen und die Eleganz der rhythmisch-melodischen Diktion).

Dass Mozart ein Melodiker ersten Ranges ist, daran bestand wohl niemals irgendein Zweifel. An dieser Stelle sei heftig dafür plädiert, auch in Ravel einen großen Melodiker zu erkennen – vielleicht den größten der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Nach seinen impressionistischen Anfängen, die sich naturgemäß mehr um Kategorien des Klangs und der neuen Formdiktion gekümmert haben, wandelte er sich zu einem Neoklassiker, der die Gesetze der mozartschen Melodiebildung lernte, erfolgreich in seine Gegenwart transportierte und sich anverwandelte. Als Beispiele seien seine späteren Kammermusikwerke angeführt: die Duosonate für Violine und Cello (1920–22), die Violinsonate (1923–27); Ansätze zu einem melodisch-kontrapunktischen Stil finden sich bei ihm freilich bereits früher, auch – wenngleich auf andere Art – in seinen vokalen und orchestralen Werken.

Um auf sein populärstes Werk hinzuweisen: Durch was sonst als eine perfekte Melodie kann ein Werk bestehen, das nur aus eben dieser (und einer Variante) besteht?

## Literatur

Abraham, Lars Ulrich / Carl Dahlhaus (1972), *Melodielehre*, Laaber: Laaber.

BaileyShea, Matthew L. (2003), *The Wagnerian Satz: The Rhetoric of the Sentence in Wagner's Post-Lohengrin Operas*, Ph. D. Yale University.

Caplin, William E. (1998), *Classical Form. A Theory of Formal Functions for the Instrumental Music of Haydn, Mozart, and Beethoven*, New York/Oxford: Oxford University Press.

Fischer, Wilhelm (1915), *Zur Entwicklungsgeschichte des Wiener klassischen Stils* (= Studien zur Musikwissenschaft 3), Leipzig/Wien: Breitkopf & Härtel/Artaria.

35 Man denke nur an ›La Valse‹ und Mozart-Beispiele wie den unerwartet heftigen Ausbruch im Durchführungsteil des langsamen Satzes der Sonate a-Moll KV 310 (T. 43 ff.).

Hohlfeld, Christoph (o. J.), *Theorie der Melodie* (unveröffentlichtes Skript eines in den 1980er Jahren veranstalteten Seminars.)

Hohlfeld, Christoph / Reinhard Bahr (1994), *Schule musikalischen Denkens*. Bd. I: *Der Cantus-firmus-Satz bei Palestrina*, Wilhelmshaven: Florian Noetzel.

Koerppen, Alfred (1996), *Melodielehre: kurz gefasst*, Wolfenbüttel: Möseler.

Kühn, Clemens (1987), *Formenlehre der Musik*, München/Kassel: dtv/Bärenreiter.

Kurth, Ernst (1913), *Grundlagen des linearen Kontrapunkts*, Bern, Reprint Hildesheim u. a.: Olms 1996.

La Motte, Diether de (1993), *Melodie: ein Lese- und Arbeitsbuch*, München/Kassel: dtv/Bärenreiter.

Narmour, Eugene (1990), *The Analysis and Cognition of Basic Melodic Structures: the Implication-Realization Model*, Chicago: University of Chicago Press.

Narmour, Eugene (1992), *The Analysis and Cognition of Melodic Complexity: the Implication-Realization Model*, Chicago: University of Chicago Press.

Ratz, Erwin (1968), *Einführung in die musikalische Formenlehre*, Wien: Universal Edition.

Riemann, Hugo (1890), *Katechismus der Phrasierung*, Leipzig: Max Hesse, 8. Aufl. als *Handbuch der Phrasierung*, Leipzig: Max Hesse 1912.

Roland-Manuel (1938), *A la gloire de Ravel*, Paris: Nouvelle Revue Critique.

Salzer, Felix (1977), *Strukturelles Hören. Der tonale Zusammenhang in der Musik*, 2 Bde., Wilhelmshaven: Heinrichshofen.

Snyder, Bob (2001), *Music and Memory*, Cambridge: MIT Press.

Szabolsci, Bence (1959), *Bausteine zu einer Geschichte der Melodie*, Budapest: Corvina.

Toch, Ernst, *Melodielehre* (1922), Berlin: Max Hesse. Neufassung in: *The Shaping Forces in Music*, 1948, Reprint New York: Dover 1977.

Winkelhaus, Elke (2004), *Zur kognitionspsychologischen Begründung einer systematischen Melodielehre*, Frankfurt a. M., Wien: Peter Lang.

# Ravel heute

Theo Hirsbrunner

Acht schweizerische und französische Komponisten, die zwischen 1939 und 1975 geboren sind, wurden auf die Bedeutung der Musik Ravels für ihr eigenes Komponieren befragt (Marc-André Dalbavie, Walter Feldmann Allain Gaussin, Christian Henking, Jean-Luc Hervé, Philippe Manoury, Roger Tessier und Stefan Wirth). Ihre Einschätzungen reichen vom Vorwurf der Glätte und ästhetischen Rückwärtsgewandtheit über die Anerkennung einer zeitlosen Gültigkeit bis hin zur Auffassung, dass Ravels seinerzeit einsamer Ansatz heute universell geworden sei bzw. gerade für das beginnende 21. Jahrhundert aktuell sei.

Der folgende Aufsatz ist das Resultat einer Umfrage unter schweizerischen und französischen Musikern. Vollständigkeit wurde nicht angestrebt; dennoch können die einzelnen Beiträge – siebzig Jahre nach dem Tod des Komponisten – ein differenziertes Bild davon abgeben, wie heutige Komponisten ihr Verhältnis zu Ravel sehen.

Gefragt wurden nicht die weitaus bekanntesten Persönlichkeiten wie Pierre Boulez, Klaus Huber oder Karlheinz Stockhausen – ihre Haltung zu den musikalischen Größen der Vergangenheit ist längst bekannt. Junge und in den mittleren Jahren Stehende haben für einmal das Wort. Da deren Biografie und nähere Lebensumstände einem breiteren Lesepublikum nicht immer bekannt sind, sorgt jeweils ein kurzer Abriss über berufliche Karriere und wichtige Werke für eine gewisse Vertrautheit, aus der heraus die oft divergierenden Urteile besser verstanden werden können.

Die Texte in deutscher Sprache werden, wenn immer möglich, vollständig wiedergegeben, die französischen in Auszügen auf deutsch, aber mit einigen französischen Formulierungen, da im Grunde nur die Originalsprache die genaue Bedeutung des Geschriebenen und Gesagten vergegenwärtigen kann.

Den Anfang machen drei Schweizer, die drei verschiedene, nicht nur hier gültige Positionen vertreten und zugleich eine enge Verbindung mit Paris haben:

Walter Feldmann (*1965) ist Flötist und Komponist, nahm 1993 an der Académie d'été am Institut de recherche et de coordination acoustique/musique (Ircam) in Paris teil und leitete von 1994 bis 2003 das internationale Festival *Tage für Neue Musik Zürich*, wo er – unter anderem – die schweizerische Erstaufführung der *Espaces acoustiques* von Gérard Grisey unter der Leitung von Pierre André Valade sowie eine Schweizer Tournée von *Pli selon pli* mit Boulez am Pult organisierte. Eng sind Feldmanns Beziehungen mit Paris nicht nur, weil das *Ensemble Intercontemporain* einige seiner Werke in sein Programm aufnahm, sondern auch durch seine Bekanntschaft mit der Dichterin Anne-Marie Albiach, deren rätselhafte Verse Feldmann zur strukturellen Grundlage sei-

ner Musik machte. 2005 gründete er außerdem den Buchverlag Editions Marta (Zürich), in dem bis heute Werke von Stéphane Mallarmé, Arthur Rimbaud und Gérard de Nerval in bibliophiler Aufmachung erschienen sind. Sein Urteil über Ravel ist sehr streng und gleicht dem des jungen Boulez:

> Maurice Ravel steht seltsam abseits in der Musikgeschichte. Seine wunderbaren, oft aber glatten Werke hauchen eine rückwärtsgewandte Ästhetik aus, sie bedienen sich herkömmlicher Formen aller Stilrichtungen. So könnte Ravels Musik – etwas kühn – als edle Folklore bezeichnet werden, die keinen Blick auf die Zukunft wirft. Diese Veredelung zeigt sich auch in der geschliffenen Orchestrierung, eine Art Perfektionierung der Mittel, […] sie scheint jedoch werkunspezifisch zu sein, sie ist merkwürdig stereotyp. […] Es ist nicht verständlich, warum Ravel im Vergleich zu Debussy als größerer Könner der Instrumentationskunst gilt: Bei Debussy ist die Instrumentierung integrativer Bestandteil jedes Werks.
>
> Es erstaunt nicht, dass, wenn von Ravel die Rede ist, der Name Debussy ins Spiel kommt. Was man unter der glatten Oberfläche, hinter den glänzenden Effekten von Ravels Musik vermisst, ist bei Debussy aufs vielfältigste und tiefgründigste ins Werk gesetzt […], sie ist resolut modern. Jeder Bestandteil des Werks ist essenziell, jedes Detail für das klangliche Ereignis zwingend.

Ganz anderer Meinung ist Stefan Wirth (* 1975), der in Zürich von Hadassa Schwimmer zum Pianisten und von Erwin Gage zum Liedbegleiter ausgebildet wurde, seine Studien am New England Conservatory in Boston und an der Indiana University Bloomington fortsetzte und als Preisträger schweizerischer und internationaler Wettbewerbe im In- und Ausland konzertierte. Wirth, der bei Oliver Knussen und Colin Matthews an der Britten-Pears-School Komposition studierte und unter George Benjamin arbeitete, entdeckt die besonderen Qualitäten Ravels gerade in dem, was Feldmann kritisiert:

> Die Perfektion und unmittelbare Wirkung seiner Werke verleiten zum Schluss, da arbeite einer auf dem sicheren Grund der Tradition und nehme keine experimentellen Risiken auf sich. Genau das Gegenteil ist der Fall: Ravel agiert nicht als Vollstrecker einer bestimmten Stil- oder Genre-Tradition, sondern liest die Tradition, in die er sich stellt, für jedes Stück neu aus. Das bedeutet, dass für jedes Stück wieder andere technische und ästhetische Prämissen gelten, die von Fall zu Fall neu erfunden werden müssen. Die oft beschriebene Künstlichkeit Ravels ist also mehr als bloße Prätention, sondern notwendige Folge eines radikalen künstlerischen Standpunkts. […]
>
> Jedes Stück Ravels ist ein Experiment zu einer bestimmten Fragestellung, z.B. auf wie viele Arten sich ein und derselbe Ton reharmonisieren lässt (*Le Gibet*), oder was passiert, wenn eine Melodie bei stets wechselnder und wachsender Instrumentierung unablässig wiederholt wird (*Boléro*). Im Gegensatz zum ›Geheim-Alchimisten‹ Debussy ist Ravel eher ein handfester Chemiker, der seine Materialien virtuos zu resynthetisieren weiß. […] In diesem Punkt ist Ravel meines Erachtens noch zukunftsweisender als beispielsweise Schönberg, der natürlich eine radikalere Neuordnung des Tonsystems vornahm, der sich aber immer noch als Vertreter einer einzigen, sagen wir mal, deutschen Sonatenhauptsatz-Tradition verstand. Bei Schönberg gibt es auch eine Art musikhistorisches Wertesystem, demzufolge eine Fuge von Bach mehr wert ist als etwa ein Nocturne von Chopin, da sie polyphoner ist, und dass folglich Bach als Modell der neuen

> Musik zu gelten habe. […] Ravel hat mit seiner Musik demonstriert, dass man sich auf Johann Strauss, Louis Armstrong oder Mozart berufen kann […]. Ravels Polystilismus ist später von Strawinsky aufgegriffen worden […].
>
> Mit der obig skizzierten Aesthetik hat Ravel uns Komponisten des frühen 21. Jahrhunderts sehr viel zu sagen […]. [Er befreit] uns auch von der Miesepetrigkeit gewisser Apologeten neuer Musik, die darauf bestehen, dass es nur eine begrenzte Anzahl begehbarer ›wahrer‹ Wege gibt, heißen diese nun Vincent d'Indy oder Theodor W. Adorno. Ravel hat weder behauptet, er habe die Musik neu erfunden, noch dass es seine Pflicht sei, die Musikgeschichte in eine bestimmte Richtung fortzuführen. Er hat lediglich in jedem seiner Stücke eine neue, unverwechselbare und unwiederholbare Individualität geschaffen, die sich von jeder erdenklichen Form von Musik anregen lässt. Oder, um es mit der unübertroffenen Bescheidenheit Ravels auszudrücken: je commençais à faire d'incessantes découvertes chez mes auteurs de prédilection, en même temps que je sentais en moi qu'il y avait pourtant encore autre chose à dire.

Eine Stellung zwischen Ablehnung und Annahme nimmt Christian Henking (*1961) ein. Er studierte Komposition bei Cristobal Halffter und Edison Denisov und perfektionierte sein Können in Meisterkursen bei Wolfgang Rihm und Heinz Holliger. An der Hochschule der Künste Bern (HKB) unterrichtet er Komposition, Kammermusik, Improvisation und Theorie. 2004 erlebte seine Oper *Leonce und Lena* am Stadttheater Bern ihre erfolgreiche Uraufführung.

Henking stellt sich die Frage, ob Ravel heute noch aktuell sei, und kommt zu folgendem Ergebnis:

> Ravels Personalstil ist zu weit von meiner eigenen Schreibart entfernt, um mich bedrohen oder sogar einnehmen zu können. Sein handwerkliches Können und seine kompositorische Philosophie lassen sich deshalb aus der Nähe, sozusagen schutzlos, betrachten. Man kann bei Ravel ganz einfache und grundlegende Dinge studieren, zum Beispiel was mit zehn (oder allenfalls fünf) Fingern auf dem Klavier möglich ist, wie Reduktion und Vielfalt eine Einheit bilden, dass virtuoses Schreiben stets auch sorgfältiges Schreiben ist usw. […] In diesem Sinn ist Ravel auch heute noch eine wichtige Quelle, genau so wie ein Purcell, ein Haydn, ein Webern. […] Da aber das gute kompositorische Handwerk etwas Zeitloses hat und gleiche oder ähnliche Probleme durch die Jahrhunderte immer wieder, in einem neuen ästhetischen Gewand, auftauchen, gehört […] zu einer ›zeitgemäßen‹ Haltung auch der Blick zurück, die Neugierde auf das Gewesene. […] Das Vergangene ist auch Lehrmeister, aber nicht im engen, oft dogmatischen Sinn mancher Hochschulen. Ich studiere La Valse von Ravel ja nicht, weil ich einen Walzer komponieren will, sondern weil mich ein Werk interessiert, das sich durch Übersteigerung und Überhitzung selbst zu zerstören scheint, und dies bei höchster kompositorischer Finesse. Die Walzer-Struktur ist nur ein zerbrechlicher historischer Stoff, der sich über das noch heute Bemerkenswerte legt. Kurz: Qualität ist immer aktuell.

Die Statements der drei Schweizer Komponisten stecken das Feld ab, in dem sich die Ravel-Rezeption heute bewegt: Stefan Wirth als Jüngster der Drei entdeckt bei Ravel viel, das aus der Enge der Darmstädter Schule und Theodor W. Adornos Theorien hinausführt; Christian Henking weiß einen klugen Gebrauch von Ravels Vorbild zu machen

und distanziert sich zugleich; Walter Feldmann aber markiert eine Position, die im Grunde nicht so sehr gegen Ravel gerichtet ist, vielmehr in Debussy den Ursprung der neuen französischen Musik sieht.

Doch worin bestand nun das Neue bei Debussy, wenn nicht in der Emanzipation der Klangfarbe? Sie spielt eine sich ständig steigernde Rolle bei vielen Franzosen, bei Olivier Messiaen und seinen Schülern Gérard Grisey, Tristan Murail und den heute noch jungen Enkelschülern dieses hervorragenden Lehrers. Die Klangfarbe wird seit dem Serialismus der 1950er Jahre als einer der vier Parameter des Tons verstanden, und bei den erwähnten Messiaen-Schülern, den Spektralisten, nimmt sie eine dominante Rolle ein. Vom Spektralismus heute noch zu reden, nachdem dessen wichtigste Vertreter längst in die Geschichte eingegangen sind oder andere Wege gesucht haben, ist unabdingbar, obwohl, wie zu zeigen sein wird, eine Definition der Klangfarbe alles andere als leicht ist.

Im Folgenden sollen auch nicht die Protagonisten jener in den 1970er Jahren beginnenden Bewegung zu Wort kommen, sondern eher die sich im Halbdunkel unserer Zeit befindlichen Persönlichkeiten. Denn Grisey (* 1946) starb allzu früh im Jahr 1998; er hatte den in den *Espaces acoustiques* realisierten Stil schon hinter sich gelassen und sagte mir einmal, dass er eher ein deutscher Komponist sei, der wie Schönberg und Beethoven die ganze Struktur eines Werkes konsequent aus einem prägnanten Initialgedanken entwickle, statt sich dem Reiz einer momentanen Eingebung auszuliefern. Und Murail (* 1947) bekannte zwar

> La musique a toujours été essentiellement liée à l'harmonie. La question pour moi ne s'est jamais posée de savoir s'il fallait revenir à l'harmonie puisque pour moi la musique est harmonie […][1],

entfernte sich jedoch von seinen Anfängen, die unmissverständlich bei Ravel zu suchen sind, einem Ravel der schwer definierbaren, ineinander übergehenden Klänge, was sich schon in den poetischen Titeln einiger Werke von 1973 ausdrückt: *La dérive des continents* und *Les nuages de Magellan*. Von den frühen musikalischen Konzepten und Entdeckungen ist heute für Murail nur noch die Einsicht übrig geblieben, dass man die Klangfarbe von der Harmonik nicht trennen sollte; eine Einsicht, die er mit seinem Werk *Gondwana* demonstriert, die in schlagender, beispielgebender Weise aber besonders für Griseys *Partiels*, den dritten Satz aus den *Espaces acoustiques*, zutrifft. Dass Ravel Zusammenklänge bis zum 13. Teilton einführte und mit Skrjabin einer der Vorläufer jenes »ununterbrochene[n] klingenden Magmas« ist, das jede genaue Orientierung der Hörenden verhindert, ist allgemein bekannt.[2]

Neben Grisey und Murail spielt vor allem Roger Tessier (* 1939) eine wichtige Rolle, da er gemeinsam mit Murail 1973 den *Groupe de l'Itinéraire* gründete; Grisey, Michael Levinas und Hugues Dufourt kamen erst 1976 dazu.[3] Diese Gruppe löste die von Boulez 1953 gegründete Konzertreihe *Domaine Musical* ab und versuchte eine pluralistische

1 Murail 2002, 7.

2 Ebd., 9.

3 Stévance 2006, 30.

Politik zu verfolgen, nachdem *Domaine Musical* immer exklusivere Programme präsentiert hatte. Tessier war Sekretär des *Itinéraire*[4] und auch Sekretär der französischen Sektion der Internationalen Gesellschaft für Neue Musik (IGNM).[5] In unermüdlicher Arbeit machte er die Werke seiner Kollegen bekannt und schrieb selber mit *Hexade* für sechs Ondes Martenot ein von der Académie Charles Cros ausgezeichnetes Werk. Seine Maxime lautete:

> Je crois que si je ne pouvais plus transmettre, j'arrêterais de composer. […] Il y a une complémentarité entre l'acte d'écriture et la transmission. Un compositeur, s'il n'est que créateur, n'est qu'une moitié.[6]

Über Ravel äußerte er sich mir gegenüber in elegantem Französisch, nachdem er ihn mit Couperin, Rameau und den Gärten von Le Nôtre verglichen hatte:

> Art subtil: celui d'un équilibriste qui se joue de la pesanteur; celui d'un horloger qui connaît les rouages de l'horloge du Temps et de son écoulement. Entre le fil tendu au-dessus du vide empli de sons et la petite mécanique du tic-tac éternel, Ravel joue dans l'espace féerique où l'inaccessible devient possible.

Schließlich nennt Tessier Ravel einen »einsamen und paradoxalen Hedonisten, dessen Gedanken und künstlerische Identität heute universell« seien. Doch in den Konzerten des *Itinéraire* wurde er selten gespielt; nur die *Trois poèmes de Stéphane Mallarmé*, die *Sonate für Violine und Violoncello* und die *Chansons madécasses* tauchen zwischen 1973 und 1998 auf. Debussy wurde stärker berücksichtigt, aber auch Lieder von Gabriel Fauré hörte man an jenen Abenden.[7] Wahrscheinlich entspricht diese eigenartige Tatsache auch der schon erwähnten pluralistischen Haltung des Intinéraire, für die Tessier zu einem guten Teil verantwortlich war. Generös und altruistisch sorgte er mehr für die programmatische Vielfalt als für sein eigenes Werk, und wird deshalb weniger stark bemerkt als seine Kollegen. In der Schweiz aber wird er vor allem von Jean-Luc Darbellay aufgeführt und von dem mäzenatischen Ehepaar Bernard und Mania Hahnloser unterstützt. Als ein typisch französischer *homme du monde* könnte er ein Nachfahre Ravels sein. Seine Stücke sind zum Teil kosmische Träumereien mit Titeln wie *Nébuleuses planétaires* und *Véga* und erinnern an den frühen Murail und Ravel. Ob die Spuren dieser Komponisten in seinem Werk noch deutlicher zu entdecken wären, müsste eine genaue Analyse ermitteln.

Nach diesen Exkursionen in die weniger bekannten Hintergründe der neueren französischen Musikgeschichte gilt es vor allem zwei jüngere Komponisten zu erwähnen: Marc-André Dalbavie und Philippe Manoury, die beide von Boulez gefördert werden, als Komponisten aber total verschieden sind. Dalbavie führt die auch Boulez eigene hedo-

4 Ebd., 31.

5 Ebd., 32.

6 Ebd., 33.

7 Cohen-Levinas, 1998. passim; und vor allem: *Chronologie des oeuvres jouées par l'Itinéraire 1973–1998*, 329–361.

nistische Tendenz weiter, während Manoury – merkwürdig genug – vom späten Richard Strauss inspiriert ist.

Dalbavie (*1961) ist heute Professor für Orchestration am Conservatoire National Supérieur de Musique (CNSM) und wird nicht nur in Paris stark beachtet. Als Composer in residence des Cleveland Orchestra und Compositeur en résidence des Orchestre de Paris gelangte er zu internationaler Bedeutung: Im Herbst 2006 wurde sein Konzert für Flöte und Orchester gleichzeitig in Berlin und Zürich uraufgeführt. Dank der von Guy Lelong, einem Vermittler zwischen den heutigen Komponisten und dem Publikum aufgezeichneten Gesprächen wissen wir mehr über Dalbavies Interessen und Tätigkeit. Wie Grisey und Murail bekennt sich Dalbavie zum Spektralismus und lehnt die in Deutschland aufgekommene Postmoderne ab. Denn die Modernität habe ihre schon sehr reiche Geschichte, und er erwähnt als herausragende Musiker Debussy, Varèse, Schönberg, Stockhausen und Boulez; unter den Literaten Proust, Faulkner, Borges, Robbe-Grillet und Claude Simon.[8] Für seine Anfänge seien aber – neben Debussy – Ravel, Bartók und Strauss wichtig gewesen, noch wichtiger aber Ligeti wegen dessen sich prozesshaft in ständiger Transformation befindlicher Strukturen.[9] Nach dem Grau in Grau (»grisaille«) des Serialismus sei die Harmonik wieder entdeckt worden.

Wie bei Murail und Grisey oszilliert die Musik Dalbavies zwischen Akkord und Timbre.[10] In den von Boulez dirigierten und auf CD erschienenen Werken Diadèmes und Seuils[11] erklingen die Instrumente losgelöst von ihrer Herkunft wie schon bei Debussy und Ravel;[12] und Dalbavie findet bei Mallarmé eine Formel, die auch für ihn gelte: Der Dichter habe erklärt, »il faut céder l'initiative aux mots«[13], für den Musiker aber gelte: »il faut céder l'initiative aux sons.« Der Komponist sei nicht mehr »créateur«, sondern »médiateur d'un processus lancé par soi-même.«[14] Die beiden erwähnten Werke von Dalbavie verwirklichen dieses Konzept und weisen zurück auf die sich langsam ausbreitenden Klangflächen in Ravels Ballett *Daphnis et Chloé* oder auf das Klavierstück *Ondine* aus *Gaspard de la nuit*.

In langen Gesprächen mit Guy Lelong entwickelt Dalbavie seine Technik der Orchestration, die zum Teil auf die Mixturklänge von Debussy und Ravel zurück geht, und erklärt schließlich: »C'est l'oreille qui fait les mélanges«, sowie »l'orchestration absorbe l'harmonie.«[15] Damit ist der extremste Punkt einer Klangfarben-Musik erreicht, deren Anfänge auf Ravel zurückgehen, heute aber losgelöst von allzu engen tonalen Bindungen

8 Dalbavie 2005, 15.

9 Ebd., 18.

10 Ebd., 65.

11 Die CD erschien in der Reihe *Compositeurs d'aujourd'hui* des Ircam-Centre Georges Pompidou unter dem Label Adès (205 202).

12 Dalbavie 2005, 7.

13 Mallarmé 1945, 366.

14 Ebd., 21.

15 Ebd., 95.

als schwereloser Schönklang im Raum schweben, denn, so spricht Dalbavie eine alte, aber immer wieder zu bedenkende Erkenntnis aus: »le son n'existe pas sans l'espace.«[16]

Ganz anders reagiert Manoury (* 1952) auf die Frage nach seiner künstlerischen Herkunft. Er ist weniger auf Frankreich zentriert, denn Couperin, Rameau, Berlioz, Debussy und Ravel seien isolierte Musiker gewesen, die keine kontinuierliche Tradition begründet hätten.[17] Und das Ircam ermögliche Kontakte mit Komponisten und Forschern aus der ganzen Welt.[18] Sehr kritisch äußert sich Manoury zum Komponieren mit Klangfarben, das für Debussy, Ravel, Messiaen und Dalbavie entscheidend war und ist. Er erwähnt auch Schönberg, der in seiner *Harmonielehre* von ›Klangfarben-Melodie‹ sprach und diese in einem seiner Orchesterstücke op. 16 auch verwirklichte.[19] Im Serialismus schließlich habe man vier Parameter des Klangs unterschieden und getrennt behandelt: die Höhe, die Dauer, die Intensität und die Farben.[20] Dass in der Spektralmusik der Unterschied zwischen Farbe und Akkord (fast) verschwinde, ist ihm auch nicht entgangen.[21] Dennoch weist Manoury darauf hin, dass drei Parameter des Klangs quantifizierbar seien, die Farbe aber nicht.[22] Die Farbe stelle alles dar, was nicht Tonhöhe, Dauer und Intensität sei und eigne sich nicht als Einheit stiftende Komponente eines musikalischen Werkes. Deshalb verwirft er diesen Begriff mit der polemischen Bemerkung, er sei eine »notion-poubelle«, gehöre also in den Mülleimer.[23]

Manoury wurde in Paris vor allem bekannt durch seine Stücke mit einem live spielenden Musiker und in Echtzeit reagierendem Computer sowie dem Orchesterwerk *La partition du ciel et de l'enfer* (1989), das trotz modernster technischer Mittel wie Richard Strauss' sinfonische Dichtung *Tod und Verklärung* den Weg durch die Nacht zum Licht sucht und damit ein im 19. Jahrhundert häufig anzutreffendes Prinzip wieder aufgreift. Auch seine 1997 im Théâtre du Châtelet uraufgeführte Oper *60e parallèle* huldigt konventionellen Formen des Musiktheaters. Wie stark er von der deutschen Tradition geprägt ist, zeigt sich auch daran, dass er seine zweite Oper *K.* nach Franz Kafkas *Prozess* auf einen deutschen Text schrieb.

Der Komponist und Musiktheoretiker Jean-Luc Hervé (* 1960) bildet einen starken Kontrast zu Manoury, da er Schüler von Grisey war und dessen spektrale Technik weiter entwickelte, gleichzeitig aber als DAAD-Stipendiat in Berlin lebte und durch die von Bernd Asmus ins Deutsche übersetzte Analyse von *Vortex temporum*, einem der Hauptwerke seines Lehrers, bekannt wurde.[24] Dort heißt diese Analyse *Die Auflösung des Materials in der Zeit* und gibt nicht alle Notenbeispiele und grafischen Darstellungen des Originals wieder, das *L'abolition de la matière musicale au profit de la durée pure* lautete

16 Ebd., 24.
17 Manoury 1998, 251.
18 Ebd., 252.
19 Ebd., 32.
20 Ebd., 33.
21 Ebd.
22 Ebd., 35.
23 Ebd., 42.
24 Asmus 1997.

und in voller Länge und noch bereichert durch weitere Grafiken von Jérôme Baillet in seine Grisey-Monografie aufgenommen wurde.[25] Weniger bekannt ist, dass diese Analyse ein Kapitel von Hervés Doktorarbeit mit dem Titel *L'image sonore: Regards sur la création musicale* ist, die 1999 von der Universität von Lille III Charles de Gaulle angenommen wurde und nur im Typoskript vorliegt.

Dort legt Hervé Rechenschaft über seine eigene kompositorische Arbeit ab, und zwar sowohl in Gestalt eines Tagebuchs, das er während der Entstehung eines seiner Stücke führte, als auch in Gestalt der Analysen von Werken anderer Autoren, darunter Vortex temporum von Grisey und La Valse von Ravel.

Auch dass *Vortex temporum* mit einem Zitat aus Ravels *Daphnis et Chloé* beginnt und dies in der Folge auf verschiedene Arten variiert, stellt Hervé hier dar. Seine andere Analyse, diejenige von *La Valse*, ist aber noch viel typischer für die Reflexion Ravelscher Kompositionsprinzipien durch den Spektralismus. Doch zuerst sei noch dargestellt, was Hervé unter dem Begriff ›image sonore‹ versteht, den Asmus mit ›Klanggestalt‹ bzw. ›Klangbild‹ übersetzt.[26] Für Hervé ist das ›Klangbild‹ das kleinste Element auf dem halben Weg zwischen einer Idee und deren Darstellung; um gehört zu werden, muss sich die Idee im Material ›versinnlichen‹.[27] Sehr oft wird diese Gestalt und deren Transformation zuerst als Zeichnung festgehalten, ohne dass bestimmte Tonhöhen fixiert würden.[28] Sie heißt bei Stockhausen ›Gruppen‹, bei Xenakis ›êtres sonores‹, bei Philippe Leroux ›action sonore‹, bei Pierre Schaeffer ›objet sonore‹, bei Ferneyhough ›figures‹ und bei Philippe Hurel ›pattern‹.[29]

Das ›Klangbild‹ realisiert sich in *La Valse* als »Abwesenheit der Thematik.«[30] Die Walzer-Zitate sind nicht mehr als »des objets trouvés« wie schon das Daphnis-Zitat in *Vortex temporum*. Um diese »ambiance sonore« ohne Thematik zu verdeutlichen, gibt Hervé Ravels szenische Anweisung zu *La Valse* wieder:

> Des nuées tourbillonnantes laissent entrevoir, par éclaircis, des couples de valseurs. Elles se dissipent peu à peu, on distingue une immense salle peuplée d'une foule tournoyante. La scène s'éclaire progressivement. La lumière des lustres s'éclate au ff. Une cour impériale, vers 1855.[31]

Dass der in *La Valse* ablaufende Prozess für einen Spektralisten wie Hervé die Bestätigung seiner Konzepte darstellt, liegt auf der Hand. Dieser Prozess muss langsam ablaufen und

25 Baillet 2000, 213–230.

26 Gemeint ist eine musikalische »Gestalt«, die sich durch »durch ein spezielles Register und einen speziellen Spektraltyp« auszeichnet (Hervé 1997, 57).

27 Hervé 1999, 106.

28 Die »trois gestalt sonores« (Begriff von Grisey) des ersten Satzes von *Vortex Temporum* sind Sinus-, Rechteck- und Sägezahnschwingung (Hervé 2001, 21).

29 Ebd., 132.

30 Ebd., 331.

31 Ebd., 331f.

voraus hörbar sein, »préaudible«, wie Grisey formuliert und in den *Espaces acoustiques* dargestellt hat.[32] In *La Valse* rollt dieses Geschehen auf verschiedenen Ebenen ab:

1. Die Zeit beschleunigt sich, die Tondauern werden kürzer und emanzipieren sich allmählich vom Dreivierteltakt.
2. Übergang vom Kontinuierlichen zum Diskontinuierlichen, Akkumulation von Brüchen und Unregelmäßigkeiten.
3. Verwandlung von klaren Elementen zu diffusen. Der Walzer wird eine »kochende Materie« voller Vitalität.
4. Übergang von der Konsonanz zur Dissonanz, aber ohne atonale Zusammenklänge, doch häufigere Wechsel der Tonarten.[33]
5. Der Walzer-Rhythmus tritt langsam hervor. Die Entwicklung geht von einer trägen zu einer lebhafteren Klangmaterie.[34]
6. Verschiedene Prozesse laufen simultan und sich gegenseitig verstärkend ab.

Hervés luzide Analyse von *La Valse* ist sicherlich auch durch das eigene kompositorische Schaffen geprägt, auf das sie ihrerseits zurückzuwirken scheint: Gerade im Juni 2007 hat er im Rahmen des vom Ircam organisierten Festivals *Agora* in den Gärten der Cité des Arts in unmittelbarer Nachbarschaft des Pont Marie Klangquellen zwischen den Pflanzen versteckt und in diesem ›jardin sonore‹ jene ›ambiance sonore‹ geschaffen, die er schon bei Ravel bewunderte.

Um diesen Aufsatz harmonisch abzurunden, möge noch Allain Gaussin (* 1943) zu Wort kommen, der – vom Spektralismus wenig berührt – seinen eigenen Weg geht und doch typisch französische Züge trägt, die ihn mit Ravel verbinden. Gaussin ist vor allem aufgrund seiner Doppelbegabung bekannt geworden – er schreibt auch Gedichte – und gilt im Pariser Raum als Beispiel eines universellen und kultivierten Künstlers. Für diesen Aufsatz hat er freundlicherweise ein Gedicht gemacht, doch bevor es meine Ausführungen beschließen wird, sei noch seine Prosa zum Thema ›Ravel aujourd'hui‹ kurz zusammengefasst:

Als junger Komponist sei er fasziniert gewesen von der »magnificence de la musique de Ravel«, habe aber bald gewusst, dass er seinen eigenen Weg gehen müsse. Drei Punkte haben Gaussin dennoch immer mit Ravel verbunden:

Erstens suchten beide ihre Inspiration in fremden Welten. Wie Ravel in Spanien, so fand Gaussin neue musikalische Perspektiven durch das Studium des japanischen Zen-Buddhismus. Zweitens nahm Gaussin sich Ravels Kunst der einfachen und subtilen melodischen Linie zum Vorbild. Drittens versuchte er, die komplexen orchestralen Klangfarben der Akkorde mit neuen orchestralen und vor allem elektronischen Mitteln nachzuahmen und neue Klangräume zu erschließen. In diesem Punkt gleicht Gaussin

32 Grisey 1998, 53–61.

33 Hervé 1999, 335.

34 Ebd., 358.

nun doch den Spektralisten, ohne zu deren Gruppe oder Partei zu gehören. Er geht seinen eigenen Weg, aber nicht blind und taub für all das, was sich um ihn herum ereignet. Davon soll sein Gedicht zeugen, das die Frage nach Ravels heutiger Bedeutung zum Anlass hat.[35] Es bleibe unübersetzt, da keine Übersetzung den Klang der Worte wiedergeben könnte. Man lasse sich von den rätselhaften Anspielungen bezaubern wie von einem Werk Ravels:

*Lignes du ciel*

Enlacées
entrecoupées
hors temps

Voyage au centre de la sphère
glissant la dérive du corps
à l'immersion paradoxale

Et j'ai vu ce manque…
franchir les seuils de la pensée
où mille masses rayonnaient en cercles infinis

Canevas perlés, comme invisibles
Symétrie des lignes
enfoncées
impénétrables

Intériorité, que seul l'espace délivre

Ainsi détaché de toute raison
Le regard accomplit
l'unique instant d'éternité

## Literatur

Baillet, Jérôme (2000), *Gérard Grisey. Fondements d'une écriture*, Paris: L'Itinéraire/L'Harmattan.

Cohen-Levinas, Danielle (Hg.) (1998), »Chronologie des oeuvres jouées par l'Itinéraire 1973–1998«, in: *Ving-cinq ans de création musicale contemporaine. L'Itinéraire en temps réel*, Paris: L'Harmattan, 329–361.

Dalbavie, Marc-André (2005), *Le son en tout sens. Entretiens avec Guy Lelong*, Paris: Gérard Billaudot Editeur.

Grisey, Gerard (1998): »Du spectralisme formalise au spectralisme historicise«, in: Cohen-Levinas 1998, 51–65.

35 http://www.allaingaussin.com

Hervé, Jean-Luc (1997), »›Vortex temporum‹ von Gérard Grisey. Die Auflösung des Materials in die Zeit«, *Musik und Ästhetik*, 1/4, 51–66.

—— (1999), *L'image sonore: Regards sur la création musicale*, Diss., Universität Lille III ›Charles de Gaulle‹.

—— (2001), *Dans le vertige de la durée: Vortex Temporum de Gérard Grisey*, Paris: L'Harmattan.

Mallarmé, Stéphane (1945), *Œuvres complètes*, hg. von Henri Mondor und G. Jean-Aubry, Paris: Gallimard.

Philippe Manoury (1998), *La note et le son. Ecrits et entretiens 1981–98*, Paris: L'Itinéraire/L'Harmattan.

Murail, Tristan (2002), *Textes réunis par Peter Szendy*, Paris: L'Harmattan/Ircam-Centre Pompidou.

Stévance, Sophie (2006), *Tessier… l'Itinéraire du timbre*, Montréal: Millénaire Editions.

# Gehörbildung zwischen französischer und deutscher Tradition

## Versuch einer Synthese

Violaine de Larminat

Vorgestellt wird ein Konzept der Gehörbildung als Versuch der Synthese zwischen der französischen Tradition, der die Autorin aufgrund ihrer eigenen Ausbildung entstammt, und der österreichisch-deutschen Tradition, mit der sie als Dozentin für Gehörbildung an der Universität für Musik und Darstellende Kunst in Wien konfrontiert wurde. Der Beitrag stellt damit nicht nur ein individuelles Unterrichtskonzept zur Diskussion, sondern liefert zugleich einen detailreichen Vergleich beider Ausbildungstraditionen.

Nach meiner musikalischen Grundausbildung am Conservatoire de Paris und einer kurzen pädagogischen Erfahrung in Frankreich studierte ich in Wien Kirchenmusik und Orgel (Konzertfach). Hier entwickelte sich im Anschluss auch mein berufliches Leben: Mir wurde die Hörausbildung der Studenten in den Studiengängen Komposition, Musiktheorie, Dirigieren, Korrepetition und Tonmeisterausbildung am ›Institut für Komposition und Elektroakustik‹ der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien anvertraut. Aufgrund meiner Abschlüsse in Frankreich besuchte ich als Studentin in Wien keinen weiteren Gehörbildungs- oder Theorieunterricht. Als ich zu unterrichten begann, waren mir daher die Besonderheiten der deutschsprachigen Lehrtradition in Gehörbildung zunächst fremd. Wesentliche Einblicke erhielt ich erst durch den Kontakt mit meinen deutschsprachigen Studenten (die in Wien allerdings nur etwa 30 % meiner Klasse ausmachen) und die Auseinandersetzung mit der deutschsprachigen Fachliteratur. Diese Begegnung mit kulturell verschieden gefärbten Unterrichtsmethoden, Denkweisen und Hörstrategien wurde zum Ausgangspunkt einer systematischen Infragestellung dessen, was mir als Pädagogik und Zielsetzung des Fachs Gehörbildung von meiner eigenen Ausbildung her vertraut war. Mir wurde deutlich, dass sowohl der pädagogische Aufbau der Hörausbildung, als auch der generelle Stellenwert des Fachs Gehörbildung, angefangen von der Grundausbildung für Kinder bis zum akademischen Curriculum, in den romanischen und deutschsprachigen Ländern wesentliche Unterschiede aufweisen. In der folgenden Zeit machte ich es mir zur Aufgabe, in meinem eigenen Unterricht eine Synthese der beiden Traditionen zu versuchen, um ihre Vorzüge miteinander zu verbinden. Dabei hatte ich mich natürlich auf die in Wien vorgefundene Situation zu beziehen: Mein Unterricht musste sich in die dortigen curricularen und institutionellen Gegebenheiten einfügen.

# STRUKTURELLE ORGANISATION DER GEHÖRBILDUNG IN FRANKREICH UND IM DEUTSCHSPRACHIGEN RAUM

## Frankreich

Anfang der 80er Jahre wurde eine Reform des Gehörbildungsunterrichts, des so genannten ›solfège‹ durchgeführt. Allgemeine Dezentralisierungsbestrebungen führten im Bereich der Gehörbildung dazu, dass die Unterrichtsprogramme für die staatlichen Musikschulen und Konservatorien, von allgemeinen Richtlinien über die prinzipielle Zielsetzung des Faches abgesehen, nicht mehr vom Kulturministerium vorgegeben wurden. Seither verfügt jede Bildungseinrichtung über mehr curriculare und organisatorische Freiheiten. Der Konsens über die Dauer der gesamten Hörausbildung und die Anzahl der dafür vorgesehenen Unterrichtseinheiten blieb aber erhalten.

Zentrales Ziel der damaligen Reform war es, neben der bis dato zumeist rein ›technisch‹ verstandenen Ausbildung mit Schwerpunkt auf der Entwicklung der Lese- und Hörfähigkeit, eine breitere kulturelle Orientierung zu ermöglichen. Insbesondere sollten den Schülern und Studenten verstärkt Repertoirekenntnisse und Grundkenntnisse der Musikgeschichte (einschließlich Jazz- und Popularmusik) vermittelt werden.[1]

Das Fach Gehörbildung (seit der Reform ›formation musicale‹ genannt, wörtlich also ›musikalische Ausbildung‹) ist in Frankreich bereits in den Musikschulen, dort sogar noch vor Beginn des Instrumentalunterrichts, vorgesehen, also für Kinder ab dem fünften oder sechsten Lebensjahr. Das hat entscheidende Konsequenzen:

1. Gehörbildung in Verbindung mit ›Theorie der Musik‹ bzw. Allgemeiner Musiklehre wird als Basis für alle Musizierenden angesehen, sowohl für Amateure als auch für zukünftige Berufsmusiker. Die Grundausbildung erstreckt sich mit zehn bis zwölf Jahren über einen sehr langen Zeitraum.
2. Es liegt sehr reichhaltige Unterrichtsliteratur für die Ausbildung an Musikschulen und Konservatorien vor. Schüler wie Studenten werden dazu aufgefordert, Jahr für Jahr ihrem eigenen Leistungsniveau entsprechende Lehrbücher zu erwerben. Lehrbücher für das Anfängerniveau wie für die höheren Jahrgänge enthalten gestaffelt nach zunehmender Schwierigkeit Rhythmusübungen, Übungen zum Blattsingen sowie theoretische Hinweise, Leseübungen und Diktate.
3. Der Unterricht findet in Gruppen von ca. zwölf bis fünfzehn Schülern statt. Diese sind damit zwar kleiner als eine reguläre Schulklasse, dennoch kann gesagt werden, dass sich der Unterricht am ›Kollektiv‹ und nicht am ›Individuum‹ orientiert. Die Unterrichtseinheiten changieren zwischen 60 bis 90 Minuten pro Woche für Anfänger und bis zu vier Stunden pro Woche (meist auf zwei Termine verteilt) für die Absolventen der letzten beiden Unterrichtsjahre. Dem Schulrhythmus entsprechend gibt es in Frankreich ca. 29 bis 30 Unterrichtswochen pro Schuljahr, und am Ende eines jeden Schuljahres findet eine (mündliche und schriftliche) Prüfung vor einer

1 Vgl. *Marsyas* 27, 1993.

Kommission statt. Wer die Abschlussprüfung am Ende des gesamten Kurses nicht bestanden hat, erhält an der Musikschule oder am Conservatoire keinen weiteren Instrumentalunterricht.

4. Die Hörausbildung erfolgt überwiegend in der Kindheit bzw. im Schulalter. Die zukünftigen Berufsmusiker, die eine Hochschulausbildung in den zwei *Conservatoires Nationaux Supérieurs de Musique* in Paris und Lyon anstreben, erhalten in der Studienzeit kaum noch Gehörbildungsunterricht. Dabei sind jedoch die Instrumentalisten von den Komponisten, Dirigenten und Theoretikern zu unterscheiden. Nach der Zulassungsprüfung zum Konzertfachstudium am Pariser *Conservatoire*, die einen selektiven Hörtest enthält, entscheidet am Beginn des Studiums ein zweiter Test über eine mögliche Befreiung vom Gehörbildungsunterricht. Erzielen die aufgenommenen Studenten hier keine ausreichende Note, werden sie zu verschiedenen Unterrichtseinheiten in Diktat, Rhythmus oder Blattsingen verpflichtet, bis sie anhand einer Abschlussprüfung das geforderte Niveau in diesen Bereichen nachweisen können. Für alle anderen Studienzweige gibt es bei der Zulassungsprüfung eine Tonsatzprüfung, die als Ersatz für einen Hörtest angesehen wird, denn das innere Hören, das dabei geprüft werden soll, gilt als Nachweis eines guten Gehörs. Komponisten, Theoretiker und Dirigenten bekommen daher im Rahmen ihres Studiums überhaupt keinen Gehörbildungsunterricht mehr.

## Deutschsprachiger Raum

Die Hörausbildung beginnt in der Regel erst in der Studienzeit. Gehörbildung ist damit ein Fach, das nahezu ausschließlich für Berufsmusiker angeboten wird. Anders als in Frankreich gibt es in den deutschsprachigen Ländern keine Form des Zentralismus. Jedes Konservatorium, jede Musikhochschule oder Musikuniversität, unter Umständen sogar jede Abteilung innerhalb einer solchen Institution kann ihre eigenen Studienpläne einrichten. Jeder Lehrer an einer ›sekundären Bildungseinrichtung‹ entscheidet im Rahmen der Lehrfreiheit über Inhalte und Methoden seines eigenen Unterrichts. Daher gibt es auf diesem Gebiet im deutschsprachigen Raum enorme Unterschiede, und es scheint kaum möglich, über *die* Gehörbildung schlechthin zu sprechen. An manchen Hochschulen werden die Theoriefächer einschließlich Gehörbildung, Hörschulung bzw. Hörerziehung (allein schon der Terminus für dieses Fach ist von Ort zu Ort anders) in allen Studienrichtungen ohne Ansehen des jeweiligen Studiengangs unterrichtet und Studenten verschiedener Studiengänge erhalten gemeinsam Unterricht, anderswo wird nach Leistungsgruppen und/oder Studienrichtung unterschieden.[2] Dies hat folgende Konsequenzen:

1. Die Hörausbildung ist relativ kurz, erfolgt aber parallel zu den theoretischen Fächern (Tonsatz, Analyse) und anderen Nebenfächern, die in näherer Beziehung zur Höraus-

2 In Wien wird die Gehörbildung für Komponisten, Musiktheoretiker, Dirigenten und Tonmeister separat unterrichtet. Die Gehörbildung an den Konzertfach- und Pädagogikinstituten der Wiener Musikuniversität unterscheidet sich sehr stark.

bildung stehen, wie Stimmbildung, Chorsingen, Klavier als zweites Instrument und Partiturspiel.

2. Gehörbildung gilt nach meiner Beobachtung zumindest in Österreich bei den Studenten als ›Begabungssache‹. Dass es im Gegenteil eine Übungssache ist, für die Engagement, Regelmäßigkeit, Konzentration und Ausdauer benötigt werden, muss erst vermittelt werden.

3. Die Gehörbildungsliteratur ist relativ eingeschränkt. Man findet im Vergleich zu Frankreich nur wenige praktische Übungsbücher, die direkt für den Unterricht konzipiert sind. Etwas umfangreicher ist die Fachliteratur, die zumeist aus einer Mischung pädagogischer Überlegungen für Lehrende und praktischer Übungen für Studenten besteht und daher nicht immer im Unterricht unmittelbar einsetzbar ist.[3] Es ist nicht üblich, dass Studenten ein begleitendes Lehrbuch erwerben: Das Unterrichtsmaterial wird meistens von dem jeweiligen Lehrenden selbst hergestellt.

4. In Folge des fehlenden Zentralismus gibt es einheitliche Bestimmungen weder über die Dauer der Unterrichtseinheiten noch der gesamten Ausbildung. In Österreich findet der Unterricht zumeist in Kleingruppen von vier bis fünf Studenten statt. Die Unterrichtseinheiten betragen 45 Minuten pro Woche und höchstens vierundzwanzig Unterrichtswochen pro Jahr (einschließlich Prüfungswochen). Für die Zulassung zum Studiengang Dirigieren/Komposition sind Hör-, Theorie- und Tonsatzprüfungen vorgesehen, deren Bestehen Voraussetzung für die Teilnahme am praktischen Teil der Zulassungsprüfung ist. Viele Studenten können sich, weil sie vorher kaum oder nie Gehörbildungsunterricht erhalten haben, oft nur kurzfristig auf die entsprechenden Prüfungsteile vorbereiten.

5. Die Studenten sind von ihrem Hauptfach her an Einzelunterricht gewöhnt, ihr Bild vom Gruppenunterricht ist durch die Schulerfahrung geprägt: Zu selbstständiger Arbeit sind sie oft kaum fähig. Gruppendynamik und Arbeitsweise unterscheiden sich stark von den größeren schulähnlichen Gruppen im Gehörbildungsunterricht in Frankreich.

## VERSCHIEDENE ZIELSETZUNGEN DES FACHES IN DEN BEIDEN VORGESTELLTEN TRADITIONEN

Die Zielsetzung für das Fach Gehörbildung ist – nicht zuletzt bedingt durch diese erwähnte grundsätzlich verschiedene Auffassungen über die Strukturen und die Organisation der Musikausbildung – in den beiden vorgestellten Traditionen sehr unterschiedlich. Ebenso unterschiedlich werden die Hörsensibilität für die verschiedenen musikalischen Parameter (am evidentesten bei der Intonation) sowie die Denkweisen und Hörstrategien der betroffenen Musiker dadurch geprägt. Im Folgenden sind die Zielsetzungen der französischen und der österreichischen (deutschen) Gehörbildung zur Veranschaulichung tabellarisch gegenübergestellt.

3 Vgl. Mackamul 1969, Kaiser 1998, Kühn 1983.

| FRANKREICH | ÖSTERREICH |
|---|---|
| Absolute Solmisation und Entwicklung des absoluten Gehörs: | Deutsche Notennamen und relatives Hören: |
| Das absolute Gehör ist das ›beste‹ Gehör. | Das absolute Gehör ist ein ›dummes‹ Gehör (Deutschland).<br>Das absolute Gehör ist angeboren und ein Zeichen außergewöhnlicher Begabung (Österreich). |
| Das Erkennen melodischer Strukturen ist unabhängig von der Intervallbestimmung. | Das Erkennen von Intervallen ist das Hauptmittel zum melodischen Hören. |
| Harmonisch hören heißt Erkennen einzelner Töne inklusive Verdopplungen und führt auf diese Weise zur Bestimmung der Akkordart. | Globales harmonisches Hören: Akkorde sollen vor allem über ihre Funktion definiert werden. |
| Das absolute Hören kann ein Mangel an Sensibilität für Intonationsunterschiede nach sich ziehen. | Viel Intonationsarbeit. |
| Transponieren wird wenig geübt. | |
| | Enges Verhältnis zwischen Stimme und Gehör |
| Blattsingen, verbunden mit Lesearbeit, ist Teil der Hörausbildung. | Singen und Blattsingen sind das Hauptziel der Hörausbildung. |
| Diktate sind das beste Mittel, die Hörkompetenz eines Studenten zu beurteilen. | Das Hören wird durch Blattsingen beurteilt. |
| | Eine perfekte Intonation ist das wichtigste Kriterium eines guten Gehörs. |
| Das innere Hören | |
| Die Entwicklung des inneren Hörens ist Ziel der Hörausbildung und wird als Vorbereitung des Tonsatzunterrichts angesehen. | Die spät stattfindende Hörausbildung, die gleichlaufend mit der Tonsatzausbildung erfolgt, erschwert meist die Entwicklung des inneren Gehörs, welche oft vernachlässigt wird. |
| Schwerpunkt Lese- und Schreibautomatismen | Schwerpunkt Gedächtnisfähigkeiten |
| Die Entwicklung der Lesefertigkeit gilt als unersetzliche Voraussetzung für ein gutes Gehör. | |
| Hören besteht aus der Verbindung zwischen Klang und Notenbild. Die Verknüpfung von Ohr und Auge soll so eng wie möglich werden. | Das musikalische Gedächtnis gilt als Voraussetzung für die Diktatarbeit und wird dem Schreiben vorangestellt. Die Entwicklung des Gedächtnisses wird durch Memorierübungen trainiert. |
| Bei Diktaten wird gleichzeitiges Hören und Schreiben verlangt sowie die Schnelligkeit der Schreibreflexe. | |

| | |
|---|---|
| Zu dem Gehörten sollen sofort Notennamen assoziiert werden, wie umgekehrt Klang zum gelesenen Notentext. | Blattsingen oder Blattspielen verlangen sensorische und motorische Reflexe mit der Stimme oder am Instrument, unabhängig vom Denken in Notennamen. |
| Vorbereitung des Instrumentalunterrichts | |
| Das automatisierte Notenlesen ist beim Instrumentalspiel Bedingung für den Zugang zum Repertoire. Der Gehörbildungsunterricht soll darauf vorbereiten und für die Fähigkeit des Blattspiels sorgen.<br>Das rhythmische Training ist ebenso eine Voraussetzung für das Instrumentalspiel. Im Gehörbildungsunterricht erfolgt die sensorische und theoretische Vorbereitung im metrischen und rhythmischen Bereich. | Notenlesen wird ausschließlich im Rahmen des Instrumentalunterrichts gelernt. Blattspielen ist nur die Vorstufe der Arbeit am Instrument, ist aber kein Kompetenzkriterium für einen Instrumentalisten. |
| Zugang zu einem umfangreichen Repertoire | |
| Der Umgang mit Orchesterpartituren wird durch Lesearbeit und Höranalyse im Rahmen des Gehörbildungsunterrichts vorbereitet. | Den Zugang zu Orchesterpartituren übernimmt das Fach Partiturspiel. |
| Spezifische schwierige atonale Diktate und rhythmische Übungen sollen den Zugang zur zeitgenössischen Musik erleichtern. | Das Hören sowohl des tonalen als auch des atonalen Repertoires erfolgt anhand von Intervallbestimmung. |
| Seit der Reform werden alle Musikparameter in die Hörausbildung einbezogen: | |
| Form (Höranalyse) | (siehe das Fach Formanalyse) |
| Klangfarbe (Instrumente erkennen und Diktate vom Tonträger) | (siehe das Fach Instrumentation) |

Tabelle 1: Gegenüberstellung der Gehörbildungstraditionen in Frankreich und Österreich

Bevor ich daran ging, eine Synthese zu versuchen, war die erste und eher beängstigende Frage, die sich für mich mit Beginn meiner Unterrichtstätigkeit in Wien stellte: Wie kann ich mit einer Gruppe bei durchschnittlich 18 Stunden pro Jahr in vier Jahren dasselbe Ergebnis erzielen wie in Frankreich, wo 30 (Anfänger) bis 120 Stunden (Absolvent) pro Jahr über einen Zeitraum von 10 bis 12 Jahren zur Verfügung stehen?

Schnell lernte ich aber, folgendes mit in Betracht zu ziehen:

1. Gehörbildungstraining besteht daraus, eine Verbindung zwischen Gehör und Theorie herzustellen. Die Arbeit mit erwachsenen Studenten gestaltet sich in diesem Zusammenhang vollkommen anders als mit Kindern. Erwachsene gehen selbstverständlicher mit musiktheoretischen Begriffen um, Kinder hingegen sind für sensorische Arbeit zugänglicher.

2. (Wiener) Studenten beginnen ihre Hörausbildung nicht als ›musikalische Anfänger‹, denn sie verfügen schon über eine gute instrumentale Vorausbildung, wenn sie zur Aufnahmeprüfung an die Musikuniversität kommen. Studenten sind zudem ganztägig mit Musik beschäftigt, nicht nur hobbymäßig wie Schüler.

3. Einige fachliche Inhalte, die in Frankreich dem Gehörbildungsunterricht zugeteilt sind, werden im deutschsprachigen Raum von anderen Lehrveranstaltungen im Rahmen der Hochschulausbildung übernommen. Umgekehrt gilt, dass eine Reihe anderer Fächer, die in Frankreich nicht oder nur in geringem Ausmaß gesondert für die Kinder an den Musikschulen angeboten wird, im Rahmen des Studiums in Wien Haupt- oder Pflichtnebenfächer (Stimmbildung, Klavier als zweites Instrument, Partiturspiel, Tonsatz, Formanalyse, Musikgeschichte, usw.) sind.

Die konkreten Auswirkungen auf meinen Unterricht waren:

1. Die wöchentlichen Unterrichtseinheiten von nur 45 Minuten führten dazu, schriftliche und mündliche Arbeitsformen im wöchentlichen Rhythmus wechseln zu lassen. Die mündlichen Stunden sind vor allem als Impuls für die selbstständige Hausarbeit konzipiert: Übungen werden ausgegeben und Übungsmethoden sorgfältig erklärt, um den Studenten regelmäßiges Selbsttraining zu erlauben. Trotz der zeitlichen Distanz von 14 Tagen zwischen den schriftlichen Übungen, erweist sich das wöchentliche Alternieren als effizienter im Vergleich zur Mischung beider Arbeitsformen in jeder Unterrichtsstunde.

2. Die acht Unterrichtssemester der mir anvertrauten Studenten werden durch eine Vordiplomprüfung in zwei gleich lange Studienabschnitte geteilt. Das erlaubt mir eine inhaltliche Trennung zwischen einer ›technischen‹, eher traditionellen Arbeit (mit besonderem Schwerpunkt auf einer begleitenden Vorbereitung zur Tonsatzprüfung des Vordiploms) und literaturgebundenen Übungen im zweiten Studienabschnitt, die das Selbsteinschätzen der erworbenen Hörkompetenzen in einer der Berufausübung näher liegenden Situation ermöglichen. Intervallübungen werden allmählich durch das Blattsingen von Liedern mit Klavierbegleitung ersetzt. Den Abschluss bildet in den letzten beiden Semestern ausschließlich die Höranalyse – mit Schwerpunkt auf Formanalyse, d. h. Wahrnehmung der zeitlichen Organisation eines gesamten Satzes –, damit die Studenten mit der Notwendigkeit der Entwicklung von Hörreflexen einerseits und der Flexibilität ihrer Anwendung in der musikalischen Praxis anderseits konfrontiert werden.[4]

Den beiden nationalen Traditionen kommen nicht an sich Vorzüge oder Mängel zu. Einzelne Aspekte können sich sowohl positiv als auch negativ auswirken, je nach dem konkreten musikalischen Arbeitsgebiet, zu dessen Ausbildung sie Anwendung finden (für einen Opernsänger gelten andere Voraussetzungen als für einen Barockinstrumentalisten oder zeitgenössischen Komponisten).

Einerseits behielt ich einige typische französische Merkmale der Hörausbildung bei, wie z. B. die enge Verbindung zwischen Hören und Lesen. Die Frage, wie ich die Stu-

4 Vgl. de Larminat i. V.

denten zu diesem noch nicht automatisierten Denken und Assoziieren von Klang und Notennamen bringen könnte, führte mich zu der Entscheidung, die Intervallarbeit, die in der deutschen Unterrichtstradition so bedeutend ist, grundsätzlich beizubehalten und zu diesem Zweck zu adaptieren.

Andererseits habe ich mich auch von beiden Traditionen unabhängig gemacht, zum Beispiel von dem üblichen Verfahren, die Anzahl der Stimmen in Diktaten von eins bis vier progressiv zu steigern. Aufgrund der Tonsatzvorkenntnisse der Studenten füge ich zu den ein- und zweistimmigen kontrapunktischen Diktaten sofort Generalbassdiktate oder Kantionalsätze hinzu. Erst danach lasse ich dreistimmige polyphone Beispiele und endlich vierstimmige Bachchoräle oder andere aus dem Orchester- und Kammermusikrepertoire entnommene Literaturbeispiele aufschreiben. Das Üben des harmonischen (tonalen wie atonalen) Hörens wurde überhaupt zum Schwerpunkt meines Unterrichts. Übungen am Klavier, die die Studenten selbstständig durchführen und üben können, werden dafür als Hausaufgaben verteilt. Dies ist natürlich nur dann möglich, wenn die Studenten über ein entsprechendes Niveau im Klavierspiel verfügen.

## Exkurs: Das besondere Problem des deutschen Buchstabensystems und des absoluten oder relativen Solmisationsystems[5]

Ob die Anwendung der Notennamen ›*do-ré-mi-fa-sol-la-si*‹ gegenüber dem Gebrauch der deutschen Notennamen ›*ces-c-cis*/*des-d-dis*/*es-e-eis* (usw.)‹ für ein schnelles Assoziieren von Klang und Notenbild Vorteile hat, ist ein Streitpunkt zwischen Gehörbildungspädagogen. Der unmittelbare Vorzug der Solmisationssilben besteht darin, dass sie auf Grund ihrer sehr einfachen Aussprache eine Geschwindigkeit beim Sprechen, Singen und Assoziieren erlauben, die mit den deutschen Silben nicht zu erreichen ist. Diese Praktikabilität der Solmisationssilben korreliert mit dem Schwerpunkt der französischen Unterrichtstradition auf Schnelligkeit bei Lesen, Blattsingen und Diktaten sowie auf der Fähigkeit zu unmittelbarer Assoziation von Notenbild und Klang. Die Verwendung der absoluten Solmisation[6] hat mit großer Sicherheit Einfluss auf die Entwicklung des Absoluthörens. Allerdings sind auch ein gewisser Mangel an Flexibilität der Absoluthörer (vor allem der Pianisten), was die Intonation betrifft (denn das absolute Hören ist meistens eng verknüpft mit der gleichschwebenden Temperatur), und eine demgegenüber oft besser entwickelte Anpassungsfähigkeit der Nicht-Absoluthörer an andere Stimmungssysteme festzustellen. Die reflexhafte, unmittelbare Assoziation der absoluten Tonhöhe mit der dazugehörigen Tonsilbe erwerben die mit dem deutschen System groß gewordenen Musiker nicht. Daher hat die deutsche Gehörbildungspädagogik Hörstrategien für ein globales Erkennen von Akkordtypen entwickelt. Das ›Denken mit Solmisationssilben‹ bringt dann Probleme mit sich, wenn ein ›simultanes Übersetzen‹ von Nöten ist, weil ein anderes ›muttersprachliches‹ System vorausgeht. Es kommt zu Sprachproblemen, die denjenigen eines Ausländers vergleichbar sind, der sich in einer Fremdsprache aus-

5 Vgl. Laclau 2003.

6 Über die z. B. in Ungarn verwendete relative Solmisation der Kodaly-Methode kann ich im Rahmen dieses Artikels nicht ausführlich reden.

drückt: Die Reflexe sind langsamer, die Konfusion zwischen ähnlichen Wörtern häufig, das Übersetzen dauert sehr lange, Stresssituationen oder Müdigkeit vergrößern die Probleme, Unsicherheit wächst. Notennamen sind sehr stark mit der kulturellen Identität eines jeden Musikers verbunden! Deshalb war es mein Anliegen, den Studenten solch schwierige und destabilisierende Gehirngymnastik zu ersparen und mich selber mit den verschiedenen Systemen so weit vertraut zu machen, dass ich die Studenten in ihren eigenen Notennamen-Sprachen verstehen und korrigieren konnte. Das übergeordnete Ziel des Gehörbildungsunterrichts, insbesondere für Komponisten und Dirigenten, blieb für mich jedoch die Entwicklung schneller Hörreflexe für ein gleichzeitiges ›Umsetzen des Gehörten in Notenbild‹: Alles, was die Geschwindigkeit bei diesem Prozess stören könnte, sollte vermieden werden. Daher musste ich versuchen, für das Erlernen dieses gleichzeitigen ›Hörens-Sehens‹ bzw. ›Klang-Notenbild-Assoziation‹, eine andere pädagogische Strategie für meine Studenten zu finden als die Benutzung der Solmisationssilben.[7]

## CURRICULUM

### Übersicht

Bevor ich einige der von mir im Unterricht verwendeten spezifischen Übungen im Detail präsentiere, scheint es mir notwendig, einen Überblick über den Aufbau der gesamten Hörausbildung, wie ich sie in Wien anbiete, zu geben. Einige Diktatbeispiele, die keiner besonderen Erklärung bedürfen, sollen hier ein besseres Bild von den Anforderungen vermitteln. Über andere Übungsformen werde ich anschließend ausführlicher sprechen. Um den Rahmen dieses Artikels nicht zu sprengen, beschränke ich mich auf Beispiele für den Parameter Tonhöhe und werde weder über rhythmische Übungen noch über Lesearbeit ausführlich schreiben.

#### *Erster Studienabschnitt*

Um der schon angesprochenen Absicht gerecht zu werden, im ersten Studienabschnitt eine aufbauende technische Arbeit anzubieten, erweist es sich als effizienter und zeitsparender, vorwiegend selbst geschriebene und auf bestimmte Schwierigkeiten fokussierte Diktatübungen zu verwenden, wenngleich auch Literaturbeispiele dabei nicht ausgeschlossen sind. Alle Diktate werden infolgedessen am Klavier gespielt.

7 Diese Entscheidung wurde sicher auch von meinen eigenen stark ausgeprägten Synästhesien beeinflusst. Es bereitet mir Probleme, die deutschen Buchstaben statt der farbig differenzierteren Solmisationssilben der französischen absoluten Solmisation zu verwenden: *mi* sagen oder singen ist für mich ›Gelb sehen‹; *e* hören oder spielen dagegen ist leider ›Schwarz sehen‹.

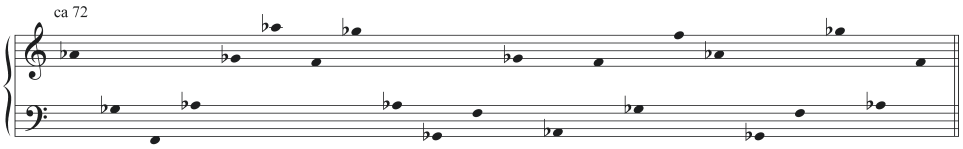
Gehörbildung 1. Semester

mündlich:

1. Leseübungen im Altschlüssel[8], dann mit Schlüsselwechseln.
2. Blattsingen alter Musik im Altschlüssel.
3. Systematisches Üben von Grundrhythmen mit Unterteilungswechseln (Achteltriole, Sechzehntelgruppen, Sechzehntelquintole, Sechzehntelsextole usw., und deren Variationen). Üben der ternären Taktarten ohne Unterteilung, Variationen von allen Grundrhythmen mit Zweiunddreißigstelwerten.[9]
4. Systematische Singübungen mit großen und kleinen Sekunden, im tonalen sowie im atonalen Zusammenhang, mit den Kirchentonarten und Messiaen-Modi (I, II, III), Beispiele 22–29.[10] Blattsingen von Themen aus der Literatur, die diese Intervalle verwenden (Messiaen, Bartok, Krenek u. a.).
5. Üben des inneren Gehörs (melodisch) anhand der Intervallübungen mit großen und kleinen Sekunden.

schriftlich:

1. Schreibübungen bzw. Diktate ›im Flug‹, d. h. im schnellen Tempo, mit folgenden Schwerpunkten:
   a. transponierte Kirchentonarten und Messiaen-Modi,
   b. Erkennen von Lagenwechseln mit drei verschiedenen Tönen (siehe Beispiel 1).
   c. Vorbereitung des atonalen Hörens durch Diktate mit bestimmten Intervallen (ohne Rhythmus, den mündlichen Singübungen entsprechend, siehe Beispiel 2).
2. Einfache tonale ein- und zweistimmige Diktate ohne Angabe von Tonart, Modus, Takt oder Metrum.
3. Rhythmische einstimmige Diktate ohne Angabe von Taktart und Metrum.

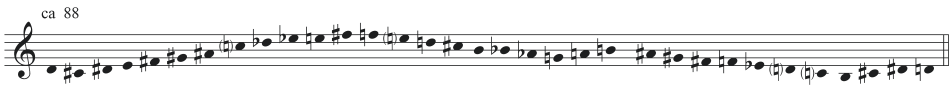



Beispiel 1

8 Vgl. Dandelot 1928.

9 Vgl. Gervais 1967.

10 Über Intervallarbeit s. u.




Beispiel 2

Gehörbildung 2. Semester

mündlich:

1. Leseübungen im Tenorschlüssel[11], dann mit Schlüsselwechseln (Tenor-, Alt-, Violin- und Bass-Schlüssel).
2. Fortsetzung der rhythmischen Arbeit des 1. Semesters. Leseübungen mit einfachen Taktwechseln, aber schweren Rhythmen, und mit allen Arten von Synkopen.
3. Systematische Singübungen mit großen und kleinen Terzen[12], im tonalen sowie atonalen Zusammenhang. Bewusstmachen der Problematik des ›puren Intervalldenkens‹ ohne Rücksicht auf die verwendete Tonsprache. Verwendung von tonalen Akkordfarben im atonalen Zusammenhang (Messiaen). Üben des inneren melodischen Gehörs anhand der Intervallübungen mit großen und kleinen Terzen.
4. Improvisations- und Singübungen mit der ›tonalen Leiter‹:[13] gleichzeitig Intervalle, harmonische Führung und harmonisches Gerüst der improvisierten Melodie, Notennamen, Stufen und Funktionen bewusst denken.

schriftlich:

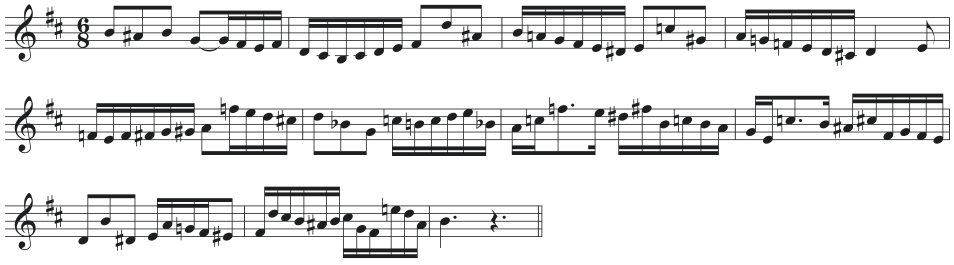
1. Tonale ein- und zwei bis drei-stimmige Diktate ohne Angabe von Tonart, Modus, Takt oder Metrum. Beispiele in Tonarten mit zunehmender Anzahl an ♭ oder ♯, mit mehr Modulationen und chromatischen Motiven bzw. chromatischem harmonischem Gerüst. Bei polyphonen Diktaten finden zunächst Doppelkontrapunkte und Fugatos Verwendung: Da thematische Stimmen leichter zu erkennen und zu verfolgen sind als freie, verringert sich die Angst vor dem Hören von Bass- und Mittelstimmen (siehe Beispiele 3a und 3b).
2. Rhythmische einstimmige Diktate ohne Angabe der Taktart und des Metrums, mit vielen Synkopen und Unterteilungswechseln.
3. Vierstimmige Sätze der Renaissance- und Barockzeit (z. B. von Cl. Goudimel, M. Praetorius, J. Crüger, M. Vulpius, S. Scheidt, J. Pachelbel, D. Buxtehude, G. Boehm u. a.) und einfache Generalbassdiktate (z. B. Beethoven- und Mendelssohn-Lieder, Concerti von Telemann, Corelli, Vivaldi etc.). Die Sätze sind vollständig aufzuschreiben,

11 Vgl. Dandelot 1928.

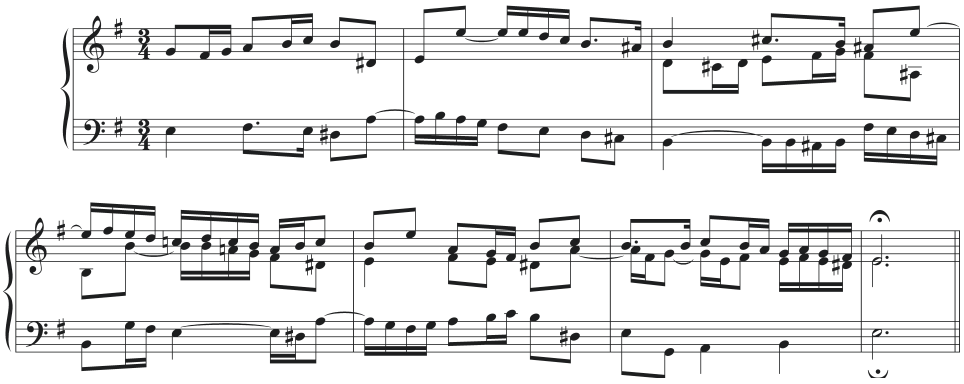
12 Über Intervallarbeit s. u.

13 Über die ›tonale Leiter‹ (›échelle tonale‹) s. u.

bei Generalbassdiktaten wird die Bassstimme entweder mit Generalbassbezifferung oder mit Funktionszeichen notiert.



Beispiel 3a



Beispiel 3b

Gehörbildung 3. Semester

mündlich:

1. Leseübungen im Sopranschlüssel[14], dann mit Schlüsselwechseln (Sopran-, Tenor-, Alt-, Violin- und Bass-Schlüssel).
2. Fortsetzung der rhythmischen Arbeit des ersten Jahrgangs. Systematisches Üben aller Taktarten (z. B. 9/16, 12/16, 6/4, 9/4, 3/2) einschließlich der ungeraden (5/4 und 7/4, 7/8 und 5/8, 8/8).
3. Systematische Singübungen mit reinen Quarten und Quinten[15], im tonalen sowie atonalen Zusammenhang.

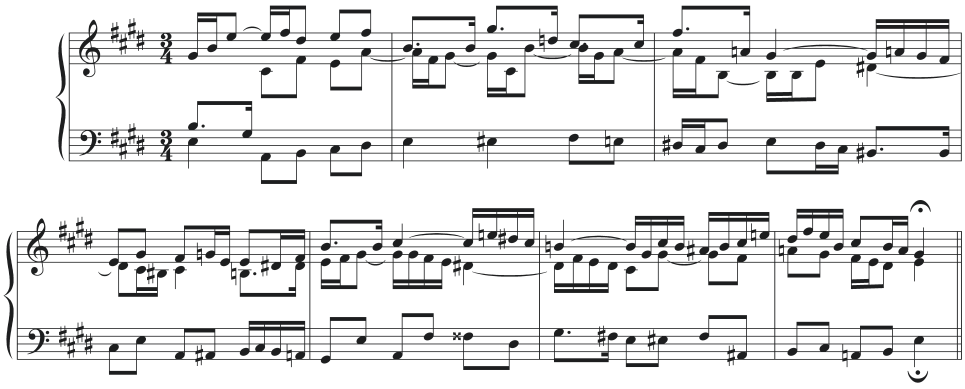
14 Vgl. Dandelot 1928.

15 Über Intervallarbeit s. u.

4. Üben des inneren melodischen und harmonischen Gehörs anhand der Intervallübungen mit Quarten und Quinten sowie anhand von Chorälen und harmonischen Sequenzen.
5. Improvisations- und Singübungen mit der ›tonalen Leiter‹:[16] Fortführung der Arbeit des zweiten Semesters mit dem Üben aller Tonarten und aller harmonischen Funktionen inklusive alterierter Akkorde.
6. Blattsingen von Bach-Rezitativen.
7. Vokalimprovisation von einfachen Kadenzen und Modulationen.
8. Inneres Hören im tonalen Zusammenhang: Übungen mit ›polyphonen Chorälen‹ (von Scheidt, Pachelbel, Bach u. a.).

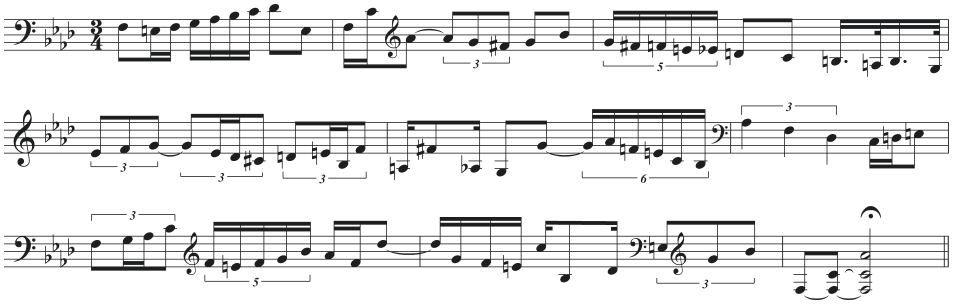
schriftlich:

1. Diktate ›im Flug‹, d. h. ohne Rhythmus und im schnellen Tempo, mit folgenden Schwerpunkten:
   a. Lagenerkennen und Lagenwechsel mit vier Tönen (diatonisch und chromatisch).
   b. Vorbereitung des atonalen Hörens mit Diktaten ohne Rhythmus, auf spezielle Intervalle (den mündlichen Singübungen entsprechend) bezogen.
   c. Funktionsdiktate mit Lagenwechseln in schwierigen Tonarten.
2. Dreistimmige tonale polyphone Diktate, in Tonarten mit vielen Vorzeichen (siehe Beispiel 4).
3. Generalbassdiktate: Wiener-Klassik und Lieder von Schubert oder Schumann.
4. Freitonale und ›leicht‹ atonale Diktate mit großem Ambitus (im Bass- und Violinschlüssel notiert), mit rhythmischen Schwierigkeiten, ohne Angabe von Takt oder Metrum (siehe Beispiele 5 und 6).

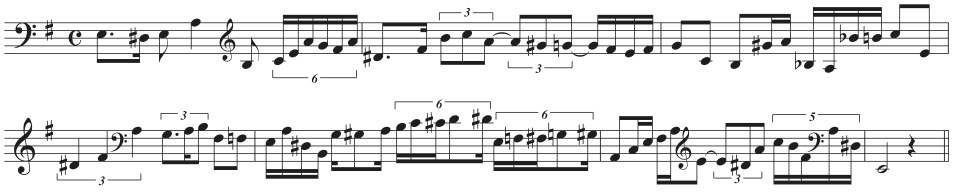


Beispiel 4

16 Über die ›tonale Leiter‹ (›échelle tonale‹) s. u.



Beispiel 5

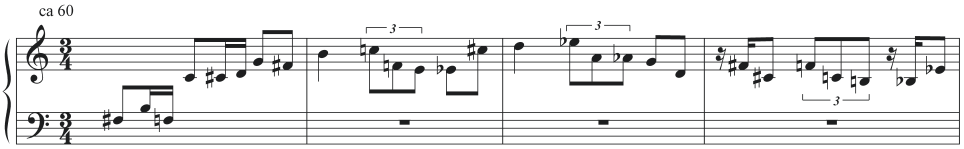


Beispiel 6

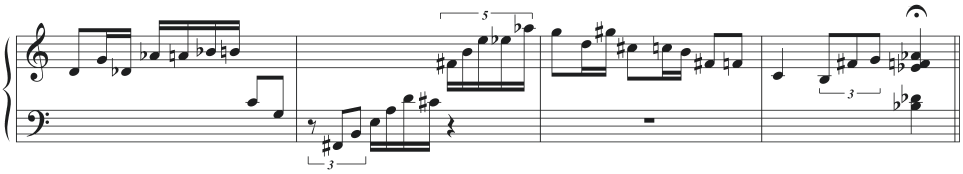
Gehörbildung 4. Semester

Da die Studenten unmittelbar vor der ersten Diplomprüfung stehen, wird im 4. Semester nur ein intensives schriftliches Training durchgeführt.

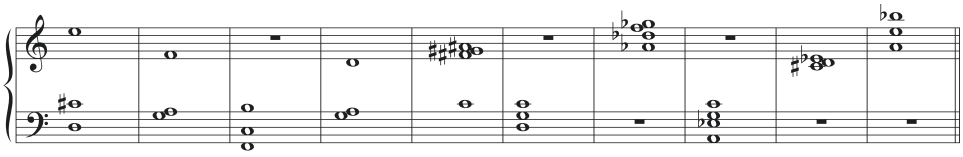
1. Schwierige einstimmige atonale Diktate mit großem Ambitus (in Bass- und Violinschlüssel notiert) und mit schwierigem Rhythmus (siehe Beispiel 7).
2. Vierstimmige Bachchoräle, am Klavier gespielt (z. B. Breitkopf & Härtel, 389 Choralgesänge, Choräle Nr. 203, 209, 226 228, 239 und 367).
3. Atonale Akkorddiktate von einzelnen Drei- und Vierklängen (siehe Beispiel 8).
4. Chromatische Modulationen: entweder von mir geschriebene Beispiele oder Literaturauszüge. Die Studenten können sie entweder vierstimmig aufschreiben, die Basstimme mit Generalbassbezifferung notieren oder die Funktionsbezeichnungen verwenden (siehe Beispiele 9 bis 14).
5. Fehlererkennen in atonalen Übungen mit großem Ambitus und Lagenwechseln.[17]



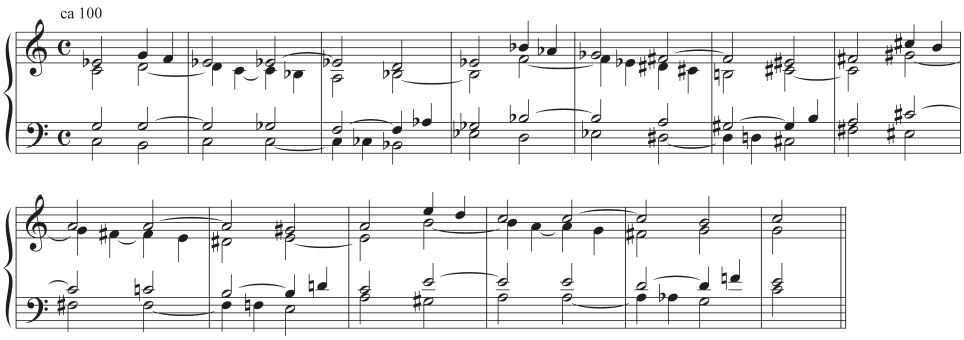

17 Vgl. Gartenlaub 1978.



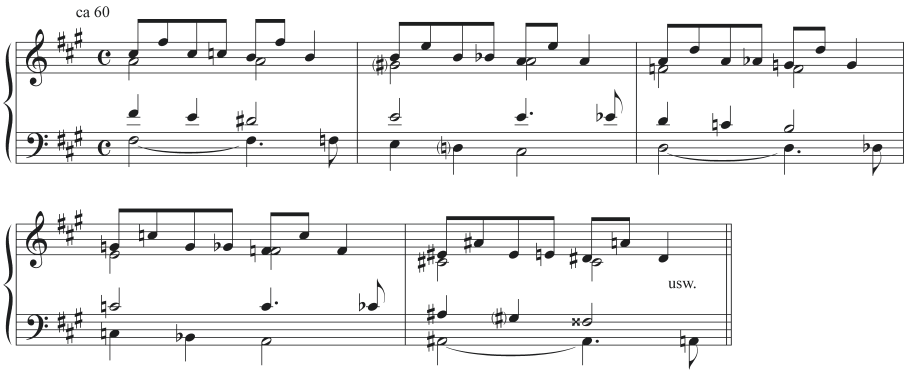
Beispiel 7



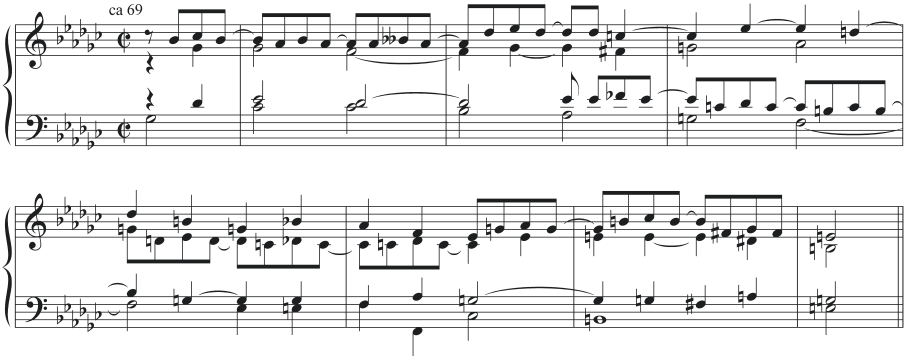
Beispiel 8



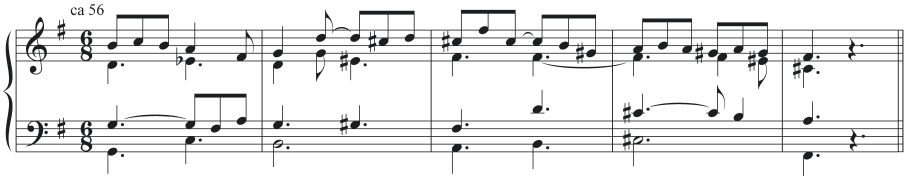

Beispiel 9



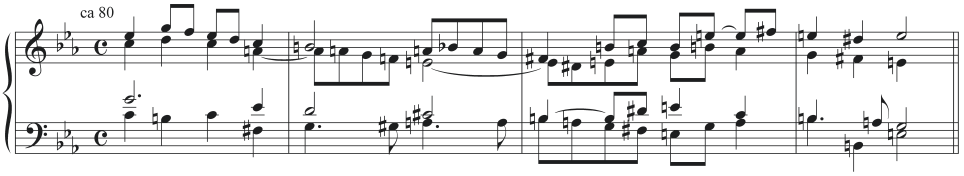

Beispiel 10



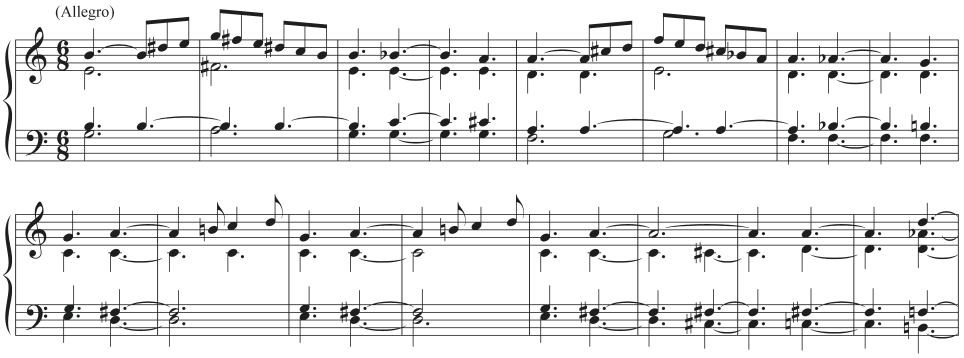

Beispiel 11

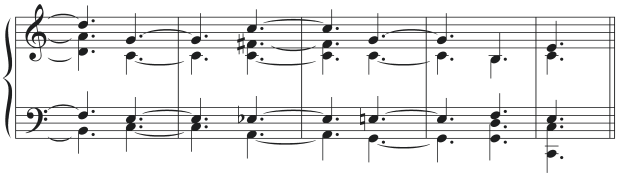



Beispiel 12




Beispiel 13





Beispiel 14: Robert Schumann, 1. Streichquartett in a-Moll op. 41, I. Satz, Takte 117–137

*Zweiter Studienabschnitt*

Gehörbildung 5. und 6. Semester

mündlich:

1. Fortsetzung der Leseübungen in fünf Schlüsseln.[18]
2. Systematische Singübungen mit übermäßigen Quarten und verminderten Quinten:[19]
   a. Auflösung von Dominantseptakkorden und Nonenakkorden, Tristan-Akkord,
   b. Tritoni im atonalen Zusammenhang (siehe Beispiele 15 bis 17).
3. Entwicklung des inneren harmonischen Hörens im atonalen Zusammenhang: Arbeit mit Partituren von A. Pärt, A. Heiller, A. Schönberg, W. Lutoslawski, O. Messiaen u. a.
4. Blattsingen von schwierigen Übungen mit zahlreichen Schlüsselwechseln, mit Klavierbegleitung.[20]
5. Blattsingen mit Klavierbegleitung: Werke von ca. zwei Komponisten pro Semester aus folgenden Stilrichtungen (das Blattsingen wird systematisch mit Analyse – Harmonik und Tonsprache, Form, Ästhetik – verbunden):
   a. ein deutscher Romantiker (Mendelssohn, Schumann, Brahms, Liszt, Wolf),
   b. ein französischer Komponist (Fauré, Debussy, Ravel, Poulenc),
   c. ein Komponist der Wiener Schule (Schönberg, Webern, Berg),
   d. Werke von Schreker, Krenek, Messiaen, Mussorgsky, Britten.
6. Rhythmische Übungen mit schwierigen Taktwechseln (vor allem mit komplexen Taktrelationen und Wechseln zwischen unverändertem Schlag oder unveränderter Schlagunterteilung) und unregelmäßigen Taktarten (Bartok, Strawinsky u. a.).[21] Die hinzugefügten Werte bei Messiaen.

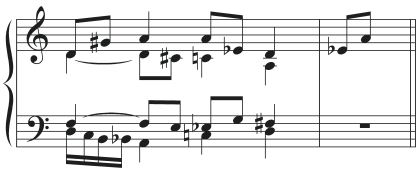
18 Z. B. mit Lehrbüchern von Odette Gartenlaub (1979, 1986).

19 Über Intervallarbeit s. u.

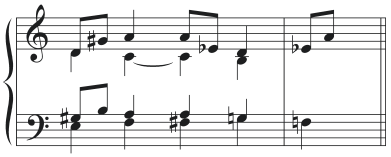
20 Siehe dazu Damase 1955 und 1971.

21 Siehe dazu Gartenlaub 1979, Deschamps-Villedieu 1973 und 1976, Bourdeaux 1975 sowie Forest 1985.

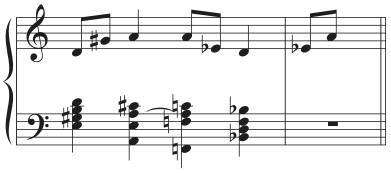
Beispiel 15 (a–d): Tonales Denken, der Dominantseptakkord



Beispiel 15b

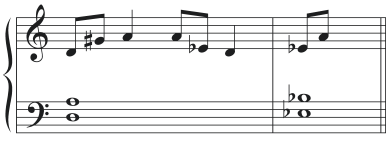


Beispiel 15c

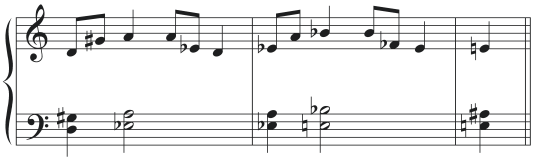


Beispiel 15d

Beispiel 15 (e–f): Atonales Denken: Zweistimmige Fortschreitungen, entweder mit Vorhalten zu reinen Quinten oder mit parallelen Tritoni

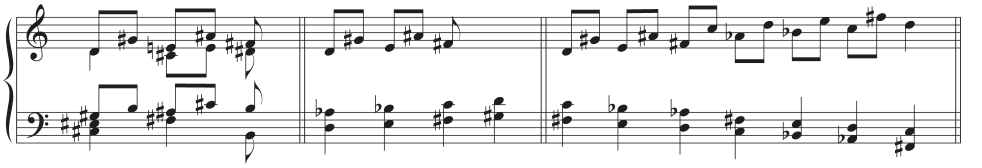


Beispiel 15e

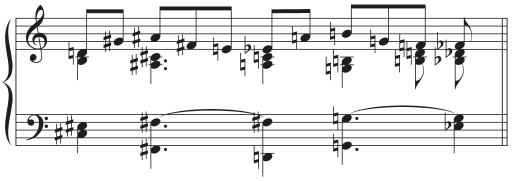


Beispiel 15f

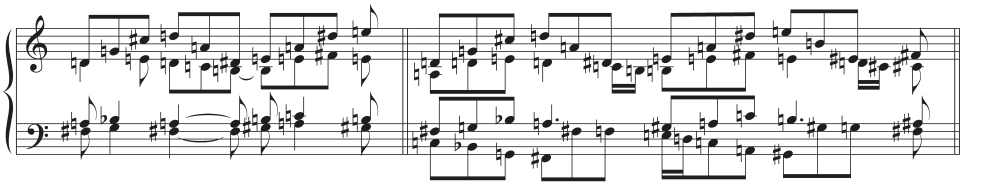
Beispiel 16 (a–b): Der Dominantnonenakkord: tonale Auflösung, Tritoni in der Oktatonik (1. Modus von Olivier Messiaen)



Beispiel 16a

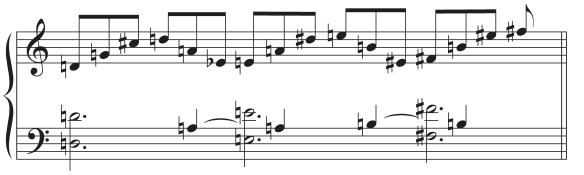


Beispiel 16b

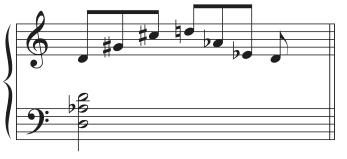


Beispiel 17a: Verschiedene Auflösungen, Modulationskette, Doppeldominante und übermäßiger Sextakkord

Beispiel 17 (b–c): Atonale Denkweise – Achsentöne und deren Umspielungen.



Beispiel 17b

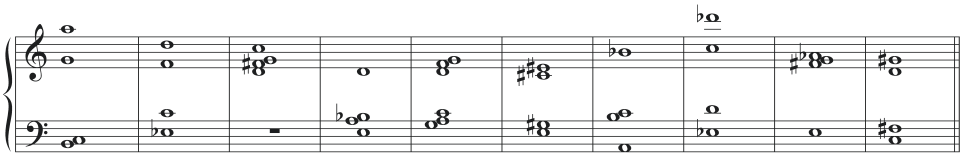


Beispiel 17c

schriftlich:

1. ›Technische‹ Arbeit
a. weitere Intervalldiktate ›im Flug‹, ohne Rhythmus.
b. atonale Akkorddiktate von einzelnen Vier- bis Fünfklängen (siehe Beispiel 18).
c. einstimmige atonale Diktate mit schwierigem Rhythmus.
d. Fehlererkennungsübungen mit Literaturbeispielen (Beispiele 35–37).

2. Lückendiktate mit Beispielen aus der Literatur (Orchester-, Kammer- Chor- und Instrumentalmusik von der Renaissance bis zum 20. Jahrhundert). Schwerpunkt auf dem Repertoire des 20. Jahrhunderts (siehe Beispiele 38 bis 42).



Beispiel 18

Gehörbildung 7. und 8. Semester: Klangfarbenerkennen und Höranalyse

Systematische Hörübungen zum Parameter ›Klangfarbe‹ die im Curriculum bislang fehlen, werden im letzten Jahrgang durchgehend betrieben, insbesondere anhand des Repertoires vom Ende des 19. bis zur Mitte des 20. Jahrhunderts (Strawinsky, Ravel, Debussy, Milhaud, Poulenc, Dutilleux, Borodin, Mussorgsky, Rimsky-Korssakow, Prokofieff, Mahler, Webern, Schönberg, Berg, Janacek, Bartok). Es wird mit oder ohne Zuhilfenahme eines Particells geübt.

Die Höranalyse dagegen wird mit Beispielen aus dem gesamten Repertoire der europäischen Musik bestritten. Die Studierenden sollen mit rhythmischen und formalen Strukturen, Klangphänomenen sowie Aspekten der Zeitbehandlung bzw. der Zeitwahrnehmung konfrontiert werden. Das Hören soll alle musikalischen Parameter einbeziehen: Besetzung und Behandlung der Instrumente bzw. Stimmen; Gattung; Charakter, Stil, geschichtliche und geographische Situation; Tonsprache; Agogik, Metrik und Rhythmik; Dynamik; Form. Ziel ist es, über eine reine Beschreibung der Abfolge der verschiedenen musikalischen Ereignisse zu einer tief greifenden Analyse zu gelangen. Diese sollte sich nicht auf die instinktive Wahrnehmung der Musik beschränken, sondern die Homogenität des musikalischen Materials und die Interaktion der einzelnen Elemente erfassen und die Einheitlichkeit des Stückes ans Licht bringen. Erst mit einem klaren und präzisen Verständnis der engen Verknüpfungen kann das globale Hören eines musikalischen Werkes zu einem Hör-Erlebnis werden. Schönberg formulierte es so: »Von einem Kunstwerk darf man nicht träumen, sondern man muss sich anstrengen, seine Bedeutung zu erfassen.«[22]

22 Schönberg 1995, Kap. 7 »Schulung des Ohrs durch Komponieren«, 140.

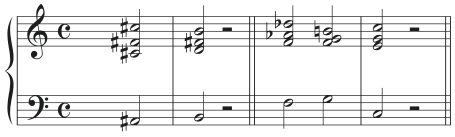
# ZUR UNTERRICHTSPRAXIS. EINIGE BEISPIELE ZUR HÖRSCHULUNG

## Intervallarbeit

Wie bereits erwähnt, stellte ich gleich am Anfang meiner beruflichen Tätigkeit in Wien fest, wie wichtig das ›Intervallhören‹ in der deutschsprachigen Gehörbildung ist: Das bloße sensorische Üben der Intervalle scheint die Grundlagenarbeit im Fach Gehörbildung zu sein, während – für mich dazu im Widerspruch – das harmonische Hören vorwiegend im globalen Erkennen der tonalen Funktionen besteht.

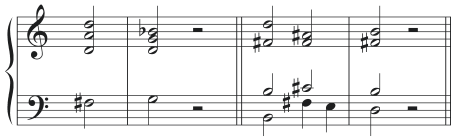
Bei diesem sensorischen und globalen Hören fehlt grundsätzlich das bewusste Üben der ›schwierigen‹ Tonarten (mit mehr als drei Vorzeichen), und das Reduzieren auf ein chronologisches sukzessives Hören einzelner Intervalle erschwert und verlangsamt die Wahrnehmung eines breiteren Melodiebogens und dessen Strukturen im tonalen sowie im atonalen Zusammenhang. Anderseits erscheint mir die dadurch festgehaltene Trennung zwischen melodischem und harmonischem Hören musikalisch gesehen nicht sehr sinnvoll. Die Wahrnehmung eines jeden Intervalls ist für mich vom melodischen, kontrapunktischen oder harmonischen Zusammenhang abhängig: Ich bin überzeugt, dass jedes Intervall nur im Verhältnis zu einer bestimmten Umgebung als charakteristisch empfunden wird.

Betrachtet man – abgesehen von der Notation – die Sopranstimme des folgenden Beispiels: Wird das Intervall bei den hier angegebenen zwei möglichen Harmonisierungen gleich wahrgenommen – bzw. gleich gesungen oder gespielt? Wird in diesem Beispiel vorwiegend die Harmoniefolge oder das melodische Intervall der Sopranstimme wahrgenommen?



Beispiel 19

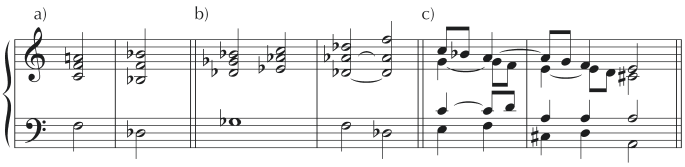
Natürlich lässt sich einwenden, es handle sich um den Unterschied zwischen enharmonisch verschiedenen, jedoch klanggleichen Intervallen. Genauso wäre es z. B. im Falle einer absteigenden großen Terz und einer absteigenden verminderte Quart:



Beispiel 20

Doch in der Bassstimme der folgenden Beispiele (a und b) geht es bei den zwei verschiedenen Harmoniefolgen um dieselbe absteigende große Terz. Wird diese wirklich

als Intervall wahrgenommen, oder wird das Ohr eher auf einen Akkordwechsel (V-I), auf einen bloßen Positionswechsel (d. h. keine wesentliche klangliche Veränderung) – und im dritten Fall (c) auf eine Modulation reagieren? Im Beispiel a nehme ich weniger das Intervall der großen Terz wahr als vielmehr die Folge ›Dominant zur charakteristischen Mollterz der Tonart‹: Im Vordergrund steht die Wahrnehmung tonaler Funktionen und nicht die Wahrnehmung eines Intervalls.




Beispiel 21

Mir sind hauptsächlich zwei Autoren bekannt, die ein systematisches Intervalltraining entwickelt haben: Lars Edlund, dessen *Modus Vetus – Modus Novus*[23] auch im deutschsprachigen Raum als Schlüsselwerk betrachtet wird, und das speziell für Sänger konzipierte Lehrbuch von Marie-Claude Arbaretaz *Lire la musique par la connaissance des intervalles*.[24] In ihrer Einleitung schreibt Arbaretaz: »Die musikalische Ausbildung beruht in Frankreich ausschließlich auf dem Prinzip des absoluten Hörens, d. h. auf der Fähigkeit, einen Klang mit dem Notennamen, der ihn bezeichnet, unmittelbar zu assoziieren. Ist das absolute Hören aber wirklich notwendig?«[25] Und weiter: »Das relative Hören entspricht dem Sinn für die Intervalle und ist daher ein ziemlich sicheres Kriterium für die Musikalität. Die Ausbildung des relativen Hörens ist also Ziel dieses Lehrbuchs. Mehr als das Aufeinanderfolgen von isolierten Klängen entsteht die Musik durch die Beschaffenheit der Klangfolge.«[26] Diese Position entspricht der im deutschsprachigen Raum verbreiteten Definition des absoluten Hörens als einem Erkennen einzelner Töne ohne Berücksichtigung der Beziehung zwischen ihnen (ein ›dummes‹ Hören also), demgegenüber das relative Hören als Erkennen des Verhältnisses zwischen zwei Tönen verstanden wird. Dabei gilt aber die Intervallstruktur als ›die musikalische Struktur‹ schlechthin. Gegen dieses Klischee ist schwer anzukommen. Absoluthören kann manchmal eindeutig von Vorteil (z. B. im Umgang mit zeitgenössischer Musik), manchmal aber auch von Nachteil sein (z. B. für das Renaissance- oder Barockrepertoire). Solche globalen Vorurteile sollten fallen gelassen werden, da man dabei wesentliche Unterschiede zwischen Instrumenten, Stilepochen, beruflicher Tätigkeit usw. einfach ignoriert. Sowie jeder Absoluthörer unbedingt eine spezifische (meist kognitiv orientierte) Hörausbildung braucht, die auf das Verstehen der musikalischen Syntax zielt, sollte bei Nicht-Absoluthörern stärkeres Gewicht auf sensorielle Übungen für die Wahrnehmung der tonalen Funktionen gelegt werden. Der Versuch, bei meinen Studenten ein absolutes Gehör zu entwickeln, wäre – selbst wenn es tatsächlich realisierbar gewesen wäre – nicht in meinem Sinn gewesen. Mein Ziel war

23 Edlund 1963.

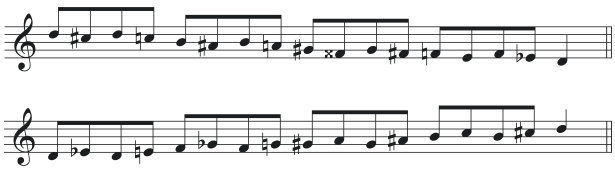
24 Arbaretaz 1979.

25 Ebd., 3.

26 Ebd.

eher, bei ihnen ein relatives Hören mit unmittelbarem (deutschen) Notennamen-Denken zu entwickeln und sie zum richtigen Verstehen musikalischer Strukturen zu führen, was sich für mich aber auf keinen Fall auf das bloße Intervalldenken beschränken lässt.

Marie-Claude Arbaretaz bietet eine Reihe von systematischen Übungen für alle Intervalle an, hauptsächlich in Form von Sequenzen und Blattsingübungen, die für eine grundsätzliche sensorische melodische Arbeit (Transposition ohne Notennamen) und eine Entwicklung der Lesefähigkeiten sorgen sollen.



Beispiel 22:
Arbaretaz 1979, Bd. 1, S. 10, Sequenz für die Arbeit mit kleinen und großen Sekunden und ihre Umkehrung

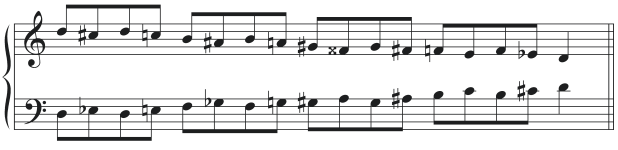
Das systematische Transponieren vorgegebener melodischer Muster bildet die Basis der Intervallarbeit – nicht nur als sensorielle Grundübung, sondern auch als Übung zum Notennamen-Denken. Zu diesen rein melodischen Singübungen füge ich für die Komponisten und Dirigenten (das Lehrbuch von Marie-Claude Arbaretaz ist für Sänger konzipiert worden) harmonische (tonale oder atonale) Spielübungen bestehend aus verschiedenen Harmonisierungen dieser Sequenzen hinzu.

Folgende Richtlinien gelten grundsätzlich für das Üben:

1. Die Sequenzen sollen beim Singen und Transponieren immer mit Notennamen in der eigenen Muttersprache geübt werden.
2. Das Tempo sollte beim Singen weder zu schnell noch zu langsam gewählt werden: Es sollen keine isolierten Intervalle gesungen werden, denn eine richtige Intonation wird nur erreicht, wenn ein musikalischer Zusammenhang spürbar bleibt.
3. Die Sequenzen werden unbegleitet und in Verbindung mit verschiedenen tonalen und atonalen Harmonisierungen am Klavier geübt. Die hier vorgeschlagenen Harmonisierungen sind lediglich als Beispiele gedacht, andere Möglichkeiten können erfunden werden.
4. Auf keinen Fall ›mit den Fingern‹ transponieren! Die Transposition ist am Anfang eine reine ›Denkarbeit‹, bevor dieses Denken mit dem Hören automatisch funktioniert.

Harmonisierungsbeispiele:

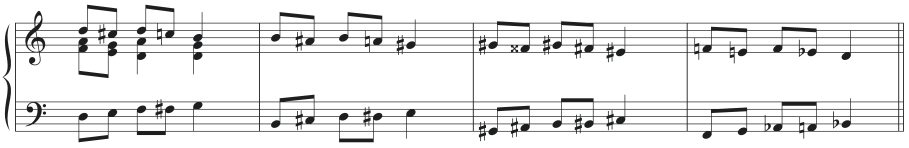
Für das oben angeführte Beispiel bietet sich eine Begleitung in Gegenbewegung an.



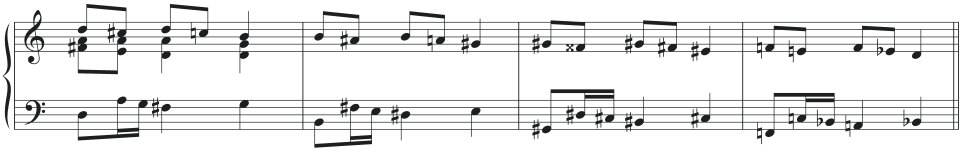
Beispiel 23

Weitere tonale Harmonisierungsmodelle sind vierstimmig am Klavier leicht realisierbar:

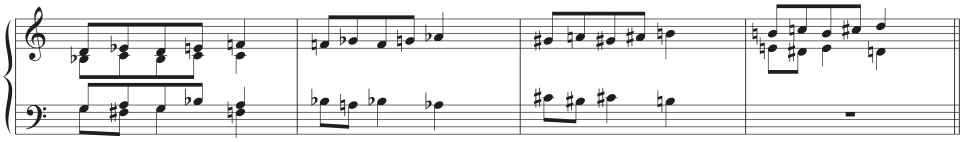
1. mit diatonischen Modulationen (Beispiele 24, 25 u. 26).
2. mit der neapolitanischen II. Stufe (Beispiele 27 u. 28).



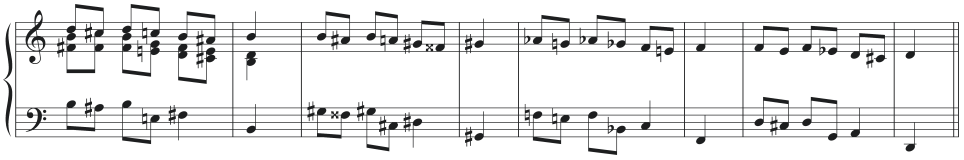
Beispiel 24



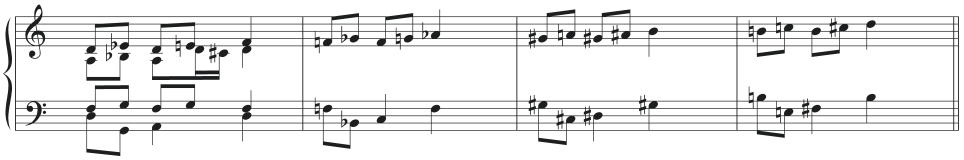
Beispiel 25



Beispiel 26

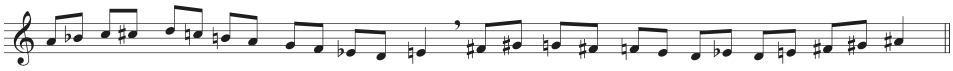


Beispiel 27



Beispiel 28

Einstimmige Blattsingübungen von Marie-Claude Arbaretaz vergrößern die Vertrautheit mit den geübten Intervallen:



Beispiel 29: Marie-Claude Arbaretaz 1979, Bd. 1, S. 11 (Achtel = 69–72)

Dennoch bietet sich meiner Meinung nach auch hier eine Reihe von zusätzlichen atonalen Begleitungsmöglichkeiten an, die als Übung der Konzentration und der Stabilisierung der Intonation dienen können:

1. Im Kanon singen und spielen: mit der Stimme beginnen, mit dem Klavier im Achtel- oder Viertel-Abstand in der Oktave und/oder unisono einsetzen (dies entspricht dem Prinzip der Mikropolyphonie von Ligeti).
2. Singen mit improvisierter Klavierbegleitung colla parte eine große Sekunde oder große Terz tiefer oder höher, oder in zwei parallelen großen Terzen (Harmonien der Ganztonleiter).
3. Singen mit improvisierter Klavierbegleitung in Spiegelbewegung.
4. Singen mit frei improvisierter atonaler harmonischer Klavierbegleitung, scharf dissonant.
5. Singen mit frei improvisierter atonaler kontrapunktischer Klavierbegleitung zwei- oder dreistimmig.

Weiter sollte das innere Hören anhand dieser Übungen (in einem vorher gewählten, nicht übertrieben langsamen Tempo) geübt werden.

## Tonales Hören: Übungen mit der ›tonalen Leiter‹ (›l'échelle tonale‹)

Bei den Singübungen mit der ›tonalen Leiter‹ wird ein bewusstes gleichzeitiges Denken/Hören von tonalen Funktionen, Intervallen und Notennamen erzielt. Es handelt sich prinzipiell um Improvisationsübungen, die sich als Hausaufgaben besonders gut eignen, wenn auch bestimmte Kadenzformeln und harmonische Sequenzen als Muster vorgelegt werden. Dabei sollten alle Dur- und Moll-Tonarten, einschließlich der Tonarten mit vielen Vorzeichen geübt werden, um die damit verbundenen Leseschwierigkeiten beim Blattsingen zu bewältigen. Die zu singenden Stufen werden auf der ›tonalen Leiter‹ vom Lehrer gezeigt und in der vorher ausgewählten Tonart von den Studenten mit Notennamen gesungen.

1. Improvisation mit den Grundstufen I., IV., V. und dem Leitton (Üben leichter Kadenzformeln und der großen Sept I-VII, Beispiel 30).
2. Weitere Improvisation mit der I., IV., V. und II. Stufe. Das folgende Beispiel kann in Dur und auch in Moll gesungen werden. Mit den gewählten Stufen kann ein Dominantseptakkord gebildet werden (Üben des Tritonus und dessen Auflösung, Beispiel 31).
3. Melodische Kadenzen und Tonleitern singen, in Dur und in Moll: Die III. und VI. Stufe bestimmen das Tongeschlecht der gewählten Tonart. Bei Molltonleitern: die VI. und VII. Stufe (›bewegliche Stufen‹) sollen besonders geübt werden (Beispiele 32a u. 32b).
4. Weiteres Üben der Auflösung des Dominantseptakkords. Drei- und Vierklänge, die auf der I. und V. Stufe aufbauen (Beispiel 33a).
5. Jeweils vom Basston aus aufwärts die einzelnen Akkordtöne singen. Die gesamte Akkordfolge dann innerlich hören und am Klavier kontrollieren (Beispiel 33b).
6. II. und IV. Stufe als Vorbereitung des Dominantakkordes (Üben von Drei- und Vierklängen mit deren Umkehrungen und Auflösungen, Beispiele 34a, 34b und 34c).

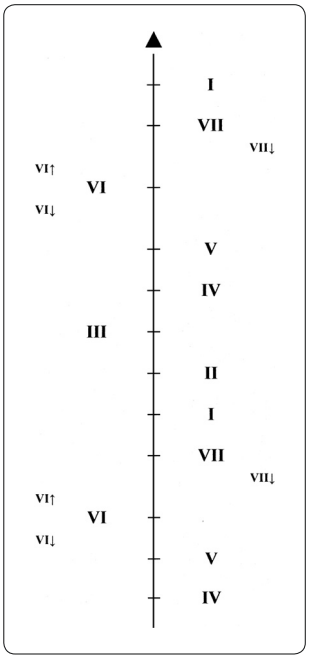
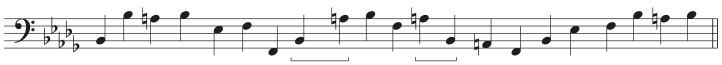
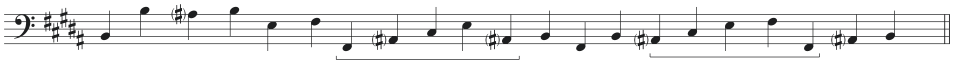



Abb. 1: Die ›tonale Leiter‹

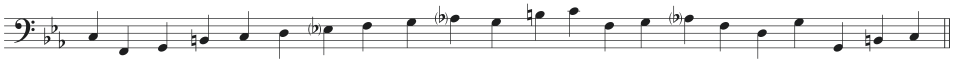
7. Harmonisches (inneren) Hören durch vertikales Singen von Kadenzen und Chorälen weiter üben.
8. Blattsingen von Bach-Rezitativen – die beste Blattsingschule, die es gibt!



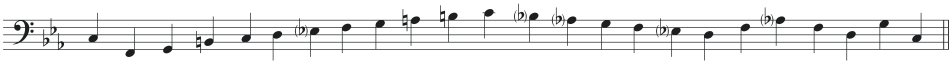
Beispiel 30



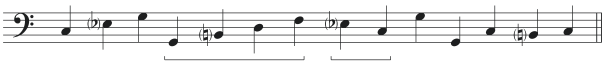
Beispiel 31



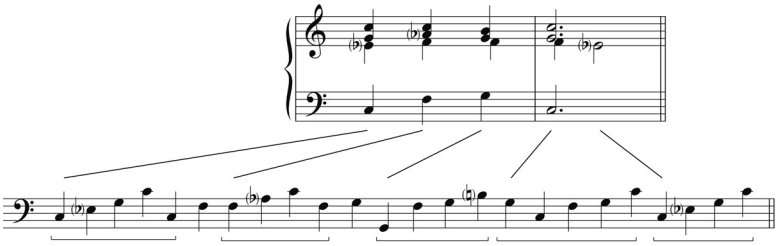
Beispiel 32a



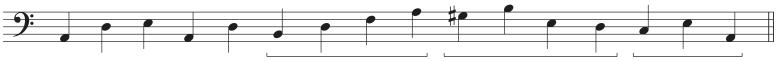
Beispiel 32b



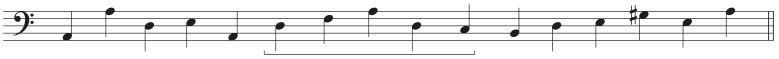
Beispiel 33a



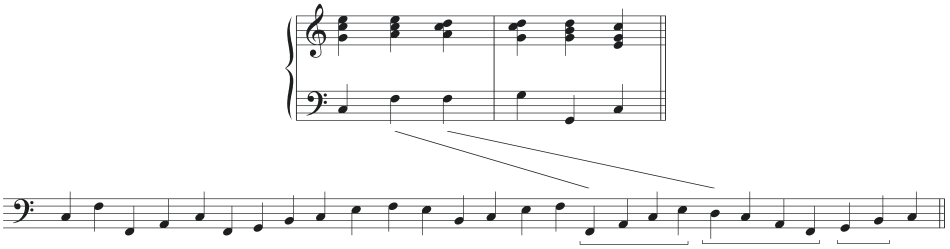
Beispiel 33b



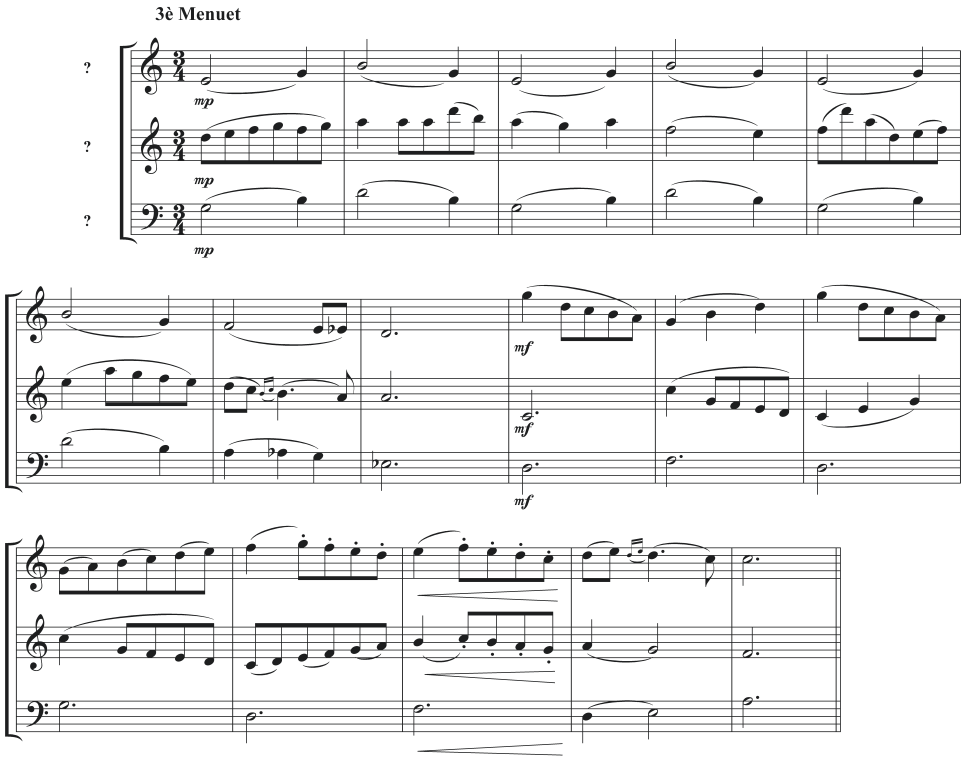
Beispiel 34a



Beispiel 34b



Beispiel 34c

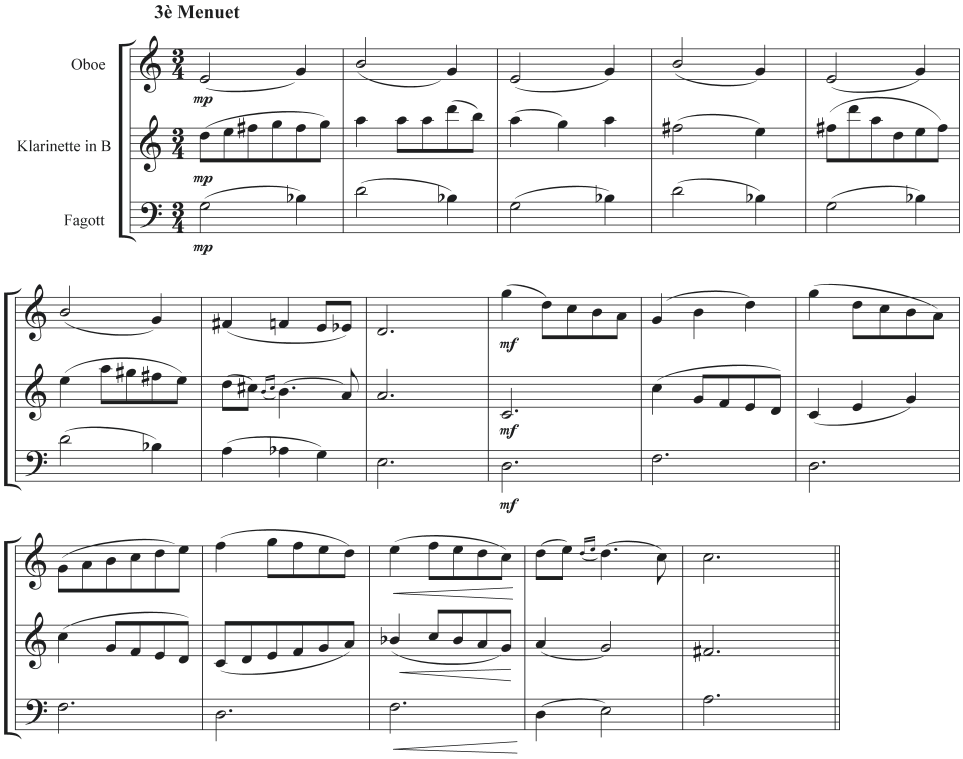



Beispiel 35a: Darius Milhaud, Suite (*d'après Corette*), VII. Menuets, fehlerhafte Version

## Fehlererkennen in Literaturbeispielen

Aus meiner eigenen Studienzeit in Frankreich kannte ich die selbst geschriebenen und am Klavier gespielten Übungen zum Fehlererkennen (Alterations- und Lagenfehler) von Odette Gartenlaub.[27] Später begann man ähnliche Übungen mit Literaturbeispielen zu verfassen, deren Fehler alle Parameter betreffen konnten: Besetzung, Tempo, Rhythmus, Tonhöhe, Artikulation, Dynamik und Agogik. Da die gehörte Version bei den Studenten meistens besser in Erinnerung bleibt als ein Notentext, der aus dem visuellen Gedächtnis schneller verschwindet, ziehe ich es vor, den Studenten einen fehlerhaften Notentext vorzulegen und eine korrekte Aufnahme abzuspielen. Da Interpretation und Tonqualität der Aufnahme für die Wahrnehmung absolut entscheidend sind, sind diese Übungen

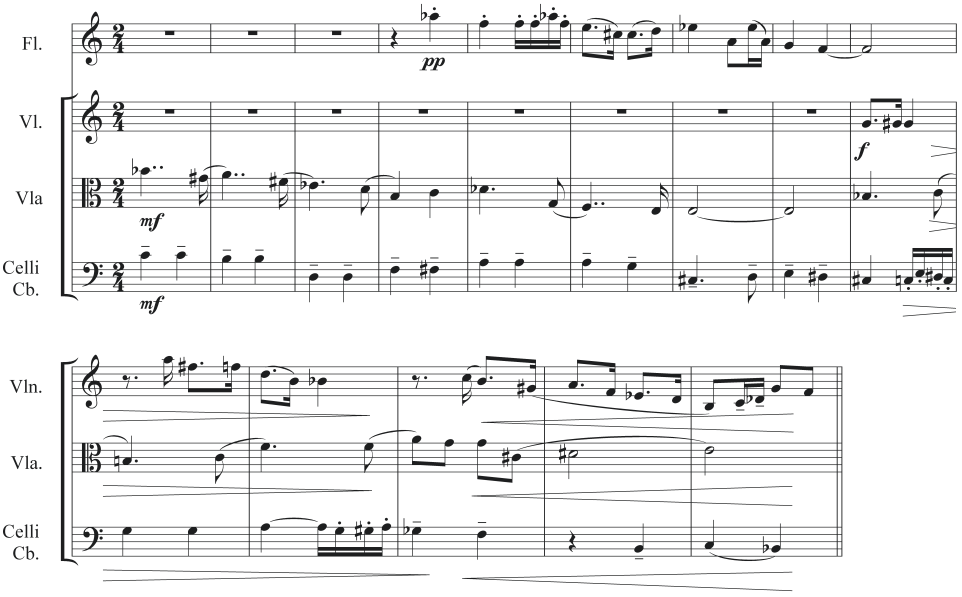
27 Siehe dazu Gartenlaub 1978.



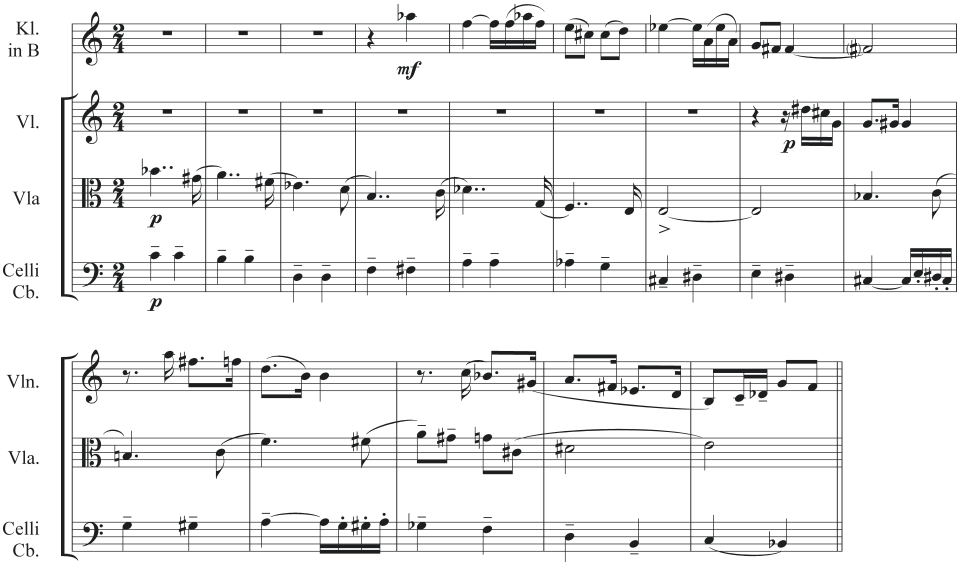

Beispiel 35b: Darius Milhaud, Suite (*d'après Corette*), VII. Menuets, Original

unbedingt anhand einer bestimmten ausgesuchten CD vorzubereiten und auszuführen.[28] Bei den folgenden Beispielen (siehe oben und nächste Doppelseite) wird zuerst der gegebene Text (wobei die Instrumentalbesetzung manchmal fehlerhaft, manchmal zu ergänzen ist), dann die originale Version gezeigt.

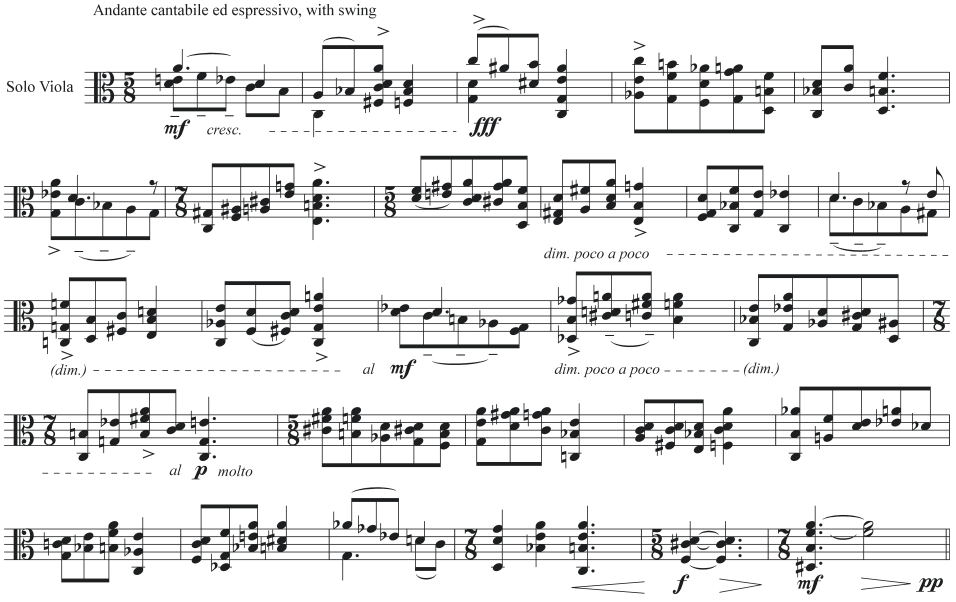
28 Bei den folgenden Beispielen wird im Rahmen dieses Artikels auf eine Angabe der Referenzen der im Unterricht verwendeten CDs verzichtet. Bei weiterer Benutzung dieser Übungen sollte jedoch immer deren Realisierbarkeit mit anderen Aufnahmen geprüft werden; Anpassungen müssen fallweise vorgenommen werden.



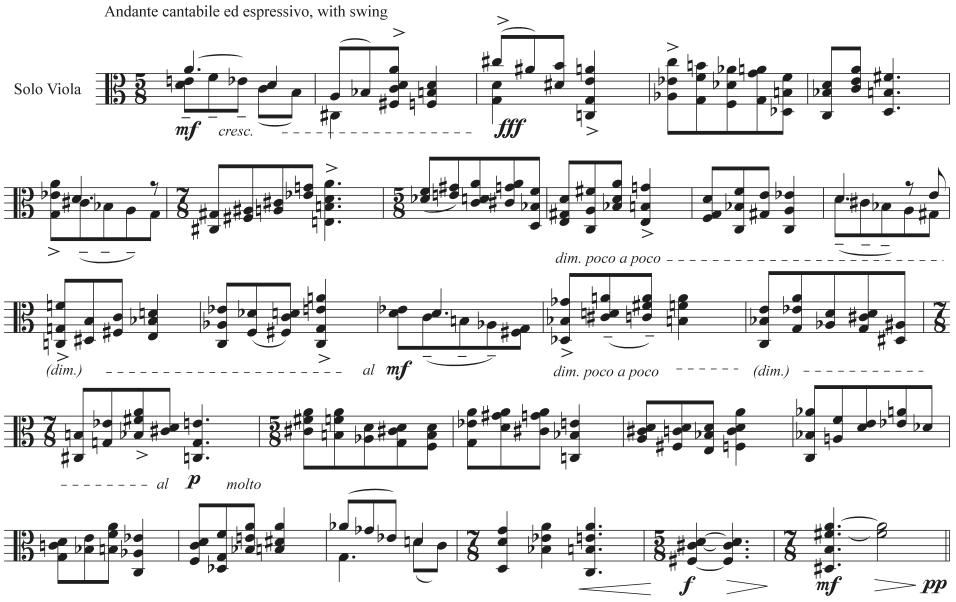

Beispiel 36a: Hanns Eisler, Kleine Sinfonie op. 29, III. Invention (Variationen 21–22), fehlerhafte Version




Beispiel 36b: Hanns Eisler, Kleine Sinfonie op. 29, III. Invention (Variationen 21–22), Original




Beispiel 37a: György Ligeti, Sonate für Solo Viola, III. *Facsar*, ab T. 70, fehlerhafte Version




Beispiel 37b: György Ligeti, Sonate für Solo Viola, III. *Facsar*, ab T. 70, Original

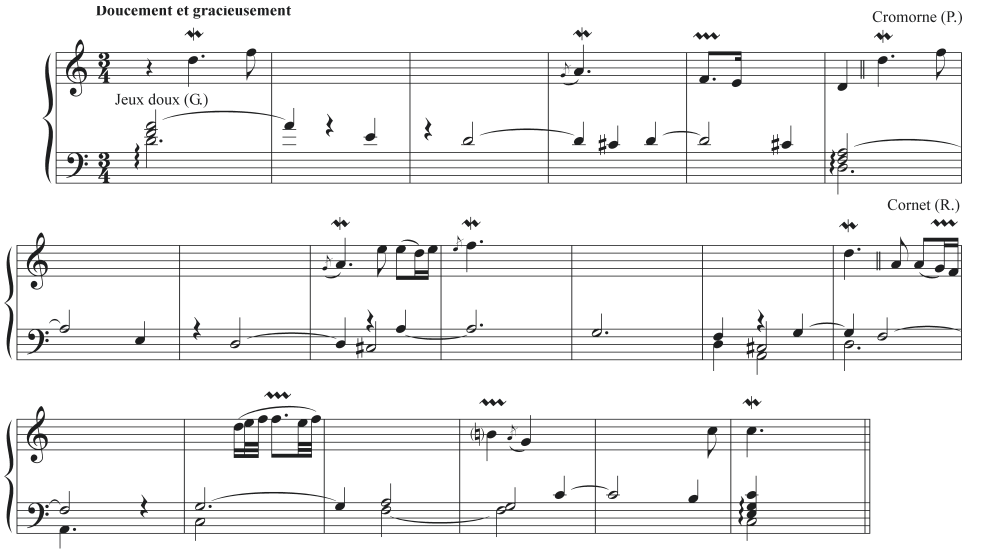
## Lückendiktate (›dictées à trous‹) in verschiedenen Besetzungen und Schwierigkeitsgraden

Lückendiktate, eine weitere Übung, die durch die Reform der französischen Gehörbildung aufkam, biete ich im dritten Jahrgang an. Als Grundlage dienen Beispiele aus der Orchester-, Kammermusik oder eventuell Solo-Instrumentalmusik (außer Klavier). Die Lücken sind von den Studenten zu ergänzen. Zusätzlich zum Vorteil der Hörübungen mit anderen Klangfarben als dem Klavierklang und der direkten Konfrontation mit bestimmten Leseschwierigkeiten von Orchesterpartituren (z. B. transponierende Instrumente) bieten diese Übungen eine hervorragende Möglichkeit, folgende Schwierigkeiten gezielt anzugehen:

1. Eine Kombination von Schreibautomatismen und Gedächtnisarbeit ist wegen des Tempos der Literaturausschnitte erforderlich.
2. Beim Hören sind die Studenten mit allen agogischen Fluktuationen einer musikalischen Aufführung konfrontiert und müssen einem gewissen Rubato statt einem streng metronomisch gespielten Metrum folgen.
3. Die im Gehörbildungsunterricht notwendige Trennung zwischen kontrapunktischem und harmonischem Hören ist bei Lückendiktaten mit mehreren Instrumenten oft belanglos. Die zu ergänzenden Mittelstimmen, auf die die Aufmerksamkeit der Studenten sich fokussieren wird, können fallweise besser durch den harmonischen Gesamtklang wahrgenommen werden: Wenn sie keine thematische oder motivische Funktion enthalten und dadurch klanglich nicht hervorgehoben werden, ergibt sich ihre Bedeutung als Füllstimme durch den harmonischen und klanglichen Zusammenhang. Das Kombinieren beider Hörstrategien (›ganzheitliches‹ und ›fokussiertes Hören‹) ist daher eine sehr wichtige Erfahrung insbesondere für zukünftige Dirigenten und Tonmeister.
4. Beim Barockrepertoire werden bestimmte stilistische Merkmale dieser Epoche erarbeitet, z. B. Unterschiede der damaligen Temperierungssysteme, (meist) tiefere als die gewohnte Stimmung[29], Notationsprobleme der Ornamentik, insbesondere der französischen Barockmusik. Bei einer reich verzierten Melodie sollen die jeweiligen ›Skelette‹ bzw. die harmonisch bedeutenden Strukturtöne der Melodie und die Verzierungen als Ornamente notiert werden (Beispiel 38).
5. Lückendiktate aus dem Chorrepertoire bedeuten eine besondere Schwierigkeit, da der Chorklang homogener als der im Unterricht üblicherweise verwendete Klavierklang ist (ähnliche Schwierigkeiten bereiten Lückendiktate mit Blechbläserensemble, vgl. Beispiel 39). Die Silben des gesungenen Textes können auch das unmittelbare Notennamendenken bei Absoluthörern und insbesondere bei ›Solmisationsstudenten‹ eventuell stören. Das Problem der Konfrontation von unterschiedlichen Textsilben (insbesondere Vokalen) mit den Notennamensilben beim Hören kann auch bei Literatur für Solo-Sänger auftreten.
6. Cembalo- und Orgelklang erweisen sich oftmals als problematisch, da die Klangfarben einerseits sehr spezifisch und oft ungewohnt, anderseits besonders reich an Obertönen sind. Auch andere Aspekte der Instrumentation können anhand solcher

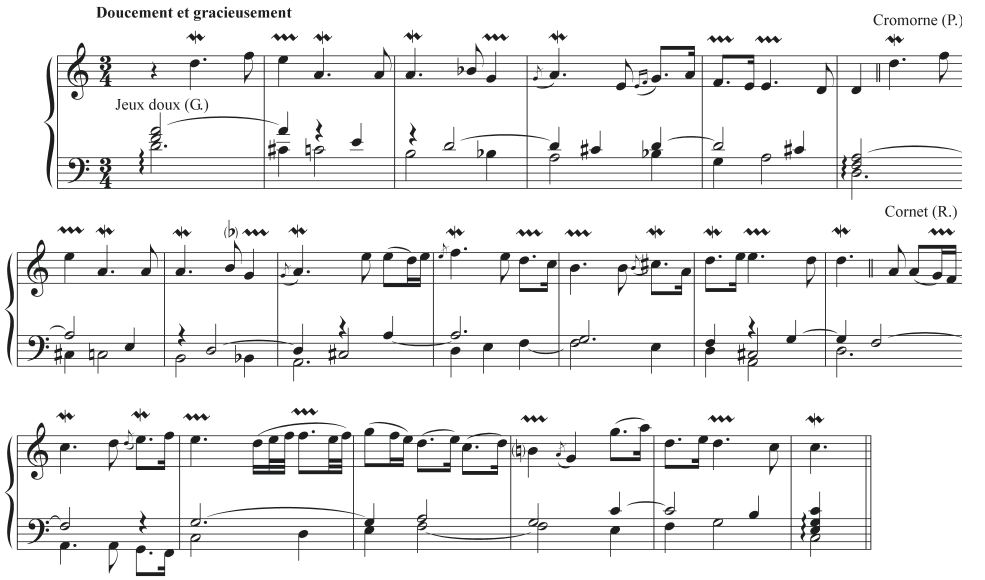
29 Eine hervorragende Übung für Absoluthörer!

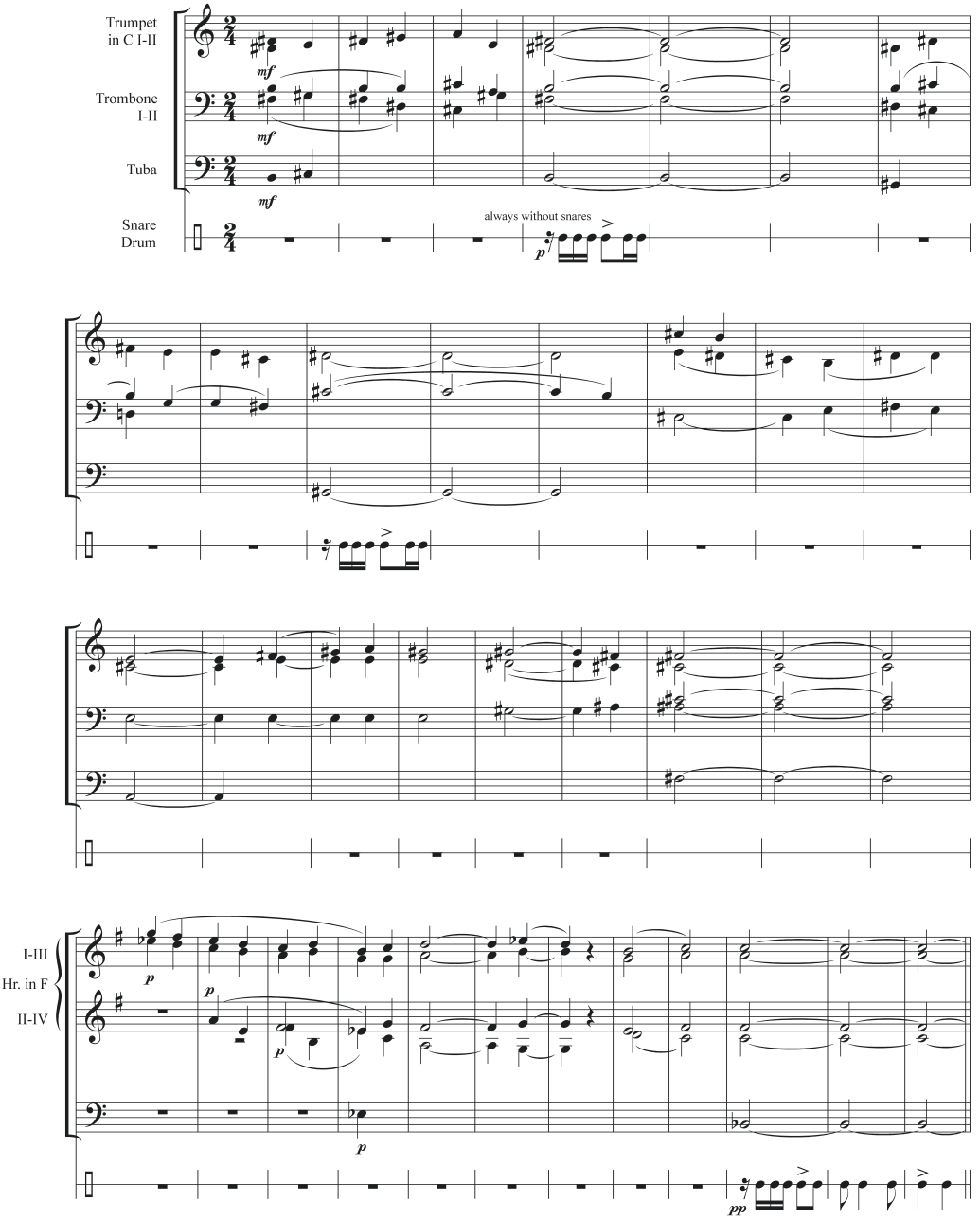
Lückendiktate angesprochen werden, etwa die Verwendung von Streicherpizzicati oder extreme Orchesterregister (Beispiele 39 bis 41). Lückendiktate bieten insofern einen guten Einstieg in das Klangfarbenerkennen und in spezielle Instrumentationstechniken des 20. Jahrhunderts (Beispiel 42).



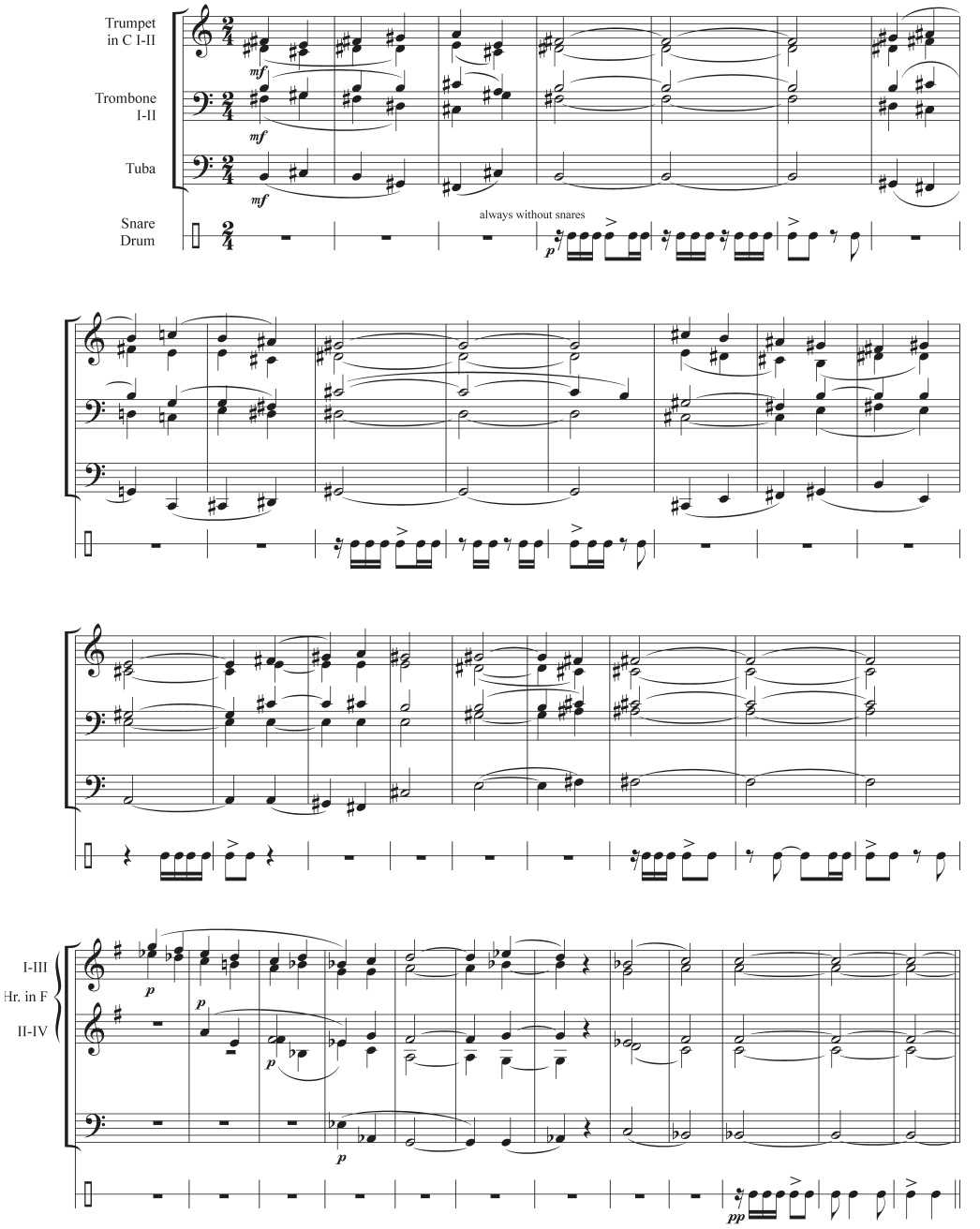

Beispiel 38a: Louis-Nicolas Clérambault, Suite du Premier Ton (für Orgel), *Récits de cromorne et de cornet séparé en dialogue*, Takte 1–19, Lückentext.

Beispiel 38b (unten): Original

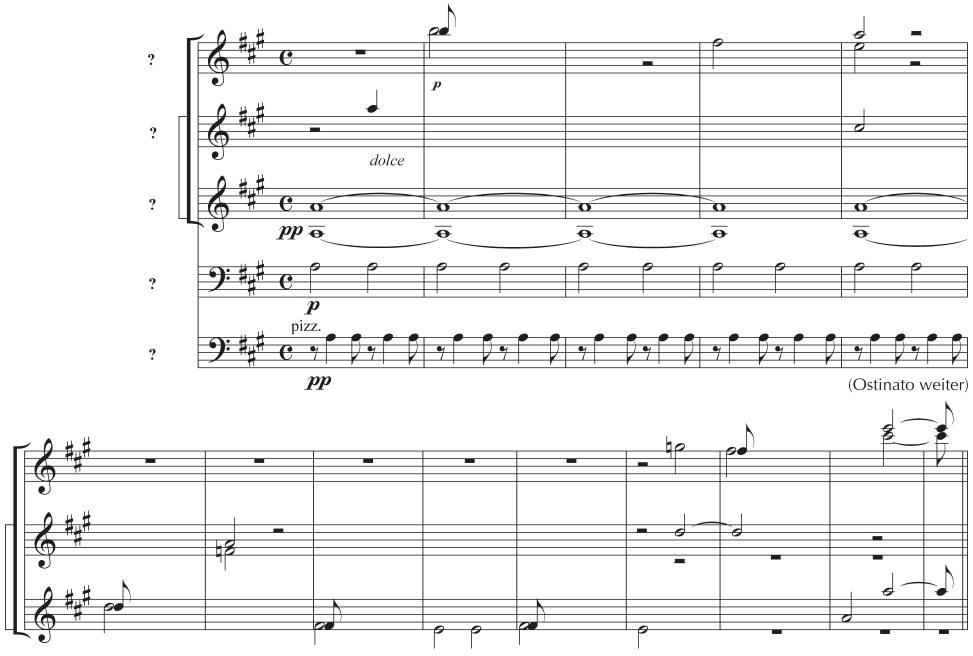




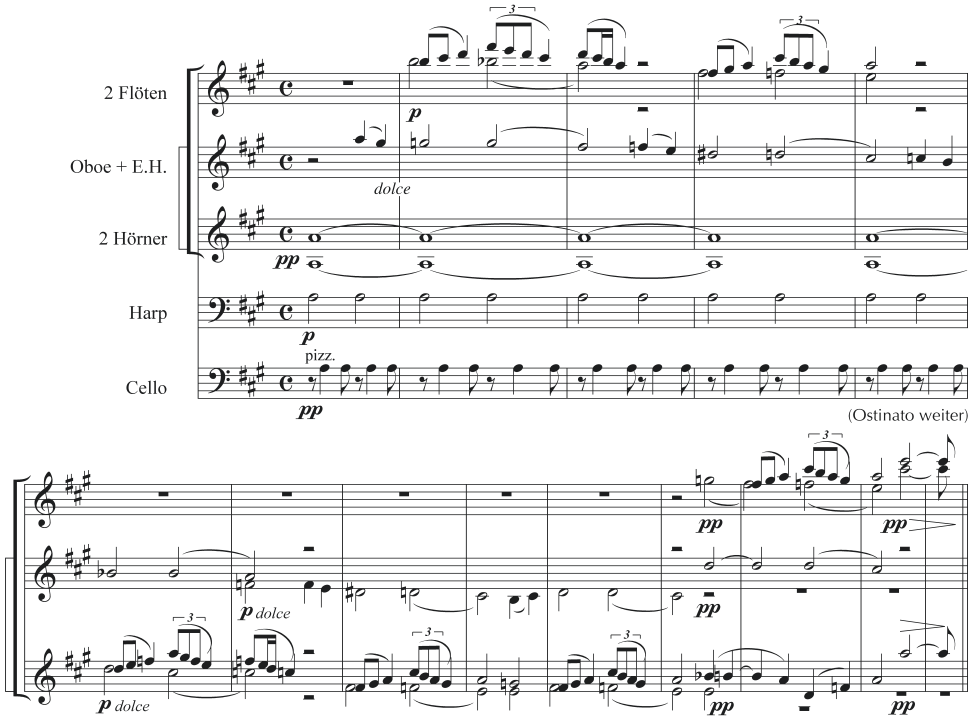

Beispiel 39a: Bela Bártok, Concerto for Orchestra, II. Satz, Allegretto scherzando, Takte 123–158, Lückentext als Kombination eines Lückendiktats (Trompeten und Hörner, Takte 123–146, und Tuba, Takte 147–158) mit einer Fehlererkennungsübung (Hörner, ebd.)

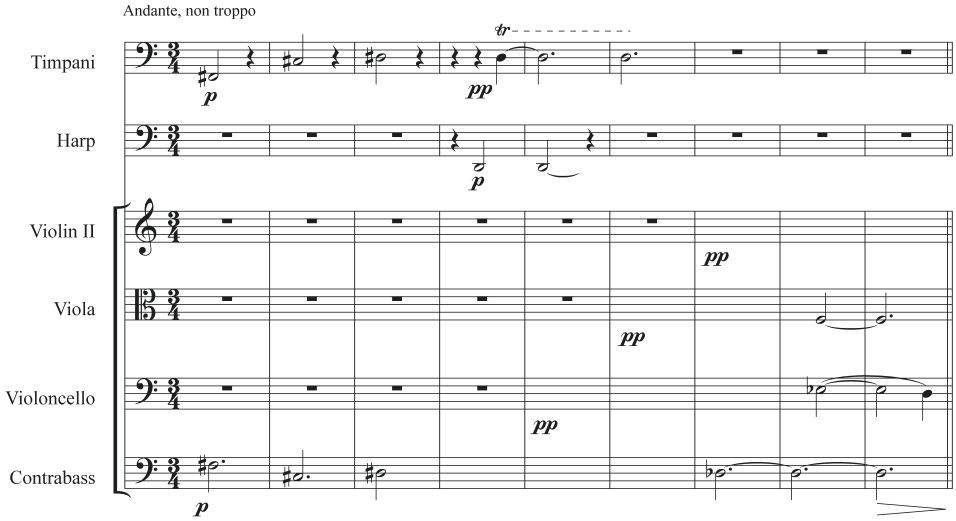



Beispiel 39b: Béla Bártok, Concerto for Orchestra, II. Satz, Allegretto scherzando,
Takte 123–158, Original

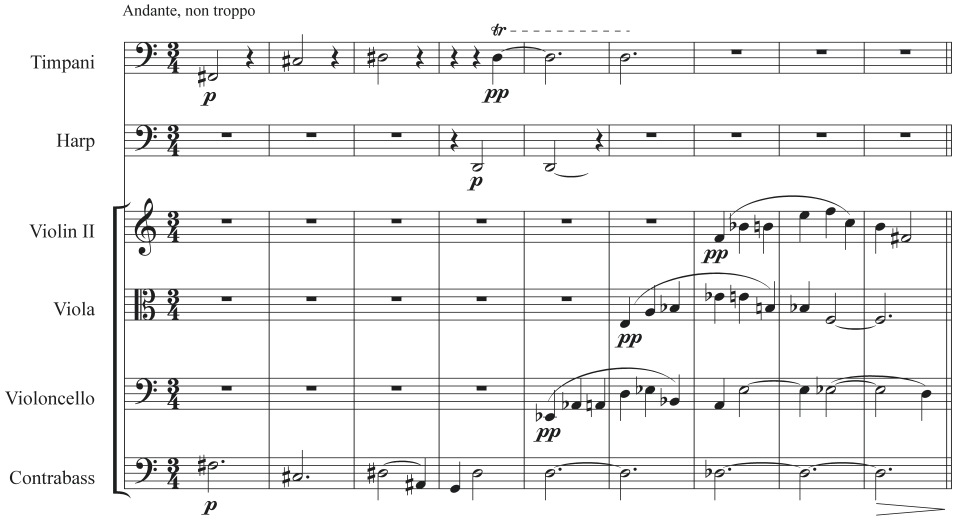



Beispiel 40a: Alexander Borodin: »Polowetzer Tänze« aus *Fürst Igor*, Takte 1–14, Lückentext






Beispiel 41a: Béla Bártok, Concerto for Orchestra, III. Satz, Elegia, Takte 1–9, Lückentext

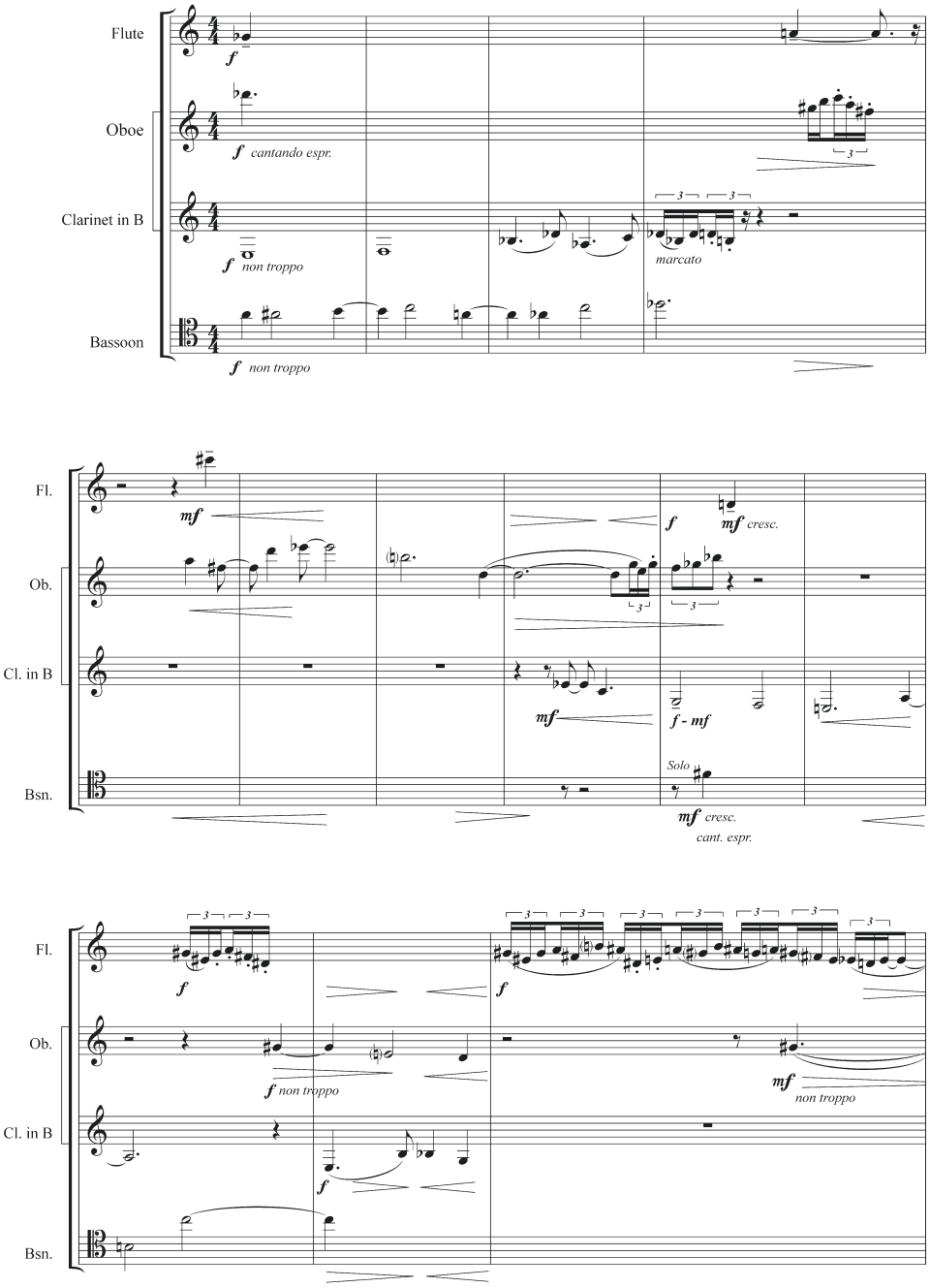


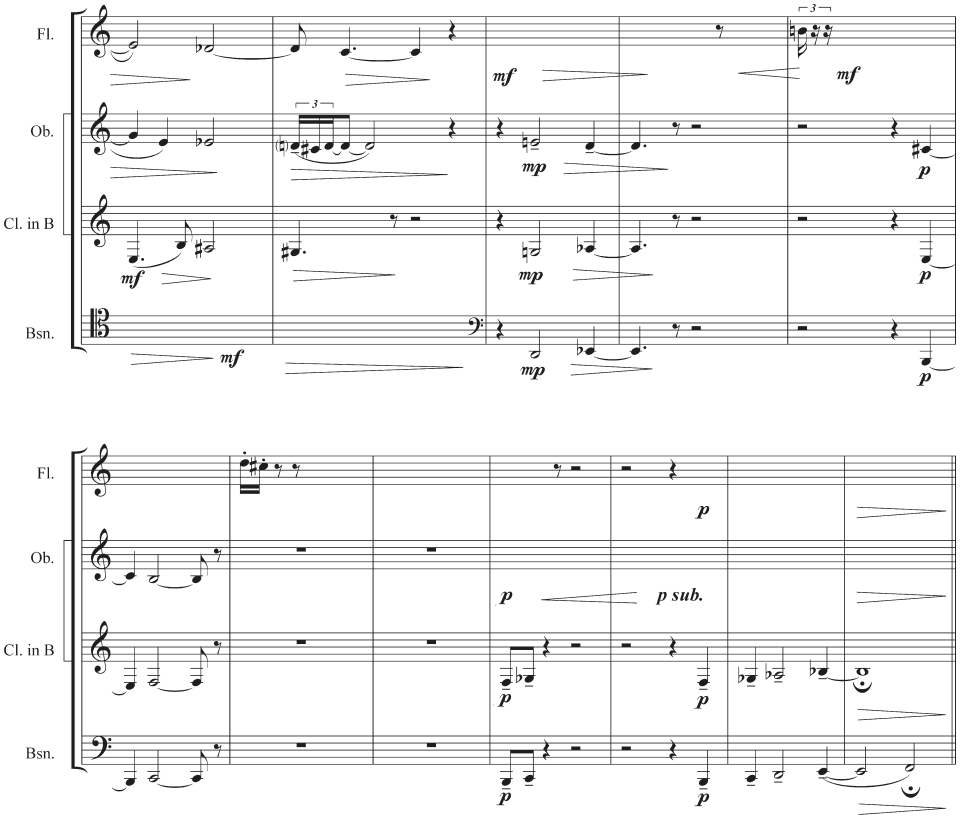

Beispiel 41b: Béla Bártok, Concerto for Orchestra, III. Satz, Elegia, Takte 1–9, Original

---

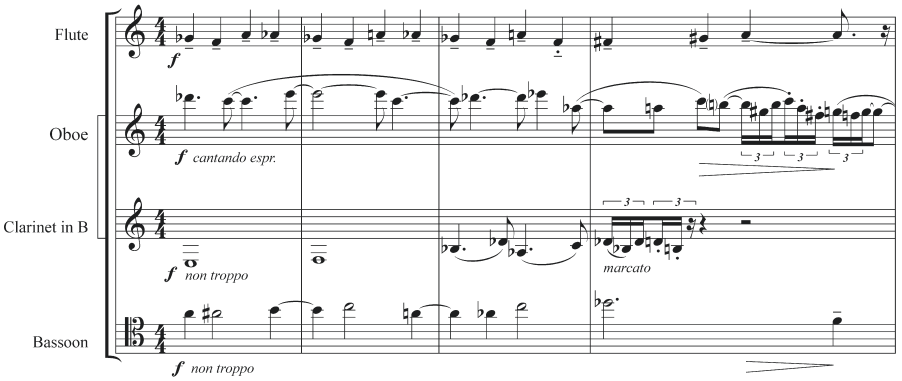
*Linke Seite unten:*
Beispiel 40b: Alexander Borodin: »Polowetzer Tänze« aus *Fürst Igor*, Takte 1–14, Original

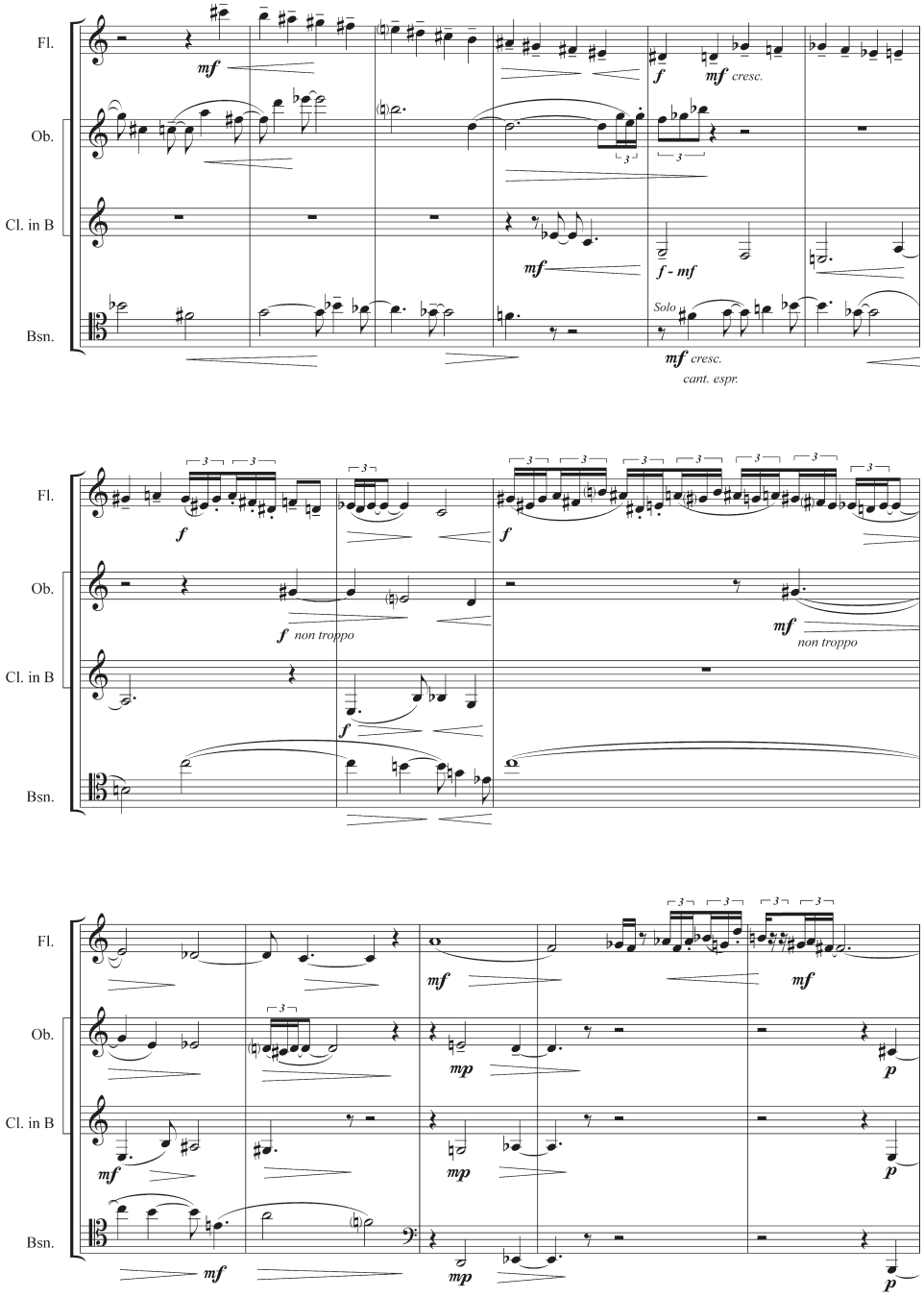
Im Particell (Beispiel 40) sind alle transponierenden Instrumente in C notiert; der Streicherakkord mit Flageolett-Tönen in Takt 14 wurde absichtlich weggelassen.

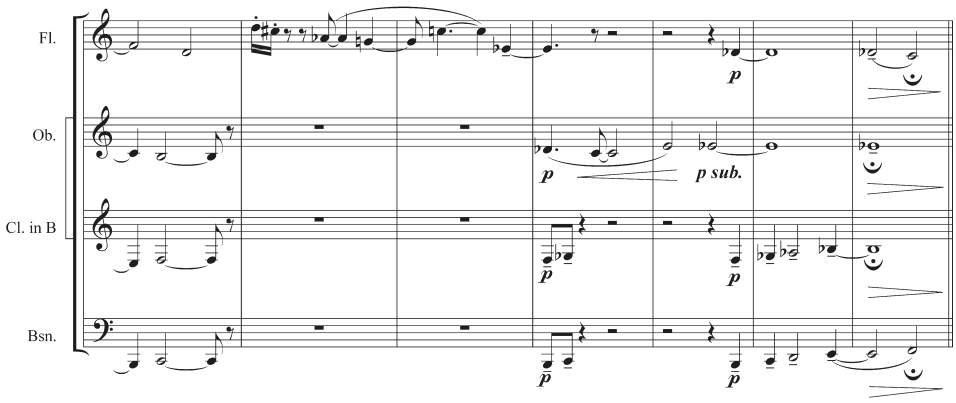

Flute
Oboe
Clarinet in B
Bassoon
f
f cantando espr.
f non troppo
marcato
f non troppo
Fl.
Ob.
Cl. in B
Bsn.
mf
f
mf cresc.
mf
f - mf
Solo
mf cresc.
cant. espr.
f
f non troppo
f
f
mf
non troppo




Beispiel 42a: Eliott Carter, Eight Etudes and a Fantasy for Woodwind Quartet (1950), V. Satz, Andante, Lückentext




Fl.
Ob.
Cl. in B
Bsn.
mf
f
mf cresc.
f - mf
Solo
mf cresc.
cant. espr.
f non troppo
mf non troppo
mp
p




Beispiel 42b: Eliott Carter, Eight Etudes and a Fantasy for Woodwind Quartet (1950), V. Satz, Andante, Original

## SCHLUSS

Die Präsentation meines Unterrichtskonzeptes mit einem Teil der in der Praxis erprobten Übungen sollte keinesfalls als Anleitung für ein geschlossenes methodisch-systematisches Vorgehen im Fach Gehörbildung missverstanden werden. Es ist vielmehr Anlass für eine Infragestellung der im Land der eigenen Ausbildung rezipierten und zur Identität gewordenen Hör- und Denkweisen. Eine sinnvolle Methode kann nicht in der Anwendung eines immer gleich funktionierenden Systems bestehen, sondern resultiert aus einem ständigen Anpassungsprozess an ein bestimmtes Ziel in einer bestimmten Situation, so wie es der ursprünglichen Bedeutung des griechischen Wortes ›methodos‹ entspricht.

## Literatur

Arbaretaz, Marie-Claude (1979), *Lire la musique par la connaissance des intervalles*, Paris: Edition Chappell, CSA 14.273.

Bourdeaux, Marie-Jeanne (1975), *25 Leçons progressives de lecture de notes et de solfège rythmique*, Volumes IVB et V, Paris: Edition Billaudot.

Damase, Jean-Michel (1955), *Quinze leçons de solfège avec accompagnement de piano. Leçons à changements de clés sur toutes les clés*, Paris: Edition Henry Lemoine.

—— (1971), *Dix-huit leçons de solfège à changement de clés sur trois clés (sol, fa et ut 4è ligne) avec accompagnement de piano*, Paris: Edition Henry Lemoine.

Deschamps-Villedieu, J. (1973), *Entraînement progressif à la lecture rythmique. 24 exercices de rythme parlé*, Paris: Edition Rideau Rouge.

—— (1976), *Nouvel entraînement progressif à la lecture rythmique. 21 exercices de rythme parlé ou instrumental*, Edition Rideau Rouge.

Dandelot, Georges (1928), *Manuel Pratique pour l'étude des clés de sol, fa et ut*, Paris: Editions Max Eschig.

Edlund, Lars (1963), *Modus Vetus – Modus Novus, Lehrbuch in freitonaler Melodielesung*, Edition Wilhelm Hansen/Chester Music, Stockholm/New York, 1963.

Forest, Bernard (1985), *Entraînement aux équivalences rythmiques. Niveau Fin d'études*, Paris: Edition Choudens.

Gartenlaub, Odette (1978), *Dépistage de fautes. 130 Exercices de dictées musicales suivis de 22 fragments à mémoriser*, Cahier A et cahier B., Paris: Edition Rideau Rouge.

—— (1979), *Clés et Rythmes*, Volume I: Clés (5 et 7 clés), Volume II: Rythmes, Paris: Editions Musicales Hortensia.

—— (1986), *40 Lectures de clés (2-3-4 clés)*, Paris: Editions Musicales Hortensia.

Gervais, Françoise (1967), *60 leçons de solfège rythmique*, Paris: Edition Lemoine.

Kaiser, Ulrich (1998), *Gehörbildung: Satzlehre – Improvisation – Höranalyse, ein Lehrbuch mit historischen Beispielen*, 2 Bde., Kassel: Bärenreiter.

Kühn, Clemens (1983), *Gehörbildung im Selbststudium*, Kassel: Bärenreiter.

de Larminat, Violaine (i.V.), »Methodologie und Problematik der Höranalyse des Repertoires des 20. Jahrhunderts am Beispiel der ersten ›Offrande‹ von Edgar Varèse«, *Bericht über den 2. Kongress der Gesellschaft für Musiktheorie, München 2002*.

Laclau, Hervé (2003), »Solfège – ein Fach für deutsche Musikhochschulen?«, *Musiktheorie* 18. Jg., Heft 4, 361–372.

Mackamul, Roland (1969), *Lehrbuch der Gehörbildung* (Bd. I: Elementare Gehörbildung; Bd. II: Hochschulausbildung), Kassel: Bärenreiter.

Schönberg, Arnold (1995), *Stil und Gedanke*, Frankfurt am Main: Fischer.

*Marsyas (Revue de pédagogie musicale et chorégraphique)* 27, Septembre 1993, Institut de Pédagogie musicale et chorégraphique, Cité de la Musique, Paris.

# REZENSIONEN

## Andreas Bernnat, *Grundlagen der Formbildung bei Claude Debussy. Ein analytisches Modell für die Klavierwerke von ›Pour le piano‹ bis zu den ›Etudes‹*, Tutzing: Schneider 2003

Beim Nachdenken über die Musik Debussys tun sich bald Widersprüche auf: Abschnitte, die in ihrer Aufeinanderfolge als logische Fortsetzung erscheinen, weisen bei näherer Betrachtung eine sehr unterschiedliche Struktur auf; formale Glieder lassen sich mit gleichermaßen plausiblen Argumenten einander entgegengesetzten Formfunktionen zuordnen; Stücke, die zunächst als lose Aneinanderreihung vieler kurzer Abschnitte erscheinen, wirken am Ende dennoch wie ein Ganzes. Andreas Bernnat nimmt solche paradoxen Beobachtungen zum Ausgangspunkt und fragt, wie sie in der musikalischen Struktur begründet sind.[1] Sein Fazit: Es ist eine Grundidee von Debussys Musiksprache (bei Bernnat exemplifiziert durch die Klavierzyklen der mittleren und späten Schaffensphase), musikalische Strukturen so zu organisieren, dass eine eindeutige Auffassung der kompositorischen Sachverhalte unmöglich ist. Nicht schlichte Mehrdeutigkeit sei jedoch das Ziel, sondern »funktionelle Umdeutbarkeit«.[2] Eine musikalische Struktur bei Debussy erlaube nämlich in der Regel zwei verschiedene Deutungen: eine »dominierende«, die die Struktur im Moment ihres Erklingens sinnvoll auf das Vorangegangene beziehen lässt, und eine »angedeutete«, die eine Verknüpfung mit dem Nachfolgenden ermöglicht.[3] Im musikalischen Verlauf fänden also immer wieder »Verlagerungen« statt, bei denen eine zunächst nur »angedeutete« Auffassungsmöglichkeit im weiteren Fortgang zur »dominierenden« wird. Eine solche »Verlagerung« mache im Rückblick die »Umdeutung« vorheriger Strukturen notwendig.[4] Dieser Prozess vermittle in Debussys Musik zwischen Gegensätzen und löse Widersprüche auf.[5]

Um das Spiel mit Mehrdeutigkeiten analytisch greifbar zu machen, definiert Bernnat grundsätzliche Möglichkeiten, musikalische Form zu gestalten: »Strukturtypen« (auch »Struktur-Idealtypen«)[6], deren Funktion darin besteht, einen Grundton zu artikulieren, und »Verlaufstypen«[7], die eine Abfolge von Abschnitten zu einem Ganzen zusammenfügen. Eine bestimmte Deutung einer musikalischen Struktur kann somit auf nachvollziehbare Weise durch den Nachweis begründet werden, wesentliche Merkmale eines dieser Typen seien in der betreffenden Struktur vorhanden. Außerdem wird die spezifische Mehrdeutigkeit oder »Heterogenität« einer Struktur dadurch erfassbar, dass gezeigt werden kann, welche Typen sich in ihr »überlagern«.[8]

Bei den Strukturtypen unterscheidet Bernnat zwischen »Linienstruktur«, »Klangstruktur« und »Satzstruktur«.[9] Letztere bildet ihm zufolge das Wesensmerkmal harmonisch-tonaler Musik, die auf dem »Bezugsmodell« des mehrstimmigen Satzes basiert und mittels harmonischer Fortschreitungen einen »tonikalen

1 Das Buch entstand als Dissertation, betreut von Helga de la Motte-Haber und eingereicht an der Technischen Universität Berlin.

2 Bernnat 2003, 179 passim.

3 Ebd., 55–61.

4 Ebd., 55–61.

5 Ebd., 181 f.

6 Ebd., 61–76.

7 Ebd., 143–157.

8 Ebd., 81–89.

9 Ebd., 61–76.

Grundton« artikuliert. Das »Bezugsmodell« für die Tiefenstruktur der Satzmelodie ist dabei der »Zug«; »Modell« für den Zusammenklang ist der Dreiklang.[10] Eine »Klangstruktur« hingegen orientiert sich am »Modell« des Obertonspektrums, tendiert zu Ausbreitung statt Fortschreitung und prägt einen »harmonischen Grundton« aus. Sämtliche Töne werden in einer solchen Struktur in einen Gesamtklang eingebunden, weshalb Tonfolgen hier keine Bewegung und Sprünge keine Distanz ausdrücken.[11] Für eine »Linienstruktur« sind Bewegung und Distanz konstitutiv: Hier durchmessen melodische Schritte und Sprünge den Tonraum mit dem Ziel, einen »melodischen Grundton« zu artikulieren. Formale Geschlossenheit gewinnt eine Linienstruktur am ehesten, wenn sie nach dem »Modell« eines Bogens gestaltet ist, dessen Anfangston durch seine Wiederkehr am Ende als Grundton bestimmt wird.[12]

Bei den Verlaufstypen unterscheidet Bernnat zwischen »Bogen-Typus« und »Entwicklungs-Typus« (sowie einigen Subtypen dieser Kategorien).[13] Beim »Bogen-Typus« rundet sich ein formaler Verlauf dadurch, dass eine Folge von Abschnitten exponiert und anschließend (mit Ausnahme des letzten Abschnittes) in umgekehrter Reihenfolge rekapituliert wird (z. B. ABA, ABCBA). Ein Verlauf, der dem »Entwicklungs-Typus« angehört, weist auf sein Ende hin, sobald ein Abschnitt als »Modell« für die weitere Entwicklung erscheint und endet in dem Moment, wo dieses Modell infolge der Entwicklung seine Modellfunktion verliert (z. B. $AB_1$-$AB_2$, ABACA).[14]

Die Zweckmäßigkeit seiner zum Teil recht abstrakten Bestimmungen demonstriert Bernnat in zahlreichen Analysen, in denen er etwa die »Überlagerung« und anschließende »Verlagerung« und »Umdeutung« von Grundtönen (z. B. zwei harmonischen Grundtönen oder einem tonikalen und einem melodischen Grundton)[15] oder von Formfunktionen eines Abschnittes innerhalb eines Verlaufstypus' (z. B. der Funktionen »Zentrum« und »Episode«) nachweist.[16] Wie diese Analysen zeigen, sind funktionelle Deutungen, die von einem absoluten, ›zeitlosen‹ Standpunkt aus getroffen werden und auf ein eindeutige Bestimmungen abzielen (z. B. ›dieser Abschnitt repräsentiert eine Klangstruktur‹, ›das Stück schließt dort, was folgt ist Coda‹), in Debussys Musik prinzipiell Widersprüchen ausgesetzt. Eindeutigkeit besitzt eine Struktur in der Regel nur von einer ganz bestimmten Position im formalen Verlauf aus betrachtet; von einer anderen Stelle aus gesehen ergibt sich eine neue Deutung, die andere Aspekte des Tonsatzes in der Vordergrund rückt. Zusätzliche Plausibilität verleiht Bernnat der zentralen These seiner Untersuchung dadurch, dass er eine Reihe allgemein anerkannter Stilmerkmale von Debussys Musik (darunter bevorzugte Akkordtypen und Skalen, ›geschichteter‹ Tonsatz, metrische Ambivalenzen) auf überzeugende Weise aus dem Streben nach »funktioneller Umdeutbarkeit« abzuleiten vermag.[17] Die drei »Strukturtypen« erweisen sich zudem als wertvolles Instrument, um das Verhältnis von Debussys Musik zur harmonischen Tonalität in positiver Weise zu bestimmen: Bildet dort der kontrapunktisch geführte mehrstimmige Satz das durchgängige Modell, auf das alle Strukturen bezogen werden können, bildet er hier eine von drei gleichwertigen Möglichkeiten, musikalische Form zu artikulieren.[18] Ein wesentlicher Unterschied zwischen Debussy und Ravel liegt laut Bernnat denn auch darin, dass bei letzterem die Auflösung eines durchge-

10 Ebd., 74–76.

11 Ebd., 64–68.

12 Ebd., 68–73.

13 Ebd., 143–157, besonders 147.

14 Zur Verdeutlichung des letzten Beispiels: Die »Etappe« AC bestimmt die »Etappe« AB zum »Modell«; die Wiederkehr bestimmt A zum »Zentrum«. Am Ende der Entwicklung tritt dieses »Zentrum« allein auf und übernimmt nun schließende statt eröffnende Funktion.

15 Bernnat 2003, 51–110 (Kap. II).

16 Ebd., 143–177 (Kap. IV).

17 Ebd., 89–110.

18 Ebd., 189 f.

henden Gerüstsatzes nicht in vergleichbarem Maße erkennbar sei.[19]

Die größte Stärke von Bernnats Analysemodell liegt jedoch darin, den Blick auf die Abstimmung zwischen musikalischen Details und auf deren Bedeutung für die Großform zu lenken. So kann eine Zuordnung zu einem der »Verlaufstypen« unter Umständen nur gelingen, wenn zunächst die Hierarchie der »Verlaufsebenen« in einem Stück festgehalten wird (Einleitung, Coda und Parenthesen sind der Hauptebene untergeordnet). Dies setzt eine Gewichtung von Zäsuren voraus, diese wiederum eine Bestimmung von Grundtönen, also auch der jeweils repräsentierten »Strukturtypen«, mithin eine Antwort etwa auf die Frage, ob ein sukzessives Intervall Bewegung darstellt oder einen Klang vergegenwärtigt. Stets drängt Bernnat auf die Suche nach Gegenindizien für eine bestimmte Deutung. Schließen sich diese mit anderen Aspekten des Tonsatzes zu einer entgegengesetzten Deutung zusammen, weist dies auf eine »Überlagerung« hin. Außerdem verlangt er, dass jeweils nur eine Deutung (also eine Zuordnung zu einer Kategorie, die andere Kategorien ausschließt) vorgenommen wird; die Annahme von »Mischtypen« lehnt er prinzipiell ab.[20] Gerade weil eine Entscheidung gefällt werden muss, treten jene Aspekte, die dieser Entscheidung widersprechen, desto klarer zum Vorschein[21]; die im Tonsatz verankerten Ambivalenzen werden erkennbar.

Bernnat bemüht sich sehr um Präzision und Nachvollziehbarkeit.[22] Einige seltsame Brüche enthält der Text allerdings durch die Art, wie der Autor sich immer wieder mit möglichen Einwänden und Missverständnissen auseinandersetzt und zudem seiner Sorge Ausdruck verleiht, er habe sein Projekt früher beenden müssen, als es der Sache eigentlich angemessen wäre. Dabei ist es zweifellos ein Verdienst des Buches, zu vielen weiteren Fragen (historische Differenzierung und Kontextualisierung, Bedeutung des Konzeptes der ›Umdeutbarkeit‹ für die Musik anderer Komponisten, Prinzipien der Auswahl aufeinanderfolgender Strukturtypen und Grundtöne) Anlass zu geben. Bernnats Arbeit stellt ein wertvolles analytisches Instrumentarium zur Verfügung, das von der ästhetischen Wahrnehmung ausgehend zu einem tieferen Verständnis zu führen vermag.

Hans Aerts

19 Ebd., 187.

20 Ebd., 154–156.

21 Ebd., 166, vor allem Fn. 29.

22 Auf einige Errata in Bernnats Buch sei an dieser Stelle hingewiesen: S. 138: »T. 85 ff« statt »T. 84 ff«, »T. 82 ff« statt »T. 81 ff«, S. 139: »T. 39 ff« statt »T. 38 ff«, S. 141: »T. 39 ff« statt »T. 38 ff«, S. 152: »eine Modifikationen«.

# Und ab die Postmoderne. Andrew Dell'Antonio (Hg.), *Beyond Structural Listening? Postmodern Modes of Hearing*, Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press 2004

Vor einigen Jahren besuchte ich ein Konzert auf einem Festival für zeitgenössische Musik. Auf dem Programm stand ein Klavierstück eines der führenden französischen Komponisten, Tristan Murail; mich begleiteten Studienkollegen, die wie ich vor kurzem einen Magister in Musiktheorie und -analyse gemacht hatten. Nachdem wir das Stück gehört hatten, wandte ich mich begeistert meinen Kollegen zu und fragte, was sie davon hielten. Von zehn möglichen Punkten würde ich achteinhalb für das Stück vergeben, sagte ich (es war der Abend des Grand Prix de l'Europe, die Metapher lag auf der Hand). Sie dagegen sagten entschieden: »nul points«. »Das«, meinte eine, »ist nicht mal Musik.«

In dieser Erfahrung kristallisierte sich für mich ein Gedanke, der mir schon länger vorschwebte: dass es grundsätzlich verschiedene Arten des Hörens und des Zuhörens gibt, so grundsätzlich verschiedene, dass den Betroffenen selbst nicht immer bewusst ist, wie sie hören, worauf sie beim Hören achten und warum. Wie kann man aber die Köpfe und die daran befindlichen Ohren für eine andere musikalische Weltanschauung öffnen, sei es für eine andere Art von Musik oder auch nur für eine andere Art, dieselbe Musik zu hören, zu verstehen, zu genießen? Man müsste vielleicht zuerst wissen, was derzeit in die Köpfe eingeschrieben ist, wie Leute mit Musik umgehen, sich Musik aneignen. Für viele, die ihre musikalische Ausbildung in der abendländischen klassischen Tradition erhalten haben, hängt das zusammen mit einer Art des Hörens, die oft als *structural listening* bezeichnet worden ist.

## I

Die vorliegende Aufsatzsammlung ist ein weiteres Kapitel der teilweise sehr spannenden Geschichte nordamerikanischer Musikwissenschaft um die Jahrtausendwende. Wie die besten Geschichten kennt auch diese Helden und Schurken, Verschwörungstheorien und plötzliche Wendungen, sogar Enthüllungen jahrhundertelang unterdrückter Wahrheiten, die einen Dan Brown neidisch machen könnten. Es ist die Geschichte eines Generationswechsels und der damit verbundenen Übergangsriten – und, glaubt man dem Schlusswort von Rose Rosengard Subotnik, eine Geschichte mit Happy End.

Subotnik zählt zu den wichtigsten derjenigen Stimmen, die seit den achtziger Jahren eine vielfältige Kritik an der angloamerikanischen Musikwissenschaft geübt haben. Sie forderten eine Art ›neuer‹ Musikwissenschaft, die die positivistischen, kanonbezogenen Zugangsweisen der ›alten‹ Musikwissenschaft überwinden sollte. Vor allem die Schriften von Susan McClary und Lawrence Kramer führten diese Diskussion zu vielfachen Kontroversen. Unter dem unübersehbaren Einfluss des französischen Poststrukturalismus, der amerikanischen *cultural studies* und verwandter Felder wie der feministischen Theorie und der *gender studies* entwickelte sich das, was in der Folge oft als *New Musicology* bezeichnet wurde. Die *New Musicology* bildet aber nur einen Aspekt eines allgemeinen *cultural turn* in der angloamerikanischen Musikwissenschaft. Heutzutage benutzt man vor allem in Großbritannien lieber Begriffe wie *critical musicology*, um einen Ansatz zu beschreiben, der, anstatt beim Partiturstudium zu verharren, das Denken über Musik in den Mainstream des intellektuellen Diskurses führen möchte. Den Einfluss dieser Entwicklung spürt man auch unter Musiktheoretikern und -analytikern, die nach und nach erkennen, dass eine pauschale Berufung auf die Musik ›an sich‹

nicht mehr ausreicht. In dem Essayband *Beyond structural listening? Postmodern modes of hearing* jedoch wird der Eindruck vermittelt, auf dem Schauplatz des Geschehens – dem amerikanischen Universitätscampus – erhebe sich immer noch ausschließlich der Elfenbeinturm der Musiktheorie und -analyse. Denn nach wie vor rennen die Autoren dieses Buches rammbockartig gegen ihn an – in der Hoffnung vielleicht, seine Insassen so gründlich bei ihrem Glasperlenspiel zu stören, dass sie endlich einen Blick durch das hohe Fenster auf die reale Welt draußen werfen, und sei es auch nur, um zu sehen, wer da unten so viel Lärm macht.

Der Vergleich mit dem Glasperlenspiel – von Adorno übernommen – kommt nicht von ungefähr.[1] Beide ›Glasperlenspiele‹, das literarische bei Hesse und jenes der Musiktheorie, haben ihre Wurzeln im deutschen Idealismus des 19. Jahrhunderts. Auf diesen philosophischen Hintergrund verweist Subotnik in einem Aufsatz, der die vorliegende Sammlung inspiriert hat: »Towards a Deconstruction of Structural Listening: A Critique of Schoenberg, Adorno, and Stravinsky«.[2] Fast alle Autoren in *Beyond Structural Listening* beziehen sich explizit auf Subotniks Konzept einer »Methode, die in erster Linie die formalen Beziehungen beachtet, die im Verlauf einer einzelnen Komposition etabliert werden.«[3] ›Struktur‹, so Subotnik, ist in dieser Methode die Norm, deren ausgeblendeter Gegenpol das ›Medium‹ ist – ›Medium‹ ist ihr Sammelbegriff für die beiden Aspekte »sound« und »style«, d. h. sowohl für die Klänge und ihre Konfigurationen als auch für deren Beziehung zu Kultur und Geschichte.

Subotniks Aufsatz von damals ist klug, prägnant und messerscharf pointiert, und die beschriebene Ausgangssituation des »uncritical formalism« ist leider Gottes kein Märchen. Trotzdem kann man zwei Grundannahmen ihres Arguments sehr wohl hinterfragen. Zum einen konzentriert sich Subotnik auf Adorno, Schönberg und Strawinsky statt auf die amerikanische theoretische Tradition selbst oder den Denker, in dessen Schatten diese Tradition steht, nämlich Heinrich Schenker (Subotnik erklärt zu Beginn, sie werde nicht auf das Konzept des ›structural hearing‹ bei Felix Salzer eingehen, dessen gleichnamiges Buch maßgeblich an der Etablierung der amerikanischen Schenker-Tradition beteiligt war).[4] Ihrerseits war Subotnik eine der ersten MusikwissenschaftlerInnen in den USA, die Adorno rezipierten und sich konsequent mit seinen Schriften auseinandersetzten. Es stellt sich aber nun die Frage: Warum wird hier gerade Adorno an den Pranger gestellt, obgleich er in den USA verhältnismäßig wenig Einfluss ausübte? Mit Schönberg verhält es sich ein wenig anders, da die Methode des Komponierens mit zwölf nur aufeinander bezogenen Tönen die amerikanische Musiktheorie der fünfziger Jahre stark geprägt hat. Schönberg und auch Strawinsky werden von Subotnik in erster Linie dafür angegriffen, dass sie – angeblich – konstruktivistisch dachten: »Both Schoenberg and Stravinsky celebrate the activity of musical construction and would confine musical meaning within the boundaries of the individual composition, exclusive of contextual relationships and (at least in theory) of intent.«[5] Anzumerken wäre freilich, dass Komponisten, vor allem wenn es um das Schaffen von Musik geht, andere Schwerpunkte setzen als Musikhistoriker oder auch Analytiker. Aber gut: Es waren ja Schönberg und Strawinsky, die nicht zuletzt dank Adorno als zwei gegensätzliche Hauptvertreter der Musik des zwanzigsten Jahrhunderts galten, so dass Subotniks Auswahl zumindest von dieser Seite her sinnvoll erscheint. Trotzdem erinnert man sich an Adornos eigene Positivismuskritik, und daran, dass auch Schönberg bekanntlich Schenker vorwarf, das eigentlich Interessante am musi-

1 Adorno 1963.

2 Subotnik 1996.

3 »a method that concentrates attention primarily on the formal relationships established over the course of a single composition« (ebd., 148).

4 Vgl. Salzer 1952.

5 Subtotnik 1996, 152.

kalischen Werk in seinen Analysen ausgeblendet zu haben.

Subotniks Gegenstand ist aber nicht so sehr die organizistische Strukturanalyse, die Schenker so konsequent zu Ende gedacht hat, sondern deren philosophischer Kontext – ein Bereich also, in dem Schenker bekanntlich ein absoluter Dilettant war. In der Tat liest sich ihr Aufsatz eher wie eine Kritik an der Ästhetik der absoluten Musik insgesamt als am strukturellen Hören als solchem. Das bringt uns zur zweiten problematischen Grundannahme der Argumentation Subotniks: *Structural listening* wird von ihr umstandslos mit einer Fixierung auf die Struktur gleichgesetzt, egal welche Art von Struktur jeweils gemeint ist. Würde ich etwa versuchen, meinen damaligen Kollegen zu erklären, worauf ich höre, wenn ich Murail höre, müsste ich dafür Kategorien verwenden, die Subotnik zufolge beim strukturellen Hören eher ausgeblendet werden – zum Beispiel die Klangfarbe, die Resonanz, die zeitliche Abfolge – trotzdem hätte ich ebenso als Verfechterin des *structural listening* zu gelten wie meine verblüfften Kollegen, die bei Murail vergeblich nach einer thematischen Entwicklung oder nach einem variativen Aufbauprinzip gesucht haben. Denn diese sind die eigentlichen Eckpunkte des *structural listening*; sie werden aber von Subotnik nur am Rande diskutiert. Eine Ausnahme bildet ihre Beschreibung ›strukturellen Hörens‹ als eine Strategie des ›Mitkomponierens‹ oder ›Nachkomponierens‹ eines musikalischen Zusammenhangs (genau dies vermisste ja Adorno bei der seriellen und experimentellen Musik der fünfziger Jahre).[6] Diese formalen Kategorien der absoluten Musik haben allerdings ihre Wurzeln lange vor dem Zeitalter des Idealismus und der absoluten Musik: in der Vokalmusik und der damit logisch verbundenen Tradition der Rhetorik. Thema‹, ›Exposition‹, ›Durchführung‹, ›Reprise‹, diese Begriffe scheinen heute so selbstverständlich musikalisch, dass man ihre Herkunft leicht übersieht. Tradiert werden sie durch ein Bildungssystem, dass das Erlernen des klassischen Repertoires mit Musizieren und mit satztechnischen Übungen verbindet, einer Art ›learning by doing‹, wonach man Bachs Kunst erst recht verstehen kann, wenn man selber versucht hat, eine Fuge zu schreiben.

Gegen Ende ihres Aufsatzes beschreibt Subotnik mit Bedauern und mit immer noch anhaltender Frustration ihren eigenen Werdegang in diesem Bildungssystem, einem System, das den kulturellen Kontext der Musik, ihren Platz im menschlichen Leben und ihre emotionale Wirkung auf uns – allesamt Gründe, weshalb wir uns überhaupt für ein Musikstudium entscheiden – deutlich als zweitrangig einstuft. Damit hat sie ein wichtiges (Schlacht-)Feld eröffnet. Dass sie dabei ihre Feinde nur grob und tendenziös darstellt, gehört zum Wesen des ersten Angriffs, und stellt die grundsätzliche Richtigkeit ihres Plädoyers für eine andere Musikwissenschaft nicht in Frage. Problematisch wird es allerdings, wenn Subotniks NachfolgerInnen dazu aufrufen, die Tradition vollständig zu demolieren, während sie zugleich ›ihre‹ neue Musikwissenschaft ohne Fundamente auf Sand bauen.

## II

In seiner Einleitung zu dem vorliegenden Sammelband beschreibt Andrew Dell'Antonio strukturelles Hören als ein Modell, das das musikalische Werk als eine in sich kohärente Totalität betrachtet, und zwar jenseits von Stil und Ideologie. Da das organisch-einheitliche Werk demnach quasi hermetisch abgeschlossen vorliegt, beschränkt sich die klassische Musikanalyse gern darauf, im Werk selbst den Schlüssel zu seinem inneren Aufbau zu suchen. Strukturelles Hören steht damit im Zeichen des Rationalismus und des Modernismus, und von dort ist es nur ein kleiner Schritt zu dem Gegenmittel, das Dell'Antonio verschreibt: Postmodernismus, eine Sichtweise, die keine absolute Wahrheit zulässt, sondern ständig daran erinnert, dass alles Wissen kontextuell verankert und kontingent ist.

Wenige Ideen in dieser Einleitung sind neu: Sie beschreibt einen Ist-Zustand, und gespannt wartet man auf den lang ersehnten Soll-Zustand, die erwähnten postmodernen

6 Vgl. Adorno 1954.

»modes of hearing«. Doch so vielversprechend der Titel des Buches auch ist, so schnell stellt sich auch die Enttäuschung darüber ein, dass sein Potenzial nicht einmal annähernd ausgeschöpft wird. Dies hängt stark mit der schon bei Subotnik zu spürenden Tendenz zusammen, strukturelle Merkmale von Musik nicht bloß zu relativieren und in Balance mit anderen Faktoren und Sichtweisen zu halten, sondern sie gänzlich aus der Diskussion zu verbannen. Beispielsweise sollen laut Dell'Antonio Methoden gesucht werden, die die Unterbrechungen und Aporien einer musikalischen Struktur (›disruption‹) hochleben lassen, Ansätze also, die nicht dem Zwang unterliegen, den Tristan-Akkord riemannisch wegzuerklären. Die Tatsache, dass die Bruchstellen einer Struktur nur in Zusammenhang mit eben dieser Struktur wahrnehmbar sind, wird dabei übersehen, ebenso, dass es im schenkerschen System nicht nur um die bloße Feststellung einer Tiefenstruktur geht, sondern auch um deren vorübergehende Infragestellung, um die Spannung zwischen der grundlegenden ›Struktur‹ (die man auch mit dem Erwartungshorizont vergleichen könnte) und demjenigen, was darüber, darin und dadurch geschieht. Auch wenn letztendlich nicht die Struktur an sich, sondern das ›Aha!‹ der plötzlichen Wendung oder gelungenen Rückkehr für uns von Interesse sein soll, setzt gerade dies voraus, dass wir das Zuvor und das Danach stets mitdenken. Vor allem in der deutschen symphonischen Tradition – ähnlich wie der deutschen Sprache, was sicherlich kein Zufall ist – können sich Zusammenhänge über ziemlich lange Zeitspannen hinweg erstrecken. Irgendwann aber kehrt das Thema wieder, oder die Urlinie wird vollendet (›Aha!‹). In anderen Epochen, Traditionen und Genres sind es andere Merkmale, die sowohl den Zusammenhalt als auch die dagegen strebenden ›Ahas!‹ gewährleisten – eine Grundstruktur zum Beispiel, die in neuer Musik vielfach kaum voraussehbar ist und sich scheinbar in jedem Moment selbst neu erfindet. Kann man, soll man hier noch von Struktur sprechen? Wie Joseph Dubiel, selbst Komponist und Theoretiker, in seinem Beitrag »Uncertainty, Disorientation and Loss as Responses to Musical Structure« so treffend beschreibt, lässt das Wort Struktur »Raum für – ja erscheint nachgerade dazu gemacht, Raum zu lassen – für die Idee, dass ein wichtiger Teil dessen was in der Musik geschieht, durch den Ausdruck ›strukturell‹ nicht erfasst wird: das, was als ›ornamental‹, ›koloristisch‹ oder ›expressiv‹ zu bezeichnen wäre.«[7] Dies lässt sich mit Blick auf eine Reihe früherer Auseinandersetzungen mit Musik, die ein wenig anders als das deutsche Paradigma aufgestellt ist, nur unterstreichen. Man denke etwa an die Debatte um Debussy um die Mitte des 20. Jahrhunderts: Gegen die Unterstellung, seine Musik bestehe aus bloßen Arabesken, bemühten sich einige Theoretiker, zu beweisen, dass auch diese Arabesken sehr wohl einen strukturellen Charakter aufweisen. Man denke auch an Dahlhaus' Diskussion der – seiner Meinung nach – strukturellen Unvollkommenheit der Sinfonien Tschaikowskys.[8] Doch in der vorliegenden Sammlung geht es um etwas anderes. Wohl aus der Erkenntnis heraus, dass die strukturelle Analyse manchmal Gefahr läuft, die Bedeutung der musikalischen Echtzeit zu verkennen, wird hier für ›das Erleben‹ und gegen ›die Struktur‹ argumentiert: »Why build into your theoretical account of a passage a distinct character that is different from that of the experience you want

7 »room for – in fact, appears designed to leave room for – the notion that some significant part of what happens in music might be other than ›structural‹; ›ornamental‹ or ›coloristic‹ or ›expressive‹« (Dell'Antonio 2004, 174).

8 In Bezug auf Tschaikowskys 4. Sinfonie bemängelte Dahlhaus, die verwendeten Themen seien kaum für die Verarbeitung geeignet, die für den sinfonischen Stil notwendig wäre. Daher »fällt der große Stil, der zur Idee der Gattung gehört, auseinander in eine Monumentalität, die eine dekorative Fassade ohne Rückhalt an der inneren Form des Satzes bleibt, und eine innere Form, deren Substanz lyrisch ist und eine Dramatisierung einzig um den Preis eines von außen übergestülpten Pathos zuläßt.« (1980, 220–221) Eine prägnantere Beschreibung der Formmerkmale, nach denen sich das strukturelle Hören richtet, kann es kaum geben.

to capture?« schreibt Dubiel. »Why tolerate such a difference, or why bother? How should we expect a theoretical model to resemble the experience it is set up to account for?[9]«

Ganz so einfach ist es aber nicht. Denn was ist, wenn mein theoretisches Modell sehr wohl meinem Erleben entspricht? Was ist, wenn *structural listeners* Musik tatsächlich so erleben, wie sie darüber schreiben? Gerade die Selbstverständlichkeit des strukturellen Hörens als Form des musikalischen Erlebens und – was nicht dasselbe ist – des Verstehens, ist der Grund, warum Dahlhaus Tschaikowskis 4. Sinfonie gering geschätzt hat.

Statt derartigen Fragen nachzugehen, erreicht in diesem Buch die Furcht vor der formalistischen Analyse als dem non plus ultra des *structural listening* neue Höhe- bzw. Tiefpunkte. Fred Everett Maus' Kritik »The Disciplined Subject of Music Analysis« untersucht die rhetorische Struktur eines Aufsatzes von Allen Forte aus dem Jahr 1957. Nun: Zu den positiven Leistungen der New Musicology gehört ihre Betonung des sprachlichen Charakters aller Musikwissenschaft. Ein kreativer Umgang mit Sprache wird folglich auch in eigenen Texten demonstriert – was bei stilistisch weniger Begabten bekanntlich zu einfach grauenvollen Ergebnissen führen kann. Genau das ist aber der Grund, weshalb die Geister sich schon seit Jahrhunderten daran scheiden, ob für die Beschreibung von Musik eine mathematisch oder eine literarisch orientierte Sprache vorzuziehen ist. Hinzu kommt noch ein weiteres sprachliches Problem: Es gibt ja im Englischen kein einzelnes Wort für das, was auf deutsch so schön ›Wissenschaft‹ heißt. Wenn das Wort ›scientific‹ fällt, dann denkt man eher an Naturwissenschaft und Männer (natürlich Männer) in weißen Labormänteln statt an den Anspruch auf fundierte und ausgewogene Forschung. So ist es auch in Maus' eigener Rhetorik. Er vergleicht den Erbsenzähler Forte mit einem anderen bedeutsamen Musikwissenschaftler derselben Generation, dem Sprachkünstler Edward Cone. Maus integriert dabei Ideen aus der Psychoanalyse und den *gender studies*, auch Studien über Sadomasochismus, um zu Schlüssen zu kommen, die auch ohne diesen Hintergrund so platt ausfallen könnten: Forte als verhalten, verschlossen, verdrängend; Cone als sinnlich, sprechend, offen.

Die Wiederbelebung dieser uralten Dichotomie, samt ›sterile Ratio versus vitaler Körper‹ (in Hinblick gerade auf Schenkers eigene Rhetorik ist das nicht ohne Ironie, geht sie ja durchgehend von biologischen und energetischen Modellen aus)[10] wird in der neueren amerikanischen Musikwissenschaft durch den Einfluss der feministischen Theorie begünstigt, die gegen die traditionelle Überbewertung der Ratio für eine Aufwertung des Körperlichen plädiert. Unterrepräsentiert in diesem Sammelband sind die vielen historiographischen Vorzüge der feministischen Perspektive, wenn sie zum Beispiel kritische Fragen an eine Ästhetik stellt, die die großen Formen der professionalisierten Musik bevorzugt anstatt die hauptsächlich für und von Frauen komponierten Formen der Kammer- und Salonmusik. Auf theoretischer Ebene aber sind die amerikanischen *cultural studies* auch von Denkern ähnlicher politischer Ausrichtung kritisiert worden, und zwar wegen der Tendenz, die Gegensätze im Endeffekt bloß fortzusetzen, statt sie zu problematisieren. Eine oft unkritische Polarisierung schadet vielen im Grunde interessanten Ansätzen, auch in diesem Band.

Auch in Tamara Levitz's Aufsatz »The Chosen One's Choice« ist der arme Forte der Strohmann, wenn auch nur in einem Absatz. Levitz analysiert Nijinskis Choreografie für *Le Sacre du Printemps* um zu zeigen, dass das weibliche Opfer der szenischen Handlung auch in den meisten musikalischen Analysen des Stückes geopfert wird. Über Forte sagt sie:

»His lack of interest in the historical, social, and cultural context of *Le Sacre* is reflected in his inability to create a narrative for his book. He replaces the richness of literary prose with

9 Dell'Antonio 2004, 175.

10 Vgl. Snarrenberg 1994.

a list-like description of the pitch-class sets used throughout the piece, which drains the piece of all its rhythmic vitality. The Chosen One is no longer mentioned, her fate deemed as secondary as the timbres, rhythms, musical gestures, and melodies that surrounded her. His sanitized approach retains at least one historical trace, however, that of Stravinsky's sketches, which help Forte to prove that Stravinsky intended to use the pitch-class sets found in the score.«[11]

Mit anderen Worten: Ich machte das Buch auf und sah ganz viele Zahlen, da ging es mir schlecht und ich machte das Buch wieder zu. Man kann die rhetorische Fertigkeit von Levitz bewundern, man kann dankbar sein, dass die Musikwissenschaft jetzt auch ein Auge für benachbarte Disziplinen wie die Tanzforschung hat, und trotzdem ist man hier, aus ganz anderen Gründen, doch ziemlich erstaunt. Ich bin selbst kein Fan der *pitch class set theory*, die meines Erachtens zum Teil von falschen Prämissen ausgeht, etwa wenn sie in der Musik des zwanzigsten Jahrhunderts alle Priorität der Tonhöhenorganisation zuschreibt. Ich stimme mit Levitz und anderen auch darin überein, dass die Art der Darstellung verfremdet. Doch Levitz tut sich und ihrem Ansatz keinen Gefallen, wenn sie außerstande ist, eine andere Perspektive als die eigene zuzulassen, oder auch bloß *sein* zu lassen, und sich statt dessen darauf verlässt, dass ihre choreographisch orientierte Analyse *a priori* mehr Gültigkeit hat, weil sie sich auf den Körper bezieht statt auf das Hirn.

Man kann Maus zumindest nicht vorwerfen, Forte nicht richtig gelesen zu haben, und trotzdem fragt man sich, warum es offensichtlich noch so ein großes Bedürfnis gibt, den Vater der amerikanischen Musiktheorie öffentlich zu enthaupten. Da sitzt sie, die New Musicology, jetzt Anfang zwanzig, immer noch trotzig, und immer noch auf der Suche nach Legitimation, auch wenn sie schon längst von Zuhause ausgezogen sein sollte. Man fragt sich, wie es nun weiter geht mit ihr, und wie wahrscheinlich es ist, dass auch sie in zehn Jahren allmählich beginnt, bürgerlich zu werden und wir wieder von vorne werden anfangen müssen.

11 Dell'Antonio 2004, 90.

## III

Hinter dieser spöttischen Metapher steckt ein echtes Problem, und es beschränkt sich nicht nur auf der Musikwissenschaft. Wenn es keine absoluten Wahrheiten mehr gibt, kann auch die eigene Position *nur* die eigene Position sein. Die Folge ist oft eine Art Identitätskrise und die Reaktion darauf eine bewusste Subjektivierung der Diskussion. Aussagen werden durch Personalpronomen relativiert: *Ich* höre das so, in *meiner* Interpretation des Stückes. An einer Stelle beschreibt Mitchell Morris sogar eine tonale Folge in einem Tapestück von Reich als »gemessen an der Stimmung *meines* Klavieres näherungsweise zwischen D/B/C♯ und E♭/C/D« (meine Hervorhebung).[12] Selbst das Klavier hat keinen Anspruch auf Wahrheit. Als Morris' Klavierstimmer wäre ich ziemlich sauer. In »One Bar in Eight: Debussy and the Death of Description« – einen Text über einem Komponisten also, der längst als Inbegriff der musikalischen Befreiung gilt – versucht Elizabeth Le Guin eine »rein auditive« Analyse eines seiner Klavierstücke, wobei sie zwar nicht auf das technische Medium der Notenschrift, sehr wohl aber auf das technische Medium der Tonaufnahme zurückgreift. Nun merkt sie um so schneller, wie die Notenschrift trotz alledem vor ihren geschlossenen Augen tanzt. Kontingenzen wie diese sind nicht auszublenden. Was übrig bleibt nach der Wiederentdeckung dieser alten Wahrheit, ist eine Beschreibung ihrer privaten Erlebnisse mit dem Stück, schön durch Ausflüge in Bergsons Philosophie und die Theorie der Aufklärung gestreckt. So begrüßenswert es auch sein mag, Musik mit der Ideengeschichte zu verknüpfen – es bleibt der selbstverständlich gleichfalls rein subjektive Eindruck: nett, aber narzisstisch.

12 »approximately between D/B/C♯ and E♭/C/D according to my piano« (ebd., 60).

Es gibt aber einen sehr ernsten Grund, warum man gegen dieses stark subjektivierende Vorgehen in wissenschaftlichen Texten opponieren muss. Denn es geht nicht nur um Dich. Es geht auch nicht nur um mich, und das schon gar nicht, wenn es um das Moralische oder Ethische in der Musik geht. Der Anspruch der neueren Musikwissenschaft, Moralaussagen zu treffen, kommt in mehreren dieser Aufsätze zum Vorschein. Er ist – jetzt das schrecklichste aller Urteile – gut gemeint. In seinem Aufsatz »Musical Virtues« weist Mitchell Morris darauf hin, das strukturelle Hören sei gerade wegen seines Anspruchs auf Universalität problematisch. Anstelle eines solchen monopolistischen Ansatzes präsentiert er kurzerhand drei sehr verschiedene Musikstücke (Brahms, Intermezzo op. 118,2, Reichs *Come Out*, und *Reptile* von Nine Inch Nails), die jeweils verschiedene mögliche Lesarten anbieten. Bei aller Pluralität klingt aber ein strenger moralischer Ton durch, etwa wenn Morris auf dem politischen Kontext von *Come Out* hinweist und dessen »soziale« Bedeutung hervorhebt, um diejenigen zu kritisieren, die sich in ihren Kommentaren auf die Schaffungsprozesse hinter dem Stück – eines der ersten Stücke der *minimal music* überhaupt – konzentrieren. Morris stützt sich dabei auf einen häufig gezogenen Vergleich, den zwischen den technifizierten Prozessen elektroakustischer Musik und den technokratischen Prozeduren einer Herrschaftsstruktur, in der das Individuum quasi nur noch als Objekt der Unterdrückung oder als Feind existiert. Es lebe also das Individuum und seine Perspektiven. Damit sind wir allerdings wieder am Anfang des Teufelkreises: Wer entscheidet, dass meine Lesart besser ist als Deine? Was als lobenswerte Anerkennung der Diversität menschlichen Lebens anfängt, führt allzu leicht in eine absolute Relativierung, die von einer absoluten Individualisierung nur noch schwer zu trennen ist. Von dieser Seite aus gesehen ist das postmoderne Denken eben nicht mehr Gegenpol zu einem konservativen, rechtsgerichteten Individualismus, sondern unerwartet dessen Komplize.

Mitten in all diesen Auf- und Ansätzen – buchstäblich in der Mitte des Buches – findet sich der Text von Paul Attinello dagegen wie ein stilles Fragezeichen, ein Moment des Innehaltens, wie wir ihn vielleicht aus den schimmernden mittleren Sätzen eines Webern oder Bartók kennen. In »Passion/Mirrors (A Passion for the Violent Ineffable: Modernist Musik and the Angel / In the Hall of Mirrors)« zeigt Attinello, wie spannend die Kreativität des neueren kritischen Denkens sein kann – eine Kreativität auch, die es wagt, Verbindungen herzustellen, die nicht dokumentarisch oder analytisch nachzuweisen sind und dennoch den Geist der Sache gut vermitteln. Sicher, Le Guin versucht das auch: Der Unterschied aber ist, dass Attinello viel selbstbewusster vorgeht, seine Strategie offenlegt, und sich auch hinterfragt. Der verschlüsselte Titel seines Aufsatzes hat nämlich damit zu tun, dass Attinello in dessen zweitem Teil kritisch über die Entstehungsgeschichte des ersten Teils nachdenkt. Dieser wurde für einen Kongress in Großbritannien geschrieben, und wie die Augenzeugin des damals gehaltenen Vortrages nun erfährt, litt Attinello dabei unter der bedrückenden Angst, die versammelten Briten könnten wenig Zeit für die Argumente eines *American in Europe* haben. Damit ist Attinellos Aufsatz nicht nur ein lehrreicher Aufsatz über die Musik der Nachkriegszeit, sondern zugleich auch eine sehr ehrliche Reflexion über das eigene Tun. Attinello schildert seine Erfahrung, dass Menschen, die sehr wenig über ihre eigene Subjektivität nachdenken, in große Probleme geraten, wenn sie im neuen wissenschaftlichen Diskursraum die Möglichkeit dazu bekommen:

»[…] the less experienced seem to have difficulty in distinguishing what is interesting to themselves from what might be interesting to others: they have become accustomed to the academic distinction of objective and subjective (despite its somewhat illusory nature), but still have trouble distinguishing the generalizable or the communicable from the private or the contingent from their more personal or accidental memories or wishes.«[13]

13 Ebd., 171.

Man denkt hier etwa an den im englischsprachigen Ausland wohl berühmtesten Aufsatztitel der Musikgeschichte des 20. Jahrhunderts: »Who cares if you listen?«[14] Oder genauer: »Who cares how you listen?« Attinello hat sehr recht damit, dieses Fass aufzumachen, denn die Frage berührt ein Kernproblem der neueren amerikanischen Musikwissenschaft. Und um diese Frage zu beantworten, muss man allerdings zuerst eine andere, noch grundsätzlichere Frage stellen: nicht die nach dem ›Wie‹, sondern nach dem ›Wozu‹.

## IV

Wozu betreiben wir heutzutage Musikwissenschaft? Wozu haben wir so raffinierte, gleichzeitig aber verfremdende theoretische Lesarten, Sprecharten, Schreibarten entwickelt? Wozu gibt es Musiktheorie überhaupt, wenn sie nicht mehr der reinen Pädagogik, der Ausbildung zum Kirchenmusiker oder zur Komponistin dient? Es stellt sich die Frage, woher die Musiktheorie und die Musikanalyse kommen, was ihr ›Wozu?‹ war und wie sie diesen Dienst erfüllt hat. Für Robert Fink, in seinem Aufsatz »Beethoven Antihero: Sex, Violence and the Aesthetics of Failure, or Listening to the Ninth Symphony as Postmodern Sublime«, ist ihre Beantwortung ziemlich einfach: Ihm zufolge ist strukturelles Hören eine Strategie, mit deren Hilfe die inhärenten Brüche der Form »verschönert« werden können: Das, was äußerlich stört, wird erklärt und durch den Verweis auf die zugrundeliegende logische Struktur quasi annulliert. Die Bruchstelle wird in der Analyse weggebügelt; Analyse der Form ist daher *per se* »eine Schönung, eine mehr oder minder subtile Entspannung in Richtung vertrauter Gewissheiten und fort von den herausfordernden Verwirrungen dieses (oder jedes anderen) modernen Kunstwerks«.[15] Finks Gegenstand ist nicht einfach die Neunte Sinfonie, sondern Susan McClarys inzwischen berüchtigter Kommentar zu diesem Werk, mit seiner Beschreibung des Übergangs zur Reprise im ersten Satz (ab ca. Takt 301) als Ausdruck »des strangulierenden und mörderischen Furors eines Vergewaltigers, der unfähig ist, Befriedigung zu erlangen«.[16] Fink vergleicht ihre Lesart mit der frühen Rezeption dieser Stelle und kommt auf einem gemeinsamen Nenner: Alle stehen mehr oder weniger im starken Kontrast zu späteren, formalistischen Lesarten des Satzes, die die problematische Kadenz satztechnisch zu erklären versuchen.

Finks Beitrag geht analytisch weiter als die meisten Aufsätze in dieser Sammlung. Umso interessanter ist es daher, seine hermeneutische Leseweise ebenso hermeneutisch zu entziffern, wie er dies gern für Beethovens Sinfonie tun möchte. Zu betonen ist, dass ›Hermeneutik‹ hier, wie in vielen englischsprachigen Diskussionen, eine sehr viel allgemeinere Bedeutung besitzt als wir es im Deutschen gewohnt sind. Sie setzt nicht voraus, dass wir mit Gadamer & Co. die Sichtweise des Rezipienten samt hermeneutischem Zirkel einschließen, sondern sie kann auch bloß das Gegenteil von formalistischer Analyse sein. Sie ist, ziemlich platt ausgedrückt, Kretzschmar statt Schenker, Programmnotiz statt *pitch class set theory*. Fink stellt ausdrücklich diese beiden Pole in seinem Aufsatz gegenüber, und sein Plädoyer für McClarys Lesart ist zugleich ein Plädoyer für die Hermeneutik.

Was im Folgenden passiert, ist einigermaßen subtil. Fink erkennt an, dass verschiedene Analysen der zur Diskussion stehenden Passage möglich sind und dass man die Harmonik eigentlich so oder so interpretieren kann. Für seine eigene Lesart stellt er aber eine Art ethischen Vorrangs fest: Alle Analysen sind gleichwertig, aber meine ist besser, weil ich daraus eine Hermeneutik entspinne, und Her-

14 So wurde der Aufsatz von der Zeitschrift *High Fidelity* umbenannt: Milton Babbitt, der Autor, hatte ihm ursprünglich den Titel »The Composer as Specialist« gegeben (2003).

15 »beautification, a subtle or not-so-subtle relaxation towards reassuring certainties and away from the challenging confusions of this (or any) modern artwork« (Dell'Antonio 2004, 129).

16 McClary 1991 (»the throttling, murdering rage of a rapist incapable of attaining release«).

meneutik ist gut, weil sie nicht verschönert. Entsprechend seiner Behauptung, Analyse diene grundsätzlich der Verschönerung von Diskrepanzen, erklärt er Beethovens Satz für gescheitert – gescheitert, weil die harmonischen Gesetze der Sonatenform und die tonale Dynamik derart in Frage gestellt seien, dass die ganze Form nicht gelänge. Die Impotenz Beethovens bestehe in seiner Unfähigkeit, die tonale Struktur aufrechtzuerhalten (auf Englisch ist die Metapher noch offensichtlicher). Hier gilt wieder: Fink muss die Strategie des strukturellen Hören, so wie er sie versteht, zuerst akzeptieren, um dann, wie er meint, das Gegenurteil aussprechen zu können.

Das Problem dieser Art von Hermeneutik bleibt natürlich ihre Beliebigkeit. Spielen wir für einen Moment mit der Idee, die Analyse stamme nicht von Fink, sondern von Adorno: Ohne ein einziges analytische Detail zu ändern, könnte man daraus ein völlig anderes Bild erstellen – Beethoven nicht als impotenter Antiheld, der die Anforderungen der Sonatenform nicht erfüllen kann, sondern als Held, der gegen die Erstarrung der Sonatenform kämpft und gerade dadurch ihre Dynamik, aber auch sich selbst als Subjekt durchsetzt. Fink selbst zitiert Adornos pessimistische Erkenntnis, die Freiheit des Individuums stehe der gesellschaftlichen Ordnung entgegen. Aber genauso wie die Spannung zwischen Grundstruktur und Unterbrechung durch deren Wechselbeziehung bedingt ist, so gilt auch hier: Die Freiheit des Individuums steht notwendigerweise in Spannung zur gesellschaftlichen Ordnung, besteht die Gesellschaft doch aus lauter Individuen, deren Interessen und Grundrechte im Gleichgewicht gehalten werden müssen.

Das Problem bei der Debatte zwischen formalistischen und hermeneutischen Methoden besteht also nicht bloß darin, dass die eine Methode distanziert, die andere die Brüche hervorhebt oder dass die eine die Verschwörung und die andere die versteckte Wahrheit hinter dieser Verschwörung darstellt. Die Vehemenz der Reaktionen auf McClarys Aussagen – inklusive Pieter van den Toorns ebenso berüchtigter, schlicht misogyner Gegenpolemik[17] – und die daraus entstandenen Missverständnisse über das, was McClary eigentlich sagen wollte, sind Grund genug, diese Auseinandersetzung wieder zu thematisieren. Und trotzdem lohnt es sich auch hier, diese Debatte aus größerem Abstand zu betrachten. Ob McClarys Metapher nicht Gefahr lauft, sexuelle Gewalt gegen Frauen durch Erhebung auf die Diskursebene zu trivialisieren, sei dahingestellt. Auf jeden Fall haben wir es auch hier mit der Debatte zwischen Rationalität und Sinnlichkeit zu tun, und zwar diesmal von ihrer politischen Seite her betrachtet. Der Verdacht, Musik sei implizit sensuell, ergo gefährlich, und müsse daher unter Kontrolle bleiben, ist Eckpunkt nicht nur der platonischen Musiktheorie, sondern auch vieler verwandter Musikanschauungen in Teilen der westlichen, aber auch der islamischen Welt. Das platonische Musikdenken genießt derzeit in den USA, und nicht erst seit 9/11, so etwas wie ein Renaissance, beispielsweise in *The Closing of the American Mind*, Allan Blooms Plädoyer für die humanistische Bildung, aber auch in den Schriften eines der derzeit bekanntesten Musikwissenschaftler, Richard Taruskin, der sich unter anderem für die Zensur von John Adams' Oper *The Death of Klinghoffer* aussprach, da darin auch Terroristen eine Stimme bekommen.[18] Man muss stets diesen konservativen Kontext mitdenken und mitfühlen, wenn man Kritik an eher liberalen MusikwissenschaftlerInnen übt, auch wenn man sich fragt, warum die Diskussion hier wie so oft auf der metaphorischen Ebene geführt wird, statt auf der Ebene der politischen Tatsachen, der wechselnden sozialgeschichtlichen Kontexte von Kritik und Aufführung. Denn wie die liberale Kulturtheorie allgemein befindet sich die *New Musicology* in Gefahr, so stark auf dem eigenen Programm und den eigenen Parolen zu beharren, dass sie die Fähigkeit zum pragmatischen Handeln einbüßt und nicht bloß

17 van den Toorn 1991.

18 Bloom 1987, Taruskin 2001. Subotnik zerlegt Blooms Buch in ihren »Deconstructing Variations« in seine Einzelteile und zitiert aus Taruskins Artikel – leider kommentarlos – in ihrem Schlusswort zum vorliegenden Buch.

gegen Elfenbeintürme anrennt, sondern gegen Windmühlen. Ist Beethovens Neunte à la Fink dieselbe Neunte wie die, die nach dem Fall der Berliner Mauer am Brandenburger Tor gespielt wurde? Ist es dieselbe Neunte, die 2005, zum ersten Mal seit 1979, im Iran gespielt wurde, eine Aufführung, die von konservativen Kritikern angegriffen wurde, vielleicht weil Frauen in dieser Sinfonie als Solistinnen auftreten? (Nach bestehendem iranischen Recht galt die ›verführerische‹ Stimme der Frau allenfalls im Massenchor als akzeptabel.) Würden sich die iranischen Gesetzgeber von McClarys Lesart bestätigt fühlen, weil hier quasi eine Vergewaltigung abgebildet werde, und Frauen zurecht von solchen Abbildungen geschützt werden müssten? Die New Musicology kann nur schwer mit solchen Fragen umgehen, weil sie in der Realität das Spiegelbild, nicht das Gegenbild ihres Gegners ist. Denn trotz der vielen Worte über Kultur und Geschichte schleichen sich sehr oft Aussagen und Perspektiven ein, die den Glauben an ›die‹ Musik und die in ihr enthaltenen Kräfte verraten. Der eine will diese Mächte unterdrücken, die andere sie feiern. Das ändert nichts daran, dass wir es in beiden Fällen mit einer neuplatonischen Sicht zu tun haben.

V

Eine Musikwissenschaft, die den Anspruch auf sozialkritische Relevanz erheben möchte, darf sich mit oberflächlichen, einseitigen und abstrakten Theorien über ›die‹ Gesellschaft nicht zufrieden geben. Ebensowenig darf sie einer Wissenschaftstradition vorwerfen, Kultur und Geschichte über Bord zu werfen, wenn sie dabei Kultur und Geschichte der kritisierten Tradition selbst außer Acht lässt. Beethovens Musik und die durch sie ausgelöste ästhetische Diskussion bezeichnen einen bedeutsamen sozialhistorischen Moment: Zwar war das Primat der vokalen Musik bereits untergraben, aber die reine Instrumentalmusik war noch alles andere als eine philosophische Selbstverständlichkeit. Nicht nur in diesem Sinne steht Beethoven für Entwicklungen, die binnen kurzer Zeit die vorherrschende Philosophie der Musik anhaltend und zutiefst verändert haben. Auch die Entwicklung hin zu einer Musiktheorie, die die immanente Analyse zum Maßstab erhebt, ist nicht nur ›für sich‹ zu verstehen, sondern im Gesamtkomplex von gesellschaftlichen und ästhetischen Faktoren, die sich immer gegenseitig bedingen. So forderte die neue Musik Beethovens (und anderer Komponisten) eine Art des Hörens, die auf besondere Konzentration angewiesen ist – eine Konzentration, die durch das bürgerliche Konzert ermöglicht wurde. Diese Art des Hörens, die sich spätestens dann durchgesetzt hatte, als Wagner die Lichter in Bayreuth verlöschen ließ und damit das gesellschaftliche Drumherum des Theaterbesuchs ausblendete, entspricht einer Art von Musik, die ihren Sinn und ihre Funktion aus anderen Quellen bezieht als zum Beispiel Musik zum Tanz, Musik zum Ritual oder im bürgerlichen Salon. Je komplexer die Musik wird, desto mehr fordert sie ein stilles Zuhören, ein Zuhören, das durch den Einsatz externer Medien – wie zum Beispiel der Partitur, die durch den Aufstieg des Musikverlagswesens im neunzehnten Jahrhundert einem breiteren Publikum zugänglich wurde, und später der Tonaufnahme – unterstützt wurde. Diese Musik fordert zeitgleich die Etablierung einer Musikwissenschaft, eine spezifische Art des theoretischen Umgangs mit dieser Musik, die nun zum Höhepunkt der Kultur erhoben wird. Und umgekehrt: Wer nur zuhören will, bevorzugt eine andere Musik als derjenige, der gerne tanzt.

Andrew Dell'Antonios eigener Aufsatz in diesem Buch widmet sich der Gestaltung von MTV und interpretiert diese als Beispiel eines »collective listening«, das er dem »structural listening« gegenüberstellt. MTV, so schreibt er, »zeigt Kollektivität und Teilnahme in der Gruppe als zentral für das Erlebnis des Zuhörens/Zusehens«.[19] Diese Darstellung ist, wie Dell'Antonio selber zugibt, zusammengeschnitten, ein Konstrukt also: Trotzdem bietet MTV seiner Meinung nach die Möglichkeit eines Paradigmas, das nicht vom vereinzelten, distanzierten Hörer her gedacht wird, sondern aus dem Kollektiv selbst herauswächst. Das geschieht in einem ästhetischen Kontext,

der feste Deutungen ohnehin schon als fragwürdig erscheinen lässt, denn es geht hier vor allem um Musikvideos, die, wie Dell'Antonio zeigt, filmisch zum Teil andere Zeichen und Symbole setzen, als aus dem Song an sich herauszuhören wären. Hier gibt es also keine Möglichkeit einer ›Musik an sich‹, da die Zeichensysteme Video und Musik ständig aufeinander prallen. Was Dell'Antonio am ›collective listening‹ fasziniert, ist der soziale Prozess, durch den Meinungen und Bedeutungen nach und nach ausgehandelt werden.

Auch in diesem Aufsatz haben wir es wieder mit einem Entweder-Oder anstatt mit einem Sowohl-als-auch zu tun, so dass man sich schließlich fragt, was daran eigentlich noch postmodern ist. Und auch die schöne neue Welt, die Dell'Antonio in MTV entstehen sieht, hat eine Geschichte. Dell'Antonio weist selbst darauf hin, wenn er anmerkt, dass die populäre Musikkultur nicht im 20. Jahrhundert vom Baum fiel, sondern bereits in früheren Jahrhunderten existierte: dass beispielsweise – wie Roger Fiske übrigens schon 1973 mühevoll darstellte – auch im 18. Jahrhundert die populärsten Lieder des Tages in die Oper aufgenommen wurden, zur großen Freude eines Publikums, das keineswegs nur aus den gebildeten Schichten kam. Dell'Antonio hat völlig Recht, dass wir uns mit neueren Hörstrategien auseinandersetzen sollten. Das erfordert eine Menge an historischer ›Heidenarbeit‹, aber nicht, um Generationen der ›Haydnarbeit‹ in die Ecke zu drängen, sondern um sie zu ergänzen. Das Fehlen eines größeren Kontexts erklärt teilweise, warum Dell'Antonios Aufsatz von einer unglaublichen Naivität geprägt ist, gerade auch in dem Moment, wo er selbst von Naivität spricht:

»While it would be naive to view MTV as operating from a humanitarian point of view, within its free-market-model and profit-oriented parameters, the network does open up a space for critical, evaluative discourse […] In so doing, MTV reflects (and may be assisting in shaping/systematizing) a type of listening process and critical discourse that is not solitary but collective.«[20]

An dieser Stelle kann man fast hören, wie Adorno sich in seinem Grab leise räuspert. Doch dem vielfach diskutierten Adorno wird auch in diesem Sammelband nie richtig zugehört. Wenn es die eine Ironie des Buches ist, dass es dem deutschen Idealismus an fast allem die Schuld gibt, sich aber nur begrenzt über das amerikanische Bildungssystem Gedanken macht, so ist es die andere Ironie, dass die Welt von Schönberg und Adorno kaum beleuchtet, geschweige denn mitgefühlt wird. Das ist bei Adorno vielleicht ein größeres Problem als bei Schönberg, denn Adornos Schriften über populäre Kultur aus ihrem historischen Kontext zu reißen, scheint tatsächlich zu kurz gegriffen – gerade weil dieser Kontext eins zu eins mit dem Zeitalter des europäischen Faschismus übereinstimmt, einem totalitären Denken also, das zu hundert Prozent auf das nichtkritische kollektive Denken setzt.

Kritisches Denken: Es soll eigentlich das Alpha und Omega aller Wissenschaft sein, kann aber so viele verschiedene Verkleidungen annehmen, wie es denkende Menschen gibt – und das ist gut so. Es war eine Freude, am Ende dieses Buches eine scharfe Kritik dieser Entwicklungen zu finden, und zugleich eine, die ein Plädoyer für die Musiktheorie ist, die diese mit genau der philosophischen Tendenz in Verbindung bringt, die auch für Subotnik und ihre NachfolgerInnen so bedeutsam gewesen ist, nämlich der Dekonstruktion. Martin Scherzinger hinterfragt Subotniks vereinfachte Unterscheidung zwischen strukurellem und nicht-strukturellem Hören, denn diese Teilung »does more to undercut than to underscore the opposition […It] essentially accepts formalism's hermetic claims, instead of configuring the business of analysis and close reading as social.«[21] Es gibt, wie Scherzinger

19 »portrays collectivity and group participation as crucial to the listening/viewing experience« (Dell'Antonio 2004, 201).

20 Ebd., 228.

21 Ebd., 257.

zeigt, keinen Grund, eine musikimmanente Analyse als *a priori* weniger politisch oder sozialkritisch anzusehen, vor allem nicht, wenn die Alternative eine Lesart ist, die Kategorien aus den Sozialwissenschaften auf die Musik bloß überträgt. Scherzinger entwickelt diesen Gedanken ausgehend von Vergleichen zwischen führenden Denkern der Dekonstruktion und Aussagen von führenden Musiktheoretikern, darunter Benjamin Boretz und David Lewin. Die Übereinstimmung etwa zwischen Lewins Analyse des Schubertlieds *Morgengruß* und Derridas Philosophie der Dekonstruktion ist laut Scherzinger nur dann überraschend, wenn wir vergessen, dass der französische Strukturalismus nicht zuletzt von der deutschen Metaphysik abstammt. Musikanalyse kann aber auch eine viel offensichtlichere sozialkritische oder sogar politische Funktion erfüllen – als Beispiel nennt Scherzinger die Tatsache, dass eine harmonische und strukturelle Analyse verschiedener südafrikanischen Musiken vielfältige Entsprechungen zwischen diesen Traditionen und damit den Kulturen aufweist, die im Zeitalter des Kolonialismus und der Apartheid durch die Erfindung stark unterschiedlicher ›Tribes‹ zu rein politischen Zwecken unterdrückt wurden. Während die *New Musicology* die Musikanalyse als an sich politisch diskutiert, unterstreicht hier Scherzinger, dass die Musikanalyse erstens nicht zwangsgemäß konservativ ist und zweitens eine explizit politische Funktion haben kann.

VI

Niemand dürfte bestreiten, dass die Musikwissenschaft an vielen Stellen noch immer dringend renovierungsbedürftig ist. Das gilt nicht nur für die Musiktheorie und -analyse, auch wenn die Grenzen eines Systems, das sich seit seinem Bestehen fast nur einem einzigen Repertoire aus der Gesamtheit aller musikalischen Ausdrucksformen widmet, hier am stärksten auffallen. Die Musiktheorie ist ja myopisch, kurzsichtig, ideologisierend und begrenzt, aber in dem, was sie tut, ist sie verdammt konsequent. Sie hat zumindest System, und kann, wenn auch nur für einen Bruchteil der Musik, einiges schon sehr gut erklären – vorausgesetzt, man spricht fließend Harmonielehre. Dass sie schon längst nicht mehr ausreicht, liegt auf der Hand. Dass einige Musikwissenschaftler die Musiktheorie lieber andauernd angreifen statt konsequente wissenschaftliche Alternativen auszuarbeiten, ist allerdings merkwürdig. Denn der Geist der alten Musikwissenschaft wird, wie in den meisten Gespenstergeschichten, sich nur dann endgültig begraben lassen, wenn man sich wieder dem Leben ›danach‹ widmet. Und in puncto Dekonstruktion verhält es sich ähnlich: Man kann sich selbst genauso gut dekonstruieren wie die anderen, doch stellt sich zuletzt die Frage, was danach noch übrig bleibt außer Trümmern. Letztendlich haben wir es derzeit schwer genug, unser Tun einem finanzgebenden Dritten gegenüber zu begründen, der verständlicherweise nicht einsehen kann, warum unser Fach so gern und lange in Elfenbeintürmen geschlummert hat, dann aber, wenn er uns als Rettung ein Bachelorprogramm in Musikmanagement schickt, selbst Prinzen mit Fröschen verwechselt. Und wir? Wir müssen zeigen können, warum unsere ganzen Theorien im Dialog innerhalb der Musikwissenschaft(en), aber auch interdisziplinär von Nutzen sind, was sie uns zeigen können über den Menschen und sein – neben der Sprache – am häufigsten vorkommendes, gemeinsames Kulturgut: die Musik. In den fünfziger Jahren hatte Milton Babbitt genau gegenteilig argumentiert, nämlich, dass die zeitgenössische Komposition, die für ihn eng mit der zeitgenössischen Musiktheorie verflochten war, nur im Elfenbeinturm überleben könne (und überleben müsse). Babbitts Programm wurde in den fünfziger Jahren ausgerufen. Da gab es noch nicht mal die Beatles, und die Rechner, auf denen Babbitt die Entwicklung der amerikanischen Computermusik vorantrieb, füllten einen ganzen Raum: Windows gab es nur in der Wand, nicht auf dem Desktop. Wir leben jetzt in einer anderen Welt, aber nach wie vor sollte es weder darum gehen, das eine gegen das andere auszuspielen, noch darum, alles zu relativieren. In

einer Gesellschaft, in der Fundamentalismus zunehmend eine bewegende Macht ist (und Fundamentalismus lebt ja von einer strengen Unterdrückung des Individuums, die fast immer auch mit einer strengen Kontrolle der Musik einhergeht) ist es nicht unverständlich, dass die Debatte sich polarisiert. Fundamentalismus kann wie man weiß sehr schlecht differenzieren, das liegt in seinem Wesen. Die Antwort darauf muss aber umso mehr Differenzierung sein, nicht Nabelschau.

Wenn ich diesen Punkt besonders hervorhebe, dann deshalb, weil eines der Ziele der New Musicology immer darin bestanden hat, eine politische, auch ethische Dimension in der Musikwissenschaft aufzubauen. Diese Dimension ist in der klassischen Musikwissenschaft in vielerlei Hinsicht zu kurz gekommen, nicht zuletzt weil sie auf einem kleinem Repertoire fußte, das schon allein aus ökonomischen Gründen nicht allen zugänglich war (die Musikethnologie bot hier nur begrenzt einen Ausgleich, weil die beiden Disziplinen so oft ohne jeden Kontakt zueinander operierten). Doch die Methoden dieser Musikwissenschaft entweder als unpolitisch oder aber als versteckt konservativ zu verdammen, ist keine Lösung, wenn man sich nicht selbstkritisch die Frage stellt, warum so viele Individuen gerne formalistische Analysen schreiben, ja, ihr ganzes Berufsleben dieser Aktivität widmen. Gegen die Objektivierung der Analyse die Subjektivierung der neuen Kritik zu setzen, ist in wesentlichen Zügen nur die Fortsetzung des Problems mit veränderten Vorzeichen, nicht dessen Lösung. Um auf den Titel der Sammlung zurückzukommen: Es reicht nicht, nur zu hören. Man muss auch zuhören können.

Doch die ›Anderen‹ der neuen Musikwissenschaft bleiben in dieser Sammlung bis auf den Aufsatz von Scherzinger und einige Passagen in Attinellos Aufsatz stumm. Scherzingers fundierte Kritik wird von Subotnik selbst in ihrem enttäuschenden Schlusswort nur oberflächlich rezipiert. Bei allem Respekt für das Anliegen der neueren amerikanischen Musikwissenschaft stellt sich die Frage, ob das Projekt in dieser Form noch zu retten ist oder ob die Kriterien, die ihm zugrunde liegen, nicht schon jetzt so verhärtet sind, dass wir auch dieses Bauwerk nur noch abreißen können, um zu retten, was ursprünglich als Möglichkeit, als Notwendigkeit mit ihm verbunden war.

»The Next Paradigm of musical scholarship is in good hands.« Mit diesem Satz beendet Rose Rosengard Subotnik das Buch. Es gilt aber, wie die New Musicology einst und zu Recht auf ihre Fahnen schrieb, Paradigmen zu durchbrechen.

M. J. Grant

## Literatur


Adorno, Theodor W. (1963), »Das Altern der neuen Musik«, in ders., *Dissonanzen: Musik in der verwalteten Welt*, 3. Aufl., Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 136–159.

Babbitt, Milton (2003), »The Composer as Specialist«, in: *The Collected Essays of Milton Babbitt*, hg. von Stephen Peles, Princeton/Oxford: Princeton University Press, 48–54.

Bloom, Allan (1987), *The Closing of the American Mind*, New York: Touchstone.

Dahlhaus, Carl (1980), *Die Musik des 19. Jahrhunderts* (= *Neues Handbuch der Musikwissenschaft* 6), Wiesbaden: Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion.

Fiske, Roger (1973), *English Theatre Music in the Eighteenth Century*, London: Oxford University Press.

McClary, Susan (1991), »Getting Down Off the Beanstalk«, in: dies., *Feminine Endings: Music, Gender, and Sexuality*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 112–131.

Salzer, Felix (1952), *Structural Hearing: Tonal Coherence in Music,* New York: Charles Boni, dt. als *Strukturelles Hören. Der tonale Zusammenhang in der Musik*, Wilhelmshaven: Noetzel, 1960.

Snarrenberg, Robert (1994), »Competing Myths: The American Abandonment of Schenker's Organicism«, in: *Theory, Analysis and Meaning in Music*, hg. von Anthony Pople, New York: Cambridge University Press, 29–56.

Subotnik, Rose Rosengard (1996), »Towards a Critique of Structural Listening«, in: dies., *Deconstructive Variations: Music and Reason in Western Society*, Minneapolis/London: University of Minnesota Press.

Taruskin, Richard (2001), »Music's Dangers and the Case for Control«, *The New York Times*, 9. Dezember 2001.

Toorn, Pieter van den (1991), »Politics, Feminism, and Contemporary Music Theory«, *Journal of Musicology* 9/3, 1–37.

# Michiel Schuijer, *Pitch-Class Set Theory and The Construction of Musical Competence*, Dissertation, Utrecht 2005

Es war insbesondere Allen Fortes 1973 erschienenes Buch *The Structure of Atonal Music*, das mit seinen didaktisch gut aufbereiteten Beispielen die Voraussetzung dafür schuf, dass die pitch-class set Theorie in den angelsächsischen Ländern zum wichtigsten Ansatz der Analyse ›atonaler‹ Musik avancierte. Forte, der eine einfach handhabbare Terminologie bereitgestellt und die Relevanz der (mathematischen) Relationen zwischen sets in kurzen Analysen dargelegt hatte, verfolgte im Wesentlichen das Ziel, die Tonhöhenstruktur sogenannter frei-atonaler Musik (insbesondere der zwischen ca. 1907 und 1925 entstandenen Musik der zweiten Wiener Schule) zu klassifizieren und deren Stimmigkeit aufzuzeigen. Was gängiger Vorstellung nach nur dem unmittelbaren Ausdrucksbedürfnis entsprungen zu sein schien, sollte in seiner (mehr oder minder zwingenden) Logik dargelegt werden – ein Vorsatz, der auch heute noch zu überzeugen vermag, weil die Musik (beim Hören) in der Tat als konsistent und nicht zufällig empfunden wird. Dass musikalischer Zusammenhang hier allerdings (allein) mithilfe der pitch-class set Theorie aufgezeigt werden könne, wurde – und wird – in Zweifel gezogen.

Zunächst ist die Vorstellung, die Tonhöhenstruktur frei-atonaler Musik konstituiere sich im Wesentlichen über sets, also ungeordnete Mengen von Tonhöhenklassen (pitch-classes), die sich sowohl in der Vertikalen als auch in der Horizontalen ausbreiten können, keineswegs selbstverständlich. Abgesehen von dem Einwand, es seien von den betreffenden Komponisten keine Aussagen überliefert, die für ein kompositorisches Vorgehen in sets sprächen – ein Argument freilich, das sich mit Blick auf die Selbstauskünfte Bachs oder Mozarts beispielsweise auch gegen Schenker vorbringen ließe –, ist es gerade die empirische Basis der pitch-class set Theorie, die immer wieder in Zweifel gezogen wurde. Eines der Hauptargumente war, dass der musikalische Vordergrund – Motive, Phrasen etc. – nur selten Gegenstand der Analyse sei, sondern eine ›underlying structure‹.[1] Dass aber eine abstrakte und vom Vordergrund weitgehend unabhängige Struktur in der Lage sein könne, musikalischen Zusammenhang zu verbürgen, ist bei einem verwandten Fall, der Reihenanalyse von Werken der Dodekaphonie, mit guten Gründen[2] ebenfalls in Zweifel gezogen worden. Kritisch angemerkt wurde auch, dass die pitch-class set Theorie die Erklärung ›atonaler‹ Harmonik oder Melodik als Varianten oder Ableitungen tonaler Akkorde oder Tonfolgen ausschließt: Auf tonale Deutungsmuster rekurrierende Analysen etwa von Arnold Schönbergs Klavierstück op. 11,1 (Reinhold Brinkmann[3]) und Igor Strawinskys Sacre du Printemps (Richard Taruskin[4], Pieter C. van den Toorn[5]) werden verworfen, obwohl hier für den Werkcharakter möglicherweise wichtige Einsichten gewonnen werden können.

1 Auf diesen Aspekt richtet sich insbesondere Allen Fortes Augenmerk.

2 Vgl. u.a. Christian Möllers, *Reihentechnik und musikalische Gestalt bei Arnold Schönberg. Eine Untersuchung zum 3. Streichquartett op. 30*, Wiesbaden 1977, sowie Michael Polth, *Zur kompositorischen Relevanz der Zwölftontechnik: Studie zu Arnold Schönbergs Drittem Streichquartett*, Berlin 1999.

3 Reinhold Brinkmann, *Arnold Schönberg: Drei Klavierstücke op. 11: Studien zur frühen Atonalität bei Schönberg*, Wiesbaden 1969, $^{2}$2000.

4 Richard Taruskin, *Stravinsky and the Russian Traditions*, Oxford 1996.

5 Pieter C. van den Toorn, *Stravinsky and The Rite of Spring: The Beginnings of a Musical Language*, Oxford 1987.

Die in englischer Sprache verfasste Dissertation von Michiel Schuijer mit dem Titel *Pitch-Class Set Theory and The Construction of Musical Competence*, die 2005 an der Universität Utrecht eingereicht wurde, versteht sich als eine »musicological reflection« (5) über die pitch-class set Theorie; später ist von einem »historical and contextual account« (34) die Rede. Der zunächst etwas rätselhaft anmutende zweite Teil des Titels (Construction of Musical Competence) verweist auf eine grundlegende These und ein wesentliches Anliegen der Arbeit: Schuijer möchte zeigen, dass die pitch-class set Theorie eine (genuin amerikanische) Konstruktion ist, die stark von Vorstellungen ihrer Entstehungszeit, mithin insbesondere der 60er und 70er Jahre des 20. Jahrhunderts bestimmt wurde und insofern eine »domain of musical competence« darstellt, die ganz bestimmte »contemporary concerns, interests, and perceptions« (35) reflektiere. Indem Schuijer die Theorie historisch verortet und von hier aus ihre Eigenarten erklärt, schreibt er ein Stück Wissenschaftsgeschichte. Gleichzeitig wird die Geltung der Theorie, die bisweilen mit einem arg apodiktischen Anspruch auftritt, ein Stück weit relativiert.

Schuijer steht der pitch-class set Theorie insgesamt aufgeschlossen und wohlwollend gegenüber. Er akzeptiert sie als ein bereits etabliertes Vokabular[6] zur Beschreibung atonaler Musik, das unser Bild von Werken der ›freien Atonalität‹ als eines strukturierten (und nicht zufälligen) Ganzen wesentlich geprägt hat. Der Charakter seiner Arbeit lässt sich vielleicht am besten als eine Kritik im kantischen Sinne beschreiben: als Diskussion wesentlicher Voraussetzungen, Entscheidungen und Inhalte der pitch-class set Theorie sowohl in historischer als auch systematischer Hinsicht. Zwar steht dabei die von Forte geprägte Ausformung der Theorie im Mittelpunkt, doch werden auch ihre Vorgeschichte (etwa in frühen Texten Fortes und bei Milton Babbitt), ihre Weiterentwicklung und alternative Ansätze (John Rahn, Robert D. Morris, David Lewin u. a.) vorgestellt und diskutiert.

Die Arbeit ist in sieben Kapitel (und ein Vorwort) unterteilt, die jeweils in mehrere Unterkapitel zerfallen. Dabei bilden die Kapitel 2 bis 5 sowie 6 und 7 jeweils übergeordnete Einheiten. Ihnen ist Kapitel 1 (»Pitch-Class Set Theory: An Overture«, 11–37) vorangestellt, in dem Schuijer herausarbeitet (und an Beispielen erläutert), welche Vorstellungen von »musikalischer Struktur« der pitch-class set Theorie zugrunde liegen. Er kann zeigen, dass einige wesentliche mit pitch-classes verbundene Kategorien anderen Gebieten der musikalischen Analyse (und des Komponierens) entstammen, und zwar solchen, die im Zentrum von Musik stehen, die gerade nicht zwischen 1907 und 1925 entstanden ist. Die Bezüge sind durchaus heterogen: Der Begriff des sets, also einer Menge von Tönen, die den musikalischen Raum sowohl vertikal als auch horizontal ausfüllen kann, hängt eng mit der Zwölfton-Methode zusammen, vor allem mit dem Phänomen des besonderen Bezugs zweier Hexachorde, den Babbitt mit dem Begriff der ›combinatoriality‹ versehen hat (eine derartige Reihenkonstruktion findet sich in vielen Werken Schönbergs). Die Idee, zwischen einem musikalischen Vordergrund (den Motiven und Themen) und einem strukturellen Hintergrund zu unterscheiden, der die eigentliche Regulationsinstanz bildet, ist in der Theorie Heinrich Schenkers vorgeprägt. Diese Verbindung wird auch durch ein biographisches Moment gestützt, hatte doch Forte nicht nur (zusammen mit Steven E. Gilbert) eine *Introduction into Schenkerian Analysis*[7] geschrieben, sondern auch bereits 1959 einen Aufsatz über »Schenker's Conception of Musical Structure«[8] publiziert. Schließlich steht die Idee, die Struktur eines Werkes lasse sich auf einige wenige sets reduzieren, die in

6 Vgl. die Tabelle auf S. 30 f., aus der hervorgeht, an welchen angelsächsischen Universitäten die pitch-class set Theorie gelehrt wird.

7 Allen Forte, Steven E. Gilbert, *Introduction into Schenkerian Analysis*, New York 1982.

8 Allen Forte, »Schenker's Conception of Musical Structure«, *Journal of Music Theory* 3 (1959), 1–30.

immer neuen Zusammenhängen und (an der musikalischen Oberfläche) in sich stets wandelnden musikalischen Varianten erscheinen, eng in Verbindung mit dem Konzept der ›entwickelnden Variation‹.

Gemäß Schuijer habe sich die pitch-class set Theorie deshalb nur in Amerika entwickeln und solche Verbreitung finden können, weil das Fach Musiktheorie hier bereits zu einer eigenständigen akademischen Disziplin herangereift und durch die Schenker-Tradition zudem von einem relativ abstrakten Strukturbegriff geprägt war. Dass in Europa hingegen, wo die motivisch-thematische Analyse als maßgeblich erachtet wurde, solche Theorien tendenziell auf Ablehnung stießen, konnte nach Schuijer noch anhand der Auseinandersetzungen auf der *Fourth European Music Analysis Conference* im Oktober 1999 in Rotterdam beobachtet werden.

Im Schlussabschnitt des Kapitels stellt Schuijer zwei wesentliche Einwände gegen das Konzept musikalischer Struktur der pitch-class set Theorie vor: zum einen den von Seiten der New Musicology geäußerten Vorwurf des Neopositivismus, der zugleich auf das vermeintliche Unvermögen systematischer Analysetheorien zielt, der Singularität des musikalischen Kunstwerks angemessen zu begegnen. Zum anderen wird die Frage der Hörbarkeit angesprochen: Wie finde ich eigentlich relevante (oder signifikante) sets, wenn gerade die Oberfläche nicht maßgeblich ist? Ist eine Segmentierung in signifikante musikalische Einheiten, die sich von der Oberfläche entfernt, in ihrer Stimmigkeit nicht bloß eine Selbstbestätigung der Theorie, letztlich aber leer? Schuijer nimmt an dieser Stelle noch nicht ausführlich zu diesen Kritikpunkten und Fragen Stellung. Das bleibt vor allem den abschließenden Kapiteln vorbehalten. Zunächst geht es ihm darum, die Voraussetzungen und das Wesen der pitch-class set Theorie genauer in den Blick zu nehmen.

Das 2. Kapitel (»Objects and Entities«, 38–58) beschäftigt sich mit verschiedenen Aspekten des Konzepts von pitch-class set als »representation of musical entities« (58), indem die mit den Begriffen ›pitch‹ und ›pitch-class‹, ›pitch interval‹ und ›pitch-interval class‹, ›pitch-class set‹ sowie ›interval content of a pitch-class set‹ bezeichneten Elemente rekapituliert und diskutiert werden. Schuijer verbindet hier erneut Systematik und Historik, indem die Definitionen in den Kontext der Diskussionen insbesondere der 1960er Jahre eingebettet werden. Dabei werden auch Elemente vorgestellt, die (so) nicht in Fortes Buch Eingang gefunden haben. Schuijer zeigt unter anderem, dass sich gerade bei Forte die Definitionen wesentlicher Elemente durch einen hohen Abstraktionsgrad auszeichnen. Bei pitch-class wird von der Oktavlage abgesehen, bei interval-class (IC) – im Unterschied zu alternativen Entwürfen wie pitch-interval (PI) oder pitch-interval-class (PIC) – werden die Komplementärformen von Intervallen (also z. B. kleine Terz und große Sexte) gleichgesetzt, auch die Fortschreitungsrichtung gilt als unerheblich.

In den Kapiteln 3 bis 5 (»Operations«, 59–94, »Equivalence«, 95–130, »Similarity«, 131–180) werden mögliche Beziehungen zwischen pitch-class sets diskutiert. Die Kapitel gehen von der Voraussetzung aus, eine Bestimmung von sets mache nur dann Sinn, wenn sie verglichen werden können. Gefragt wird also, welcher Art die Beziehung zwischen sets sein kann und wie diese definiert und gemessen werden kann. Kapitel 3 ist den relativ einfachen und im Wesentlichen unstrittigen Operationen gewidmet, nämlich Transposition, Inversion (Umkehrung) und Multiplikation. Auch hier legt Schuijer ein Hauptaugenmerk auf die Feststellung, dass diese Operationen bereits bei älteren Ansätzen zu finden sind. Allein das Verfahren der Multiplikation fand erst um die Mitte des 20. Jahrhunderts Anwendung (explizit bei Krenek, Eimert und Boulez), vermutlich ein Grund dafür, dass Forte diese Operation nicht heranzieht. Schuijer hält sie denn auch weniger für ein analytisches Werkzeug als ein kompositorisches Konzept der zeitgenössischen Musik.

Die spannendsten Abschnitte des Buches sind zweifelsohne die Kapitel 4 und 5. Hier kann Schuijer zeigen, dass Fortes Setzungen im Hinblick auf Äquivalenz und Ähnlichkeit

von sets keineswegs selbstverständlich sind, dass die Diskussion über sinnvolle und praktikable Definitionen auch nach dem Erscheinen von Fortes Buch noch im Fluss war (und bis heute nicht abgeschlossen ist), und dass bestimmte Entscheidungen vielleicht weniger aus sachlichen als vielmehr pragmatischen Erwägungen heraus getroffen wurden.

Kapitel 4 diskutiert die Entwicklung des Konzepts von ›equivalence‹, d. h. die Frage, wann zwei pitch-class sets als äquivalent betrachtet werden können (was bei Forte dazu führt, dass sie mit demselben Namen versehen werden). In der Tat scheint es zunächst kaum verständlich, dass etwa Dur- und Mollakkorde (set 3-11) nach Forte als äquivalente sets zu gelten haben (auch unterschiedliche Basstöne und Oktavlagen beeinträchtigen die Äquivalenz nicht). Andererseits leuchtet es ein, dass die Fülle möglicher Tonhöhenordnungen auf ein handhabbares Maß reduziert werden musste, sollte es noch als analytisches Mittel tauglich sein. Schuijer zeichnet nach, warum letztlich der ›interval content‹ zur zentralen Kategorie von Äquivalenz wurde: Auch hier besaß die Analyse von Zwölfton-Musik, also eines ganz anderen Repertoires, eine Leitfunktion. Einen Anknüpfungspunkt bot erneut die »hexachordal combinatoriality«, die auch Umkehrungen von Hexachorden einbezieht. Damit aber ist sowohl die konkrete Reihenfolge der Töne (und Intervalle) als auch die Intervallrichtung innerhalb zweier durch combinatoriality verbundenen Hexachorde nicht mehr identisch: gleich bleibt allein der gesamte Intervallinhalt aller sechs Töne zueinander (interval vector). Dass der interval vector eine problematische Kategorie für die Annahme von Äquivalenz war, lässt sich bereits deutlich an den mit ›Z‹ bezeichneten sets ablesen, die zwar denselben interval vector aufweisen, sich aber nicht mittels Transposition, Inversion oder beiden Operationen auf dieselbe prime form reduzieren lassen. Schuijer stellt daher auch alternative Definitionsversuche vor, die im Anschluss an Forte vorgenommen wurden. Dazu gehören John Rahns ›class-types‹, David Lewins ›transformation groups‹ sowie Robert Morris' Versuch, die Kategorie des Klangs (›sound‹) zum primären Bestimmungsmerkmal zu erheben.

Zielt Morris' Definition auf eine stärkere Berücksichtigung der klanglichen Außenseite (und ist daher auch Ausdruck eines Unbehagens angesichts eines all zu abstrakten Strukturbegriffs), so ist Rahns Erweiterung von der Idee bestimmt, das analytische Instrumentarium zu verfeinern und flexibler zu machen, indem zwischen äquivalenten sets, die allein durch Transposition zustande kommen, und solchen, die auf Inversion sowie auf beidem beruhen, unterschieden wird. Als Beispiel wird neben den ersten beiden Takten von Schönbergs Klavierstück op. 33a der Anfang von Wagners Tristanvorspiel herangezogen. Rahn kann zeigen, dass der Tristanakkord und der E-Dur-Septakkord am Ende von Takt 3 zwar nicht mittels Transposition auf dieselbe prime form reduzierbar sind (also nicht demselben $T_n$-type angehören), aber hinsichtlich Transposition, gefolgt von Inversion als äquivalent gelten können. Anfang und Ende der Phrase sind gewissermaßen komplementär aufeinander bezogen. Aber war das – wie von Rahn und Schuijer behauptet – wirklich ein Ergebnis, das »not obvious« war? Das kann man bezweifeln. Erstens wäre Forte (mit seiner Äquivalenzdefinition) zum selben Ergebnis gekommen. Zweitens sind bestimmte äquivalente Akkordpaare für denjenigen, der mit der set-Theorie vertraut ist, leicht zu erkennen (z. B. Dur und Moll [3-11], halbverminderter Septakkord und Dominantseptakkord [4-27] oder übermäßiger Dreiklang mit einem beliebigen Halbton [4-19]).

Nimmt man allerdings Rahns Forderung nach Verfeinerung ernst, so wäre als Ergebnis vielmehr festzuhalten, dass die beiden Akkorde gerade nicht äquivalent sind (nämlich wenn man die $T_n$-type-Klasse zugrunde legt) und sich erst dann als äquivalent erweisen, wenn man den Maßstab erweitert bzw. das Raster vergröbert. Damit ist eine Hauptschwierigkeit angesprochen und vielleicht auch der Grund genannt, warum sich Rahns class-types nicht durchgesetzt haben: Die Strukturanalyse sucht in der Regel nach Übereinstimmungen unterhalb der heterogenen Oberfläche und

neigt dazu, differenzierende Lesarten zu vernachlässigen. Die Frage, welches die adäquate Äquivalenzdefinition sei, verweist zugleich auf ein grundsätzliches Problem: Wo eine (vergleichsweise) unanschauliche Struktur ohne (starken) Außenhalt auskommen muss, verfügen wir über keine externen Kategorien mehr, die uns sagen, welcher Grad an Abstraktion sinnvoll ist.

Das letzte Kapitel zum Vergleich von pitch-class sets beschäftigt sich mit der Kategorie der ›similarity‹. Sie ist zentral für den Anspruch der pitch-class set Analyse, eine Theorie des musikalischen Zusammenhangs zu sein: Wenn ›entwickelnde Variation‹ (hier in Bezug auf unordered sets) ein wesentliches Anschauungsmodell darstellt, dann müssen – analog zur motivischen Entwicklung – auch Beziehungen zwischen sets beschreibbar (und berechenbar) sein. Ähnlichkeitsbeziehungen müssen mithin qualifizierbar sein, und im Idealfall soll es eine Hierarchie von sets geben, was Forte dazu veranlasste, im zweiten Teil seines Buches eine Theorie der pitch-class set complexes vorzustellen, die im sogenannten nexus-set gipfelte, einem übergeordneten set, aus dem alle weiteren ableitbar sind und das damit gewissermaßen als eine Art Tonika oder Grundreihe fungiert. Schuijer hatte bereits an früherer Stelle dargelegt (vgl. 36), dass sich die von Forte im zweiten Teil seines Buches präsentierten Überlegungen nicht durchsetzen konnten. Äußeres Zeichen hierfür ist, dass sie keinen Eingang in wichtige andere Lehrbücher (John Rahn, *Basic Atonal Theory*; Joseph Straus, *Introduction to Post-Tonal Theory*) gefunden haben.

Sein Hauptaugenmerk richtet Schuijer in diesem Kapitel auf Konzepte zur Beschreibung von Ähnlichkeitsbeziehungen, die sowohl vor als auch nach Forte entwickelt wurden. Zunächst wird auf Paul Hindemiths *Unterweisung im Tonsatz* (1937) und Ernst Kreneks *Studies in Counterpoint* (1940) verwiesen. Beiden Konzepten ist gemeinsam, dass sie (wenngleich auf unterschiedliche Weise) Akkorde in verschiedene Klassen einteilen, die sich durch das Vorkommen bestimmter Intervalle konstituieren. Hindemith verwendet diese Klassen zur Beschreibung des harmonischen Gefälles, das – zusammen mit dem Stufengang – den Tonsatz eines Stückes regulieren, mithin Zusammenhang herstellen soll.

Forte wählte als Kriterium für die Ähnlichkeitsbeziehungen den Intervallvektor. Schuijer macht darauf aufmerksam, dass Forte die Möglichkeiten, Ähnlichkeitsbeziehungen abzustufen, nicht ausschöpft, denn er zählt beim Vergleich zweier sets nur, wie viele Positionen im Intervallvektor identisch sind, nicht jedoch die Anzahl der unterschiedlichen Intervalle (Fortes Selbstbeschränkung führt gleichwohl dazu, dass die Relationen überschaubar und in der Anwendung praktikabel bleiben). Schuijer stellt daher im Anschluss an Fortes Konzept weitere in der amerikanischen Musiktheorie diskutierte Möglichkeiten (und die mit ihnen verbundenen Probleme) vor, Ähnlichkeitsbeziehungen zu definieren. Den Anfang macht Richard Teitelbaums Konzept einer ›intervallic similarity‹; es folgen die Definitionen von Eric Regener, Lewin, Morris, Rahn, noch einmal Lewin und schließlich von Eric J. Isaacson. Dieser gut dreißig Seiten umfassende Abschnitt, in dem Abkürzungen wie SIM und ASIM (Morris' ›similarity index‹ bzw. ›absolute similarity index‹), $MEMB_n$ (X,A,B) (Rahns ›Mutual embedding in sets A and B of sets X of size n‹), REL(A,B) und REL2 (Lewin) sowie IcVSIM (Isaacsons ›Interval-class Vector Similarity‹) vorkommen, ist etwas für Spezialisten. Auch Schuijer räumt ein, dass hier eine »self-perpetuating power of a technical vocabulary« (180) vorliegt. Gleichwohl werden die Probleme einsichtig, auf die all diese Autoren reagieren: Denn Forte hatte die Ähnlichkeitsbeziehungen lediglich mittels vier Klassen zu definieren versucht (Rp, $R_0$, $R_1$, $R_2$). Es gab nur die Möglichkeit, entweder einer Klasse anzugehören oder nicht, und eine Abstufung erfolgte allein über die Art und Anzahl von Zugehörigkeiten zu diesen Klassen (insofern ähnelt Fortes Konzept jenem Hindemiths). Alle von Schuijers vorgestellten späteren Definitionen hingegen zielen darauf, einen Zahlenwert als Ergebnis zu erlangen, mit dem die Grade der Ähnlichkeit genauer mess- und beschreibbar sind. Auch hier zeigt sich, dass mit zuneh-

mender Komplexität der Formeln zwar eine größere Genauigkeit erreicht werden kann, dass aber zugleich ihre Handhabbarkeit immer weiter abnimmt: In ihren ausdifferenziertesten Formen wird die mathematische Musiktheorie zu einer Sache von Eingeweihten und ist für eine breite Anwendung ungeeignet – dabei war es ursprünglich gerade ihre Praktikabilität in der Lehre, die maßgeblich zum Erfolg der pitch-class set Theorie beigetragen hat.

In den beiden abschließenden Kapiteln werden noch einmal grundsätzliche Fragen angesprochen, die teilweise bereits im Anfangskapitel gestellt worden waren. Ausgangspunkt des vorletzten Kapitels (»Blurring the Boundaries: Analysis, Performance, and History«, 181–199) ist zunächst das Faktum der Historizität auch der musikalischen Analyse, das zu der Frage führt, inwiefern eine Analysetheorie (oder auch nur Methode) zu brauchbaren Ergebnissen führen kann (oder radikaler gesagt: überhaupt eine Berechtigung besitzt), wenn sie nicht dem zeitgenössischen musiktheoretischen oder kompositorischen Diskurs im Umkreis des zu analysierenden Werks entstammt, sondern postskriptiv formuliert wurde – beansprucht sie doch, Einblicke in das Gefüge eines historisch verorteten Kunstwerks zu vermitteln. Als Vertreter dieser Position führt Schuijer insbesondere Richard Taruskin an, der nicht zuletzt Fortes Analysen heftig attackiert hatte. Daran, dass gerade die Ahistorik der pitch-class set Theorie großen Widerspruch hervorrief, war Forte nicht ganz unschuldig, hatte er doch als Antwort auf Taruskins Kritik an seiner Analyse von Strawinskys *Sacre du Printemps* die ›phenomenological virginity‹ propagiert. Es wäre freilich zu überlegen, ob nicht der radikale Gegensatz der Argumente die Möglichkeit einer Koexistenz oder eines produktiven Pluralismus verschiedener Analyseverfahren verdeckt. Immerhin hatte Forte in seiner Analyse von Schönbergs Klavierstück op. 11,1 auf Brinkmanns Arbeit (in jedenfalls nicht ablehnender Weise) aufmerksam gemacht, und Taruskin betrachtete Fortes Analyse des *Sacre* als ›onesided‹, was doch etwas anderes bedeutet als ›falsch‹ oder ›ohne Berechtigung‹ (George Perles Kritik war dagegen fundamentaler). Ohne Fortes extremen Standpunkt zu teilen, favorisiert Schuijer (im Anschluss an Nicolas Cook) einen Analysebegriff, der nicht (oder doch zumindest nicht primär) auf Rekonstruktion zielt. Vielmehr sei Analyse ein Akt der Interpretation, in dem Bedeutung produziert werde. Es sei daher legitim, sich eines analytischen Instrumentariums zu bedienen, das nicht der Zeit der zu analysierenden Musik entstammt. Außerdem weist Schuijer noch einmal darauf hin, dass von Ahistorität streng genommen nicht die Rede sein kann, da der pitch-class set Theorie doch Vorstellungen vom Komponieren zugrunde liegen, die historisch im Umkreis der von ihr vorwiegend betrachteten Musik verortbar sind.

Der zweite Abschnitt des Kapitels beschäftigt sich mit dem Verhältnis von Gegenstand (musikalischem Werk) und Analysemethode (pitch-class set Theorie). Schuijer zeigt, dass hier ein wechselseitiges Verhältnis vorliegt. Erkenntnisinteresse und spezifische Denkfiguren steuern die Anwendung der Theorie. Zugleich wird durch die Bedingungen der Theorie die Analyse in bestimmte Bahnen gelenkt, wenn nicht gar beschränkt. Diese Verflechtung von Gegenstand und Methode zeigt sich bei der pitch-class set Theorie brennpunktartig im Problem der Segmentierung. Was Schuijer am Beginn seiner Arbeit angedeutet hatte, wird hier nun an einem Beispiel veranschaulicht. Anhand von Nicolas Cooks pitch-class set Analyse von Schönbergs Klavierstück op. 19,6 verdeutlicht Schuijer, welche Probleme für die konkrete Analyse hieraus resultieren. Denn für die von Cook vorgenommene Segmentierung, die keineswegs auf der Hand liegt (die Takte 5 und 6 bilden kein Segment; stattdessen wird die erste Takthälfte von Takt 5 noch dem vorherigen Segment zugeschlagen, obwohl sie durch eine deutliche Pause vom Vorherigen abgetrennt ist), lassen sich zwei Gründe anführen: erstens die Formidee der Unterbrechung (›interruption‹), die Schuijer mit der analogen, auf tonale Musik bezogenen Vorstellung bei Schenker in Verbindung bringt, zweitens die Vorgabe der pitch-class set Theorie, sich auf drei- bis neuntönige sets zu beschränken

(die Zusammenfassung der Takte 5 und 6 zu einem segment hätte zu einem 10-tönigen set geführt).

Das Schlusskapitel (»Mise-en-Scène«, 200–242) geht noch einmal ausführlich der Frage nach, warum diese Methode (oder Theorie) der Analyse sich in den 1960er-Jahren etablierte, und warum dies gerade in Nordamerika geschah. Auch hier hebt die Antwort weniger auf Inhaltliches als vielmehr auf bestimmte Rahmenbedingungen ab. Die Entwicklung der pitch-class set Theorie und ihre Durchsetzung als Bestandteil der Musiktheorieausbildung wurde demnach nicht zuletzt durch zwei äußere Faktoren beeinflusst: den Einsatz des Computers in den Geisteswissenschaften und die besondere Situation an den amerikanischen Universitäten. Der erste Punkt ist nicht zuletzt deshalb überraschend, weil in der heutigen Anwendung der Methode der Computer allenfalls eine marginale Rolle spielt. Schuijer aber führt etliche Dokumente der 1960er Jahre an, die zeigen, dass seinerzeit ein großes Bedürfnis bestand (und durch entsprechende Kongresse und die Publikation von Aufsätzen zum Ausdruck gebracht wurde), den Computer auch für die Geisteswissenschaften als wissenschaftliches Werkzeug nutzbar zu machen. Das setzte unter anderem die Überführung von Notentext in Zahlencodes voraus und führte zugleich zur Entwicklung entsprechender Computerprogramme, nicht zuletzt durch Forte selbst. Der letzte Abschnitt der Arbeit betont neben dem technischen Aspekt den institutionellen und geistesgeschichtlichen Hintergrund: Zum einen wird der Einfluss des Neopositivismus der 1960er Jahre, zum anderen die musikpädagogische Funktion des Faches Musiktheorie hervorgehoben. Pitch-class set Theorie enthält klare Regeln, bedient sich einer systematischen Sprache und genau definierter Operationen (nur die Segmentierung bleibt ein Problem). Damit schien sie zum einen den Anspruch der Wissenschaftlichkeit zu erfüllen, zum anderen ließ sie sich gut lehren und erlernen. Dieser Doppelaspekt (wobei Schuijer den letzten Punkt besonders stark macht) scheint hauptverantwortlich für ihren Erfolg.

Nur ein Einwand und ein Wunsch ließen sich im Hinblick auf Schuijers Arbeit formulieren. Erstens wäre zu fragen, ob der pitch-class set Theorie wirklich (wie von Schuijer behauptet) ein Konzept zugrunde liegt, das Schönbergs Idee von entwickelnder Variation entspricht. Denn Schönbergs Vorstellungen zielten ja auf mehr als auf eine bloße Ansammlung von Motiven oder Phrasen, die sich auf eine ›basic cell‹ oder eine Grundgestalt (nicht im dodekaphonischen Sinn verstanden) beziehen. Nimmt man Schönbergs Idee einer ›Variation durch Entwicklung‹ (so die ausführliche Variante des Schlagworts) ernst, so wäre das Moment der Entwicklung viel stärker zu berücksichtigen. In den Analysen (nicht zuletzt in jenen von Forte selbst, z. B. von Schönbergs op. 11,1) wird aber bisweilen lediglich gezeigt, dass ein Stück sich so segmentieren lässt, dass alle Töne auf einige wenige sets zurückführbar sind. Die Entwicklung im Sinne eines Prozesses wird mithin nicht gezeigt. In der genannten Analyse von Forte (und nicht nur hier) ist es völlig gleichgültig, an welcher Stelle welches set auftritt: Hauptsache, es kommt überhaupt mehrfach vor. Demgegenüber lag der Charme von Cooks Analyse von op. 19,6 ja gerade darin, dass Struktur und Form in Beziehung gesetzt wurden (auch wenn das Ergebnis fragwürdig blieb). Die Vermittlung von Oberfläche und Struktur (oder von Vordergrund und Hintergrund) stand aber – zumindest in den Anfangsjahren der pitch-class set Theorie – nicht im Mittelpunkt des Interesses (hierin liegt dann doch eine fundamentale Differenz zu Schenkers Theorie).

Zweitens ist nichts so erfolgreich wie der Erfolg. Das will sagen, dass die Akzeptanz der pitch-class set Theorie vor allem an der Plausibilität der Analyseergebnisse hängt: Hier muss sie sich bewähren. Manche Analysen aber wirken wie Glasperlenspiele, deren Relevanz für das musikalische Werk unbestimmt bleibt, oder sie erscheinen willkürlich, weil die Segmentierung undurchsichtig ist. In manchen Fällen erweist sich die pitch-class set Theorie schlicht als entbehrlich (etwa für Bergs Lied »Schlafend trägt man mich in mein Heimatland« op. 2,2, das Joseph N. Straus in

seiner Lehrbuch *Introduction to Post-Tonal Theory* heranzieht), weil auch eine Analyse, die mit Kategorien traditioneller an der Dur-Moll-Tonalität geschulter Musikanalyse (hier Ganztonakkorde) operiert, zu ähnlichen Ergebnissen gelangt (außerdem kann argumentiert werden, dass dem Beginn des Liedes eine – wenn auch etwas ungewöhnliche – Quintfallsequenz zugrunde liegt, eine Beobachtung, die sich erst dann machen lässt, wenn man das Stück nicht allein mittels pitch-class set Theorie analysiert).

Der Erfolg der Theorie steht und fällt also mit Analysen, die Einsichten eröffnen, die auf andere Weise nicht zu erlangen wären. Schuijer spart diesen Komplex bewusst aus. Wenn er (als vermutlich bester Kenner der pitch-class set Theorie zumindest in Europa) jedoch hierzu Beiträge vorlegen könnte, wäre dies für eine weitere Klärung ihres Status, den Schuijer im Hinblick auf ihre Voraussetzungen in so kompetenter und vorzüglicher Weise geleistet hat, sicher hilfreich.

Ullrich Scheideler

# Autoren

HANS AERTS studierte Musikwissenschaft an der Katholischen Universität Leuven (Belgien) und an der Technischen Universität Berlin sowie Musiktheorie an der Universität der Künste Berlin. Er unterrichtet Musiktheorie an zwei Berliner Musikschulen und ist seit 2003 Lehrbeauftragter für Musiktheorie an der Universität der Künste Berlin.

REINHARD BAHR studierte zunächst Schulmusik, dann Musiktheorie und Komposition bei Christoph Hohlfeld in Hamburg und Friedrich Cerha in Wien. 1985 erhielt er einen Lehrauftrag an der Musikhochschule Lübeck und wurde 1992 Professor für Musiktheorie an der Hochschule für Musik und Theater Hamburg. Von 1996 bis 2004 war er Dekan im Fachbereich Komposition/Theorie, Musikwissenschaft und Dirigieren. Mitarbeit an Christioph Hohlfelds 1994 erschienener Kontrapunktlehre *Schule musikalischen Denkens. Der Cantus-firmus-Satz bei Palestrina*. Veröffentlichungen zur Musiktheorie des 18. und 19. Jahrhunderts, zur Ornamentik und zur populären Musik.

GURMINDER KAUR BHOGAL studierte Klavier und historische Musikwissenschaft am Royal College of Music und am King's College und promovierte 1904 mit einer Arbeit über *Arabesque and Metric Dissonance in the Music of Maurice Ravel, 1905–1914* an der University of Chicago. Seit 2006 lehrt sie als Assistant Professor am Wellesley College. Publikationen und Vorträge zu Ravel, Debussy und Delibes.

HEINRICH DEPPERT studierte in Kiel, Stuttgart und Tübingen (Promotion 1970). Er war Professur für Musiktheorie an der Musikhochschule Stuttgart (pensioniert seit 1999), Autor am Süddeutschen Rundfunk (bis 1983) und Stadtkapellmeister in Marbach (bis 2002). Zu seinen Veröffentlichungen zählen Bücher über Bach und Webern.

MARTIN EYBL ist Professor für Musikgeschichte an der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien. Schwerpunkte seiner Forschungen liegen in den Bereichen Ästhetik und Musiktheorie des frühen 20. Jahrhunderts, österreichische Musik des 18. Jahrhunderts sowie Editionen Alter Musik. Zu seinen Publikationen zählen *Ideologie und Methode. Zum ideengeschichtlichen Kontext von Schenkers Musiktheorie* (1995), *Die Befreiung des Augenblicks. Schönbergs Skandalkonzerte von 1907 und 1908. Eine Dokumentation* (2004), *Schenker-Traditionen. Eine Wiener Schule der Musiktheorie und ihre internationale Verbreitung* (2006), Werkausgaben von Pieter Maessins (1995) und Johann Joseph Fux (2000) sowie Aufsätze zur Wiener Musikgeschichte 1740 bis 1800.

HARTMUT FLADT studierte Komposition (Rudolf Kelterborn) und Musikwissenschaft; Promotion 1973 (Carl Dahlhaus). Editor (Richard-Wagner-Gesamtausgabe); seit 1981 Professor an der UdK Berlin, 1996–2000 auch an der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien; an beiden Institutionen Ausbau des Hauptfachs Musiktheorie. Editionsbeirat der Hanns-Eisler-GA. Veröffentlichungen über Musik des 15.–21. Jahrhunderts. Komponierte Bühnenwerke, Ballett-, Kammer-, Chor-, elektroakustische Musik, Lieder, Orchesterwerke, ›angewandte Musik‹ (Film, Kabarett, Politische Musik). Hofer-Preis Berlin 1985, Orff-Preis 1995 europäischer Opernwettbewerb München (SALOMO).

FOLKER FROEBE studierte in Hamburg Musiktheorie, Kirchenmusik, Musikwissenschaft und Theologie. Seit 2000 Lehraufträge für Musiktheorie, derzeit an den Musikhochschulen in Mannheim und Hannover. Veröffentlichungen und Vorträge zur Analyse und zur Geschichte der Musiktheorie.

M. J. GRANT, geboren in Lanarkshire (Schottland) lebt seit 1999 in Berlin. Studium der Musikwissenschaft in Glasgow, London und Berlin. Promotion 1999 mit einer Dissertation zur Theorie und Ästhetik serieller Musik, die 2001 bei Cambridge University Press unter dem Titel *Serial Music, Serial Aesthetics: Compositional Theory in Postwar Europe* erschien. Ihr zweites Buch *›Auld Lang Syne‹. A Song and its Culture* steht kurz vor der Fertigstellung. Seit April 2008 Juniorprofessorin an der Georg-August-Universität Göttingen, wo sie die Nachwuchsgruppe »Musik, Konflikt und der Staat« leitet.

VOLKER HELBING studierte Flöte, Musiktheorie, Musikwissenschaft und Germanistik in Hamburg, Freiburg und Berlin. Er unterrichtet Musiktheorie an der UdK Berlin, an der HfK Bremen sowie an der HfMDK Frankfurt; 2005/06 Lehrstuhlvertretung in Musikwissenschaft an der Musikhochschule Trossingen. Veröffentlichungen und Vorträge zu Mozart, Ravel, Eisler, Ligeti, Kurtág sowie zur französischen Musiktheorie des 18. und 19. Jahrhunderts. Promotion 2005 mit der Arbeit *Choreografie und Distanz. Studien zur Ravel-Analyse*.

THEO HIRSBRUNNER studierte Violine, Komposition und Musiktheorie in Bern und Paris (u. a. bei S. Veress, W. Vogel und P. Boulez) und unterrichtete am Konservatorium Bern (heute Hochschule für Musik und Theater Bern) Violine, Musiktheorie, Werkanalyse und neuere Musikgeschichte (bis 1987). Wichtigstes Forschungsgebiet ist neben tschechischer und deutscher Musik die französische Kultur von 1871 bis in die jüngste Gegenwart. Kurse am IRCAM, Vortragsreisen in Europa und Uebersee, Rundfunkinterviews und -vorträge u. a. über Messiaen, Boulez und Ravel. Zahlreiche Auszeichnungen und Medaillen, u. a. die Janácek-Medaille der Tschechoslowakei (1978), die Ehrendoktorwürde der Universität Bern (1996), Musikpreis des Kantons Bern (2006). 1998 wurde er vom französischen Kultusministerium zum »Chevalier dans l'ordre des Arts et des Lettres« ernannt.

CHRISTOPH HUST studierte Schulmusik, Musiktheorie und Musikwissenschaft; Promotion über August Bungert, Habilitation zur Sinfonie in Norddeutschland um 1800. Forschungsschwerpunkte: Geschichte der Musiktheorie, Athanasius Kircher, Methoden der Musikalischen Analyse, insbesondere *Schenkerian Analysis*, die Verbindung von Analyse und Aufführung sowie Filmmusik. Er lehrt am Musikwissenschaftlichen Institut der Universität Mainz.

ARIANE JESSULAT studierte an der Universität der Künste Berlin zunächst Schulmusik, dann Musiktheorie. 1996–2004 arbeitete sie dort als Lehrbeauftragte für Musiktheorie. 1999 promovierte sie bei Elmar Budde zum Thema *Die Frage als musikalischer Topos*. Von 2000–2004 war sie am musikwissenschaftlichen Seminar der Humboldt-Universität zu Berlin angestellt. Seit 2004 ist sie Professorin für Musiktheorie an der Hochschule für Musik Würzburg.

PETER KAMINSKY studierte an der Eastman School of Music (University of Rochester), promovierte 1989 mit einer Arbeit über *Principles of Formal Structure in the Piano Cycles of Robert Schumann: Papillons, Carnaval and Davidsbündlertänze* und ist seit 1996 Associate Professor (tenured) für Musiktheorie am Department of Music der University of Connecticut. Veröffentlichungen zu Ravel, Schumann, Mozart und Paul Simon.

VIOLAINE DE LARMINAT erhielt ihre musikalische Grundausbildung am Konservatorium Orléans (Orgel, Klavier, Gehörbildung und Kammermusik). Nach dem Abitur studierte sie am Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse de Paris (Harmonie, Kontrapunkt, Fuge und Analyse) sowie an der Universität Sorbonne (Musikwissenschaft) und schloss mit dem Lehrdiplom für Musiktheorie und Gehörbildung ab (1992). 1992–97 studierte sie an der Musikuniversität Wien Katholische Kirchenmusik und Orgelkonzertfach bei Alfred Mitterhofer. Seit 1995 unterrichtet sie dort Gehörbildung am Institut für Komposition und Elektroakustik. Orgelkonzerte in Deutschland, Österreich und Frankreich.

MICHAEL POLTH, seit 2002 Professor für Musiktheorie an der Staatlichen Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Mannheim, studierte Musikwissenschaft, Philosophie und klassische Philologie in Bonn und Berlin (TU) sowie Musiktheorie in Berlin (UdK vormals HdK). Promotion 1997 (*Sinfonieexpositionen des 18. Jahrhunderts*, Kassel 2000). Veröffentlichungen vor allem zu Fragen der Musiktheorie: *Zur kompositorischen Relevanz der Zwölftontechnik* (Berlin 1999), »Nicht System – nicht Resultat. Zur Bestimmung von harmonischer Tonalität«, in: *Musik & Ästhetik* 18 (2001), »Dodekaphonie und Serialismus«, in: *Handbuch der Systematischen Musikwissenschaft* Bd. 2 (Laaber 2005). 2000–2004 Präsident der Deutschen Gesellschaft für Musiktheorie (GMTH).

MARKUS NEUWIRTH studierte von 2001 bis 2006 Musikwissenschaft, Philosophie und Psychologie (Magister) an der Universität Würzburg. Seit Januar 2007 ist er als wissenschaftlicher Mitarbeiter an der belgischen Universität Leuven tätig. Gegenwärtig arbeitet er an seinem Dissertationsprojekt (*Rekomponierte Hauptthemen in den Reprisen klassischer Sonatenformen: Ein analytischer, typologischer und explanatorischer Ansatz*), das durch den »Fonds für Wissenschaftliche Forschung – Flandern« (FWO) gefördert wird. Neuwirths Forschungsarbeit befasst sich unter anderem mit theoretischen Aspekten der Sonatenform des 18. Jahrhunderts. Daneben gilt sein Interesse den Möglichkeiten einer kognitiven Ausrichtung sowie wissenschaftstheoretischen Fundierung der musikalischen Analyse.

HANS PETER REUTTER studierte Komposition bei György Ligeti sowie Theorie u. a. bei Wolfgang-Andreas Schultz, Christoph Hohlfeld und Christian Möllers. Aufführungen u. a. auf Festivals in Amsterdam, Donaueschingen und Graz. Hans Peter Reutter ist Mitbegründer des Hamburger Ensembles Chaosma, das sich zum Ziel gesetzt hat, einerseits mit neuen Techniken wie Mikrotonalität und Polyrhythmik zu arbeiten, andererseits aber durch Einbeziehung von Pop, Jazz, mittelalterlicher, afrikanischer und anderer außereuropäischer Musik ein Publikum wieder direkt anzusprechen. Nach Lehrtätigkeit an der Hochschule für Musik und Theater Hamburg und dem Hamburger Konservatorium wurde er 2005 als Professor für Musiktheorie an die Robert Schumann Hochschule Düsseldorf berufen. Außerdem Kabarettist mit bundesweiter Aufführungstätigkeit (Emmi & Bertie, Monty Arnold, Poppschutz mit Thorsten Saleina, Käthe Lachmann).

ULLRICH SCHEIDELER Studium u. a. der Musikwissenschaft und Musiktheorie in Berlin (Technische Universität, Hochschule der Künste) und London (Royal Holloway College). Magister 1993 mit einer Arbeit über Alban Bergs Streichquartett op. 3, Promotion 2006 mit einer Arbeit über kompositorischen Historismus in der 1. Hälfte des 19. Jahrhunderts. 1995–2005 wissenschaftlicher Mitarbeiter an der Arnold Schönberg Gesamtausgabe, seit 2005 Dozent für Musiktheorie am musikwissenschaftlichen Seminar der Humboldt Universität zu Berlin.

JAN-PHILIPP SPRICK studierte Musiktheorie, Viola, Musikwissenschaft und Geschichte in Hamburg und Harvard und promoviert derzeit bei Hermann Danuser an der Humboldt-Universität

zu Berlin. Er ist Promotionsstipendiat des Evangelischen Studienwerks Villigst und war im Wintersemester 2005/06 Visiting Fellow am Music Department der Harvard University. Jan Philipp Sprick ist seit 2006 Dozent für Musiktheorie an der HMT Rostock und unterrichtet als Lehrbeauftragter Gehörbildung/Höranalyse an der HU Berlin und Musiktheorie der UDK Berlin.

JOHANN GOTTFRIED VIERLING (* 25. Januar 1750 in Metzels, † 22. November 1813 in Schmalkalden) wirkte als Kantor und Musikpädagoge in Schmalkalden. Veröffentlichungen: *Choralbuch* für Organisten (1790), *Versuch einer Anleitung zum Präludieren* (1794), *Allgemein faßlicher Unterricht im Generalbaß* (1805).