

ZGMTH Zeitschrift der  
Gesellschaft für Musiktheorie

7. Jahrgang 2010

Herausgegeben von  
Folker Froebe,  
Michael Polth,  
Stefan Rohringer und  
Jan Philipp Sprick

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 Meeüs (Paris), Christian Martin Schmidt (Berlin), Michiel Schuijjer (Amsterdam).

7. Jahrgang 2010

Herausgeber:

Folker Froebe, Wilhelm-Brandes-Straße 2, 27570 Bremerhaven, Tel.: +49(0)471-200 290,

Michael Polth, Zechnerweg 4, 69118 Heidelberg, Tel.: +49(0)6221-735 33 90

Stefan Rohringer, Ismaningerstraße 82, 81675 München, Tel.: +49(0)89-28 92 74 81 und

Jan Philipp Sprick, Willibald-Alexis-Straße 22, 10965 Berlin, Tel.: +49(0)30-61209936

Die Herausgeber sind per E-Mail erreichbar unter: [redaktion@gmth.de](mailto:redaktion@gmth.de).

Layout: Poli Quintana, [quintana@interlinea.de](mailto:quintana@interlinea.de) / Oliver Schwab-Felisch. Gesetzt in Linotype Optima.

Umschlag: Oliver Schwab-Felisch

Satz: Folker Froebe

Notensatz und Grafik: die Autoren / Folker Froebe / Jan Philipp Sprick

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](mailto:info@olms.de), [www.olms.de](http://www.olms.de).

Preise: Einzelband 44,- €, Abonnement 37,- € (zzgl. Versandkosten).

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 2011

 ISO 9706

Gedruckt auf säurefreiem und alterungsbeständigem Papier.

Alle Rechte vorbehalten.

Printed in Germany.

ISBN 978-3-487-14702-4

ISSN 1862-6750

# Inhalt

## 7. JAHRGANG 2010, AUSGABE 1: MUSIKTHEORIE LEHREN

EDITORIAL .....	9
UMFRAGE	
CLEMENS KÜHN Musiktheorie lehren. Zu einer Umfrage an den deutschen Musikhochschulen .....	9
ARTIKEL	
JOHANNES MENKE Brauchen wir einen Kanon in der Musiktheorie? .....	61
KONSTANZE FRANKE Gedanken zu einer anderen Modulationslehre .....	71
STEFAN LEWANDOWSKI ›Fallende Quintanstiege‹. Ein Modellversuch .....	85
ANNO SCHREIER ›Kollision‹ und ›Verschiebung‹. Satztechnische Modelle in Liedern Robert Schumanns .....	99
REZENSION	
TOBIAS ROKAHR John Leigh, <i>Orlando – ein multimediales Gehörbildungsprogramm</i> , Dresden: Fahner 2009 .....	111

## 7. JAHRGANG 2010, AUSGABE 2: VARIA

EDITORIAL .....	115
ARTIKEL	
MARKUS ROTH Les Ombres Errantes. Vier Sichtweisen auf Satztechnik und Kombinatorik bei François Couperin ...	119

JÖRG-PETER MITTMANN Der dodekaphone Impressionist. Zu Luigi Dallapiccolas <i>Piccola musica notturna</i> .....	135
MUSIKTHEORIE DER GEGENWART	
IANN QUINN Are Pitch-Class Profiles Really »Key for Key«? .....	151
MUSIKTHEORIE IN DER LEHRE	
JÖRN ARNECKE Dispositio, Elaboratio und Decoratio – Aspekte des Fugenthemas bei Johann Sebastian Bach .....	165
LILLO KUNKEL Harmonisches Hören im Stilbereich Impressionismus .....	179
QUELLENTEXT	
NICOLETA PARASCHIVESCU Francesco Durantes Perfidia-Sonate. Ein Schlüssel zum Verständnis der Partimento-Praxis .....	203
REZENSIONEN	
FOLKER FROEBE Vom Tonsatz zum Partimento. Giovanni Paisiello, <i>Regole per bene accompagnare il partimento o sia il basso fondamentale sopra il Cembalo</i> (= Praxis und Theorie des Partimento-spiels 1), hg. von Ludwig Holtmeier, Johannes Menke und Felix Diergarten, Wilhelmshaven: Noetzel 2008 .....	215
FELIX DIERGARTEN Markus Waldura, <i>Von Rameau und Riepel zu Koch. Zum Zusammenhang zwischen theoretischem Ansatz, Kadenzlehre und Periodenbegriff in der Musiktheorie des 18. Jahrhunderts</i> , Hildesheim: Olms 2002 .....	233
NACHRUF	
CLEMENS KÜHN Ein Leben für Musiktheorie. Diether de la Motte zum Gedenken .....	243
7. JAHRGANG 2010, AUSGABE 3: VARIA	
EDITORIAL .....	251

## ARTIKEL

- JOHANNES QUINT  
Unendliche Skepsis: Offene Form in Chopins Mazurken ..... 255
- VÖLKER HELBING  
Zyklizität und Drama(turgie) in Scelsis viertem Streichquartett ..... 267
- ANA STEFANOVIĆ  
Once more on musical topics and style analysis.  
A critical examination of Agawu's analysis of the introduction to  
Beethoven's *Pathetic* Sonata ..... 311

## WETTBEWERB

- ANDREAS LANG  
aufgesplittert, ausgedehnt.  
Mark Bardens *kairos incised* (2007) ..... 327
- MICHAEL LEHNER  
»So fängt nur Chopin an, ... so schließt nur er«.  
Initial- und Finalgestaltung in Chopins Mazurken ..... 345
- STEFAN VANSELOW  
Das Eigene im Fremden.  
Kompositorische Postmoderne zwischen Verarbeitung einer Vorlage und  
ausgeprägtem Personalstil am Beispiel von Sven-David Sandströms  
Motette *Lobet den Herrn* ..... 361

## QUELLENTXT

- FRIEDRICH NIETZSCHE  
Friedrich Nietzsche, *Fragment an sich*, 1871 ..... 379

## BERICHT

- FÖLKER FROEBE UND JAN PHILIPP SPRICK  
Musiktheorie und Improvisation.  
IX. Kongress der Gesellschaft für Musiktheorie, Hochschule für Musik  
an der Johannes Gutenberg-Universität Mainz, 8. bis 11. Oktober 2009 ..... 381

## REZENSIONEN

- WOLFGANG FUHRMANN  
Martin Clayton, Trevor Herbert, Richard Middleton (Hgg.),  
*The Cultural Study of Music: A Critical Introduction*,  
New York und London: Routledge 2003 ..... 385

HARTMUT FLADT	
Dörte Schmidt (Hg.), <i>Musiktheoretisches Denken und kultureller Kontext</i> (= Forum Musikwissenschaft 1), Schliengen: Edition Argus 2005 .....	387
JANINA KLASSEN	
Schneisen im Dickicht barocker Systemtheorie. Melanie Wald, <i>Welterkenntnis aus Musik. Athanasius Kirchers »Musurgia universalis« und die Universalwissenschaft im 17. Jahrhundert</i> (= Schweizer Beiträge zur Musikforschung Bd. 4), Kassel u. a.: Bärenreiter 2006.....	393
EINGEGANGENE SCHRIFTEN UND NOTENAUSGABEN .....	399
AUTOREN .....	401

ZGMTH

Zeitschrift der  
Gesellschaft für Musiktheorie

7. Jahrgang 2010  
Ausgabe 3  
Varia

Herausgegeben von  
Stefan Rohringer



## Editorial

Hier stehe ich nun, ich bin Mitte fünfzig, und ungefähr vor einem Jahr brachte mich etwas völlig aus der Fassung. [...] Ich begann mich zu fragen, ob Musik überhaupt eine Kunstform ist. Nun das ist etwas, was einen aus der Fassung bringen kann. Und ich glaube, der Grund, warum ich aus der Fassung geriet, waren meine Doktoranden. Weil keiner von ihnen sie behandelt, als wäre sie eine Kunstform. Ja, sie ist eine Musikform, sie ist eine Gedächtnisform, sie ist eine Form, von der man angeblich erwartet, dass sie dies oder das tut, wenn man dies oder das macht. [...] Ich meine, worum geht es hier eigentlich, all diese im Voraus festgelegten Posen, im Voraus festgelegten Gefühle? Haben wir zum Beispiel irgendetwas in der Musik, das wirklich alles auswischen würde? [...] Ich habe da meine Zweifel.

Morton Feldman

Schon häufiger haben sich, ohne dass dies planerische Absicht gewesen wäre, Berührungspunkte zwischen Beiträgen einer *Varia*-Ausgabe der *ZGMTH* ergeben. In der vorliegenden Ausgabe betrifft dies die von Morton Feldman anhand der Gegenüberstellung von ›Musikform‹ und ›Kunstform‹ aufgeworfene Frage, ob Musik ihrer selbst entkommen könne. Dabei lässt sich Feldmans Formulierung von den »im Voraus festgelegten Gefühle[n]« und »Posen« so verstehen, die *Hypermnésie*, der »Gedächtnisform« Musik habe ihren Beweggrund zuvörderst in tiefreichenden psychischen und sozialen Invarianten. Musik wäre demnach nicht schlicht »unsere Welt als andere« (Bernhard Waldenfels), sondern deren Allegorie gerade in ihren (scheinbar?) unveränderlichen Momenten.

Was bedeuten derlei Überlegungen für die ›conceptual models‹ musikalischer Analyse? Gibt es auch hier eine permanente Erinnerung? Und wenn ja: Soll, will und kann man ihr entfliehen?

Anknüpfend an ihren in der *ZGMTH* 1/3 (2006) veröffentlichten Beitrag »Probleme der Stilanalyse«<sup>1</sup> diskutiert Ana Stefanovic an Topoi orientierte Analyseansätze, die Musik atomistisch auf ein Spiel mit formalen Elementen reduzierten, anstatt die Topoi in den narrativen und diskursiven Strukturen selbst zu erkennen. Den Bezugspunkt Ihrer Überlegungen bildet dabei Beethovens *Pathétique*.

Um narrative Strukturen geht es auch Volker Helbing, der sich Giacinto Scelsi zuwendet. Dessen Schaffensweise folgte bekanntlich einem höchst unkonventionellen Werkbegriff. Umso erstaunlicher ist, welche Kommensurabilität die vermeintliche Formlosigkeit von Scelsis viertem Streichquartett gewinnen kann, vergegenwärtigt man den musikalischen Prozess aus der Perspektive der Dramentheorie.

Veröffentlicht werden in dieser Ausgabe auch die drei prämierten Beiträge des ersten Aufsatzwettbewerbs der *GMTH*.<sup>2</sup> Zunächst widmet sich Andreas Lang dem Ensemble-

1 Ana Stefanovic, »Probleme der Stilanalyse«, *ZGMTH* 3/1 (2006) Hildesheim u. a.: Olms, 69–75.

stück *kairos incised* (2007) des jungen New Yorker Komponisten Mark Barden. Bardens kompositorische Auseinandersetzung mit dem ›rechten Augenblick‹ und den ›ersten minutiösen Reaktionen darauf‹ – so Barden über sein Stück – zeichnet Lang instruktiv nach, nicht ohne Bardens Selbstauskünfte zur Programmatik seiner Komposition zu hinterfragen. Mit Blick auf Feldmans Einwand formuliert: Kann eine Musik, die das Kairos in der Zeit darzustellen versucht und dabei notwendigerweise zerdehnt, überhaupt dem Chronos entgehen?

Obgleich nur vier Jahre Bardens Komposition von derjenigen Sven-David Sandströms trennen, handelt es sich um stilistisch völlig unterschiedliche Musiken – gilt der schwedische Komponist doch als herausragender Vertreter der musikalischen Postmoderne. Wie Vanselow detailliert herausarbeitet, bezieht sich Sandströms Motette *Lobet den Herrn* (2003) auf das gleichnamige, Johann Sebastian Bach zugeschriebene Werk. Sandström übernehme »einige – meist formale – Aspekte gleichsam als ein ›äußeres‹ Gefäß [...], während die ›innere‹ Ausgestaltung gänzlich der eigenen Idiomatik verpflichtet« bleibe. – Der Komponist fügt sich dem »Zweifel« und ergibt sich der »Gedächtnisform«?

Als Friedrich Nietzsche im Oktober 1871 sein *Fragment an sich* niederschrieb, griff er auf eine frühere Skizze zurück, die, wie andere kurze Klavierstücke aus Nietzsches Nachlass, bis dato unausgeführt geblieben war. Über die ästhetische Bedeutsamkeit der kleinen Komposition mag man streiten. Ihr ›Gehalt‹ freilich ist leicht fasslich: Nach einem lichten Beginn sinkt die Musik in die Tiefe und gerät ins harmonische Abseits, der Fluss des ohnehin mit »sehr langsam« überschriebenen Stückes kommt fast zum Erliegen. Eine rettende Sequenz führt zunächst in den nunmehr überhöhten Anfang zurück, worauf das Stück nach einem abermaligen Spannungsabfall umso ernüchternder verebbt. Wie aus der Luft gegriffen erscheint der Beginn, das Ende, als hätte ein ins Bodenlose führender Abstieg seinen Fluchtpunkt noch nicht endgültig erreicht.

Nietzsche notiert im letzten, abbrechenden Takt »da capo con malinconia«. Diese Anweisung macht das Stück zum Paradox, hebt sie doch das Fragmentarische auf und erklärt es zum Perpetuum mobile. Gerade darin aber besteht die Pointe: Zwar wird die Endlichkeit eines in sich geschlossenen Werkes verweigert, was insbesondere mit den aufgeklärten Augen der Moderne als emanzipatorischer Akt in Gegenwehr zum Anspruch auf Totalität gewertet werden könnte, doch ist das Bild der Unendlichkeit, auf das nun der Blick fällt, mitnichten paradiesisch: Indem Nietzsches *Fragment* sich in einen vom kompositorischen Subjekt unabhängigen ›Verlauf‹ einzublenden scheint, wird es

- 2 Der mit der Gründung der ZGMTH verbundenen Zielsetzung, die dem Mangel an eigenen wissenschaftlichen Präsentationsformen geschuldete ›Unsichtbarkeit‹ des Faches Musiktheorie zu überwinden, gilt auch die Initiative der GMTH, Musiktheoretikerinnen und Musiktheoretiker der jüngeren Generation durch einen Aufsatzwettbewerb an den schriftlichen Diskurs heranzuführen. Er wurde dieses Jahr im Vorfeld des Würzburger Jahreskongresses erstmalig ausgerichtet. Interessenten hatten die Möglichkeit, Beiträge zu Claudio Monteverdis Marienvesper, Chopins Mazurken oder einem zeitgenössischen Werk einzureichen. Die Teilnehmer durften nicht älter als 35 Jahre sein und in keinem festen Anstellungsverhältnis als Musiktheoretiker stehen. Die mit Markus Jans, Ariane Jessulat, Oliver Korte, Hubert Moßburger und Michael Polth prominent besetzte Jury vergab einen ersten, zweiten und dritten Preis. Die ZGMTH veröffentlicht die Texte aller drei Preisträger, beginnend mit dem ersten Preis. Jeder der Beiträge durchlief den regulären Lektoratsprozess.

zum musikalischen Gleichnis einer bloß episodischen (und insofern brüchigen) Teilhabe am ›Ganzen‹.

Dass die durch dergleichen Strategien motivierte Melancholie sich bei Frédéric Chopin mal als Suspension bis an die Grenze des Kulinarischen gebärden, mal ins Tragische oder gar Grotteske verkehren kann, zeigt Michael Lehnerts Spurensuche nach dem Fragmentarischen in Chopins Mazurken. ›Rahmen‹ und ›Zyklus‹ sind hier zwei zentrale Stichworte, die Strategien umreißen, mit denen Chopin die Tendenzen zur Formaauflösung auszugleichen versucht.

Auch Johannes Quint fokussiert die experimentelle Form der Mazurken Chopins. Mit Michael Lehner verbindet ihn der gemeinsame Rekurs auf die frühromantische Ästhetik, beide trennt, dass Quint die Differenzen zu nahestehenden Verfahren der musikalischen Klassik herausarbeitet, während Lehner vor allem den Entwicklungszügen innerhalb des Chopinschen Œuvres nachgeht. Gleichwohl hat es in keiner der bisherigen *ZGMTH*-Ausgaben eine vergleichbare inhaltliche Nähe zwischen zwei Beiträgen gegeben. Quints Text erreichte die Redaktion als ›regulärer‹ Beitrag bereits geraume Zeit vor der Prämierung der Wettbewerbsbeiträge. Die Redaktion war sich zunächst unsicher, wie in dieser Situation zu verfahren sei, denn keineswegs sollte der Eindruck entstehen, der Wettbewerb setzte sich nun innerhalb der *ZGMTH* fort. Beide Autoren aber haben die Konstellation ohne genaue Kenntnis des jeweils anderen Textes als produktiv erachtet und die zeitgleiche Veröffentlichung befürwortet. Vielleicht waltet hier »ein geheimes Bündnis verwandter Geister«, wie jenes, von dem der andere große Jubilar dieses Jahres und Bewunderer Chopins sprach, wenn auch mit Blick auf einen Vierten im ›Bunde‹ ...

Wofür Chopin unter seinen Zeitgenossen berühmt war, stand auch im Zentrum des IX. Jahreskongress der GMTH in Mainz 2009: die Improvisation. Zunehmend besinnt man sich in der Musiktheorie darauf zurück, dass Komponisten noch bis ins 19. Jahrhundert hinein, insbesondere wenn sie von der ›Taste‹ kamen, die Kenntnis ihres Metiers zu guten Teilen der Improvisation verdankten. Folker Froebe und Jan Phillip Sprick erinnern an eine Veranstaltung, die erwarten lässt, »dass Improvisation und verwandte Thematiken auch künftig einen Schwerpunkt der deutschsprachigen Musiktheorie bilden werden.«

Den Schlusspunkt dieser Ausgabe setzen drei Rezensionen. Nochmals geht es um die ›Welt‹ und ihre Resonanzen in Musik und Musiktheorie: Wolfgang Fuhrmann wundert sich angesichts der von Martin Clayton, Trevor Herbert und Richard Middleton herausgegeben kritischen Introduction *The Cultural Study of Music* darüber, dass die New Musicology den mit ihr verbundenen Cultural Turn immer noch als Neuheit auszugeben versteht und gegen längst geschichts- und damit auch kulturmächtig gewordene ästhetische Paradigmen anschreibt, die es verdienten, selbst Gegenstand einer ›cultural study of music‹ zu sein. Janina Klassen würdigt Melanie Walds Forschungsbeitrag zu Athanasius Kirchers *Musurgia universalis* als Versuch, »Schneisen« ins »Dickicht barocker Systemtheorie« zu schlagen. Und Hartmut Fladt freut sich über eine von Dörte Schmidt herausgegebene, »im doppelten Sinn ›große‹ Publikation«, in der die historische Musikwissenschaft ihr Projekt davon fortschreibt, »was Musiktheorie war, ist und sein kann«, freilich – ohne sie selbst zu betreiben.

Stefan Rohringer



# Unendliche Skepsis: Offene Form in Chopins Mazurken

Johannes Quint

Chopins Mazurken sind wegen ihrer harmonischen Phantastik berühmt. Seltener wurden sie mit Blick auf ihre oftmals experimentelle Form beschrieben. Im Beitrag wird die Schlussgestaltung einiger dieser Werke fokussiert. Dabei zeigen sich ganz unterschiedliche Varianten einer ›offenen Form‹, die es ermöglichen, eine Querverbindung zwischen konkreten kompositionstechnischen Details und Kernpunkten frühromantischer Philosophie (Novalis und Friedrich Schlegel) herzustellen.

## 1. Unendlichkeit

Frédéric Chopins Mazurka op. 7,5 ist in formaler Hinsicht ein Grenzfall. Nach einem kurzen Begleitvorlauf besteht das Stück aus zwei Achttaktern gleichen Inhalts, der erste in C-Dur, der zweite in der Dominanttonart G-Dur.

The image shows the musical score for the end of Frédéric Chopin's Mazurka op. 7,5. It consists of two systems of piano accompaniment. The first system is in C major and the second in G major. Both systems feature a treble clef with a triplet of eighth notes and a bass clef with block chords. Dynamics include 'fz' and 'cresc.'. The score ends with 'Ped.', an asterisk, and a double bar line with a repeat sign. Below the second system is the instruction 'Dal Segno senza Fine.'

Beispiel 1: Frédéric Chopin, Mazurka op. 7,5, Schluss

Am Ende des Stückes steht die Anweisung: »Dal segno sine fine«. Man kann darin eine Reminiszenz an den Oberek<sup>1</sup> (einen rauschhaft-schnellen polnischen Tanz) sehen, doch

wäre es naiv zu glauben, Chopin hätte hier nicht auch die formale Paradoxie mitreflektiert, zumal op. 7,5 das Schlusstück des Zyklus bildet: Nähme man die Anweisung beim Wort, ergäbe sich eine Form, die niemals zu einem Ende kommt.

Es gibt kein zweites Beispiel, in dem Chopin Unendlichkeit so wörtlich umsetzt, doch auf subtile Weise thematisieren viele Mazurken die Idee einer offenen Form. Obwohl, oder vielleicht gerade weil Mazurken in der Regel sehr einfach gebaut sind – fast alle bestehen aus dreiteiligen Repriseformen – zeigen sich hier vielfach und in ganz unterschiedlicher Weise Chopins Skrupel gegen konventionelle Schlusswendungen und Schlusswirkungen. Diese Tendenz zur Entgrenzung verweist auf ein generelles Thema der Romantik, ein Thema, das sich auch in frühromantischer Philosophie findet. So lautet ein Fragment von Novalis:

Wir sind aus der Zeit der allgemeingeltenden Formen heraus.<sup>2</sup>

Einer der Hauptangriffspunkte von Novalis und des frühen Friedrich Schlegel ist die unreflektierte Verwendung abgeschlossener Denksysteme:

Das eigentliche Philosophische System muss Freyheit und Unendlichkeit, oder, um es auffallend auszudrücken, Systemlosigkeit, in ein System gebracht seyn.<sup>3</sup>

Wer ein System hat, ist so gut geistig verloren, als wer keins hat. Man muß eben beides verbinden.<sup>4</sup>

Was sich hier ankündigt, ist die Auflösung des herkömmlichen, auf Geschlossenheit zielenden Werkbegriffes. Dergleichen geschieht in Chopins Experimenten: Sie widerspiegeln dieselbe geistige Strömung und antizipieren damit eine insbesondere für das 20. Jahrhundert bestimmende Entwicklung, die bis in unsere Gegenwart hineinwirkt.

## 2. Offene Schlüsse

Schlegel betont mit Bedacht die Paradoxie von Systemlosigkeit als System. Auf die Ebene künstlerischer Form übertragen: Eine Komposition hat notwendigerweise einen Anfang und einen Schluss. Gleichwohl kann – als Moment des Poetischen – eine offene Form suggeriert werden, wenn das ›äußere‹ Schließen umschlägt in ein ›inneres‹ Weiterklingen. Chopins Schlussgestaltungen zeigen nun auf unterschiedliche Art, wie diese Dialektik auskomponiert werden kann. Betrachten wir dazu drei Beispiele:

1 Vgl. Lissa 1973.

2 Novalis, Fragmente 1998, 649, Nr. 479.

3 Novalis 1965, 288.

4 Schlegel 1963, 80.

Op. 24,3: Verklingen

Beispiel 2a: Frédéric Chopin, Mazurka op. 24,3, Schluss

Ähnlich gehalten ist der Schluss von Bed ich Smetanas *Moldau*, der das Sich-Entfernen des Flusses malt:

Beispiel 2b: Bed ich Smetana, *Die Moldau*, Schluss, Particell

Allerdings: Während Smetana an den offenen Schluss gewaltsam eine brutale Kadenz anhängt, motiviert Chopin mit der Andeutung einer D-T-Wendung den Schluss sehr fein

als Verklingen. Man vergleiche Chopins Version mit einem fiktiven Schluss, durch den die Musik schlicht ausgeblendet wird:

Beispiel 2c: Frédéric Chopin, Mazurka op. 24,3, rekonstruierte Variante des Schlusses

*Op. 30,1: Sehnsucht*

Beispiel 3a: Frédéric Chopin, Mazurka op. 30,1, Schluss

Auch die Mazurka op. 30,1 endet offen. Doch ist die Wirkung hier eine ganz andere als bei op. 24,3. Weil Chopin öffnende und schließende Momente gegeneinander ausbalanciert ergibt sich eine Ambivalenz: Der Hörer pendelt zwischen Schlussgefühl und Fortsetzungserwartung – ein Spiel, ganz im Sinne der Philosophie Friedrich Schlegels. Analysieren wir die widerstrebenden Momente genauer und werfen zunächst einen Blick auf die Großform. Die Mazurka ist als Repriseform gebaut, mit der typischen Anlage:

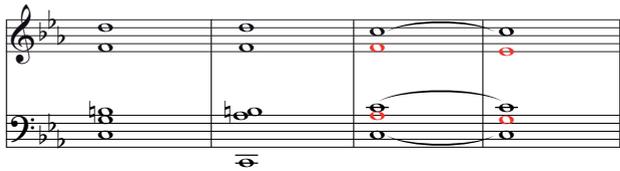
A: 8 + 8 (Doppelperiode) | B: 8 + 12 (erweiterte Doppelperiode) | Reprise von A

In der zweiten Periode der Reprise wird der Nachsatz durch eine Verlängerung des Vordersatzes ersetzt. Das erscheint mit Blick auf den zu erwartenden Schluss durchaus konsequent, moduliert doch die im A-Teil wörtlich wiederholte Ursprungsperiode (Mazurka op. 30,1, T. 1–8). Der erweiterte Vordersatz verlängert die Haupttonart, und dadurch, dass er auf einem Tonikaorgelpunkt ruht, deutet Chopin ab Takt 49 die Formfunktion

›Coda‹ an. Wodurch ergibt sich aber nun der seltsame Schwebezustand, der sich am Schluss einstellt? Zuerst einmal ist dafür die linke Hand verantwortlich: Im vorletzten Takt löst sich der verminderte Septakkord über dem Orgelpunkt nicht in die Tonika c-Moll, sondern in einen f-Moll-Sextakkord (oder Quartsextakkord, wenn man das tiefe c noch mithört) auf. Das hat nun zwei Konsequenzen:

### 1. Harmonisch

Um eine reguläre Schlusskadenzierung zu erreichen, muss der f-Moll-Sextakkord als Vorhaltsbildung plagal in die Tonika aufgelöst werden: Das reguläre Harmonieschema sähe folgendermaßen aus:



Beispiel 3b: Frédéric Chopin, Mazurka op. 30,1, Schluss, Harmonieschema

### 2. Formal

Aus dem Vorhaltsakkord in Takt 52 ergibt sich ein zusätzlicher Takt, der in der Reprise aus der 8+8-Doppelperiode des A-Teils eine 8+9-Taktgruppe macht. Durch diese Asymmetrie ist der Reprise von vorneherein die Chance genommen ›rund‹ zu schließen. Die Pointe des letzten Taktes liegt nun darin, dass er die erwartete Schlussbildung vollzieht, aber zugleich wieder zurücknimmt. Durch die Einstimmigkeit wird eine plagale Kadenz und damit die Schlusstonika angedeutet, die charakteristische Quartauflösung auch tatsächlich vollzogen, aber der vollständige Klang der Tonika fehlt.

Auch das ein romantischer Topos: die Empfindung des Mangels, der Sehnsucht.

### *Op. 41,3: Fragment*

Die Mazurka op. 41,3 endet mit einem der verblüffendsten Schlüsse, die Chopin komponiert hat (Beispiel 4a).

Chopin komponiert hier ein echtes Fragment, indem er den erwarteten letzten Achtakter nach sechs Takten abbrechen lässt. Doch schauen wir auch hier genauer hin: Dieser Achtakter, mit dem bereits der A-Teil schließt, moduliert von As-Dur nach c-Moll. Dabei ist die Reharmonisierung der Zählzeit 3 im zweiten Takt des jeweiligen Viertakters entscheidend: Beim ersten Mal führt eine Zwischendominante in die Subdominante von As-Dur, beim zweiten Mal wird das c<sup>2</sup> in der Melodie mit einem halbverminderten Septakkord in Terzquartakkordstellung harmonisiert, der als Subdominante einer Kadenz in c-Moll fortgeführt wird. Während am Ende des A-Teils die Modulation genutzt wird, um eine kurze ›Mitte‹ in C-Dur anzuschließen (T. 41ff.), ist in der Reprise eine Modifikation

Beispiel 4a: Frédéric Chopin, Mazurka op. 41,3, Schluss

dieser Stelle erforderlich, damit in der Haupttonart geschlossen werden kann. Versuchen wir einen regulären Schluss:

Beispiel 4b: Frédéric Chopin, Mazurka op. 41,3, Schlussachtakter, Rekomposition

Die Rekomposition verdeutlicht, dass die Pointe des originalen Schlusses im Verhältnis von Form und Stufengang liegt. Auf dem Weg, den die Taktgruppe nimmt, nutzt Chopin sozusagen eine »günstige« Stelle, um das Stück in As zu beschließen. Die Anfangstonika der Kadenz wird dabei überraschend zur Endtonika erklärt; das  $c^2$  in der Melodie erfährt – anders als bisher – keine Reharmonisation, sondern wird Terz im beibehaltenen As-Dur-Akkord. Allerdings erscheint der Schluss im sechsten statt im achten Takt der Taktgruppe und damit in formaler Hinsicht zu früh. Hinzu kommt, dass der Schlussklang auf dem dritten Viertel, der leichten Zeit des Taktes erreicht wird. Die Musik wirkt wie abgebrochen – es entsteht der Eindruck des Fragmentarischen.

## Exkurs: Bezüge zur Klassik

Der differenzierte Umgang mit Schlusswirkungen ist keine Erfindung der Romantik. Er findet sich zu allen Zeiten der Musikgeschichte, wann immer sich Schlusswendungen

konventionell verfestigen. Doch erst in der Klassik beginnt die Gestaltung der Schlüsse die Bedeutung zu bekommen, die dann die Formen Chopins so auflädt. Insbesondere in Joseph Haydns Streichquartetten finden sich bemerkenswerte Grenzgänge in Bezug auf geschlossene und offene Formen. Zwei Beispiele dazu: Das Menuett aus Haydns op. 33,5 schließt folgendermaßen:

The image displays a musical score for the end of Joseph Haydn's Minuet in G major, Op. 33, No. 5. The score is presented in two systems, each with four staves (treble and bass clefs). The first system shows the beginning of the piece with a forte (f) dynamic. The second system shows the end of the piece, starting with a piano (pp) dynamic and ending with a 'Fine' marking. The music features a mix of rhythmic patterns and dynamics, including a surprising key change and a final octave shift.

Beispiel 5: Joseph Haydn, op. 33,5, Menuett, Schluss

Auch hier gibt es eine Ambivalenz von Offenheit und Geschlossenheit: Die unterbrochene Diskantklausel ist an sich schon eine starke Überraschung, die entscheidende Pointe ist jedoch die vorenthaltene Oktavlage am Ende. Noch frappierender wirkt der Schluss des Finales von op. 33,2 (Beispiel 6).

Haydns Verfahren erinnert in der Tat an Chopins Fragment op. 41,3: auch hier der Abbruch mitten in einer Taktgruppe, und – durch die eingefügten Pausentakte extremer noch als bei Chopin – die auskomponierte formale Desorientierung.

Wäre es nun nicht angemessener, Chopins Schlüsse an klassische Verfahren anzubinden, anstatt sie als Reflex romantischer Unendlichkeitsästhetik zu sehen? – Schauen wir noch einmal genauer in die Haydn'schen Beispiele: Die Offenheit, die suggeriert wird, ist primär Folge der zeitlichen Gestaltung; es geht um das Aufbrechen einer regulären Taktgruppenanordnung. Die Pausen in op. 33,2 rechnen damit, dass der Hörer musikalisch ›mitdenkt‹, den Diskurs der Musik mitverfolgt. Entscheidend ist in diesem Zusammenhang

**Presto**

The musical score is written for a string quintet in 6/8 time. It consists of two systems of four staves each. The first system begins with a piano (*p*) dynamic. The first and third measures of the first system are marked with a first ending (1). The second system continues with first (1) and third (3) endings. The piece concludes with a pianissimo (*pp*) dynamic and a *Fine* marking.

Beispiel 6: Joseph Haydn, op. 33,2, Finale, Schluss

der Affekt: Offene Schlüsse dieser Art gibt es in der Klassik zumeist in Dur-Sätzen und in Sätzen mit schnellem Tempo: Dabei geht es nicht – im romantischen Sinne – um Ironie als Verfremdung, sondern um den geistreichen ›Witz‹. Es ist die Irregularität des syntaktischen Verfahrens, die eine Pointe erzeugt – im vorliegenden Fall als überraschende Kontextverschiebung: Die Pause wird zunächst als Abbruch verstanden, entpuppt sich dann aber als Unterbrechung. Bei diesem Spiel ist mit dem Affekt des ›spirituoso‹ das Lachen sozusagen mitkomponiert. Der – geistig wache – Hörer ergänzt die fehlenden Komponenten, und die Irritation wird so immer wieder eingefangen: Am Schluss bleiben dann doch ›keine Fragen offen‹. Chopin dagegen lässt den Hörer mit seinen offenen Schlüssen allein. Sie spiegeln die romantische Sehnsucht, die durch die Paradoxie von subjektiver Endlichkeit und objektiver Unendlichkeit provoziert wird. Diese Paradoxie wird gefühlt und nicht verstanden – in dem präzisen Sinne, in dem die romantische Philosophie das Gefühl aufgefasst hat: als ein synthetisches, dem Verstand überlegenes Vermögen. Zu diesem Zweck ist Chopin sogar bereit, die Tonalität aufzugeben, wie dies in der Mazurka op. 17,4 geschieht, die wir uns abschließend genauer ansehen.

### 3. Melancholie

Op. 17,4: »Igelform«

Ob Chopin seine Mazurkensammlungen jeweils als Zyklen gedacht hat, ist nicht gesichert, aber wahrscheinlich. Dafür spricht, dass die letzte Mazurka einer Sammlung meist besonders lang und individuell gestaltet ist. Dies gilt auch für die Mazurka op. 17,4, die als letztes und zugleich längstes Stück des Zyklus' formal insofern komplexer ist, als die übliche ABA-Form durch Einleitung, Coda und Epilog erweitert wird. Betrachten wir zunächst Beginn und Ende des Satzes:

Einleitung Beginn A-Teil  
**Lento ma non troppo** *espressivo*  
*pp* *ten.*  
*sotto voce*

Beispiel 7a: Frédéric Chopin, Mazurka op. 17,4, Anfang

Epilog  
*sempre più p* *calando*  
*perdendosi*

Beispiel 7b: Frédéric Chopin, Mazurka op. 17,4, Schluss

Chopin rahmt das Stück durch einen Viertakter ein, der sowohl als Eröffnungs- als auch als Schlussphrase bemerkenswert ist, da er die Tonika a-moll auslöst und stattdessen eine Harmoniefolge komponiert, die entweder als Darstellung des Sextakkords der VI. Stufe F-Dur oder als halbverminderter Septakkord der II. Stufe in Sekundakkordstellung gedeutet werden kann. Der Viertakter erzeugt somit einen bemerkenswerten Schwebestand, der die formale Funktion ungeklärt lässt: Nimmt der Anfang den Schluss vorweg oder zitiert der Schluss den Anfang? Dazu noch einmal ein Vergleich mit Haydn, in dessen Quartetten sich Beispiele für beide Figuren finden:

## 1. Der Anfang nimmt den Schluss vorweg

The musical score shows the beginning of the first movement. It consists of four measures. The first measure ends with a cadence that is surprising and irritating. The dynamics are marked as *pp* (pianissimo) and *poco f* (poco fortissimo).

Beispiel 8a: Joseph Haydn, op. 33,5, 1. Satz, Anfang

Haydn beginnt – wieder als ›Witz‹ – den Satz mit einer Schlusskadenzierung, die den Hörer überrascht und irritiert, um dann, wenn sie am Ende des Satzes an formal korrekter Stelle erscheint, eine Pointe zu erzeugen:

The musical score shows the end of the first movement. It consists of several measures. The dynamics are marked as *p* (piano) and *pp* (pianissimo). The music features a surprising cadence at the end of the first measure.

Beispiel 8b: Joseph Haydn, op. 33,5, 1. Satz, Schluss

## 2. Der Schluss zitiert den Anfang

In dem bereits als Beispiel herangezogenen Finale aus op. 33,2 verweist dagegen umgekehrt der Schluss auf den Anfang:

**Finale**  
Presto

The musical score shows the beginning and end of the piece. The first four measures are marked with a piano (p) dynamic. The piece concludes with a four-measure phrase that is identical to the first four measures, demonstrating the 'open form' where the end refers back to the beginning.

Beispiel 9: Joseph Haydn, op. 33,2, Finale, Anfang<sup>5</sup>

Chopins Viertakter ist dagegen weder öffnend noch schließend, sondern: offen. So verweist sowohl der Anfang auf das Ende, als auch das Ende auf den Anfang. Wie eine Hülle umgibt der Viertakter den Mazurkahauptteil – eine Hülle freilich, die – gleichsam perforiert – selbst keine klare Grenze, weder nach ›außen‹, noch nach ›innen‹, markiert.« Op. 17,4 kann somit als Beispiel für eine Form gelten, die Charles Rosen in Anlehnung an ein Zitat von Friedrich Schlegel als »Igelform« bezeichnet hat.<sup>6</sup> Die Form wird zum Signum einer melancholischen Stimmung, die aus dem klassischen Spiel Ernst werden lässt.

\* \* \*

Fünf verschiedene Weisen Chopins, einen offenen Schluss zu komponieren und fünf verschiedene romantische Bilder, die dadurch evoziert werden: das auskomponierte Verklingen in op. 24,3: die Idee der ›Ferne‹; der Entzug des Schlussklangs in op. 30,1: die Empfindung des Mangels und der Sehnsucht; der Abbruch der Schlusstaktgruppe in op. 41,3: die Wirkung des Fragmentarischen; die ›igelförmige‹ Einrahmung in op. 17,4: eine Allegorie der Melancholie und schließlich die Spielanweisung »dal segno senza Fine« in op. 7,5 als unmittelbarer Hinweis auf das, was hinter allen Beispielen steht: das romantische Thema der Unendlichkeit. Dabei zeigt sich Chopin neben den Gebieten, auf den es ihm schon immer zugestanden wurde – Harmonik, Satztechnik und Pianistik – auch auf dem der Form als die herausragende Komponistenpersönlichkeit des frühen 19. Jahrhunderts. Dass er das Thema ›offene Form‹ in seiner hermetischen Welt der Kla-

<sup>5</sup> Vgl. Beispiel 6.

<sup>6</sup> Rosen 1995, 48.

viermusik behandelt, spiegelt auf einer Metaebene noch einmal die Dialektik von ›offen‹ und ›geschlossen‹, die Paradoxie von »Systemlosigkeit, in ein System gebracht«. Eine Treppenfigur, die Friedrich Schlegel gut gefallen hätte:

Jedes System ist nur Approximation seines Ideals. Die Skepsis ist ewig.<sup>7</sup>

## Literatur

- Frank, Manfred (1989), *Einführung in die frühromantische Ästhetik*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Lissa, Zofia (1973), »Klavierpolonaise und -mazurka im 19. Jahrhundert«, in: *Gattungen der Musik in Einzeldarstellungen. Gedenkschrift Leo Schrade*, hg. von Wulf Arlt u. a., Bern und München: Francke, 813–839.
- Novalis (1965), *Das philosophische Werk*, hg. von Richard Samuel in Zusammenarbeit mit Hans-Joachim Mähl und Gerhard Schulz (= Novalis Schriften. Die Werke Friedrich von Hardenbergs, historisch-kritische Ausgabe in vier Bänden, einem Materialienband und einem Ergänzungsband in vier Teilbänden mit dem dichterischen Jugendnachlaß und weiteren neu aufgetauchten Handschriften, begründet von Paul Kluckhohn und Richard Samuel, Bd. 2), Stuttgart u. a.: Kohlhammer.
- (1998), *Der dichterische Jugendnachlaß (1788–1791) und Stammbucheintragungen (1791–1793)*, hg. von Hans-Joachim Mähl in Zusammenarbeit mit Martina Eicheldinger; Bearbeitung der Stammbücher von Ludwig Rommel (= Novalis Schriften. Die Werke Friedrich von Hardenbergs, historisch-kritische Ausgabe in vier Bänden, einem Materialienband und einem Ergänzungsband in vier Teilbänden mit dem dichterischen Jugendnachlaß und weiteren neu aufgetauchten Handschriften, begründet von Paul Kluckhohn und Richard Samuel, Bd. 6,1), Stuttgart u. a.: Kohlhammer.
- Rosen, Charles (1995), *The Romantic Generation*, Cambridge (Mass.): Harvard University Press.
- Schlegel, Friedrich (1963), *Philosophische Lehrjahre 1796–1806 nebst philosophischen Manuskripten aus den Jahren 1796–1828, Erster Teil*, hg. von Ernst Behler (= Friedrich Schlegel. Kritische Ausgabe seiner Werke, hg. von Ernst Behler unter Mitwirkung von Jean-Jacques Anstett und Hans Eichner, II. Abteilung: Schriften aus dem Nachlass, Bd. XVIII), Paderborn: Schöningh.

7 Schlegel 1963, 417.

# Zyklizität und Drama(turgie) in Scelsis viertem Streichquartett

Volker Helbing

Die besonders stark ausgeprägte Prozessualität des vierten Streichquartetts Giacinto Scelsis ist der Grund, warum in diesem Beitrag zwei Aspekte der Formbildung im Mittelpunkt stehen. Es sind dies die bis zu einem gewissen Grade regelmäßige, ja zum Teil fast wörtliche Wiederkehr bestimmter Gesten, satztechnischer Konstellationen, Klänge (auch tonaler) oder Entwicklungszüge und die Orientierung an Bauprinzipien des klassischen Dramas, was das gezielte ›Vorführen‹ von Stationen, durch das im dramatischen Verlauf entscheidende Ereignisse spannungsvoll ›vorbereitet‹, Höhepunkte plastisch herausgearbeitet oder formale Zäsuren hervorgehoben werden, miteinschließt. Beide Aspekte – hier ›Zyklizität‹ und ›Dramaturgie‹ genannt – hängen aufs Engste zusammen: Zum einen gehört ›Wiederholung‹ zu den elementarsten Steigerungsprinzipien überhaupt und zum anderen wird erst an der veränderten Wiederkehr (von Formkomponenten ebenso wie von ganzen Formsegmenten) ein dramatischer Ablauf erfahrbar.

Es fällt schwer, sich der Sogwirkung zu entziehen, die das einsätzig vierte Quartett Giacinto Scelsis zunächst noch eher zurückhaltend und immer wieder unterbrochen, ab der zweiten Hälfte dann aber nahezu durchgängig ausübt.<sup>1</sup> Die Ursachen für diesen bei einem Werk Scelsis eher seltenen Befund scheinen auf der Hand zu liegen: der mikrotonale Anstieg von einem vierteltönig erniedrigten *c* bis *h* als diastematischer Grundriss, die Verbreiterung der Einzelstimme zum vibrierenden und oszillierenden, pausenlos ineinander verflochtenen Stimmenstrang sowie eine zunehmend massive ›Orchestrierung‹. Und doch ist damit nicht erklärt, warum das Stück alles andere ist als eine Steigerungsetüde, warum das Interesse (auch beim wiederholten Hören) anhält, warum also am Ende nicht die Erschöpfung überwiegt, sondern der Eindruck, einem ›geschlossenen‹ Drama beigewohnt zu haben, das demnach eine wie auch immer geartete ›Form‹ besitzen muss.

Der folgende Beitrag nähert sich diesen Fragen von zwei Beobachtungen her: Einerseits arbeitet auch diese Musik, so kontinuierlich und bis ins Kleinste nuanciert sie ist, mit den Mitteln der Wiederholung und der Variantenbildung, andererseits weist sie – bei aller klanglichen Avanciertheit – eine klare, ja traditionelle musikalische Dramaturgie auf, d. h. sie orientiert sich ebenso an Bauprinzipien des klassischen Dramas, wie sie auch

1 Tristan Murail, der für Scelsis insgesamt einen Verzicht auf prozesshafte Gestaltungen konstatiert (und damit eine deutliche Differenz zur eigenen Formkonzeption), zeigt sich von einigen einsätzig Werken wie dem vierten Quartett und *Anahit* aufgrund ihrer »strengeren Formauffassung« stärker angezogen und spricht er von der »einzigartigen und unwiderstehlichen Geste«, als die sich »etwa der langsame und eindeutige Aufwärtstrend des vierten Streichquartetts darstellt [...]« (1999, 63).

zentrale Stationen der Form ›vorführt‹. Beide Aspekte hängen aufs Engste zusammen, insofern Wiederholung zu den elementarsten Steigerungsprinzipien gehört und an der veränderten Wiederkehr (von Formkomponenten ebenso wie von ganzen Formsegmenten) der dramatische Ablauf überhaupt erst erfahrbar wird.

Es ist ein *fait accompli* der Forschung, Tendenzen zu Regelmäß, Periodizität und Gliederung bei Scelsi seien durch ein übergreifendes Streben nach Kontinuität und Prozesshaftigkeit relativiert.<sup>2</sup> Dementsprechend werden wörtliche Übernahmen vor allem unter dem Aspekt der Rückläufigkeit diskutiert.<sup>3</sup> Dass die Gestaltung des vierten Streichquartetts hierzu im Widerspruch steht, ist offensichtlich. (Die Klärung der Frage, ob das Werk in dieser Hinsicht als exzeptionell zu gelten hat<sup>4</sup> oder auch andere Stücke solche Tendenzen aufweisen, kann an dieser Stelle nicht vorgenommen werden und bleibt weiterführenden Untersuchungen vorbehalten.<sup>5</sup>)

## Vorbemerkungen

### *Schaffensprozess und Autorschaft*

Die Aufregung darüber, dass Scelsis Musik seit den 1940er Jahren durchweg auf ›improvisierten‹ oder komponierten Tonbändern basiert, die von teilweise hervorragenden ›Handwerkern‹ in Partitur übertragen und von Scelsi nur mehr nachträglich überpruft wurden, hat sich mittlerweile gelegt.<sup>6</sup> Im Falle des vierten Quartetts kann man nach den 2001 in *The Musical Times* abgedruckten Erinnerungen Franco Sciannameos<sup>7</sup> davon ausgehen, dass die Ausarbeitung der Partitur im Wesentlichen von Vieri Tosatti übernommen wurde: Er war es, der mit »unfehlbarem Gehör« die Einspielung und Uraufführung

- 2 Zenck 1983, 70 (zum IV. Quartett), Anderson 1998, 63 f., Koch 1999, 89 f.; Menke 2004 spricht diesbezüglich von Grenzzonen, da der Grenzverlauf sich aus der Sicht jedes Parameters anders darstelle (2004, 36 f., 47 ff. u. passim).
- 3 Siehe vor allem Thein 1993.
- 4 Auch Scelsi selbst erachtete das Stück für sein Œuvre als zentral und herausragend. So erinnerte sich Franco Sciannameo, seinerzeit zweiter Violinist des Quartetto Nuovo Musica (das 1965 die Erstein-spielung und 1966 die Uraufführung übernahm): »Quartetto No. 4 was, at that time, Scelsi's favorite piece of music, and he was very proud to play our tape for special guests.« (2001, 25) – Scelsis hohe Wertschätzung gerade dieses Werks wird ebenfalls durch Harry Halbreich bestätigt, der es überdies als einen Höhepunkt nicht nur in Scelsis Werk, sondern in der gesamten Literatur für Streichquartett einstuft (1989, 20). György Ligeti legte seinen Schülern Mitte 80er Jahre gerade dieses Stück Scelsis ans Herz.
- 5 Merkwürdigerweise ist die Scelsi-Forschung eine Analyse dieses Werks bislang schuldig geblieben. Martin Zencks Pionier-Beitrag über Scelsis Quartette I bis IV (1983), der das vierte Quartett immerhin ins Zentrum rückt, beschränkt sich neben einigen grundsätzlichen Überlegungen auf die Fest-stellung, dass die seinerzeit verfügbaren Werkzeuge für eine Analyse dieses Stückes unbrauchbar sind. Unter den Quartetten waren bislang nur das dritte und das fünfte Gegenstand einer eingehenderen Analyse (Thein 1985 und Jäcker 2004.)
- 6 Zu dieser Frage grundlegend (und auf der Basis zahlreicher Augenzeugenberichte) Jäcker 2004 und 2005; vgl. auch den Bericht Aldo Brizzis in Angermann 1993, 104–106.
- 7 Sciannameo 2001.

durch das Quartetto Nuova Musica überwachte, im Zuge der Probenarbeit letzte Änderungen an der Partitur vornahm und diese – so ist zu hoffen – Scelsi zur Prüfung vorlegte.<sup>8</sup> Am künstlerischen Wert und am ›Werkcharakter‹ ändert diese ›Koproduktion‹ nichts.

Die folgende Untersuchung stützt sich auf die von Scelsi autorisierte Partitur und nicht die ihr vorausgegangenen Tonbänder, die – wiewohl digitalisiert und katalogisiert – nach wie vor unerschlossen in der Fondazione Isabella Scelsi ruhen.<sup>9</sup> Diese haben allenfalls den Status von Skizzen. Als solche sind sie zwar für die Erforschung von Scelsis Arbeitsweise von höchstem Interesse<sup>10</sup>, für die Analyse hingegen – anders als etwa Skizzen zu serieller Musik – verzichtbar.<sup>11</sup>

### Notation

Die Partitur<sup>12</sup> benutzt für jede ›aktive‹ Saite des Quartetts ein eigenes System. So entstehen insgesamt bis zu dreizehn Systeme<sup>13</sup>, die pro Instrument entsprechend den zugehörigen Saiten durchnummeriert sind. Dabei gilt für jedes Instrument eine eigene Scordatur.<sup>14</sup> Viertelton-Akzidentien sind der besseren Unterscheidbarkeit wegen durch Einkreisungen hervorgehoben. Schlangenlinien bezeichnen ein ›weites‹ Vibrato; ansonsten gilt vibratoloses Spiel (Abbildung 1, umseitig).

### Zu den Prinzipien der Reduktion in Anhang 1

Im Text wird mehrfach auf die Reduktion in Anhang 1 verwiesen. Dabei handelt es sich um den Versuch, den diastematischen Verlauf der Komposition trotz ihrer komplexen Mikrotonalität grafisch überschaubar zu machen, ohne das Fünfliniensystem preiszugeben. Für ein solches Verfahren spricht neben der leichteren Lesbarkeit auch, dass bei

8 Ebd., 24.

9 Anderson 1999b.

10 Zur eingeschränkten Bedeutung der Tonbänder für die fertige Komposition siehe auch die ernüchternde E-mail Riccardo Filippini (eines der ›Ghostwriter‹ Scelsis) an Friedrich Jaecker, sowie dessen Kommentar in Filippini 2005.

11 Zu dieser Einschätzung kommt auf der Basis eingehender Analysen auch Menke 2004, 22 und 242. Gleichwohl bleibt die Forderung nach Freigabe der Tonbänder ein wichtiges Anliegen. Ebenso ohne großen Aufwand realisierbar erscheint mir eine Digitalisierung der hierzulande kaum verfügbaren Einspielung des Quartetto Nuova Musica. Da sie von Scelsi und Tosatti überwacht wurde, sollte sie als aufführungspraktisches Dokument für zukünftige Interpretationen problemlos zugänglich sein.

12 Eine große Hilfe beim Umgang mit dieser klanglich komplexen Partitur war dem Verfasser die exzellente Einspielung durch das Quartett des Klangforums Wien. Der ›Nachteil‹, dass das von Scelsi vorgeschriebene Tempo um fast das Eineinhalbfache unterschritten wird (die Einspielung dauert 14'35 Minuten statt – wie rechnerisch zu erwarten – etwa 10 Minuten), wird durch die Genauigkeit im Detail und durch das musikalische Engagement mehr als aufgewogen. Wer das Stück im Originaltempo hören will, dem sei eine der Einspielungen durch das Arditti-Quartett empfohlen (die Aufnahme von 1983 entstand noch unter Mitwirkung des Komponisten).

13 Vgl. Seite 27 (T. 167–170) der Partitur. Nicht zufällig beginnt diese Seite mit dem ›Höhepunkt‹ des Quartetts. Siehe Anm. 65.

14 Scordatur: 1. Violine:  $g-g^1-h^1-dis^2$ ; 2. Violine:  $f-d^1-d^2-f^2$ ; Viola:  $d-f-d^1-a^1$ ; Violoncello:  $C-G-d-c^1$ .

- Ⓕ = *quarter tone higher*
- Ⓖ = *three quarters of a tone higher*
- Ⓗ = *quarter tone lower*
- Ⓙ = *three quarters of a tone lower*
- ~~~~ = *wide vibrato (without this indication play non-vibrato)*

- PONT./TAST. = *near the bridge/on the fingerboard*
- NAT. = *normal position*
- LEGNO = *with the back of the bow*
- FLAUT. = *'flute' sound*

#### ACCORDATURA

Abb. 1: Scelsi, viertes Streichquartett, Spielanweisungen

Scelsi nicht nur diatonische Intervalle, sondern selbst ›tonale‹ Akkorde eine zentrale Rolle spielen (was auch mit deren historischem ›Gepäck‹ zu tun hat).

Ebenso klar aber sind die damit verbundenen Probleme: Die Unterscheidung zwischen Einzelton, mikrotonal verbreiterem Stimmen-Strang und Cluster (die im klingenden Resultat ständig ineinander übergehen), zu der diese Notation zwingt, ist immer zu einem gewissen Grade subjektiv, ebenso die Auswahl der je ›repräsentativen‹ Tonhöhe. Die Kriterien wurden von Abschnitt zu Abschnitt neu bestimmt: So werden in Teil A mit seiner noch sehr reduzierten diastematischen Struktur mikrotonale Verbreiterungen nach unten oder oben durch die entsprechenden Gabelsymbole dargestellt.<sup>15</sup> In den engschrittigen, dabei äußerst nuancierten Abschnitten B 1 und B2 wird von beiden Strängen jeweils der gerade (d. h. nicht getrillerte) Ton gezeigt, in den (auf den Anstieg fokussierten) Abschnitten C1–3 dagegen jeweils der höchste Ton. Die Verteilung auf die drei Systeme erfolgt teils nach Oktavlagen (System 1 zeigt nur die dreigestrichene, System 2 die ein- und zweigestrichene, System die kleine und große Oktave), teils aufgrund satztechnischer Differenzierungen. So wurden in den Abschnitten C1–3 kurzzeitig hinzutretende sowie liegende Satzschichten in System 3 ausgelagert.

15 Mit Ausnahme des Tones c, der eigens notiert wurde, um seine allmähliche Herauslösung abzubilden.

## »Nach oben«:<sup>16</sup> Etappen, Durchbrüche und Anfechtungen – erste Aspekte der Formbildung

The four quartets have one thing in common – a certain ascending line, present in each, even though the language is quite different.<sup>17</sup>

Dass es »nach oben« drängt, hört man dem Stück bereits nach wenigen Takten an.<sup>18</sup> Diese – für viele Werke Scelsis bestimmende – Tendenz vermag allein aber keine 231 Takte zu »tragen«, und sie ist auch keineswegs ununterbrochen wirksam, sondern verläuft in Wellen und wird durch gegenläufige Kräfte gebremst; gerade daraus aber gewinnt der Spannungsverlauf als Ganzes an dramatischer Tiefe.

Konstitutiv für die Form des Stückes sind deshalb vor allem drei Aspekte: seine diastematische Struktur, seine Gliederung in Blöcke (»Wellen«) aus im weitesten Sinne analogen Teilsegmenten und seine dramatische Struktur.

### *Diastematische Struktur*

Diastematischer Grundgedanke des Quartetts (vgl. Reduktion in Anhang 1) ist der Anstieg von *tief*  $c^1$  (T. 2) bis  $b^1$  (Vcl., T. 225.3) bzw. – sofern man den Schlussklang dazu rechnet – bis  $h^3$  (Vl. 1, T. 227.2).<sup>19</sup> Er verläuft in mehreren Wellen mit wechselnder »Geschwindigkeit« und wird durch herausragende Einzelereignisse und Plateaus gegliedert.<sup>20</sup> Der Einzelton, der dabei als Ausgangspunkt dient, wird frühzeitig »aufgeraut«, mikrotonal verbreitert und schließlich in zwei Stränge zerteilt (T. 34), deren Abstand im weiteren Verlauf bis zur Quarte wächst; nur der höhere, beweglichere Strang legt den vollständigen Anstieg zurück. Sporadisch und kurzfristig hinzutretende Einzeltöne ergänzen die beiden Stränge zu akkordähnlichen Gebilden; andernorts werden sie clusterähnlich verbreitert und zusammengeführt.

16 Vgl. Anm. 18.

17 So Scelsi im Jahre 1983, d. h. 19 Jahre nach Abschluss des vierten Quartetts, im Plattentext zur (ersten) Einspielung der Quartette I–IV durch das Arditti-Quartett (1983, 1).

18 Gegenüber Irvine Arditti wurde Scelsi noch expliziter: Er beschrieb die vier ersten Quartette »als einen Aufstieg (zum Himmel)« (Jaecker 2004, 70). Unter das Motto »Nach oben« (als psychologische Konstante) stellte die Pianistin Marianne Schroeder ihren Nachruf: »Alles musste nach oben gehen. Kein Kleben an der Erde. Nicht perfekt sein wollen, sondern perfekt sein müssen, um weitergehen zu können. Erst bei der Perfektion fange der Weg an.« (Schroeder 1988, 27)

19 Vgl. Zenck 1983, 72 f.; Markus Bandur spricht angesichts von Werken wie dem 4. Streichquartett und Anahit von »einer Art Makroglissando« (2007, 11). – Mit den Bezeichnungen *hoch*  $c^1$  bzw. *tief*  $c^1$  wird im Folgenden auf die Tonhöhen referiert, die sich laut Partitur einen Viertelton über bzw. unter  $c^1$  befinden.

20 Anderson deutet den ebenfalls ansteigenden Grundriss in *Anahit* (1965) im Sinne einer Bedeutungskomponente des Titels, die in der Yoga-Praxis als der »richtige« Klang bekannt ist: »Diese Gehörerscheinung (auf Hindi anāhid, Scelsi: anahad) wird als stetig ansteigender Ton beschrieben.« (1998, 66).

### Form-Blöcke und Zyklizität

Mit den üblichen Einschränkungen, die für die Analyse prozesshafter und kontinuierlicher Formen gelten<sup>21</sup>, lässt sich das Quartett in drei Teile gliedern, die sich anhand auskomponierter Zäsuren, spezifischer, innerhalb der jeweiligen Formteile wiederkehrender Form-Komponenten bzw. Folgen von Form-Komponenten sowie deren ›Geschwindigkeit‹ und Intensität voneinander abgrenzen lassen (vgl. Tabelle 1). Alle drei Teile sind auf ihre Weise – und in zunehmendem Maße – zyklisch konzipiert.

Demnach erfolgte in Teil A der erste, vierteltönig abgestufte Anstieg von *tief*  $c^{1/2}$  bis  $d^{1/2}$ , die ›Teilung des Tons‹ in zwei Stränge und eine erste Öffnung des Tonraums von der ein- und zweigestrichenen in die dreigestrichene und kleine Oktave, gegen Ende für einen Moment sogar in die viergestrichene Oktave. Die Zyklizität ist in diesem Teil am schwächsten ausgeprägt: Der vierteltönige Stufengang wird, da er mit einem Prozess der Verbreiterung (vom Ton zum Klang) einhergeht, durch eine von Tonstufe von Tonstufe wechselnde Auswahl an Komponenten realisiert.

Teil B, im engsten Umkreis seines Ausgangstons  $d$  erharrend, exponiert mit der Unterscheidung zwischen oszillierendem und liegendem Strang, mit Übergängen zwischen Harmonizität und Inharmonizität und ersten, vorsichtigen Dreiklangsbildungen die für die folgende Steigerung bestimmenden satztechnischen und formalen Komponenten, darunter auch die Oszillation als ein wesentliches treibendes Moment. In all dem erweist sich B2 als die steigernde und um zusätzliche Komponenten angereicherte Variante von B1.

Teil C, der dramatische Kernbereich des Quartetts, zerfällt in drei über weite Strecken analoge Anläufe zum diastematischen Höhepunkt, von denen der erste bogenförmig, der zweite plateau-artig verharrend und der dritte kontinuierlich ansteigend ist. Die Zyklizität umfasst hier die Wiederholung ganzer Stimmenauszüge in neuer Transposition und neuer satztechnischer Umgebung.

Formteil	Abschnitt	Takte	Zentral- bzw. Liegeton	(Ausgangston und) Hochton des oszillierenden Strangs
A		1–46	<i>tief</i> $c^{1/2}$ bis $d^{1/2}$	–
B	B <sub>1</sub>	47–74	<i>hoch</i> $cis^2/cis^2$	$(d^2)–e^2$ [ <i>tief</i> $f^2$ ]
	B <sub>2</sub>	74–112	$c^2/cis^2$	$(hoch\ d^2/dis^2)\ e^2[f^2]$
C	C <sub>1</sub>	113–157	$cis^2$ (113)/ $es^2$ (140)	$(e^2)\ a^3$ (139)
	C <sub>2</sub>	158–195	$d^1$	$(f^2)\ as^3$ (174)
	C <sub>3</sub>	196–231	$d^{1/2}–es^2–e^3$	$(f^2)\ b^1/\ hoch\ a^3$ (226); [ $h^3$ (227)]

Tabelle 1: Scelsi, viertes Streichquartett, Formteile

21 Hierzu grundsätzlich Menke 2004, 36f.

*Dramatische Struktur*

It seems that with different languages every quartet tells the same story and that after returns, contrasts and dramas the finale is always a liberation, a catharsis.<sup>22</sup>

All diese vorwiegend diastematischen Aspekte bleiben jedoch einer übergreifenden dramatischen Konzeption unterworfen, nämlich Genese, Anstieg, Auf- und Verblühen, schließlich ›Abheben‹ und Verflüchtigen des Tons als eines komplexen, pulsierenden und intern bewegten Ganzen, mit den Ingredienzien des Zögerns, des Drängens, der Ekstase, des Leidens, des (›inneren‹) Ringens, der Befreiung und Katharsis.<sup>23</sup> Hinweise zu einer solchen – für ihn überraschend traditionellen und ›europäischen‹ – Deutung<sup>24</sup> hat Scelsi selbst geliefert (wenngleich aus dem Abstand von beinahe zwei Jahrzehnten), erstens mit dem oben zitierten Kurzkommentar, zweitens indem er – diese generelle Anmerkung exemplifizierend – zum dritten Quartett folgende Satzüberschriften mitteilte:<sup>25</sup>

- I. avec une grande tendresse (dolcissimo)
- II. l'appel de l'esprit: dualisme, ambivalence, conflit (drammatico)
- III. l'âme se réveille (con trasparenza)
- IV. [...] et tombe de nouveau dans le pathos mais maintenant avec un pressentiment de la libération (con tristezza)
- V. libération, catharsis.

Abgesehen von der neutralen Überschrift des ersten Satzes ist die Ähnlichkeit mit der herkömmlichen Bezeichnung der fünf Teile des ›klassischen‹ Dramas kaum zu übersehen<sup>26</sup> – freilich mit dem Unterschied, dass, wie offenbar auch in den Quartetten I, II

22 Scelsi 1983, 1.

23 Der Begriff ›Dramaturgie‹ begegnet in der Scelsi-Literatur des öfteren. So beginnt Anderson ihre Analyse von *Anahit* mit einer »Dramaturgie der Abschnitte« (1998, 67–70). Dabei geht es jedoch weniger um Fragen der kompositorischen Gestaltung als um eine Beschreibung des Höreindrucks. Menke analysiert unter diesem Begriff teils die einen Satz überwölbende ›Spannungskurve‹ (vgl. z. B. Menke 2004, 40f.), teils aber auch Fragen der Gestaltung und der Interpretation (ebd., 50–54). Theins Analyse des dritten Quartetts (1985) löst das Versprechen des (nachträglichen?) Publikationstitels (›Drama und Katharsis‹) nicht ein.

24 Dramenorientierte Konzeptionen bestimmen die Instrumentalmusik spätestens seit der Wiener Klassik, und nicht erst seit Antonin Reicha werden sie auch in diesem Sinne interpretiert bzw. analysiert. Im 19. Jahrhundert scheint es, als erfolge in der Komposition nicht nur die Anwendung derartiger Konzeptionen auf traditionelle Formmodelle, sondern, als brächten diese selbst neuartige musikalische Formen hervor (z. B. in der Symphonischen Dichtung). Für die Analyse bedeutet diese Entwicklung wiederum, dass die Diskrepanz zwischen Form- und Analysemodell, wie sich beispielsweise noch in der Sonatentheorie Reichas bei der Deutung der Reprise zeigt, zunehmend gegenstandslos wird. Umso mehr erstaunt es, dass dramenorientierte Deutungsmodelle in der Analyse von Instrumentalmusik des 20. Jahrhunderts eine so geringe Rolle spielen.

25 Die Überschriften gehen auf Informationen Halbreichs im Begleittext zur Einspielung des Arditti-Quartetts für Salabert zurück (Halbreich 1989, 18 und Thein 1993, 63).

26 Von den verschiedenen Darstellungen des fünfteiligen Dramas (umstritten ist vor allem die Verteilung der aristotelischen ›Episoden‹ auf die Teile bzw. Akte II–IV) am nächsten kommt die von Gustav Freytag mit »a) Einleitung, b) Steigerung, c) Höhepunkt, d) Fall oder Umkehr, e) Katastrophe« (2003, 95).

und IV, die ›Katharsis‹, die im klassischen Drama weniger in den handelnden Personen als im Zuschauer vonstatten gehen soll – selbst zum Teil der ›Handlung‹ wird. Aufschlussreich ist zudem – gerade auch im Hinblick auf das vierte Quartett –, dass das ›Erwachen der Seele‹ und die ›Befreiung‹ mit einem Ausweichen ins hohe Register, der ›Rückfall ins Pathos‹ aber mit tonalen Akkordbildungen im Mittelregister verknüpft ist.<sup>27</sup> Letztere markieren nicht nur als Akkorde (reine Durdreiklänge), sondern ganz explizit als (nicht mehr ganz frische) spätromantische Mediantverbindung (B-Dur und Ges-Dur) tatsächlich einen ›Rückfall‹, nämlich in ein kompositionsgeschichtliches Stadium, das zwar nostalgische Erinnerungen wecken mag, aber auf diese Weise nicht mehr wiederzubeleben ist.<sup>28</sup> Wie zu zeigen sein wird, begegnen analoge Dreiklangsbildungen und Großterzbeziehungen, wenngleich auf subtilere Weise, auch im vierten Quartett an für den dramatischen Verlauf entscheidender Stelle.

Keiner der genannten Aspekte ist für sich genommen tragfähig (und analytisch hinreichend): Der Anstieg ist als solcher nur nachvollziehbar, wenn er mit Ausblicken (auf den Gipfel und rückwärts), Irrwegen und gefährvollen Situationen (›dramas‹) verknüpft ist; Zyklizität trägt nur, wenn sich zwischen den analogen Formblöcken eine wie auch immer gerichtete Veränderung abzeichnet; und ein musikalisches Drama bedarf musikalischer Strukturen, Konflikte und *dramatis personae*, um sich zu entfalten. Eine säuberliche Trennung zwischen den drei Formteilen wird es deshalb auch in den folgenden Analysekapiteln nicht geben können. Vielmehr stellt jedes der drei Kapitel bestimmte analytische Aspekte in den Vordergrund: In I sind dies die satztechnischen und syntaktischen Voraussetzungen, in II die Gestaltung eines wichtigen Übergangs und in III das Prinzip variabler Zyklen und der Zusammenhang zwischen Zyklizität und Dramenkonzept. Zudem dient die Analyse jeweils eines Teilabschnittes als Bezugspunkt einer eher summarischen Analyse des restlichen Formteils. In Kapitel IV wird auf dieser Grundlage eine ›dramatische‹ Deutung des gesamten Quartetts versucht.

## I. Exposition (Formteil A, T. 1–46)

### ›Stufengang‹

Bereits der erste Teil (vgl. Tabelle 2 und Reduktion in Anhang 1) exponiert den Anstieg als Grundfigur und die Tiefendimension des Tons bzw. dessen Ambivalenz zwischen Ton und Klang<sup>29</sup> als ›Gegenstand‹ des Quartetts. Ausgangspunkt ist der Einzelton (zunächst *tief c'*). Dieser wird in Schwingung versetzt, angehoben, mikrotonal verbreitert, in zwei Stränge geteilt, die später auch lagenmäßig (durch Oktavierung) getrennt und durch einzelne Töne im Unterquartabstand gestützt werden und schließlich vorübergehend – und zäsursetzend – im Unisono zusammenfinden.

<sup>27</sup> Vgl. Thein 1992, 63.

<sup>28</sup> Der ›Rückfall‹ bezieht sich zugleich auf den ersten Satz, mit dem der vierte in leicht variiertem Krebsgang verbunden ist, vgl. Thein 1992, 63, sowie Thein 1985, 36f.

<sup>29</sup> Vgl. Zenck 1983, 68.

Der Anstieg erfolgt in Vierteltonschritten, wird jedoch durch kleine Unregelmäßigkeiten verschleiert und scheint überdies nach der Teilung der Stränge zurückgestuft, indem der obere Strang um einen Halbton zurückliegt. Die Erweiterung des Ambitus der letzten Stufe (›D‹) durch eine nochmalige Oktavierung von zuletzt drei auf fünf Oktaven bereitet die Entwicklung in den Formteilen B und C vor (zwei Stränge), bzw. nimmt diese in einzelnen Aspekten (Anstieg, Entfaltung des Tonraums, Unterquarte als Stützintervall, der Ton *d* als Zielton) bereits vorweg.

Stufe	Zentralton	Setzung	Störung oben	Störung unten	Ruhe (Unis.)	Störung II	<i>pizz.</i> -Akzent
I	<i>tief c<sup>1/2</sup></i>	T. 2	T. 6	T. 10	T. 3–6, T. 11	T. 14	T. 7 ( <i>tief ces<sup>1</sup></i> )
II	<i>c<sup>1/2</sup></i>	T. 17.3	T. 19	T. 20	T. 20.3	T. 22	T. 19 ( <i>c<sup>1</sup></i> )
Verbreiterung und Abspaltung von Stufe ›C‹							
III	<i>hoch c<sup>1/2</sup></i>	T. 23.2	T. 23.2	T. 23.2			T. 24.3 ( <i>c<sup>1</sup></i> ), T. 26.3 ( <i>tief des<sup>1</sup></i> )
IV	<i>des<sup>1/2</sup></i>	T. 28	T. 28	T. 28			T. 30 ( <i>c<sup>2</sup></i> , ohne <i>pizz.</i> ), T. 31, T. 34 (jeweils <i>c<sup>1</sup></i> )
Abstützung durch Unterquarte							
V	<i>c<sup>3</sup>/des<sup>2</sup></i>	T. 34					T. 35 ( <i>c<sup>1</sup></i> )
VI	<i>tief des<sup>3</sup>, tief d<sup>2</sup></i>	T. 36.3					T. 36.3 und T. 38.2 ( <i>tief d<sup>1</sup></i> )
Unisono, pp							
VII	<i>tief d<sup>3</sup>/d<sup>1</sup></i>	T. 40			T. 40		
VIII	<i>d<sup>3/2</sup> (T. 42), d<sup>1</sup>/d (T. 43)</i>	T. 42			T. 42		

Tabelle 2: Scelsi, viertes Streichquartett, ›Stufengang‹ im ersten Formteil

Wesentlich für die diastematische Entwicklung sind drei Komponenten, die vor allem den vierteltönigen Stufengang des Zentraltons zum Gegenstand haben: Formen der ›Setzung‹ – in Gestalt eines Unisono (T. 2.3: *tief c*, T. 17.3: *c*), einer clusterartigen Verbreiterung (T. 23.3: *tief des*, T. 28: *des*) oder eines Akzents (T. 34: *c*)<sup>30</sup> –, der (meist vorübergehenden) ›Auslenkung‹ (nach oben) im je tieferen Register (T. 18.3 f.), sowie der ›Ausholung‹ (von unten)<sup>31</sup> in beiden Registern, die entweder eine bereits eingetretene Stufe bestätigt (T. 10, 20.2 f.) oder eine neue einführt (T. 23).

Hinzu kommen zwei Komponenten, die einem einzelnen Ton mehr Nachdruck verleihen: Ein ›Pochen‹ (Portato in Achteln bzw. Triolen-Achteln) in Phasen der relativen Ruhe (T. 11, 17.3 f., 32.3 f., vgl. aber den Störton in T. 13.3) und pizzicato-gestützte ›Ein-

30 Hier nimmt der ›Stufengang‹ des ›oberen Strangs‹ seinen Ausgang.

31 ›Nach oben‹ und ›nach unten‹ jeweils vom Zentralton aus betrachtet.

zelakzente« in Momenten der lebhaften Oberflächenbewegung (T. 7.2, 19.3, 24.3, 26.3, 31.2). Meist ist es der Ton *c*, der auf diese Weise eine Vorrangstellung behauptet.

Schließlich sind unterschiedliche Abstufungen von ›Vibration« – Bariolage, *vibrato ampio* und Tremolo – gleichsam passiv am diastematischen Geschehen beteiligt, indem sie auf bestimmte Veränderungen reagieren, sie vorfühlen oder begleiten.

### Zyklizität

Der musikalische Verlauf hat eine leichte ›zyklische« Tendenz, insofern einige Komponenten mehrfach wiederkehren, und zwar häufig an (in Bezug auf den Stufengang) analoger Stelle. Die wenigsten dieser Gesten werden in identischer Form wiederholt. Eben daran aber – an ihrer Veränderung, ihrem Verschwinden oder ihrer Störung durch nicht-zyklische Komponenten – ist der Verlauf als vielschichtiges und dramatisches Geschehen erfahrbar.

Je zwei Stufen dieses Prozesses werden auf einander ähnliche Weise gestaltet: Während I und II die allmähliche ›Belebung« des Einzeltons (Pulsation und Schwebung), das In-Gang-Setzen einer ansteigenden Bewegung und die Widerstände, die ihr entgegenstehen, zum Gegenstand haben, geht es in III und IV um die (spannungsvolle) Verbreiterung des Tons und seine ›Spaltung« in zwei Stränge. Und während auf den Stufen V und VI mit der Abstützung durch die Unterquarte ein erstes ›akkordisches« Element ins Spiel gebracht wird, wird auf den Stufen VII und VIII mit dem ›Abzug« der Unterquarte, einer dynamischen und bewegungsmäßigen Zurücknahme, der Annäherung der Stränge bis zum Oktavklang und einer schlagartigen Öffnung des Tonraums die erste große Zäsur vorbereitet. Aus dieser formfunktional unterschiedlichen Gestaltung der Stufen resultieren je unterschiedliche Verlaufsmodelle.

Zunächst seien – als ›Modell« für den gesamten Stufengang – die Takte 1–18 etwas ausführlicher analysiert:

Initiale und Stufe I (T. 1–3 und T. 4–18)

Nicht der Einzelton (oder seine sukzessive Entfaltung<sup>32</sup>), auch nicht der Anstieg als Grundfigur des Quartetts ist es, was sich dem Hörer als Erstes darbietet, sondern eine vierfache Verwandlung: die Überlagerung und Verdrängung eines Ausgangstons durch seinen unteren vierteltönigen Nachbarton, die Verdrängung einer eher hellen, obertonreichen Farbgebung (*sul ponticello*) durch eine eher ›dunkle« (*sul tasto*) – wobei mit dem *tief c*<sup>2</sup> der Viola zugleich die obertönige Komponente des Ausgangsklangs ›ausinstrumentiert« wird –, die Auslösung, Weitergabe und erste Abbremsung eines Schwingungsimpulses (als Schwebung<sup>33</sup>, Bariolage und auskomponiertes Ritardando von Triolenvierteln auf punktierte Viertel), und schließlich – aus dem Vorigen resultierend – die sukzessive Verbreiterung des Einzeltons zum komplexen »Ton als Klang«.<sup>34</sup>

32 Die sukzessive Entfaltung eines Einzeltones findet sich etwa bei Ligeti im Konzert für Violoncello und Orchester (1966) und im Streichquartett Nr. 2,ii (1968).

33 Rechnerisch entsteht zwischen *c*<sup>1</sup> und *tief c*<sup>1</sup> (bei Kammerton auf 440 Hz) eine Schwebungsfrequenz von 8 Hz, was bei Viertel = 69 einer Sechzehntel-Septole entspräche.

Damit sind mit äußerst sparsamen Mitteln der Gegenstand des Quartetts und die es bestimmenden Verfahrensweisen exponiert: der ›Ton als Klang‹, d. h. als im mikrotonalen Rahmen bewegliches, in sich mehrschichtiges und aus wechselnden Komponenten zusammengesetztes, vibrierendes Ganzes, sowie dessen allmähliche Veränderung durch Überlagerungen und Verlagerungen zwischen Klangfarben und Oktavlagen derselben Tonqualität, zwischen vierteltönig benachbarten Tonhöhen und durch vielfache Formen der inneren Pulsation (hier Schwebung und Bariolage).

Zugleich hat diese Eröffnung etwas Irritierendes: Noch ehe ihm Gelegenheit gegeben wird, sich zu entfalten, wird der Ton bereits abgesenkt; das temporale ›Missverhältnis‹ zwischen dem einleitenden *c* (T. 1) und dem als Zentralton bis Takt 18 gültigen *tief c* (ab T. 2) suggeriert, unvermittelt in einen Prozess einzutreten, der schon längst begonnen hat.

In den Takten 4 und 5 wird in raschen Schritten das Klangspektrum sowohl in Richtung der Grundfrequenz (Wechsel der 2. Vl. zur normalen Bogenposition; Einsatz der 4. Saite der Vla.), als auch (zunächst) in Richtung der hohen Partialtöne (*sul ponticello* auf *tief c*<sup>2</sup>) erweitert; ein erstes Frequenz-Vibrato setzt ein (2. Vl.), die Pulsation erfolgt in Achteln, Crescendi verleihen dem Klang zusätzliche Fülle. Dieses ›Aufblühen‹ ist mit Beginn der zweiten Schwebung (T. 6) schlagartig zu Ende: Mit Ausnahme eines leichten Crescendo auf dem Schwebungston *c*<sup>1</sup> und eines vorsichtigen Gegenakzents (*pizzicato*) auf dem Zentralton *tief c*<sup>1</sup> bleibt der Klang nun für die Dauer von 7/4 unverändert und nahezu ohne Pulsation. Erst mit der Auflösung von *c*<sup>1</sup> und mit der sich anschließenden, ›ausgleichenden‹ Auslenkung nach unten setzt eine erneute, wiederum beschleunigte Pulsation ein. Der zweite Teil dieser Ausgleichsbewegung wird von der 2. Violine als ›Vorhalt‹ heterophon überzeichnet. Mit dessen Auflösung tritt abermals eine Phase der Ruhe, der Zurücknahme und der Verengung<sup>35</sup> ein (T. 10.3); anders als beim Schwebungsklang hält hier ein gleichmäßiges Pochen der 2. Violine eine Bewegung aufrecht, an die im Folgenden (T. 12 f.) angeknüpft werden kann.

Ein erneutes ›Aufblühen‹ – eine Verbreiterung des Klangspektrums, die die Grundfrequenzen stärker hervortreten lässt<sup>36</sup> und ein Wiedereinsetzen der ›weichen‹ Vibrationen (Vibrato, in Verbindung mit Bariolage in Triolen und Quintolen) – wird durch den dritten Schwebungsklang (ab T. 13.3) wiederum schlagartig beendet. Die bereits aus den Takten 2.2 und 6.3 bekannte Konstellation *c*<sup>1</sup> vs. *tief c*<sup>1/2</sup>, in der *c*<sup>1</sup> als Störton gegenüber dem oktavierten Zentralton akustisch zurücktritt, wird durch das ›ausholende‹ Portamento der 1. Violine zu einem aus fünf Tönen und drei Tonqualitäten bestehenden Schwebungsklang verbreitert, der den Zentralton nun auch in der zweigestrichenen Oktave übersteigt und durch ein *tremolo con legno* an Dramatik gewinnt. Bei dessen Auflösung entsteht zudem eine akustische Täuschung: Indem *c*<sup>1</sup> als ›Störton‹ mit den gleichen

34 Der Begriff »Ton als Klang« wurde von Martin Zenck geprägt (1983, 71). Der weniger sperrige Begriff des »komplexen Tons« (Murail) ist durch die Theorie der *musique spectrale* (als »son complexe«) zu sehr mit einer bestimmten Stilrichtung verknüpft, als dass man ihn auf Scelsi anwenden könnte, ohne Missverständnisse auszulösen.

35 Sul tasto der 2. Violine, Ausblendung der 4. Saite der Viola, Reduzierung auf drei (statt zuletzt fünf) Saiten, flautando der 1. Violine und Verzicht auf ›weiche‹ Formen der Vibration.

36 Wechsel zur normalen Bogenposition und zur 4. Saite der Viola, dynamische Verstärkung von *tief c*<sup>1</sup>.

pochenden Achteln eingeführt wird, mit denen es schließlich als neuer Zentralton aus der Schwebung heraustritt, entsteht der Eindruck, Ausgangs- und Zielpunkt dieser Verlagerung seien gleich. Wie schon beim merkwürdigen Beginn dient auch diese Maßnahme dazu, dem vierteltönigen Anstieg etwas von seiner Voraushörbarkeit zu nehmen.

Damit sind weitere Eigenschaften des Tons bzw. Klangs exponiert, die seine Wahrnehmung als ›handelnde Person‹ verstärken: Da ist zunächst das Alternieren zwischen der Schwingung des Tons, die – als Schwebung, Vibrato oder Pulsation – den Normalzustand darstellt, und ›äußeren‹ (diastematischen) Veränderungen, die als ›Störungen‹ dieses schwingende Gleichgewicht beeinflussen bzw. aus der Ruhe bringen. Darüberhinaus suggeriert die Intensität, mit der neue Töne ins Spiel gebracht werden oder der Zentralton wieder in Erinnerung gerufen wird, dass es sich um ein dramatisches Geschehen handelt (dessen Konflikte freilich eher ›innerer‹ Art sind).

#### Stufe II (T. 17–22)

Die Ausgestaltung der Tonhöhenstruktur auf Stufe II folgt weitgehend der auf Stufe I: Der neue Zentralton *c* wird zunächst je einmal durch seinen oberen und unteren vierteltönigen Nachbarn ›gestört‹ (wiederum ohne *c*<sup>2</sup> als Grenzton in Frage zu stellen – T. 19 und 20.2, Vcl., vgl. T. 6ff. und 10), setzt einen Gegenakzent (T. 19.3 und 20.2, Vl. 2, vgl. T. 7), wird dann durch ein pointiertes *tief des*<sup>1</sup> aus der eingestrichenen Oktave verdrängt (T. 21.3–22.2, vgl. T. 13<sup>37</sup>), ehe 1. Violine und Viola mit einem fast ›übertriebenen‹ Glissando von *hoch h* zur ›endgültigen‹ Verlagerung ausholen, die auch die zweigestrichene Oktave erfasst<sup>38</sup> (T. 23.1, vgl. T. 14). Auffallend auch hier der enge Zusammenhang zwischen diastematischer Veränderung und Pulsation: Nach einer zunächst zurückhaltenen und eher pochenden als fließenden Pulsation (T. 17.3–19.2, Vl. 2 und Vla.) stoßen die beiden Akzente in den Takten 19.3 und 20.2 – die ihrerseits auf Störungen reagieren – je eine Schicht einer gleichmäßigen Sextolenpulsation an. Diese wird durch den zweiten, massiveren Einsatz von *tief des*<sup>1</sup> unterbrochen (T. 22.2) und erst nach der ›endgültigen‹ Verlagerung in Takt 23.2 wiederaufgenommen.<sup>39</sup> Auch hier ist es ein ausgeprägtes Portamento (Vl. 1, Vla. Vcl.), das die nächste Stufe einleitet.

#### Stufen III (*tief des*, T. 23–27) und IV (*des*, T. 28–33)

Mit den Stufen III und IV (T. 23–27 und 28–33) verzweigt sich der Klang bis hin zu einer Trennung in benachbarte Register. Ausgangspunkt ist beide Male – und in Umkehrung der bisherigen Klangverhältnisse – ein clusterartig verbreiteter Klang, der im Folgenden ausgefiltert wird (vgl. Tabelle 3).

Der je neue Substanzton (*tief des* bzw. *des*) fungiert zwar in der zweigestrichenen Oktave als oberer Grenzton, ist aber in der eingestrichenen Oktave von seinen unmittel-

37 Takt 14 ist ohne diese Verdrängung.

38 Das Erscheinen von *tief des* in der zweigestrichenen Oktave – d. h. als höchster Ton – verleiht dieser Tonqualität offenbar noch einmal deutlich mehr Gewicht als ihre starke Präsenz in der eingestrichenen Oktave im Takt zuvor; sie rückt ins Zentrum des Tonstrangs.

39 Weitgehend synchron dazu ist auch das Ein- und Aussetzen des Vierteltonvibratos.

Stufe	III					IV						
Takt	24	25	26.1	26.3	27.2	28	29.3	30.3	31.1	31.3	32.1	33.1
						<i>des</i> <sup>2</sup>	<i>des</i> <sup>2</sup>		<i>des</i> <sup>2</sup>	<i>des</i> <sup>2</sup>	<i>des</i> <sup>2</sup>	<i>des</i> <sup>2</sup>
	<i>des</i> <sup>-2*</sup>	<i>des</i> <sup>-2</sup>		<i>des</i> <sup>-2</sup>	<i>des</i> <sup>-2</sup>							
	<i>c</i> <sup>2</sup>	<i>c</i> <sup>2</sup>	<i>c</i> <sup>2</sup>	<i>c</i> <sup>2</sup>		<i>c</i> <sup>2</sup>	<i>c</i> <sup>2</sup>	<i>c</i> <sup>2</sup>	<i>c</i> <sup>2</sup>	<i>c</i> <sup>2</sup>	<i>c</i> <sup>2</sup>	<i>c</i> <sup>2</sup>
						<i>c</i> <sup>-2</sup>		<i>c</i> <sup>-2</sup>	<i>c</i> <sup>-2</sup>	<i>c</i> <sup>-2</sup>		
						<i>d</i> <sup>-1</sup>	<i>d</i> <sup>-1</sup>	<i>d</i> <sup>-1</sup>	<i>d</i> <sup>-1</sup>	<i>d</i> <sup>-1</sup>	<i>d</i> <sup>-1</sup>	<i>d</i> <sup>-1</sup>
	<i>des</i> <sup>1</sup>			<i>des</i> <sup>1</sup>	<i>des</i> <sup>1</sup>	<i>des</i> <sup>1</sup>			<i>des</i> <sup>1</sup>	<i>des</i> <sup>1</sup>	<i>des</i> <sup>1</sup>	
	<i>des</i> <sup>-1</sup>	<i>des</i> <sup>-1</sup>	<i>des</i> <sup>-1</sup>	<i>des</i> <sup>-1</sup>	<i>des</i> <sup>-1</sup>							
	<i>c</i> <sup>1</sup>	<i>c</i> <sup>1</sup>	<i>c</i> <sup>1</sup>							<i>c</i> <sup>1</sup>	<i>c</i> <sup>1</sup>	<i>c</i> <sup>1</sup>
Töne**	5	4	3	4	3	5	3	3	5	6	5	4
Tonqu.***	3	2	2	3	2	4	3	3	3	4	4	3

Tabelle 3: Scelsi, viertes Streichquartett, clusterartige Verbreiterung und Ausfilterung auf der III. und IV. Stufe; \* *d*<sup>-1</sup>: tief *d*<sup>1</sup>; \*\* Anzahl der unterschiedlichen Töne; \*\*\* Anzahl der unterschiedlichen Tonqualitäten

telbaren mikrotonalen Nachbarn derart ›umhüllt‹<sup>40</sup>, dass seine Vorrangstellung fraglich ist. Ansonsten sind die Komponenten im Wesentlichen dieselben wie auf der zweiten Stufe: eine gleichmäßige Sextolenpulsation<sup>41</sup>, ein oberer vierteltöniger Nachbar im eingestrichenen Register (*des*<sup>1</sup>, Vcl., T. 23), der sich zu Takt 25 hin auflöst<sup>42</sup> und *pizzicato*-gestützte Akzente (T. 24.3 und 26.3).<sup>43</sup> Doch schon die Tatsache, dass der erste der beiden Akzente das soeben überschrittene *c*<sup>1</sup> reaktiviert und erst der zweite den neuen Substanton *tief des* stützt, weist auf einen Konflikt hin. Der Akzent in Takt 24.3 ist der erste in einer Reihe von Aktionen, mit denen sich der Ton *c* als übergeordneter Zentralton zu ›behaupten‹ sucht. Bereits aus dem hier folgenden Ausschwingvorgang tritt *c* gestärkt hervor – als oberer Grenzton und einziger oktavgestützter Ton (T. 26.1–2).

Der Übergang zu Stufe IV folgt dem Modell der beiden vorigen Übergänge: Aufgreifen der spannungsvollen Konstellation vom Beginn der Stufe III (T. 26.3–27.3, vgl. T. 23.2: *tief des*<sup>1/2</sup> - *c*<sup>2</sup> - *des*<sup>1</sup>)<sup>44</sup>, Innehalten, partielle Auflösung (T. 27.2)<sup>45</sup> und weitge-

40 Auch hier signalisiert das Erscheinen des oberen Nachbarons im zweigestrichenen Register, und damit die Überschreitung des Substantons als Grenztons, die ›endgültige‹ Verlagerung: *des*<sup>2</sup> in Takt 28, *hoch des*<sup>2</sup> in Takt 37.

41 Vgl. Takte 20f.

42 Vgl. 1. Violine, Takte 19f.

43 Vgl. Takte 19.3 und 20.2.

44 Auf den Stufen I und II ist es selbstverständlich nicht das Unisono, sondern der jeweils erste Schwebungsklang, vgl. Takt 22.1 bzw. Takt 19 und Takt 13.3 bzw. Takt 6.3.

45 Das *c*<sup>2</sup> der 1. Violine löst sich mit Takt 27.2 geichsam in das *tief des*<sup>2</sup> der 2. Violine auf; ähnlich führt in Takt 22 ein Glissando des Violoncello aus einem dreitönigen in einen zweitönigen Klang.

hender Verzicht auf Pulsationen<sup>46</sup>, Portamento nahezu aller Stimmen in Richtung des neuen Substanztons (27.3–28.1)<sup>47</sup> Ergebnis ist der (mit vier Tonqualitäten und fünf Tönen) bislang komplexeste Klang (T. 28.1), der sich auch spieltechnisch und dynamisch als Krisenklang präsentiert.<sup>48</sup> Mit ihm – und mit der Ausblendung des vorigen Substanztons *tief des* (bis Takt 36.3) – ist eine Auftrennung des Klangs in zwei halbtönig entfernte Stränge vorbereitet. Der Ton *c*, der damit von vornherein ›abgehoben‹ ist, tritt in den Takten 30 ff. immer plastischer und schärfer hervor<sup>49</sup>, so dass er mit Takt 34 ins nächsthöhere Register projiziert werden kann.

Stufen V–VIII: Anstieg, Register-Öffnung und erste dreitönige Zusammenklänge

Damit ist die Trennung der Stränge vollzogen: Durch die Oktavierung erscheint *c*<sup>3</sup> als quasi leittönige große Septime über dem Strang der übrigen Stimmen und wird als solche nach Art einer umgekehrten Syncopatio nach oben getrieben (*tief des*<sup>3</sup>: T. 36, *tief d*<sup>3</sup>: T. 40, *d*: T. 42); der ›Vorsprung‹ der Unterstimmen verringert sich sukzessive, so dass die beiden letzten Stufen des Anstiegs bereits im Unisono erklingen. Das Erreichen von *d* wird durch eine beidseitige Erweiterung um je ein Oktavregister als emphatische ›Öffnung‹ inszeniert. In dem Maße, wie sich der Anstieg beschleunigt und ästhetisch in den Vordergrund rückt, verringert sich die mittlerweile erreichte (mikrotonale) Komplexität der Klänge: Der Gerüstklang in Takt 37 (Stufe VI) ist bereits diatonisch (entsprechend *tief a*, *tief d* und *tief cis*), die Stufen *tief d* und *d* (VII und VIII) erklingen mehr oder weniger ausgiebig im Unisono.<sup>50</sup>

Anfang und Ende dieses Anstiegs werden überdies von Tönen im kleinen Register begleitet, die in Gegenbewegung an die Töne des drei- und viergestrichenen Registers gekoppelt sind (T. 36 ff. und 44 f. *tief a* und *g* bzw. *tief as*). Ohne dass man sie bereits zwingend als tonal wahrnehmen müsste<sup>51</sup>, sind diese ersten ›dreistimmigen‹ Zusammenklänge (die auch dynamisch hervortreten) bereits Vorschein späterer Dreiklangsbildungen (T. 117: A-Dur, T. 164: B-Dur).

46 Ähnlich wie im analogen Klang auf der zweiten Stufe (T. 22).

47 Vgl. Takt 23. Die Subtilität des Übergangs ist auch hier wieder frappierend: Der Anstieg der beiden Violinen von *c*<sup>2</sup> (T. 26.1.) über *tief des*<sup>2</sup> (T. 26.3) nach *des*<sup>2</sup> (T. 28.1.) wird durch die vorübergehende Überlappung von *c*<sup>2</sup> und *tief des*<sup>2</sup> um zwei zusätzliche Zwischenschritte ausgedehnt.

48 Der neue Zentralton *des* erscheint in beiden Oktavlagen zunächst *sul ponticello*, die übrigen Töne *sul tasto*, das vorhaltsähnliche Glissando der Viola (*tief c*<sup>2</sup>–*c*<sup>2</sup>) zusätzlich im *tremolo* Dynamisch entspricht dem eine weitere, spannungsvolle Zurücknahme.

49 Nicht nur durch die Akzente, sondern auch durch die zweimalige ›Auflösung‹ von *tief c*<sup>2</sup> nach *c*<sup>2</sup> (Vla., T. 29 f., 31 f.)

50 *tief d* T. 40–41.1; *d* in T. 44.2.

51 Der diatonische Klang *tief a* - *tief d*<sup>2</sup> - *tief des*<sup>3</sup> (T. 37) ist zwar aus tonaler Sicht insignifikant und wird durch *c*<sup>3</sup> sofort ›gestört‹; dennoch erinnert die Konstellation *tief a*<sup>1</sup> - *tief des*<sup>3</sup> im Vorfeld eines Unisono (T. 39 f., ›Auflösung‹ von *tief des*<sup>3</sup> nach *tief d*<sup>3</sup>) an eine Kombination aus Diskant- und Bassklausel. – T. 45 klingt im Anschluss an die ›Vorhaltsauflösung‹ in T. 42 f. (VI. 2) wie ein verzerrter Quartvorhalt.

›*dramatis persona*‹

Resümiert man, was sich als Hauptkomponenten dieses Quartetts bisher herauskristallisiert hat, dann wird deutlich, dass der Begriff ›Exposition‹ nicht nur in seiner übertragene, musikalisch-technischen, sondern durchaus auch in seiner ursprünglichen, dramatischen Bedeutung angemessen ist – nämlich als Vorstellung des Tons bzw. Klangs als ›handelnder Person‹ mit einander widerstrebenden, damit konflikthaltigen Neigungen:

1. Der aus dem Einzelton entwickelte Ton bzw. Klang präsentiert sich als ein vielschichtiges und pulsierendes Ganzes, das sich, auch ohne dass sich sein Zentrum bewegt, in ständiger Veränderung befindet, das sich (als Ganzes oder in seinen Schichten) verengen und verbreitern, verschärfen und abdunkeln kann, dessen Pulsation sich beschleunigen und verlangsamen, vibrieren, pochen, zittern oder (nahezu) erstarren kann.
2. Als (von Abschnitt zu Abschnitt wechselnder) ›Normalzustand‹ erscheint deshalb nicht der liegende (und ›gerade‹), sondern der ›intern bewegte‹ Ton. Auslenkungen dieses je ›mittleren‹ Zustandes in die eine oder andere Richtung sind demgegenüber Spannungszustände: Eine Verringerung oder ein Aussetzen der internen Bewegung empfinden wir als Stocken, eine merkliche Beschleunigung als Erregung. Häufig sind es entscheidende diastematische Veränderungen, Störungen oder ›Ereignisse‹, in deren Umfeld derartige Stockungen oder Beschleunigungen eintreten – sei es im Sinne eines Reagierens, sei es im Sinne einer bangen Vorerwartung.
3. Die Heftigkeit der geschilderten Reaktionen verleiht dem Geschehen eine dramatische bzw., da es sich um ein ›inneres‹ Geschehen handelt, eine psycho-dramatische Komponente.
4. Grundfigur des Quartetts wie seiner Exposition ist der Anstieg. Die Stufen des mikrotonalen Anstiegs folgen (in abnehmendem Maße) dem Modell *Setzung – Störung und Ausgleichsbewegung – Verlagerung*. Da die einzelnen Phasen dieses Modells durch eine begrenzte Auswahl an (wiederkehrenden) Gesten dargestellt werden, entsteht der Eindruck von Zyklizität – einer Zyklizität freilich, die durch die übergreifende Entwicklung (Verbreiterung und Teilung), durch die Aufnahme immer neuer Komponenten in den Zyklus und durch die Subtilität im Detail allem Mechanischen entgeht.

## II. Erregendes und retardierendes Moment, Vorwegnahme (Formteil B, T. 46–112)

### Überblick

War die lineare Entwicklung der ›Exposition‹ vergleichsweise stringent (abgestufter Anstieg von *tief c* nach *d*), so bleibt sie in Formteil B auffallend zurückhaltend, ist streckenweise sogar explizit retardiert. Die Energie scheint sich vorübergehend vollständig ins Innere des Klangs zu verlagern; ein lebhaftes ›Flirren‹ setzt ein, dessen Unterbrechung an zwei Stellen als Innehalten um so spürbarer wird. Die satztechnischen Komponenten

aber, die hier eingeführt werden, sind dieselben, die später auch die Entwicklung zum Höhepunkt (und die Peripetie) vorbereiten; der Höhepunkt selbst wird, wie vage auch immer, klanglich vorweggenommen.

Die Zyklizität ist hier bereits stärker ausgeprägt als im ersten Formteil. Ohne dass wörtliche Übereinstimmungen zu erkennen wären, lassen sich doch zwei deutlich analoge Unterabschnitte ausmachen:

Formteil	Unisono	Intervall-spreizung	Oszillation	<i>d</i> als Störton, Retardation
B1	T. 40 ( <i>tief d</i> ), T. 42.2, T. 46 ( <i>d</i> )	T. 46–50	T. 50–62 <i>hoch cis<sup>2</sup>/e<sup>2</sup></i> (T. 50) bzw. <i>cis<sup>2</sup>/es<sup>2</sup></i> (T. 55)	T. 63–74
B2	T. 74 ( <i>d</i> )	T. 74–80	T. 77.3–89 <i>c<sup>2</sup>-tief e<sup>2</sup></i> (T. 80) bzw. <i>cis<sup>2</sup>-e<sup>2</sup></i> (T. 86)	T. 90–112

Tabelle 4: Scelsi, viertes Streichquartett, Übereinstimmungen zwischen den Formteilen B1 und B2

Ausgangspunkt ist in B1 wie in B2 ein Unisono-*d*. Dieses ›teilt sich‹ in einer Spreizbewegung in zwei Stimmen-Stränge im zweigestrichenen Register, deren Abstand zwischen einem Ganzton und einer kleinen, zuweilen auch großen Terz schwankt. Dabei präsentiert sich der höhere Strang als oszillierend (und als konkrete Tonhöhe kaum fassbar) – er besteht in der Regel aus mehreren mikrotonal benachbarten Linien und wird durch eine Kombination aus Trillern, Bariolage, Tremolo und Frequenzvibrato in ständiger innerer Bewegung gehalten –, der tiefere als eher liegend – er besteht überwiegend aus geraden, mikrotonal nicht oder wenig getrübbten Tönen und wird in unregelmäßigen Abständen durch seine Unteroktave abgestützt. Der ›störende‹ Wiedereintritt eines einzelnen *d*<sup>1</sup> in Takt 63 bzw. Takt 90 (bzw. nochmals in T. 99) bringt die oszillierende Bewegung zum Erliegen und löst eine Wiederannäherung der beiden Stränge aus, die schließlich in ein weiteres Unisono mündet (*d* in T. 74, *e* in T. 111).<sup>52</sup> Im Vorfeld der Wiederannäherung wird der liegende Strang beide Male in die dreigestrichene Oktave versetzt (T. 61 und 95, vgl. Reduktion in Anhang 1).

Die Veränderungen von B2 gegenüber B1 scheinen zunächst minimal: Der oszillierende Strang wird (von *tief e<sup>2</sup>* nach *e<sup>2</sup>*) angehoben statt (von *e<sup>2</sup>* nach *es<sup>2</sup>*) abgesenkt, und der durchschnittliche Abstand zwischen liegendem und oszillierendem Strang vergrößert sich vom ›Ganzton‹ (B1) zur ›kleinen‹ bzw. ›neutralen‹ Terz (B2). Doch erfolgt die Annäherung zwischen den beiden Strängen in diesem Fall einseitig als Anhebung des ursprünglich liegenden Strangs nach *e<sup>2</sup>* (T. 95–106 bzw. T. 111), so dass der Ton *cis<sup>2</sup>* mit Beginn von C1 (T. 113) gleichsam ›unverbraucht‹ wieder eintreten kann. Zudem steuern vorübergehende zusätzliche Töne eine Reihe von Ereignissen bei, die mit einer Kombination aus ›tonaler‹ Andeutung und Zurücknahme, bzw. allgemeiner, aus Harmonizität und Inharmonizität, bereits zentrale Stationen von Formteil C (bzw. sogar dessen prozessuale Grundfigur) vorwegnehmen. So wird in Takt 80 die neutrale Terz *c<sup>2</sup>-tief e<sup>2</sup>* von 2. Violine und Violoncello durch ein hohes *gis<sup>3</sup>* der 1. Violine zu einem Klang ergänzt,

<sup>52</sup> Vorwegnehmend, aber noch nicht in ›Reinform‹, wird der Ton *d* in T. 70 erreicht.

der zwischen einem übermäßigen Dreiklang und einem As-Dur-Sextakkord ambivalent ist, zwei Takte später (T. 82) wird ein Portamento von  $dis^2$  nach  $e^2$  durch ein flüchtiges  $g^1$  zum C-Dur-Quartsextakkord ergänzt. Die tonale Reminiszenz wird jedoch sofort zurückgenommen, wenn in den Takten 83 f. das Rahmenintervall  $c^2-e^2$  durch einen mikrotonalen Cluster aufgefüllt und angeraut wird.<sup>53</sup> Ähnlich tritt beim Wechsel zum Liegeton  $cis^2$  (T. 86) für einen Moment die mikrotonal kaum getrübt kleine Terz  $cis^2-e^2$  hervor;<sup>54</sup> auch sie wird in Takt 90 durch den aus Takt 63 bekannten ›Störton‹  $d^1$  getrübt.

*An der Schwelle: Takt 90–112*

Der nun folgende Übergang nach Formteil C (T. 90–112) ist als Phase des Retardierens ungleich länger als der analoge Abschnitt in B1 (63–74) und sei hier, um seiner eigenwilligen Dramaturgie willen, etwas eingehender analysiert. (Die beteiligten Satzschichten sind in Beispiel Anhang 2 durch verschiedene Formen der Umrahmung markiert.)

Die Passage lässt sich wie folgt gliedern:

T. 90–99	Störton $d^1$ , kurze Anhebung und Zurücknahme; tonale ›Vor-Andeutungen‹
T. 99.3–105	Störton $d^2$ , zweite gedehnte Anhebung
T. 105.3–115	Liegeton $e^2$ , Dominant-Allusion; ›Erwartung‹
T. 116–119	›Tonika‹ A-Dur und Beginn von C

Tabelle 5: Scelsi, viertes Streichquartett, Übergang zu Formteil C

Mit Eintritt des Störtons  $d^1$  in der Viola wird die zuletzt bestimmende Konstellation aus liegendem  $cis^2$  und oszillierendem  $e^2$  (vgl. die graue Unterlegung im Beispiel Anhang 2) um einen weiteren Strang angereichert. An die Stelle der oszillierenden Bewegungen treten langsame externe Bewegungen, die sich aufgrund der geraden Tongebung umso empfindlicher bemerkbar machen. In einer vorläufigen Klimax (T. 94) wird dabei erstmals der Ton  $f^2$  und damit die große Terz zwischen den beiden (ursprünglichen) Strängen erreicht<sup>55</sup>, hier angereichert um den ›schiefen‹ Ganzton *hoch*  $d^1$ . Eine leichte Anschärfung durch *crescendo* und *con legno* treibt in Takt 95 aus dem *cis*-Strang ein mikrotonal ›verunreinigtes‹ *hoch*  $c^3$  der 1. Violine hervor – verzerrte Oktave der Töne  $cis^1$  und  $cis^2$ , die im Folgenden ausgeblendet werden.<sup>56</sup>

Die nun folgende, sehr zurückgenommene Passage (T. 96–99) ist bestimmt durch mikrotonale Schwankungen der 1. Violine um diesen Ton *hoch*  $c^3$ , welche durch das ab Takt 95.3 liegende  $e^2$  und Einzeltöne der Unterstimmen wechselhaft beleuchtet werden.

53 Vgl. die ›Verklumpungen‹ in C1, Takt 149–155 und in C2, Takt 184–192.

54 Mit *fortissimo* und *forte* setzen sich  $cis^2$  und  $e^2$  gegenüber allen mikrotonalen Schattierungen durch; vgl. jeweils die Anfänge von C1–3.

55 Es handelt sich um die zweite große Terz nach T. 82 (s.o.)

56 Ein analoger Registerwechsel – von von  $cis^{1/2}$  nach  $cis^3$  – begegnet in B1 in T. 60f., also bereits vor Eintreten des ›Störtons‹  $d^1$ .

Dabei deutet sich in Takt 97 mit *a* und *hoch des*<sup>3</sup> für einen kurzen Moment ein verzerrter A-Dur-Dreiklang an.

Wenn der Ton *cis*<sup>3</sup> schließlich wieder in mikrotonal ungetrübter Form erklingt (T. 99.1), dann ist damit nicht nur einer der dynamischen Tiefpunkte des Quartetts erreicht, sondern auch ein weiteres störendes *d*<sup>(2)</sup> in Viola und Violoncello (T. 99.3) und damit eine zu Takt 90 bzw. 63 analoge Position. Auch hier löst dieser Ton eine Bewegung dreier Stränge nach oben aus. Der *cis*<sup>3</sup>-Strang senkt sich zunächst in Takt 101 nach *c*<sup>3</sup> und steigt dann sehr langsam bis *hoch cis*<sup>3</sup>, wo er in Takt 106 zum Halten kommt. Der *e*<sup>2</sup>-Strang wird nach einer vierteltönigen Anhebung (T. 103) ausgeblendet. An seine Stelle rückt der von *d*<sup>2</sup> ausgehende Strang, der, von Anfang an dynamisch im Vordergrund, mit Erreichen des *e*<sup>2</sup> in Takt 106 alle anderen Stimmen übertönt. Der gesamte Vorgang wirkt extrem zerdehnt – vielleicht gerade weil ab Takt 101 alle Schichten nahezu durchgängig ansteigen, d. h. die Tendenz eindeutig, aber zugleich spürbar zurückgehalten ist.

Kurz vor Erreichen des *e*<sup>2</sup> setzt – dynamisch bereits völlig überschattet – eine Art Imitation zwischen den glissandierenden Stimmen ein, die in mehrfacher Hinsicht aus dem Rahmen fällt:

1. Zum ersten Mal kommen hier die bislang kaum bzw. gar nicht verwendeten Register der kleinen und großen Oktave zum Einsatz.
2. Mit den Glissandi von Viola, Violoncello und 1. Violine wird innerhalb von fünf Takten das vierteltönige Total einmal durchmessen.
3. Die Takte 108 f. umspielen kaum verhüllt einen Dominantseptakkord *E*<sup>7</sup>, der von dem Liegeton *e* in 2. Violine und Violoncello eingerahmt wird. Dabei treffen im Zuge einer Spreizbewegung zwischen Violoncello und Viola scheinbar zufällig die Akkorde *C*-Dur und *E*<sup>7</sup> unmittelbar aufeinander (T. 109). Ein Ritenendo – die einzige vorgeschriebene Tempoänderung im gesamten Quartett – unterstreicht diese in ihrer Dichte von Simultanereignissen singuläre Stelle. Wenn irgendwo in diesem Quartett von einer Referenz an den klassischen Quartettsatz gesprochen werden kann, dann in dieser zwar freien, aber im gegebenen satztechnischen Umfeld doch sehr deutlichen ›Imitation‹.

Der Einsatz der 2. Violine in Takt 109 leitet das Ende dieses ›Exkurses‹ und das Einmünden aller Stimmen in den *e*-Strang ein. Sukzessive werden nun in den Takten 113, 116 und 117 – und das heißt ziemlich genau in der Mitte des Stückes – die Töne eines zwar verzerrten, aber unmissverständlichen A-Dur-Dreiklangs aufgeschichtet; die einzelnen Stränge werden wieder in die vorige oszillierende Bewegung versetzt. Eine Phase der Instabilität, der scheinbaren Richtungslosigkeit und der Zurückhaltung wird abgelöst von einer Phase der dichten internen Bewegung, des ›Nach-oben-Treibens‹ und der Zentraltönigkeit (als welche sich Teil C als Ganzes präsentiert).

Die tonalen Allusionen des soeben besprochenen Abschnitts bilden eine steigende Variantenkette, die mit ersten, vorsichtigen Andeutungen in den Takten 80/82 (›*As*-Dur‹/›*C*-Dur‹) beginnt, in der verzerrten Durterz *cis-f* und dem verzerrten A-Dur-Dreiklang der Takte 94 und 97 fortgesetzt wird und in den nur leicht verzerrten Durdreiklängen der Takte 116–119 (A-Dur) ihr vorläufiges Ziel findet – das seinerseits durch den

kurzen, aber ›fundierteren‹ B-Dur-Akkord in Takt 167 ›überboten‹ wird. Die Großterzrelationen, die sich dabei herauskristallisieren, ergeben sich bei einem Komponieren mit Liegetönen zwangsläufig: Geht es darum, einen über weite Strecken stabilen tieferen Ton und einen höheren Ton, der sich im Abstand einer kleinen bzw. großen Terz bewegt, zum Dreiklang zu vervollständigen, so bleibt letztlich nur die Ergänzung einer weiteren Terz nach oben oder unten:

Akkorde bzw. Zweiklänge	Liegeton	Takte
›As-Dur‹ - ›C-Dur‹	c	80, 82
cis-f - A-Dur	cis	94, 97
A-Dur - Cis-Dur	cis	116–119; (121 f., 123 f.) 129.3
d-f - B-Dur	d	158 ff., 167

Tabelle 6: Scelsi, viertes Streichquartett, Großterzrelationen

Dass die tonalen Allusionen des soeben besprochenen Abschnitts keine ›Zufallsprodukte‹ sind, sondern gezielt herbeigeführte formale Attraktionen bzw. (im Falle von T. 116 ff.) Höhepunkte, zeigt sich

1. daran, dass zumindest die vollständigen Dreiklänge (C-Dur, A-Dur, B-Dur sowie der vage As-Dur-Dreiklang) durch Zusatztöne überhaupt erst ermöglicht werden,
2. an der langfristigen Dramaturgie des Innehaltens und der vorsichtigen Vorwegnahme,
3. an der unmittelbaren Herbeiführung des A-Dur-Dreiklangs: mit einem aus dem gesamten satztechnischen Kontext herausfallenden ›Dominant-Orgelpunkt‹, einem allmählichen Einmünden aller Stimmen in den Ton e und schließlich
4. an der schrittweisen Einführung der Dreiklangskomponenten in den Takten 111, 113 und 116. Dabei werden nicht nur tonale Hörerinnerungen einer mikrotonal orientierten Form-Dramaturgie nutzbar gemacht, sondern auch umgekehrt dem Durdreiklang (der im Übrigen nie völlig unverzerrt erklingt) gerade in einem ihm völlig fremden Kontext etwas von seinem früheren Glanz zurückgewonnen.<sup>57</sup>

### III. Variable und steigernde Zyklen (Formteil C, T. 113–231)

Deutlicher und umfassender noch als Formteil B arbeitet C nach dem Prinzip ›Wiederholung und Steigerung‹. Wiederholt und variiert werden hier nicht nur einzelne Komponenten, die mal in dieser, mal in jener Form erscheinen können, sondern Stimmauszüge längerer Partiturausschnitte, deren Nähe oder Ferne zum ›Original‹ bzw. deren unterschiedliche Einbettung in den harmonisch-satztechnischen Kontext sie zu Stationen eines dramatischen Verlaufs macht:

57 Auf eine ähnlich subtile Weise begegnen dreiklangsähnliche Gebilde in Scelsis *Anahit*. Murail deutet solche Phänomene als vierteltönig verzerrte Dreiklänge (2005, 185).

C1	C2	C3	
T. 113–157	T. 158–195	T. 196–226	Umfang des gesamten Formteils
T. 135–157	T. 170–192		Zitierter Abschnitt aus C1 und dessen Variante in C2
T. 129–144		T. 209–224	Zitierter Abschnitt aus C1 und dessen Variante in C3
T. 135–144	T. 170–179	T. 215–224	Kernabschnitt, der von C2 und C3 aufgegriffen wird

Abbildung 7: Scelsi, viertes Streichquartett, wiederkehrende Stimmauszüge innerhalb von Formteil C

### Steigerung (C1, T. 113–157)

Das in Takt 113 eingetretene *cis*<sup>2</sup> bleibt als Liegeton bis Takt 134 erhalten. Mit ihm als modalem Zentrum beginnt nun der *e*-Strang weiter nach oben zu treiben. Dabei werden gerade zu Beginn die modalen Qualitäten<sup>58</sup> einzelner Stufen gezielt ausgespielt. So wird der Übergang von der kleinen zur großen Terz in mehreren Anläufen ›zelebriert‹, das Erscheinen der Oberquarte *fis*<sup>2</sup> löst die Unterquarte *hoch g*<sup>1</sup> aus und damit einen schiefen Quartenklang; die vorübergehende Absenkung nach *f*<sup>2</sup> in Takt 129 wiederum löst einen zwar kurzen, aber deutlichen Cis-Dur-Quartsextakkord aus. Damit kristallisiert sich zwischen den Takten 116 ff. und 129 eine analoge Terzverwandtschaft wie zu Beginn von B2 (T. 80 und 82) – mit dem Unterschied, dass dort die Dreiklänge As-Dur und C-Dur nur angedeutet wurden, während hier A-Dur und Cis-Dur unmissverständlich sind.

Parallel dazu wird der bewegliche Strang durch heterophone Verdopplung, dynamische Steigerung und Triller schrittweise intensiviert. Nach Wegfall des Liegetons in Takt 134 erfasst der bewegliche Strang die dreigestrichene, schließlich auch die eingestrichene Oktave. Beide Register werden zunächst nur ›angerissen‹, ehe sie kontinuierlich miteinbezogen werden.<sup>59</sup> Scheitelpunkt dieser Bewegung ist der Ton *a*<sup>3</sup> in den Takten 139 f., der als neuen Liegeton *es*<sup>2</sup> nach sich zieht.<sup>60</sup> Die nun folgende Absenkung<sup>61</sup>, die – mit gehäuften Tremoli, Schwebungen im *fortissimo* und Spieltechniken wie *sul ponticello*, *con legno* und *grattato* alle Züge der Verzerrung trägt, mündet mit Takt 148 in eine clusterähnliche ›Verklumpung‹; ein Lagenwechsel führt in Takt 150 zur Sexte *ges*<sup>1</sup>-*es*<sup>2</sup>, die nach vorübergehender Anhebung ebenfalls in eine Verklumpung mündet und in Takt 158 nach abermaligem Lagenwechsel von der mehrfach oktavierten Sexte *f-d*<sup>1</sup> abgelöst wird, die Formteil C2 einleitet.

58 Mit den Begriffen ›modales Zentrum‹ und ›modale Qualität‹ wird dem Umstand Rechnung getragen, dass wir die wechselnden Intervalle zwischen beweglichem Strang und Zentralton bei aller Flexibilität bzw. Instabilität selten als ›neutral‹ wahrnehmen, sondern – zumindest von der (›Dur- oder ›Moll-‹)Terz ab aufwärts – meist (auch) tonal bzw. modal, d. h. vor dem Hintergrund unserer (dur-molltonal bzw. modal geprägten) Hörererfahrung.

59 Siehe z. B. das wiederholte Anreißen von *fis*<sup>2</sup> in den Takten 128–133 sowie von *gis*<sup>1</sup>/*as*<sup>1</sup> in den Takten 137 f. und 140 f.

60 Der *a*-Strang verengt sich beim Übergang zu Takt 140 zu *as-a*.

61 Die Absenkung macht sich zunächst vor allem als eine Verbreiterung und Häufung der von unten ausholenden Bewegungen bemerkbar.

Bemerkenswert an dieser Entwicklung ist, dass der Übergang zwischen Intensivierung und Verzerrung nahezu unmerklich ist. Beide sind Teil ein und desselben Steigerungsprozesses. Auch die diastematischen Vorgänge des Hinabziehens und der Verbreiterung werden noch während des Plateaus (T. 139–145) unmerklich eingeleitet (ab T. 141).

### *Höhepunkt und Peripetie (C2, T. 158–195)*

Mit Takt 158 geht die Intensität, die sich zuletzt völlig auf den tremolierten Cluster (um den Ton *e*) konzentrierte, auf die mehrfach oktavierten Tonstufen ›F‹ und ›D‹ über. Auf die Verengung (tonräumlich wie auch hinsichtlich der Tonqualitäten) folgt die Weitung; auf das Zittern der Tremoli das ruhigere Strömen der ›chorischen‹ Einsätze<sup>62</sup>; auf die unruhige Beweglichkeit des an- und absteigenden Zentraltons dessen vorübergehende Stabilisierung; eine Intensität, die auf extremer Inharmonizität basiert – auf intervallischer und zeitlicher Verdichtung ins Geräuschhafte –, weicht einer Intensität, die zu einem großen Teil auf dem Anspielen (und mikrotonalen Verfremden) tonaler und vortonaler Hörerinnerungen basiert – und auf einem fast hypnotischen Insistieren auf dem Zentralton *d*.<sup>63</sup>

Die Analogie, aber auch die Unterschiede zum Beginn von C1 sind unüberhörbar: An die Stelle der ›hellen‹ Terz *cis-e* tritt die dunklere, mehrfach oktavierte Sexte *f-d*; wie zuvor der Ton *e*<sup>2</sup>, so wird hier der Ton *f* durch seine beiden mikrotonalen Nachbartöne in Schwebung versetzt bzw. vorhaltsähnlich ausgelenkt.<sup>64</sup> Der B-Dur-Dreiklang in Takt 167 erklingt zwar vergleichsweise kurz und ›beiläufig‹, aber zugleich intonationsmäßig klarer und ›fundierter‹ (in weiter Lage) als die A-Dur-Dreiklänge der Takte 116 ff. Auch das Vorfeld der beiden Dreiklänge ist völlig andersartig: dort das sehr allmähliche Einmünden in den Ton *e* und die zwar versteckte, aber doch hörbare Dominant-Tonika-Relation, hier die Zuspitzung zum Cluster (ebenfalls um *e*) und nicht die Spur einer tonalen Relation. Ist dort – durch das dominantische Vorfeld – in den Tönen *e* und *cis* von Anfang an der Ton *a* als Möglichkeit enthalten, so werden *d* und *f* hier zunächst tonal unspezifisch, dann als Bestandteile des ›dorischen Tetrachords‹ *d-e-f-g* (T. 162–165) ausgebreitet, ehe sie als Terz und Quinte eines B-Dur-Dreiklangs hörbar werden.<sup>65</sup> Wird dort – nach einer Phase

62 Liegende Töne gewinnen durch überlappende Einsätze in verschiedenen Instrumenten und Saiten nicht nur immer erneut an Start-Energie, sondern auch an rhythmischem Impuls und klanglicher Lebendigkeit.

63 Dieser wird erst deutlich nach Beginn von C3 wieder losgelassen (T. 208).

64 Einzige Ausnahme: 1. Violine, T. 158 f.

65 Das B im Violoncello, das die Sexte *f-d* endlich zum B-Dur-Dreiklang ergänzt, scheint für Scelsi tatsächlich der Höhepunkt des Quartetts gewesen zu sein. Wie Franco Sciannameo berichtete, verfolgte Scelsi die Proben zur Ersteinpielung (Herbst 1965) zumeist vom Nebenzimmer aus und kümmerte sich mehr um den »ästhetischen Gesamteindruck«, während sein Assistent und Ghostwriter Vieri Tosatti mit »unfehlbarem Ohr« die eigentliche Probenarbeit übernahm. Bemerkenswert ist nun die blumige Sprache, mit der ein vergleichsweise simples Phänomen weniger benannt als wortreich umschrieben – und entsprechend lange gesucht wird: »I remember him saying, ›There is an arch somewhere in the piece which I want you to reach to; it should sound like the culmination of a chorale.‹ But he was never clear where in the piece it was going to occur, and the notation in the score seemed unable to identify it. One evening the search for the elusive chorale leading to the quartet's ›golden‹ moment finally revealed it, as Scelsi exclaimed from the other room, ›É qui, é

des Zögerns und der Zurückhaltung – ein vorsichtiger Neubeginn, der Beginn der zweiten Hälfte des Quartetts gesetzt, so nimmt diese Stelle – als der eigentliche Höhepunkt des Stückes – die Intensität und Tragik der vorangegangenen Steigerung und des ersten ›Scheiterns‹ in sich auf. Und es entspricht dieser veränderten Position, dass von der nun folgenden, ansteigenden Passage die ersten, noch vergleichsweise zurückhaltend instrumentierten Schritte übersprungen werden.<sup>66</sup> Ist die diastematische Entwicklung von C1 bogenförmig, so ist die von C2 plateauähnlich.<sup>67</sup>

Aufschlussreich ist nun, wie die übernommenen Partien ausgewählt und durch einen abgestuften Transpositionsmodus der neuen Situation angepasst werden:

1. Der Abstand zwischen Zentralton und beweglichem Strang wird von vornherein verkleinert, indem jener um einen Halbton höher liegt, dieser aber um einen Halb- bzw. Dreiviertelton nach unten versetzt wird.
2. Die Analogie zu C1 beginnt erst ab dem Moment, ab dem auch dort das dreigestrichene Register kontinuierlich beteiligt ist<sup>68</sup>, d. h. der Anstieg eine gewisse Intensität, aber zugleich nahezu seinen Höhepunkt erreicht hat.<sup>69</sup>
3. Der Einstiegston  $g^3$  ist vom Hochton nur mehr einen Viertelton entfernt (*tief as*<sup>3</sup>, T. 176 ff.).<sup>70</sup>
4. Der Abstieg wird verzögert und abgeschwächt, indem sich das Transpositionsintervall sukzessive vom Halbton bzw. Dreiviertelton<sup>71</sup> über einen Viertelton (T. 183) auf 0 (T. 185) verkleinert.

Im Beispiel Anhang 3 sind für die Art, wie einzelne Stimmpartien aus C1 in den neuen Kontext von C2 eingebettet werden, die Takte 136–141 und 171–176 gegenübergestellt: Während in den Anfangstakten von C2 – mit Ausnahme des flüchtigen B-Dur-Akkords – durchweg *f* im Bass lag (als Terz eines latenten d-Moll), fungiert in diesem Abschnitt durchweg der ›Grundton‹  $d^1$  als Orgelpunkt, streckenweise auch (klein)  $d$ , vielfach verstärkt durch ein liegendes  $d^2$  (im Beispiel alle nicht umrahmten Töne). Da zudem bis einschließlich Takt 177 auch die übrigen Töne des ›dorischen Tetrachords‹ ›im Spiel bleiben‹ (grau unterlegt), ist die Zahl der aus C1 übernommenen Stimmpartien (umrahmt) naturgemäß zunächst begrenzt.<sup>72</sup> Vollständig übernommen werden, mitunter in verein-

qui!«. It was there all along, in bar 167, triggered by a low pedal note in the cello, played fortissimo. We just were not getting enough into the centre of the sound to strike the right note – we had not yet entered into the illusive third sonic dimension about which Scelsi was so adamant.« (Sciannameo 2001, 24).

66 Entsprechend den Takten 120 bis 135 bzw. einem Anstieg von einer kleinen Terz.

67 Der ebenfalls plateauähnliche Charakter der Takte 139–145 (s. o.) ändert nichts an der bogenförmigen Gesamtanlage von C1.

68 Ab Takt 135 fällt zudem der Liegeton weg und wird erst in T. 140 durch  $es^2$  ›ersetzt‹.

69 Ausgespart wird ein Abschnitt, in dem der bewegliche Strang um eine kleine Terz steigt.

70 Die vorübergehende Wechselnote  $as^3$  in Takt 174 ist singulär.

71 Dies nur vereinzelt, so z. B. die Hochtöne  $g^3$  in den Takten 175 und 180 (gegenüber T. 140 und 145).

fachter Form, die Stimmen des dreigestrichenen Registers<sup>73</sup>, während der in C1 stark heterophone Strang des zweigestrichenen Registers durchweg auf eine Stimme verengt wird.<sup>74</sup> Die Töne des eingestrichenen Registers werden teils ausgespart, teils metrisch versetzt, um die Töne des ›dorischen Tetrachords‹ durchzulassen. Beinahe ›hymnisch‹ ist (in diesem Kontext) das Melodiefragment im Violoncello, das – nach ersten Ansätzen in den Takten 171–174 – mit den Takten 175–177 ›durchbricht‹.<sup>75</sup> Das Transpositionsintervall schwankt zwischen einem Halb-, Viertel- und Dreiviertelton unterhalb der Originaltonhöhe, letzteres (bis T. 182) vor allem, wenn es darum geht, den Ton  $g^{2/3}$  als Grenztöne nicht zu überschreiten.<sup>76</sup> Durch die Flexibilität hinsichtlich des Transpositionsintervalls bleibt das zu Beginn ausgebreitete ›dorische Tetrachord‹ auch dann noch prägend, wenn über die aus C1 übernommenen Partien hinaus nur noch der Zentralton  $d^1$  gehalten wird.

In den (im Anhang nicht wiedergegebenen) Takten 178–186 (entsprechend T. 143–151)<sup>77</sup> wird praktisch der vollständige Tonsatz aus C1 übernommen. Bereits die analogen Takte in C1 markieren einen Umschlag der diastematischen und klanglichen Entwicklung: Im Anschluss an den diastematischen Wendepunkt in Takt 140<sup>78</sup> setzt dort durch intensive Tremoli im Vierteltonabstand und Verbreiterung des oszillierenden Strangs zum bewegten Cluster eine schrittweise Verzerrung ein. Damit wird die ›eigentliche‹ Peripetie dieses Satzes eingeleitet.<sup>79</sup> Durch die sukzessive Verkleinerung des Transpositionsintervalls (und damit auch des Abstiegs) ist die beginnende Verzerrung hier noch unterschwelliger als in C1. Anschließend zwingen eine breitere lagenmäßige Streuung des Zentraltons im Violoncello und die Versetzung des letzten Einwurfs im dreigestrichenen Register ins zweigestrichene<sup>80</sup> zu einer erneuten Reduktion gegenüber der Parallelstelle. Die Verklumpung (tremolierter Cluster) fällt deshalb im Vergleich fast milde aus.

72 ›Dorische‹ Fragmente in C2 (die meisten von ihnen klingen eher wie ein Ausschnitt einer mollpentatonischen Skala, da der Ton  $e$  wegfällt): Takt 163, 1. Violine:  $g^1-f^2-g^1$ ; Takt 165, Viola:  $f^3-g^3$ ; Takt 167, 2. Violine:  $f-d^2$ . Nach Beginn der Analogie zu C1: Takt 171–76, Violoncello/1. Violine:  $d^1-e^1-d-e^1-f^1-[g^1]-f^1-d^2-g^1-f^1$  (in []: 1. Violine); Takt 180, Viola:  $f^1-g^2$  (rhythmisch mit Vl. 2 T. 145 übereinstimmend, aber oktavversetzt und intervallisch augmentiert).

73 Dessen Stimmen werden im Wesentlichen direkt aus C1 übernommen. Die deutliche Vereinfachung in der 1. Violine von 174 ff. gegenüber 139 ff. dürfte ebenfalls durch besagtes Melodiefragment motiviert sein, an dem neben dem Violoncello auch die 1. Violine beteiligt ist.

74 So fasst die Viola in den Takten 171–175 die Stimmen von 2. Violine, Viola und Violoncello der Takte 136–140 zusammen, indem sie vom Violoncello Rhythmus und Intervallik und von der Viola den durchgehenden Triller übernimmt.

75 Möglicherweise ein Anlass für Scelsis Choral-Assoziation (vgl. Anm. 65).

76 Was nicht heißt, dass die Töne  $tief\ as^{2/3}$  und sogar  $as^{2/3}$  nicht hin und wieder von einer Einzelstimme gespielt würden.

77 D. h. ab dem Moment, wo das ›dorische Tetrachord‹ auf das gehaltene  $d^1$  des Violoncello reduziert ist – und selbst dieses gerät in den Takten 183–185 ins Schwanken.

78 Takt 140 ist mit einer Verengung des oszillierenden Strangs auf den Bereich zwischen  $as$  und  $a$  Hochpunkt von C2. Anschließend werden die zuvor ausgeblendeten tieferen Töne wieder eingeführt.

79 Zur Annahme mehrerer unterschiedlich gewichteter Peripetien (Peripetie I entspräche den Takten 141–157) vgl. Résumé.

80 1. Violine, T. 191 f., entsprechend 156 f.

*Nachklang und Loslösung (C3, T. 196–231)*

Der Beginn von C3 gleicht eher einer sukzessiven Ausfilterung, einem Nachklang als einem Neubeginn. Zwar wird mit dem mehrfach akzentuierten *f* (im Zusammenhang mit *d*) ab Takt 193 eine Analogie zum Beginn von C2 hergestellt. Der beibehaltene Zentralton aber sorgt eher für Kontinuität<sup>81</sup> mit dessen Schluss, ebenso die Triller um *e*<sup>2</sup> (193 ff.), in denen zunächst noch ein Teil von dessen Oszillation nachschwingt. Dennoch ist die Intensität dieses Abschnitts von völlig anderer Art als die, die C2 prägte: Nach den Tremoli fallen ab Takt 197 auch die Triller weg; der Tonraum verengt sich vorübergehend auf den Bereich zwischen *d*<sup>1</sup> und *fis*<sup>2</sup> (T. 193.3–201.1). Einer ›zarten‹<sup>82</sup>, nach zerdehntem Anstieg um die Durterz *fis*<sup>2</sup> schwankenden ›Melodie‹ im zweigestrichenen Register stehen – in Gestalt massiver, vibratoloser Liegetöne im eingestrichenen Register – die Mollterz *d*<sup>1</sup>-*f*<sup>1</sup> und *e*<sup>1</sup>- gegenüber.<sup>83</sup> Sowie die Durterz erreicht ist (T. 198), baut sich im eingestrichenen Register ein mikrotonaler Cluster auf (T. 199f.). Beides – das Bedrohungsszenario und die spezielle Setzweise des Molldurklangs<sup>84</sup> – verleiht dieser Stelle ihren eigentümlichen Charakter: Er signalisiert, dass – dramaturgisch gesprochen – die fallende Entwicklung ihren Tiefpunkt erreicht hat, in dem der Höhepunkt als trübe Erinnerung noch nachklingt.

Wie aus der Reduktion in Anhang 1 ersichtlich, ist die gesamte Passage (bis T. 209, d. h. bis zum Beginn der Analogie zu C1) lagenmäßig als Auffächerung und Verengung konzipiert. Der Takt mit dem weitesten Ambitus (T. 205) markiert zugleich die einzige Stelle (außer T. 198), an der die Durterz ungestört hervortreten kann; ab diesem Moment wird der Zentralton sukzessive ausgeblendet.

Die ansteigenden Takte 209–224 könnte man – in Anlehnung an die erste Komponente im Titel zum Finale des III. Quartetts – als »libération« bezeichnen: als Loslösung vom Zentralton, als Befreiung von ›Schwerkraft‹ und »Pathos« (der tonalen Erinnerungen), die der eigentlichen »Katharsis« notwendig vorausgehen.

Die gesamte Passage übernimmt im Wesentlichen den Tonsatz der Takte 129–144.<sup>85</sup> Ausgespart (gegenüber C1) werden jene Takte, in denen der bewegliche Strang zwischen kleiner Terz und Quarte zum Liegeton nach oben drängte (T. 120–128) – deren diastematische ›Funktion‹ ist durch die Takte 193–208 letztlich ›abgegolten‹ –, sowie der gesamte Abstieg (T. 146–157). Takt 209 (entsprechend T. 129), der als Scharnier fungiert<sup>86</sup>, lässt mit *f*<sup>1</sup> und *e*<sup>2</sup> noch zwei Liegetöne des vorigen Abschnitts überhängen; der ›eigentlich‹<sup>87</sup> fällige Liegeton *c*<sup>2</sup> tritt erst in Takt 210 (entsprechend T. 130) ein. Nicht ein Dur-Quart-

81 Die Wiederverstärkung des Zentraltons ist bereits mit Takt 187 durch das Hinzutreten von *d* und *d*<sup>2</sup> eingeleitet.

82 Siehe die Spielanweisung in Takt 197.

83 Hierin besonders extrem: die Takte 197–199 mit ihrem herausgemeißelten *e*<sup>1</sup> und der Cluster in Takt 199.

84 ›Traditionell‹ (im Sinne des späten 19. und frühen 20. Jahrhunderts) wäre eine Setzweise mit der Mollterz im höheren Register, die als (erstarrter) Vorhalt (zur Dezime oder None) aufgefasst werden könnte.

85 Die Analogien beginnen teilweise bereits in T. 208/128.

86 Wie bereits teilweise T. 208/128.

87 Im Sinne der Analogie zu T. 129.

sextakkord (wie in T. 129.3), sondern ein Tritonus zwischen dem neuen Liegeton  $c^2$  und dem beweglichem Strang (wie in T. 130) beendet damit als erster auffällig abweichender Zusammenklang den Einflussbereich des über 50 Takte beherrschenden Liegetons  $d$ . Dramaturgisch ließe sich kaum ein sprechenderer Wendepunkt vor dem letzten Anstieg denken als dieses Signal der Bangigkeit.

Durch eine Folge von Transpositionsstufen, die von  $-1/2$  bis  $+1/2$  reicht<sup>88</sup>, wird der Anstieg gegenüber der Vorlage in C1 vergrößert, so dass selbst das Plateau gegen Ende in einen weiteren Anstieg umgemünzt wird. Zwischen den Liegetönen (in C1 nur  $cis^2$  und  $es^2$ ) entsteht durch Einschaltung einer einzigen zusätzlichen Stufe ( $d^2$  in T. 216 f.) die quasi chromatische Folge  $c^2$  (T. 210) -  $cis^2$  (T. 212) -  $d^2$  (T. 216) -  $es^2$  (T. 220)  $e^2$ /tief  $f^2$  (T. 223). Ähnlich wird die (pausendurchsetzte) Tonfolge in der eingestrichenen Oktave durch *hoch*  $g^1$  (T. 217–118, Vla. und Vcl.) angereichert; die dabei entstehende, von  $f^1$  bis  $b^1$  ansteigende Linie wird allerdings durch die (untransponierten) Takte 219–221 durchbrochen. Darüber hinaus sorgen spieltechnische Veränderungen, Verlängerungen und Zusätze für klangliche Intensivierung.<sup>89</sup>

### *Katharsis*

Bereits mit den Takten 222–224 verstärkt Scelsi durch leichte rhythmische und spieltechnische Veränderungen eine Tendenz zur Homophonie<sup>90</sup>, die auch den entsprechenden Takten von C1 anzuhören war;<sup>91</sup> sie markieren dort die diastematische Climax. In drei Schritten wandelt sich das Satzbild nun vom oszillierenden, dislozierten Cluster, der sich vom unmittelbaren Vorfeld nur marginal, allenfalls durch seine Dauer unterscheidet (T. 225–227.1)<sup>92</sup>, über einen bereits deutlich langsamer oszillierenden, terzengeschichteten Akkord, der mit seiner oberen Teilkomponente ins bislang nahezu vollständig ausgesparte viergestrichene Register hineinragt (T. 227.2–229.2, entsprechend  $H^7$  über C-Dur), hin zu einem stehenden Vierklang (wiederum nach Art eines dislozierten Clusters) als ausklingendem Rest desselben (T. 229.3–231).

Der Wechsel zwischen einem disloziertem Cluster und einem zwar komplexen, aber terzgeschichteten Schlussklang entspricht letztlich dem vertrauten Prinzip, dass auf eine ›dissonante‹ Penultima eine ›konsonante‹ Ultima folgt. Damit einher geht eine Änderung in der Klangqualität, die sich vor dem Hintergrund dieses Quartetts ausnimmt wie der

88 T. 209 f./129 f.:  $-1/2$ ; T. 211/131:  $-1/4$ ; T. 212–222/132–142: untransponiert; 223 f./143 f.  $+1/2$  bzw.  $+1/4$ .

89 Im Beispiel Anhang 3 sind bei den Takten 216–221 (der analogen Passage zu den Takten 136–141 und 171–176) die entsprechenden Zusätze klanglicher und dynamischer Art durch Umrahmungen gekennzeichnet; im satztechnischen Gerüst stimmt der Abschnitt weitgehend mit der Originalstelle überein.

90 D. h. im Kontext seines Komponierens zum simultanen Wechsel in die jeweils nächste oszillierende Klangfläche.

91 Vgl. Takt 142 ff.; spürbar ist die Tendenz zur Homophonie bereits ab etwa Takt 138.

92 Er entsteht durch eine Verbreiterung des beweglichen Strangs in Richtung des Liegetons (2. Vl., Vla.), so dass der Abstand zwischen beiden Strängen (hier  $e$  und  $b$ ) teils chromatisch, teils vierteltönig aufgefüllt wird.

Übergang von einem ›flüssigen‹ in einen ›gasförmigen‹ Zustand. Hier scheint eine letzte Schwelle überschritten zu werden.

Deutlich wird dies zumal an der Ausführung der beiden letzten Stufen des Anstiegs: Erscheint der vorletzte Ton *b* ausschließlich in der eingestrichenen Oktave, so verflüchtigt sich der letzte Ton *h* ins dreigestrichene Register, ins Zentrum eines siebenstimmigen Akkordes, innerhalb dessen es schwerfällt, seine – im Sinne eines Teil-Fundaments<sup>93</sup> theoretisch gegebene – Vorrangstellung herauszuhören.

#### IV. Résumé: Zyklizität und Drama

Die Übertragung eines bestimmten Dramenmodells auf musikalische Formen im Verhältnis eins zu eins wird in den wenigsten Fällen vollständig gelingen. Musikalische Abläufe folgen in Vielem einer anderen ›Logik‹, erzwingen andere Gliederungen, andere Gewichtungen, andere Höhepunkte, retardierende Momente und Schlüsse als theatralische Handlungen. Anders auch als im Theater manifestiert sich der Fortgang einer musikalischen ›Handlung‹ vielfach an der veränderten Wiederkehr des Gleichen, d. h. analoger Formkomponenten oder Abläufe:<sup>94</sup> Das zu Beginn exponierte Material (im weitesten Sinne) und dessen Ablauf zeigen Tendenzen und Konflikte, nehmen Ziele vorweg, ohne sie auszuschöpfen. In der Wiederkehr wird am veränderten Klang, an der veränderten Farbe, Intensität oder Geschwindigkeit sowie an formalen Erweiterungen oder Ellipsen hörbar, dass die Tendenzen ›wirken‹, dass die Konflikte wachsen, dass die musikalische Handlung in der Zeit ihre Spuren hinterlassen hat. Musikalisch gesehen ist Zyklizität daher eine Funktion der dramatischen Struktur, die ›Konstante‹, an deren Veränderung der dramatische Verlauf überhaupt erst erfahren wird, und Scelsi wäre nicht der erste und nicht der einzige Komponist, der auf diese Weise Form gestaltete.

Tabelle 8 versucht, zyklische und dramatische Struktur zu verbinden. Ausgangspunkt ist die Annahme, dass in musikalischen Formen die grundlegenden dramatischen Komponenten mehrfach und auf mehreren strukturellen Ebenen wiederkehren.<sup>95</sup> So wird der insgesamt sehr zurückhaltende, langfristig aber auf den Beginn von C zustrebende Teil B als Wechsel zwischen Vorantreiben und Retardieren beschrieben. In C1 bis C3 folgt auf die vorübergehende ›Auflösung‹ (auch im musikalischen Sinn) jeweils der Anstieg (im Sinne des zu Beginn exponierten Grundimpulses) und dessen Umschlag (*péripétie*) in eine krisenhafte Zuspitzung (Verdickung zum Cluster und Abstieg), auf die wiederum

93 Als ›Fundament‹ der Teilkomponente H<sup>7</sup>.

94 Im Theater des 20. und 21. Jahrhunderts ist das zwar denkbar, aber eher die Ausnahme (etwa bei Beckett, Canetti, Bernhard).

95 Angelegt ist dies bereits in der französischen Dramentheorie des 17. und 18. Jahrhunderts, die – bei einer grundsätzlichen Dreiteilung in *exposition*, *nœud* und *dénouement* – die Möglichkeit mehrerer, strukturell unterschiedlich gewichteter Höhepunkte (*péripéties*) und damit implizit mehrerer, auch ›provisorischer‹ Auflösungen (*dénouements*) bietet (vgl. Scherer 1950, 84).

---

Rechte Seite: Tabelle 8: Scelsi, viertes Streichquartett, dramatische Lesart

Exposition (A, T. 1–46)	Vorstellung und erste Entfaltung des ›Tons‹ als eines komplexen, pulsierenden und intern bewegten, von widerstreitenden Kräften gelenkten ›Organismus‹, als ›dramatis persona‹. Aus dem Antagonismus zwischen Anstieg und Beharren ergibt sich als syntaktische Grundfigur ein ständiger Wechsel zwischen Harmonizität und Inharmonizität, Spannung und Lösung, Vorantreiben und Innehalten. Bereitstellung wesentlicher satztechnischer und formaler Komponenten; am Ende Andeutung erster akkordähnlicher Komponenten.
Steigerung I (B1, T. 46–74 und B2, T. 74–112)	Erste, sehr zurückhaltende, zum vorläufigen Höhepunkt führende Steigerung als Wechsel zwischen Vorantreiben und Retardieren B1 T. 48: Neuansatz durch lagenmäßige Verengung T. 50: Einführung eines im buchstäblichen Sinne ›erregenden‹ Moments durch Beginn einer durchgängigen Oszillation sowie der für die weitere Entwicklung prägenden Konstellation aus liegendem und oszillierendem Strang T. 63: retardierendes Moment I durch Störton $d^1$ , Aussetzen der Oszillation, diastematische Verengung und gleichzeitige registermäßige Öffnung in Richtung eines zäsursetzenden Unisono- $d$ (T. 74) B2 T. 74–80: Wiederherstellung der Konstellation aus T. 50; Gegenüberstellungen von Harmonizität und Inharmonizität (T. 80/82 vs. T. 83; T. 86 vs. T. 90), dabei erste Andeutung einer Großerzrelation (T. 80/82) T. 90: retardierendes Moment II durch Störton $d^1$ (T. 90), Aussetzen der Oszillation, Anhebung (bis T. 95), weitere Großerzrelationen (T. 94/97) und dynamischen Tiefpunkt (T. 98f.). T. 99: Störton $d^2$ , zerdehnte Anhebung (ab T. 101, spannungssteigernd) und ›Dominantorgelpunkt‹ (T. 106–112)
Steigerung II (C1, T. 113–157)	Zweite, zum eigentlichen Höhepunkt führende Steigerung T. 113–119: Auflösung und Plateau als vorläufiger Höhepunkt einhergehend mit ›A-Dur-Dreiklang‹ und Eintritt des Liegetons <i>cis</i> (T. 113–134) T. 120: Beginn einer zunächst vorwiegend linearen Steigerung, dabei angedeutete Großerzrelation zu A in T. 123f. bzw. T. 129 T. 135: Intensivierung durch definitiven Eintritt des dreigestrichenen Registers und Loslösung vom Liegeton T. 141: Peripetie I mit diastematischem Hoch- und Wendepunkt; zugleich Beginn einer krisenhaften Zuspitzung durch fortschreitende Intensivierung (Triller, Tremoli) und klangliche Verzerrung bis zum Cluster
Höhepunkt und Umkehr (C2, T. 158–195)	T. 158: Auflösung und Plateau als eigentlicher und ›affirmativer‹ Höhepunkt unter weitgehendem Verzicht auf oszillierende Elemente und Ausfilterung von $d$ und $f$ ; $d$ als Liegeton bzw. Orgelpunkt (bis T. 209); ›dorisches Tetrachord‹ $d-e-f-g$ (T. 163–177), B-Dur-Dreiklang (T. 167), ›Choral‹-Fragment im Violoncello (T. 172–177) T. 169: beginnende Analogie zu C1 (T. 135 ff.), d. h. Intensivierung durch Hinzuschaltung des dreigestrichenen Registers; kaum weiterer Anstieg T. 178: Peripetie II, d. h. beginnende Verzerrung, kaum Richtungsänderung, vor allem Cluster und <i>tremolo sul ponticello</i>
Katastrophe und Katharsis (C3, T. 196–231)	T. 196: Auflösung und Plateau als ›negativer‹ Höhepunkt bzw. Katastrophe T. 208/10: Loslassen (vom Orgelpunkt) und erneuter Anstieg (auch des ›liegenden‹ Strangs); beginnende Analogie zu C1 (T. 209–224 entsprechend T. 129–144) T. 225–31: Katharsis

eine neue ›Auflösung‹ folgt, oder – indem schließlich Anstieg und Zuspitzung zusammenfallen – die Katharsis. Geht man vom Modell der ›dramatischen Pyramide‹<sup>96</sup> aus, so erscheint jede der drei ›Auflösungen‹ an einer anderen Position: Die Takte 113 ff. sind Teil der steigenden Kurve, die Takte 158 ff. bilden den Scheitelpunkt und die Takte 196 ff. erfolgen bereits inmitten der fallenden Kurve. In diesem übergreifenden Sinne markiert C1 als Ganzes den Beginn des zentralen Konflikts, C2 dessen Fortführung bis zur eigentlichen (letzten) Peripetie und C3 die Katastrophe. B1 wäre demnach ambivalent zwischen fortgesetzter Exposition (Einführung der für die Handlung wesentlichen Antagonismen) und zögerndem Beginn der Steigerung.

Betrachtet man die Durdreiklänge bzw. die tonalen Allusionen zu Beginn der Abschnitte C1–3 als zwar immer noch ›berührende‹, aus ›Sicht dieses Quartetts‹ aber historisch überlebte bzw. heruntergekommene Chiffren des Reinen, Vollkommenen, so entspräche die abschließende Verflüchtigung in den Bereich des kaum noch Hörbaren, als ein Hinausweisen in einen Bereich jenseits der Hörschwelle, einer Überschreitung, für die der Begriff Katharsis durchaus angemessen wäre.

### Postscriptum: Nochmals zu Schaffensprozess und Autorschaft

Die Zweit- und Drittverwertung ganzer Stimmauszüge innerhalb späterer Formteile scheint – als Montageverfahren – zunächst die Aussagen von Scelsis Assistenten zu bestätigen, wonach das ihnen vorgelegte Material in erster Linie aus Tonbändern bestand und Scelsi auch mit Playback-Verfahren arbeitete.<sup>97</sup> Wenn dem so ist, dann setzt die genaue Transkription der so zustande gekommenen Aufzeichnungen eine sehr enge Kooperation zwischen Komponist und Transkriptor voraus – sei es, dass Scelsi über den Herstellungs-Prozess seiner Bänder exakt Buch geführt hat (eher unwahrscheinlich), oder dass er für diese Passagen anstelle einer bis ins Detail ausgearbeiteten und ›verbindlichen‹ Bandvorlage lediglich einen Plan zur Ausarbeitung vorlegte<sup>98</sup>, dessen Realisierung er anschließend (d. h. im vorliegenden Falle auch noch während der Proben zur Ersteinspielung<sup>99</sup>) im Einzelnen mit dem Transkriptor durchging.<sup>100</sup> So hätte für die Takte 209–224 (C3) eine Skizzierung des Stufengangs genügt; für die Takte 170–192 (C2) wäre über die oben formulierten Direktiven hinaus (Ausdünnung der beiden tiefen Register, der Ton G und seine beiden mikrotonalen Nachbarn als oberer Grenztone) eine

96 Freytag 2003, 95.

97 Jäcker 2005, 31, sowie 39, Anm. 43 und Uitti 1995, 11.

98 Mit genauen Angaben darüber, welche Passage wo und mit welchen Modifikationen übernommen werden sollte.

99 Vgl. Sciannameo 2001, 24: ›Tosatti conducted and took notes of any eventual adjustments made to the score [...]‹.

100 Gesetzten Fall, dass Scelsis technische Ausstattung in den 60er Jahren es den Transkriptoren ermöglichte, die einzelnen Kanäle getrennt abzuhören, bleibt es unwahrscheinlich, dass sie einen Stimmausschnitt, der sich – so ist zumindest anzunehmen – weder rhythmisch noch diastematisch exakt in das bestehende Notationssystem einpassen ließ, dreimal in exakt derselben Weise interpretierten, ohne zumindest den Hinweis zu haben, dass es sich bei den Takten 170–179 und 215–224 um den gleichen Stimmausschnitt wie in Takt 135–144 handelt. Vgl. auch Jäcker 2004, 71.

(Band-)Vorlage der ›dorischen‹ Fragmente hinreichend gewesen. Auch die eher ernüchternde Vorstellung, das Montageprinzip verdanke sich arbeitsökonomischen Überlegungen Tosattis, ist nicht gänzlich auszuschließen. Ob die erhaltenen Quellen – und das wären über die Tonbänder hinaus auch verbale Skizzen, ggf. auch Noten – eine Klärung dieser Fragen erlauben, bleibt abzuwarten.

## Literatur

- Anderson, Christine (1998), *Giacinto Scelsi: Anahit. Ästhetischer Hintergrund und Analyse*, Berlin (Magisterarbeit, TU Berlin).
- Anderson, Christine (1999a), »Klang als Energie. ›Anahit‹ von Giacinto Scelsi – ästhetischer Hintergrund und Analyse«, in: *MusikTexte. Zeitschrift für neue Musik* 81/82, 72–83.
- (1999b), »Verhaltensnormen, Regeln und Räume«, *MusikTexte. Zeitschrift für Neue Musik*, 81/82, 1999, 42–47.
- Angermann, Klaus (Hg.) (1993), *Giacinto Scelsi: Im Innern des Tons. Symposion ›Giacinto Scelsi‹ Hamburg 1992*, Hofheim: Wolke.
- Asmuth, Bernhard (1990), *Einführung in die Dramenanalyse*, Stuttgart: Metzler.
- Bandur, Markus (2007), »Giacinto Scelsi«, in: *Komponisten der Gegenwart (KdG)*, 24. Lfg. 2007, 44 Seiten.
- Filippini, Riccardo (2005) »Scelsis ›Stück mit den Gläsern‹ (kommentiert von Friedrich Jaecker), *MusikTexte. Zeitschrift für Neue Musik*, 105, 19–20.
- Freytag, Gustav (2003), *Die Technik des Dramas*, (Ausgabe nach Freytag, Gustav: Gesammelte Werke, Ser. 1, Bd. 2, Leipzig: Hirzel 1915, bearbeitet von Manfred Plinke), Berlin: Autorenhaus.
- Halbreich, Harry (1990), »Les 5 quatuors à cordes, trio à cordes, khoom«, Booklet zur CD Giacinto Scelsi, *5 string quartets, string trio, khoom*, Arditti String Quartet 1990, SCD 8904-5, 13–21.
- Jaecker, Friedrich (2004), »Explodierende Asteroiden, Giacinto Scelsi: ›Aits‹ und ›Quartetto n° 5‹«, *MusikTexte. Zeitschrift für Neue Musik* 100, 65–73.
- (2005), »›Der Dilettant und die Profis‹ – Giacinto Scelsi, Vieri Tosatti & Co.«, in: *MusikTexte. Zeitschrift für Neue Musik* 104, 27–40.
- Koch, Hans W. (1999), »Musik unter der Lupe. Giacinto Scelsis Komposition ›Pranam II‹ von 1973«, *MusikTexte. Zeitschrift für neue Musik* 81/82, 83–92.
- Menke, Johannes (2004), *Pax. Analyse bei Giacinto Scelsi: ›Tre Canti sacri‹ und ›Konx-Om-Pax‹ (= Sinefonia 1)*, Hofheim: Wolke.
- Murail, Tristan (1999), »Scelsi, De-compositore«, in: *Giacinto Scelsi. Vaggio al centro des suono*, hg. von Pierre Albert und Castanet und Nicola Cisternino, La Spezia: LunaEditore 1992, zitiert nach: »Wegbereiter des Spektralen. Scelsi, der De-Komponist«, aus dem Franz. übers. von Martin Kaltenecker, *MusikTexte. Zeitschrift für neue Musik* 81/82, 59–63,

— (2005), »Scelsi, l'itinéraire – l'exploration du son«, *Le Journal de Royaumont 2* (1988), zitiert nach: »Scelsi and L'itineraire: The exploration of sound«, *Contemporary music review 24/2–3: Models & artifice – The collected writings of Tristan Murail*, hg. von Joshua Fineberg und Pierre Michel, 181–185.

Scherer, Jacques (1950), *La dramaturgie classique en France*, Paris: Librairie Nizet.

Schroeder, Marianne (1988), »Nach oben«, *MusikTexte. Zeitschrift für neue Musik 26*, 27–28.

Sciannameo, Franco (2001), »A personal memoir. Remembering Scelsi«, *The Musical Times 142*, 22–26.

Uitti, Frances-Marie (1995), »Meister der Improvisation. Zum Stand der Scelsi-Forschung«, *MusikTexte. Zeitschrift für neue Musik 60*, 10–12.

Zenck, Martin (1983), »Das Irreduktible als Kriterium der Avantgarde. Überlegungen zu den vier Streichquartetten Giacinto Scelsis«, in: *Giacinto Scelsi (= Musik-Konzepte 31)*, hg. von Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn, München: edition text + kritik, 67–81.

## Anhang 1: Scelsi, viertes Streichquartett, Reduktion

A  
 1 2 6 10 11 13 14 17 19 21  
 III IV V VI  
 22 23 24 26 28 30 31 34 35 37  
 VII VIII B1  
 39 40 41 42 43 45 47 48 50 51 53  
 Liegeton hoch cis

ZYKLIZITÄT UND DRAMA(TURGIE) IN SCELIS VIERTEM STREICHQUARTETT

54 56 57 58 59 60 61 63 64 66 69 71

Liegeton cis

(B2)

73 74 75 76 77 78 79 80 82 84 85 86 90 91

Liegeton c As-Dur C-Dur Cluster Liegeton cis

92 94 95 96 97 98 99 100 102 103 106 108

Großterze Cis-F A-Dur

(C1)

109 110 111 112 114 115 116 117 119

C E7 A-Dur

121 122 125 127 129 130 132 134 135 137 138

›Großterz‹  
Quarten-  
klang  
›Cis-Dur‹

Plateau  
(bis 145)

139 140 142 144 145 146 147 148 149

(C2)

150 151 153 156 158 160 161 163

nach unten um 1/2- bis 1/4-Ton verbreitert

165 167 169 170 171 173 175 176 177

›B-Dur‹  
Vcl.-Melodie

ZYKLIZITÄT UND DRAMA(TURGIE) IN SCELIS VIERTEM STREICHQUARTETT

179 180 181 182 183 184 185 186 187 188 189 190 192  
 144 145 146 147 148 149 150 151 152 153 154 155 157

(C3)

193 194 195 196 198 199 200 201 202 203 205 206

„D-Durmoll“

207 208 209 210 211 212 213 214 215 216 217  
 129 130 131 132 133 134 135 136 137

218 219 220 221 222 223 224 225 227 229  
 138 139 140 141 142 143 144

Anhang 2: Scelsi, viertes Streichquartett, Takte 89–119

89 91 92

(II)

(III) *(mf)* *IVc.*

(IV) *mf* *mp* *mp* *mp* *(sempre PONT.)*

(I) *(mf)* *mp*

(III) *mp* *Störton d!*

(I) *f* *IVc.* *PIZZ. m.s.* *p*

93 94 95 96

(II) *IVc.* *ARCO* *pp* *p* *mf*

(III) *COL. LEGNO*

(IV) *mf*

(III) *mf* *mp* *NAT.* *3*

(IV) *mp* *FLAUT*

(I) *COL. LEGNO* *pp* *mf*

(II) *PIZZ. m.s.* *p* *mf* *p*

Handwritten musical score for a string quartet, measures 101-104. The score is written for four staves (I, II, III, IV) and includes various performance instructions such as dynamics (mf, mp, p, pp, ppp), articulation (accents, slurs), and playing techniques (Pizz., Legno, Arco, Tasto). It also features performance directions like 'Störton' and 'JORD.'

Measure 101: *>A-Dur*, *mf*, *mp*, *pp*, *ppp*, *LEGNO*, *PIZZ.*, *ARCO*, *TAST.*

Measure 102: *JORD.*, *Störton*, *pp*, *mp*, *pp*, *ppp*, *LEGNO*, *ARCO*, *TAST.*

Measure 103: *AL*, *NAT*, *mf*, *pp*, *ppp*, *LEGNO*, *ARCO*, *TAST.*

Measure 104: *AL - - NAT.*, *mf*, *pp*, *ppp*, *LEGNO*, *ARCO*, *TAST.*



112 113 114 115

(i) *pp* *p* *pp*

(ii) *più p* (*sempre TAST.*) *mp*

(iii) *IVc.* *PIZZ. m.s. +* *mf*

(i) (*NAT.*) *pp* *mf* *p* *TAST.*

(ii) *mf* *mf* *p*

(i) *f dolce* [*IIIc.*] *mf* *mp*

116 117 118 119

(i) [*IIc. 8<sup>a</sup>*] *mf* *PONT. PIZZ. m.s. + (ARCO)* *mf* *mf* *p* *ALLA --- TAST.*

(ii) *(mp)* *mf* *Ic.* *NAT.* *pp* *mf*

(iii) *pp* *mf*

(i) *mf* [*IIIc.*] *LEGNO* *f* *ALL'---*

(ii) *mf* [*NAT.*] *f (non troppo)*

(i) *p* *mf* [*TAST.*] *mf* *NAT.*

(ii) *(p)* *f*

Anhang 3a: Scelsi, viertes Streichquartett, Takte 134–45

The image shows a musical score for Scelsi's Fourth String Quartet, measures 134-139. The score is written for four staves, each with two parts (I and II). The time signature is 4/4, with a tempo marking 'TAST.' (Tasto) above the first staff. The key signature is one sharp (F#). The score includes various dynamics such as *mp*, *mf*, *pp*, *f*, and *ppp*. There are also performance instructions like 'tr.' (trill), 'PONT.' (ponticello), 'NAT.' (natural), and 'ALLA TAST.' (Allegretto Tasto). The score features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes. The measures are numbered 134, 137, 138, and 139. The notation includes many accidentals and dynamic markings throughout.

140 141 142

(I) *mf* *mf*

(II) *mf* *mp* *f*

(III) *mp* *mp* *AL - - - NAT.*

(I) *ALLA - - - TAST.* *p* *f*

(II) *mp* *PONT.* *NAT.* *p*

(III) *p*

143 144 145

(I) *f* *ff* *p*

(II) *f* *f* *ff*

(III) *ff* *ff* *ff*

(I) *FLAUT.* *f* *f* *ff* *ff* *AL - - - TAST.* *mp*

(II) *ff* *ff* *ff* *ff* *ff* *ff*

(III) *LEGNO* *ff* *ff* *ff* *ff* *ff* *ff* *ARCO* *ff* *p* *(sempre ff)*

(I) *(stacc.)* *ff* *ff* *(sempre ff)* *p* *p*

(II) *f* *p* *p*

Anhang 3b: Scelsi, viertes Streichquartett, Takte 171–76  
 (resp. Takte 136–41)

(136) (137) (138)  
 171 172 173

$\frac{3}{4}$   
 $\frac{3}{4}$

(i) NAT.  $f$   $\rightarrow$   $f$   $\rightarrow$   $mf$

(ii)  $-1/2$   $f$   $\rightarrow$   $mf$

(i)  $mf$   $\rightarrow$   $f$

(ii)  $-1/2$   $f$   $\rightarrow$   $mf$

(iii) LEGNO  $f$   $-1/2$  ARCO  $ff$

$\frac{3}{4}$   
 $\frac{3}{4}$

(i) *l.c.*  $f$   $\rightarrow$   $f$   $\rightarrow$   $ff$

*l.c.*  $-1/2$  (Vc. I)  $-3/4$   $-1/2$

(ii) *sempre f*

(iii)  $mf$

(i) PONT.  $mf$  AL - - - PONT.  $ff$

(ii) NAT.  $f$

$\frac{3}{4}$   
 $\frac{3}{4}$

$mf$   $f$

(139) (140) (141)  
 174 175 176

Violin I (I): *mf*, *mf*, *mf*

Violin II (II): *f*, *mf*, *f*

Viola (III): *mf*, *mf*, *mf*

Cello/Double Bass (IV): *f*, *ff*, *mf*

Handwritten annotations and markings include:

- III c.* (Violin III)
- PIZZ. + m.s.* (Pizzicato)
- PONT.* (Ponticello)
- TAST.* (Tasto)
- NAT.* (Natural)
- AL - NAT.* (Allegro - Natural)
- Boxed notes: *-1/2*, *-3/4 (vereinfacht)*, *-1/2*, *-1/4 (Va. I)*, *mf -1/2 (Va. II)*, *-1/2 (Vc. II, vorgezogen)*, *-1/2 (Vc. I?)*, *ff*, *ff*, *ff*

Anhang 3c: Scelsi, viertes Streichquartett, Takte 216–21  
(resp. Takte 136–41)

(136) 216  
3/4

(137) 217  
(+)PONT. + vibr.

(138) 218  
+ trem.

Pizz. + m.s.  
f Ergänzung

tr. p f

ab hier Stimmtausch mit Vc. I

trem, statt tr. (mf) f

ohne trem. PONT. f f

ab hier Stimmtausch mit Va I

ff

(139) 219 (140) 220 (141) 221 arco

(i) *pizz. m.s.* *sf*

(ii) *AL - - NAT.* *mf* *pizz. m.s.*

(iii)

(i) *PONT.* *AL - - NAT.* *mf*

(ii) *p - 1 (statt Triller as/hoch as)*

(iii) *mf*

(i) *AL - - - PONT.* *f* *NAT.* *tr.*

(ii) *ALLA - - - TAST.* *f* *tr.*

(i) *NAT.* *PONT.* *f*

(ii) *f*

statt 



# Once more on musical topics and style analysis

## A critical examination of Agawu's analysis of the introduction to Beethoven's *Pathetic Sonata*

Ana Stefanovic

The article begins with the analysis of the introduction to Beethoven's *Pathétique Sonata* as presented in *Playing with Signs* by Kofi Agawu, with the intention of posing several questions concerning meaning and function of musical "topics." In this context, attention is drawn to terminological ambiguities, i.e. to ambiguities in defining the concept of topics, especially in view of similarities and differences with the concept of *topos*. Subsequently, the question may be asked, "What constitutes a musical topic/*topos*?" If it is supposed that it represents a sign-function (Umberto Eco), what is a minimal entity that is sufficient to be referred to as a topic/*topos*? Consequently, what kind of relations does it establish towards style, which still shows itself to be the main referential plane (the content) of topical expression? Finally, the question arises of whether an 'atomistic', taxonomic approach to musical "topics" denies – contrary to the intentions of the authors using this term – the semantic aspect of music in which the topics 'may be found,' reducing it to the 'play' of formal elements, i.e. to purely ornamental function of rhetorical *locus communis*. Should the place of topic/*topos* perhaps be looked for elsewhere, in the plane of discourse and narrative structure of the musical text?

In *Playing with Signs* Kofi Agawu<sup>1</sup> presented a semiotic analysis of the common-practice repertoire based on musical "topics." Agawu's theory and methodology of analysis have been adopted, with minor or major broadening of theoretical standpoints, by other authors from English-speaking countries involved in the semiotic research of music, such as Raymond Monelle,<sup>2</sup> Robert Hatten<sup>3</sup> and others. Agawu's list of twenty-seven "musical topics," distilled from an earlier book by Leonard G. Ratner,<sup>4</sup> puts forth a "provisional universe of topic" formed on basis of the analyzed corpus.<sup>5</sup> This list of topics, as well as their "interplays," represents a frame for the analysis of classical music. Agawu also adopts Ratner's division of topics into two large "classes." In the first class – the one entitled *musical types* – we find "minuet, passepied, polonaise, sarabande, bourrée, con-

1 Agawu 1991.

2 Monelle 2000; Monelle 2006.

3 Hatten 2006.

4 Ratner 1980.

5 Agawu 1991, 30.

tredanse, gavotte ...;”<sup>6</sup> from this we can conclude that *musical types* refer to the dances, which, as the author says, “classic music inherited from the earlier part of the 18<sup>th</sup> century.” The second class, entitled *styles of music*, includes “military and hunt music, fanfares, horn-calls, singing style, brilliant style, French overture, musette/pastorale, Turkish music, *Sturm und Drang*, sensibility or *Empfindsamkeit* ....”<sup>7</sup> Differing from the first class, in which we can find a certain homogeneity, the second one encompasses a wide spectrum of musical phenomena among which we can discern immediately categorial differences. These include differences between signals (understood as a semiological category); genre (French overture); style (*Empfindsamkeit*); and movement (*Sturm und Drang*). In the second case, however, Agawu has not determined whether these musical phenomena belong among inherited ones or not. Nevertheless, Agawu uses these two classes of topics as the basis for the analysis of classical works. The aim of this critical examination of Agawu’s analysis is to make a contribution to fruitful examinations that were presented up to now, as well as to indicate a possible expansion of their scope. Consider Agawu’s analysis of the introduction to Beethoven’s *Pathetic* sonata (example 1):

At least three topics are introduced in the opening measures of the movement: sensibility, cadenza, and French overture. The broken rhetoric of the opening measures, together with the emphasis on diminished-seventh harmony, recalls C.P.E. Bach specifically, or the sensibility style in general. The soloistic display on the last bar of measure 4 may be heard as a mini-cadenza, and therefore as an allusion to the concerto style .... The sense of an overture is conveyed by the ‘Grave’ tempo indication, the ordinal position of the passage, and the characteristic dotted rhythm. Beginning in measure 5, we hear a songlike melody that appears to be an aria, complete with a throbbing accompaniment. But, this aria is not allowed to sing through. Rather, it is interrupted by a diminished seventh-laden gesture that not only recalls the opening of the movement ..., but also suggests ... another topic, *Sturm und Drang*. Measures 5–8 are dominated by this alternation between *Sturm und Drang* and aria, and it is not until the beginning of measure 9 that the interplay ceases, replaced by allusions to the delicate aspects of the sensibility style. Then follows the cadenza leading to a final resolution ... of measure 11.<sup>8</sup>

This analysis raises at least two questions. First, what is the relation of the introduction to Beethoven’s *Pathetic* sonata and the French overture? Second, why is the appearance of a diminished seventh chord first associated with *Empfindsamer* style and then with *Sturm und Drang*? Agawu, anticipating such questions, gives a preemptive answer: “Some critics would maintain that any discourse that is sustained by notions of ‘pointing to,’ ‘suggesting’ or ‘referring to,’ instead of one that answers positively or negatively the question ‘is it or is it not?’ is doomed to failure because it is based on shaky premises. To argue in this fashion, however, is to fail to appreciate the vitality of a critical stance that, by acknowledging that there is no such thing as ‘topic’ outside its particular manifestation

6 Ibid., 32.

7 Ibid., 32.

8 Ibid., 42; 44.

Grave (♩ = 60)

sf \* *sed* \* f *sed* \* *sed* \* f *sed* \*

*sf* *p cresc.* *sf* *p* *ff*

*p* *ff* *p*

*cresc.* *sf p*

*p* 6 *cresc.* 7 *sf p*

*attaca subito il Allegro*

Example 1. Beethoven, *Sonate Pathétique* (1799), op. 13, Introduction, mm. 1–10

in a given musical context, retains a dialectical interplay between the conceptual or archetypal and its idiosyncratic realization.”<sup>9</sup>

9 Agawu 1991, 19.

“Particular manifestation in a given context,” however, supposes some earlier foundation and confirmation of identity, if only to be able to establish a subsequent “stylization” or appearance of “replicas” (to use Eco’s terms)<sup>10</sup> but also to be able to retain a dialectical interplay between the conceptual/archetypal and the idiosyncratic. Moreover, Agawu himself affirms elsewhere that “such thing as a topic” also exists “outside its particular manifestation”: that is to say, “a given topic may assume a variety of forms, depending on the context of its exposition, without losing identity.”<sup>11</sup> This recalls Monelle’s stance, itself inspired by Eco: “Musical topics are general types, capable of being represented by particular tokens.”<sup>12</sup> In Eco’s theory of sign production we find a precise type-token division: “Tokens of the same type can possess individual characteristics, provided that they respect the pertinent ones fixed by a type.”<sup>13</sup> If we determine, together with these authors, that the topic exists also as an archetype, or simply, as a type, as well as a specific manifestation, let us return to the question of the relation between the opening of the *Pathetic* sonata and the French overture. Although the French overture is usually considered to be a genre, not a style – French overtures were composed in different styles, and multiple styles can be found within a single overture – let us start from the presumption that it represents a type. What, then, are the characteristics fixing its identity? Is slow tempo and dotted rhythm sufficient for the perception of Beethoven’s introduction as a replica, imitation or evocation of the generic type<sup>14</sup> of a French overture, but, above anything else, also sufficient for an interpretation of the meaning of the sonata’s introduction specifically? If we compare the opening bars of the introduction of the *Pathetic* sonata to the introductory bars of three French overtures going backwards from Beethoven – overtures of Gluck, Rameau and Lully (examples 2 a, b, c) – we find that we can neither establish a connection by contiguity nor determine that the meaning is the same. In the first place, even on the intuitive level, an opposition of the dramatic and the solemn is established. However, that opposition can easily be rationalized by citing the lack of fixed, stable characteristics of the French overture in Beethoven’s introduction and, conversely, of Beethoven’s introduction in the French overture. In the Baroque French overture, whether major or minor, one finds static harmony, a reduction of harmonic progression to the basic tonic-dominant relation, that is, to a cadence, then a pronounced diatonic movement of the melody through broken consonant chords or through conjunct motion. In Beethoven’s introduction, in contrast, the musical flow is based on a fast harmonic rhythm, on a progression striving forward, on the juxtaposition of dissonant and consonant structures with insistence upon dissonant potential of diminished seventh chord supporting continuous “lament” appoggiaturas in the melody. The dynamic potential of these introductory measures, as contrasted with the static harmonic rhythm of the French overture, is supported also by the difference between temporal discontinuity and continuity. Beethoven’s introduction is supported not only by a

10 Eco 1979.

11 Agawu 1991, 35.

12 Monelle 2000, 15.

13 Eco 1979, 182.

14 Genette 1979; Schaeffer 1986, 179–205.

fragmentation of discourse, but also by dynamic oscillations, and by crucially important rhetorical gradation, realized through the sequence. It is obvious here that not only fixed and stable elements of an *ouverture* “type” are lacking, but indeed, the main features of its stylistic model are practically called into question (examples 2a–c).



Example 2a. Gluck, *Armide* (1777), Overture, mm. 1–5

I.

# Prologue

*Le Théâtre représente La forest d'Erymante.*

## OUVERTURE.



Example 2b. Rameau, *Hippolyte et Aricie* [first edition, Paris: l'auteur: Boivin: Le Clerc, 1733], Overture, mm. 1–11



PHAETON TRAGÉDIE.  
PROLOGUE

OUVERTURE.



Example 2c. Lully, *Phaëton* [first edition, Paris: Ballard, 1683], Overture, mm. 1–8

Consider now several examples that, although outside of the genre field of French overture, also include dotted rhythm and slow tempo. The first is the well known four-measure introduction to the Kyrie of Bach's Mass in B minor. Do we have, in this case, an association to French overture? Or is the example closer in meaning to the introduction to the *Pathetic* sonata? To put it another way, is the introduction to the Kyrie of Bach's Mass an announcement of the king or of the drama? If it announces the drama, which is reasonably to be expected considering the contents of the text of the Mass, it is because the musical expression and style, apart from dotted rhythm and slow tempo, depends considerably upon a pronounced function of the diminished seventh chord; upon appoggiatura structures of lament; and upon fast harmonic rhythm. These features, together with rhetorical gradation realized through a sequence, have an effect upon the dynamic aspect of the musical flow. However, if in Bach's introduction it is not quite

obvious that the style in question is based upon a discursive/dramatic principle, the fact is made clearer through comparison to the style and meaning of the recitative in music drama. Going backwards again, a set of stylistic features identical to the one from the introduction to Beethoven's sonata can be found in the recitative which intends to evoke dramatic feelings through expressive effects of harmony, orchestra (continuo), prosody, and rhetorical devices.

In the examples 3–7, taken from a two centuries long tradition of music drama, we find not only slow tempo and dotted rhythm, but also the use of diminished seventh chord and rhetoric elements of gradation and lament: ascending sequences and melodic descending appoggiaturas. This is the case in a well-known scene from Gluck's *Armide* (1777, I,1): the heroine speaks with great excitement about her dramatic dream, full of conflict and bound for a tragic outcome (example 3). In using this style Gluck had predecessors both close and remote. Staying with the French repertoire, we can see that the prayer of Rameau's *Fedra* is indebted to the same spectrum of stylistic means (example 4). Further examples exist outside the frame of French style. In Carissimi's oratorio *Jephtah*, we find the same stylistic hallmarks used to express the heightened drama of the hero's cry for his sacrificed daughter (example 5). And finally, the source of style in question can be found in the very base of *la dramma per musica*: Monteverdi's *Orpheus*. When the *Messagiera* announces the death of Eurydice, the style in question expresses the affects of sorrow and dismay, the drama of the situation (example 6). The fact that we find this style as far back as the very beginning of the tonal tradition suggests a unity of features across the common-practice period. Directly from Baroque representation of drama and *affetti*, this pattern of stylistic features is found as well in the *redende Prinzip*, the basis of the *Empfindsamer* style of C. P. E. Bach (example 7). In the following 'Classical' era, the style became intensified under the whirlwind of ideas emerging from *Sturm und Drang*, which revived the style in question as a reaction to 'formal' *style galant*, thereby continuing a Baroque dramatic tradition and its stylistic constants.

The essence of establishing the genre of music drama lays in the theoretical upturn at the end of the 16<sup>th</sup> and the beginning of the 17<sup>th</sup> century by which Galilei<sup>15</sup> and the Moderni, and after them the whole theoretical tradition of the 17<sup>th</sup> century, distanced themselves from musical representation of separate lexical unities in favor of the representation of the meaning taken as a whole – meaning realized on the syntagmatic level, the level of discourse. The question, then, is whether the topical semiological approach to the age of Classicism, in which this concept of the discursive foundation of music strengthens itself by further development of the tonal system, in fact revives through analysis a pre-Baroque, pre-tonal, and indeed pre-discursive dissemination of a musical semiological field – its particularization into separate minutiae which provoked, as Galilei would say, "laugh or contempt."<sup>16</sup> This is all the more true in cases where the examination of separate entities brings into question the very status and function of the sign.

15 Galilei 1581.

16 *Ibid.*, 88–89. ("Altra volta diranno imitar le parole, qñ tra quei lor còcetti vene siano alcune che dichino fuggire, ò volare; le quali profferiranno con velocità tale & con sì poca gratia, quanto basti ad alcuno imaginarsi; ... hanno fatto in un'istante tacere le parti con violenza tale, che in vece d'indurre alcuno di quelli affetti, hanno mosso gli uditori à riso, & altra volta à sdegno").

**Récitatif**

Un songe af-freux m'in - spi - re une fu-reur nou-vel - le con - tre ce fu-nes - te enne -  
 -mi; j'ai cru le voir, j'en ai fré-mi, j'ai cru qu'il me frap-pait d'une at-  
 - tein - te mor-tel - le, je suis tom-bée aux pieds de ce cru-el ven - geur.

Example 3. Gluck, *Armide* (1777), I,1

Let us return to Agawu's analysis. In the very first syntagmatic whole, supported also by syntactic integrity, the author points to three "topics." The first is the diminished seventh chord and the style of *Empfindsamkeit* that it indicates; the second, the dotted rhythm and the slow tempo that suggest the genre of French overture; and third, the concertante virtuosity of the "cadenza." By this fact alone, this syntagmatic whole is denied not only coherence of meaning, but also meaning itself. Dotted rhythm and slow tempo do not, as we have seen, indicate French overture by themselves. Indeed, do they 'indicate' anything at all, in the sense that they stand for something absent? The dotted rhythm in the Baroque and Classical eras can be connected by association to at least three styles: the *galant* (dancing); the *solemn* (French overture); and the *dramatic* or sensibility style of the recitative. The actual spread of the slow tempo needs not be discussed at all. The fact that they all together could be found in the style which does not, in the least, reflect any connection to the French overture, but represents a meaning quite contrary to it, has

*Acte IV.*

*Picux cruëls, vangeurs implacables, Suspendez un courroux qui me glace d'éffroi,*

*B.C.*

The image shows a musical score for Acte IV. It consists of four staves. The top two staves are for the vocal line, and the bottom two are for the basso continuo (B.C.). The music is written in a style characteristic of 18th-century French opera, with a focus on melodic lines and rhythmic patterns. The lyrics are written in French and are placed below the vocal line. The score includes various musical notations such as notes, rests, and ornaments.

Example 4. Rameau, *Hippolyte et Aricie* (1733), IV, 4

been shown in the previous examples. Two questions, at least, can therefore be asked in this regard: are dotted rhythm and slow tempo ‘signs,’ as Agawu says? Because if “topic” is a sign,<sup>17</sup> comprised of those two elements, then they separately or together must acquire a “sign function”: that is, they must establish a relation between the designator and the designee, between the expression and the contents. In the best case, they represent, in Eco’s terms, signs without meaning, evoking various “semes” (galant, dramatic, etc.); but they do not by themselves allow “concretization of any state of consciousness.”<sup>18</sup> In the worst case they represent only “values” – units without “semes,” designators without designees. Let us again evoke Eco: they are “like an arrow which needs a specific colour, a specific direction and must appear on a sign-board situated at a specific place” in order to have a meaning,<sup>19</sup> or, like an isolated word which “appears before us as a virtual part of various sentences which tell of different things.”<sup>20</sup> It is clear that these entities, treated separately by Agawu, are unable to initiate a process of semiosis, which “never develops

17 “I shall redefine in semiotic terms the notion of topics as signs” (Agawu 1991, 34). An interesting point is that the other authors who had adopted the term “topic” should define this concept in different ways. So, with Monelle, the “topic” is defined as a “symbol” (Monelle 2000, 17), while in a later study by the same author this concept is more broadly defined: “Typically, a musical *topos* signifies a cultural unit by virtue of some intentional component of that unit, which furnishes a ground for the sign function” (Monelle 2006, 27). By all means, the broadest definition of the concept is the one by Robert Hatten, constituting an element, generally speaking, of a broader, synthetic, interpretative project. So with this author we find “musical topics” defined as “patches of music that trigger clear associations with styles, genres and expressive meanings” (Hatten 2006, 2).

18 Eco 1988, 44.

19 *Ibid.*, 44.

20 *Ibid.*, 44.

JEPHTHAH  
Andante patetico

Heu, heu mi - hi! fi - li - a me - a, heu de - ce - pis - ti

me, fi - li - a u - ni - ge - ni - ta, de - ce - pis - ti me, et tu pa - ri - ter,

heu fi - li - a me - a de - cep - ta es, de - cep - ta es.

rit.

Example 5. Carissimi, *Jephtah* (1650)

by way of exchanging isolated signs,<sup>21</sup> but necessitates to be based on the context, that is – organized into utterances – text and discourse. Or, from the perspective of Goodman’s concept of exemplification – denotation by inversion – dotted rhythm can express excitement, for example, by way of metaphorical exemplification.<sup>22</sup> But the establishment of the epithetic, that is, predicative function – spreading out on syntagmatic plane, the plane of utterance – is necessary for the constitution of meaning: dancing excitement, solemn excitement, tragic excitement.<sup>23</sup> The epithetic function coming from the context is the one that adds – among other things – colour, direction, and place to dotted rhythm. In Eco’s words, “there is no semiotics of the sign without semiotics of the discourse;”

21 Ibid., 29.

22 Goodman 1968, 74–81; Goodman 1984, 54–77.

23 Stefanovic 2006; Stefanovic 2010.

MESSAGGIERA

Ahi ca - so a - cer - bo Ahi fa - t'em - pio e cru -  
*Un organo di legno e un chitarone.*  
**(Più ritenuto un poco)**

- de - le Ahi stel - le in - giu - rio - se ahi ciel a - va - ro.

Example 6. Monteverdi, *L'Orfeo* (1607), II

Adagio

*f* *p* *f* *p*

Example 7. C. Ph. E. Bach, *Sonata in B flat Major W.48/2, Prussian* (1742), Adagio, mm. 1–5

“the theory of sign as a separate entity is, in any case, unable to explain *aesthetic* use of signs.”<sup>24</sup>

The above statement acquires added significance with regard to the question of style, according to the theorists under discussion. Whether it is examined on the level of code, coding rules, or discourse, style can be observed only as a complex expression, established by code as well as by context. In his intention to theorize Agawu’s concept of the “topic,” Raymond Monelle resorts to Pierce’s three-fold relation of sign to its referent, and understands the “topic” as a symbol,<sup>25</sup> crucially leaning upon indexical meaning, which may be mediated by iconic one. In that sense the author differentiates between

24 Eco 1988, 29.

25 Monelle 2000, 17–19.

two kinds of topic: the iconic and the indexical.<sup>26</sup> In the first case we are concerned with the indexicality of the object – meaning is assured by the contents of the topic, not by musical expression. The sound of a cuckoo’s call, for example, indexically denotes pastorage. In the other case, in Monelle’s opinion, we can speak of the indexicality of the “musical item itself” – the fanfare motive or the French overture – when “topics do not signify by virtue of resemblance, but because they reproduce styles and repertoires from elsewhere.”<sup>27</sup> In that way, according to Monelle, “as the slow movement in the Jupiter symphony is in Sarabande meter it represents the dance measure itself.”<sup>28</sup> But ternary meter does not signify Sarabande by itself; similarly, dotted rhythm does not signify French overture. Sarabande and French overture also imply fields of content mediated by musical features, but that content cannot be reached by isolating elements: separate stylistic features whose sign status is questionable, and ability to carry meaning practically nil. That is why Monelle’s examples of French overture “topics,” adopting Agawu’s concept and relying exclusively on “slow dotted rhythm,” include such a wide range of effects of meaning and means of expression: the *Adagio* from Schubert’s First Symphony, the introduction to Beethoven’s Ninth Symphony, the beginning of the Kyrie from Britten’s War Requiem, and Shostakovich’s Fifth Symphony).<sup>29</sup> Clearly these examples do not, by any means, indicate one single meaning.

The fundamental problem of the concept of “topic” lies in the fact that none of the authors concerned with it has expressed clearly enough that the referent field of the “topic” is the style. And style is, if we go back to Goodman, “a complex property that can be divided into many stylistic properties.”<sup>30</sup> For a property to be stylistic it must, according to Goodman, represent a “property of the functioning of the works as a symbol .... Style has to do only with symbolic functioning of work as such.”<sup>31</sup> In that sense “literal signature is no feature of style.”<sup>32</sup> Taking into account Goodman’s concept and typology of reversed denotation, as well as Genette’s development of this concept,<sup>33</sup> we can say

26 Ibid., 26–29.

27 Monelle 2000, 17.

28 Ibid., 17. Regarding Monelle’s deductions one can ask the question, why are the procedures of constituting topics different? Namely, why is it that in one instance we have the case of a precisely indicated meaning, with a defined relation between signifier and signified and, consequently, with a precise meaning, while in the other instance that is not the case? In “indexical topic” the signifier practically “represents” itself (“Sarabande *meter* represents the dance *measure*”), so that it is, in fact, of no consequence, i. e. it is irrelevant, if the Sarabande meter represents ternary measure or vice versa. This difficulty Monelle tried to surmount in his later work *The Musical Topic* (Monelle 2006), by distinguishing kinds of topics, so that it is consequently stated that “certain topics have a simple signifier but less focused signified. These are no more than a stylistic traits” (5), which is followed by a statement: “signs may be meaningful, without having any clear unitary meaning” (29). However, in that way we, in fact, arrive at an autonomous, *sui generis* meaning, so one can ask if it is, in that instance, the case of a “topic” at all?

29 Monelle 2006, 30.

30 Goodman 1984, 134.

31 Goodman 1978, 35.

32 Ibid., 35.

33 Genette 1991, 119–120.

that work literally exemplifies genre, tonality, form, meter, or tempo, but metonymically – according to similarity with other works – it exemplifies style because this metonymical exemplification of style depends on metaphorical exemplification of its content plane: that is, on its symbolic function. This function is established by a process of semiosis: by relations between elements with symbolic potential, which form a complex unity on the discursive plane. Therefore, the first syntagmatic whole of the introduction to the *Pathetic* sonata can literally exemplify only the genre of the sonata, or the structural function of the introduction, or dotted rhythm; but metonymically, it exemplifies style which metaphorically, symbolically mediates the meaning of drama. That is why we can say that the introductory measures of the *Pathetic* sonata do not include a mixture of references to stylistic, generic, and structural elements, but that they present a single *dramatic* style whose origin lies in Baroque music drama. Within that framework, a metaphorical transfer was established on the basis of the relation of the music to the text; subsequently this meaning was fixed through use and repetition – as Eco would say, it was stylized – and finally, it was structured by codified rules that enabled it to manifest itself in various cultural, social and aesthetic contexts.

The lack of precision in defining style as topical reference is related to the unclear use of the very concept of “topic” and its content. So forged and used, it indicates, at the same time, in a very general manner, rhetorical *locus communis* and the theme, without clearly defining its scope or meaning. The concept of *topos*, on the other hand, has a far more precise and obligatory meaning.<sup>34</sup> Todorov’s definition of this concept, given in opposition with the motif is as follows: “If several motifs form a stable, recursive configuration, it is signified as *topos*.”<sup>35</sup> We find a similar definition from Ducrot and Schaeffer, emphasizing opposition of the *topos* and the theme: “a comparative and evolutionary study of historically pregnant motifs which form a stable configuration: that is the concept designated as *topos*. The presence of the same *topos* in two different works does not mean that the same theme is present in them, because motifs are thematically polyvalent.”<sup>36</sup> A common point in both definitions is that *topos* implies a stable configuration of several pronounced motifs, as well as the fact that it cannot be considered equal to the motifs – that is, to the theme. Consequently, themes can be changed, but the *topos* need not, or vice versa. That is why in the consequent of introduction to the *Pathetic* sonata, a change of *topos* was possible, but not a change of theme at the same time: here, *topos of lyricism*, by which total symbolic configuration is changed (implying disap-

34 It is interesting that in his later article “The Challenge of Semiotics” (Agawu 1999), Agawu replaced the term “topic” with the term “topos” (156), but without explaining reasons for this terminological change. This change in terminology, however, did not cause any change in methodological angle as set in the book *Playing with Signs*. In his study published in 2006 Monelle uses the terms “topic” and “topos” alternatively, although the latter one significantly less often, without citing any reasons for this terminological ambivalence.

35 Ducrot/Todorov 1972, 284 (“*Si plusieurs motifs forment une configuration stable, qui revient souvent dans la littérature ... on la désigne comme un topos*”).

36 Ducrot/Schaeffer 1995, 643 (“L’étude comparative et évolutive de motifs historiquement prégnants formant une configuration stable: c’est ce qu’on désigne comme topos ... La présence d’un même topos dans deux œuvres ne signifie pas, bien entendu, qu’un même thème est également présent d’un part et d’autre, puisque les motifs sont thématiquement polyvalents”).

pearance of all pregnant motifs of dramatic style, of *topos of drama*), finds itself in sharp opposition to previous field of meaning. The sharpness of this opposition is regulated by the very cultural context determined by the *Sturm und Drang* movement. (Interaction of lyric, drama, and cantabile – or “singing style,” “aria,” as Agawu would say – comes from the interaction and parallelism of different narrative lines in music drama: from Gluck on, this growth can be followed through the whole Romanticism.) Finally, the third *topos* of this introduction – an ornamented, quasi-flute or quasi-soprano coloratura, frequent onomatopoeia of nightingale song in the *pastorale – style galant*, in which this sign of *pastorale* represents only one of the motifs,<sup>37</sup> defines still broader cultural context of the period of Classicism. These three *topoi* do not only regulate the syntactic structure (antecedent, consequent, extension) of Beethoven’s introduction,<sup>38</sup> but also regulate a narrative configuration of high Classical style, ensuring the stability of its meaning. (Indeed, an analysis could show that the whole *Pathetic* sonata, and not only that particular work of high Classicism, can be understood through relations of these three *topoi*).

Does this ‘play with topics’ – the atomistic and taxinomic approach to musical “topic” – ultimately deny semanticity to music in which the topics are found, contrary to the intentions of its author? That is the reduction of “topic” to the play of several formal and isolated elements, namely, to the old rhetoric of *logos*, to pure eloquence, to “cosmetic,” ornamental rhetoric (as Plato would say), neglecting at the same time the rhetoric of *pathos* which alone assures unity of meaning and continuity of discourse? In the tradition, from the establishment of tonality and relations of music to verbal language, which has defended and developed a discursive concept of music, we should, it seems, rather speak about *topos* as a symbolic configuration, as a discursive entity, as well as about relations of *topoi* in the configuring musical ability to narrate.

37 Dance, ballet (*divertissement*) and natural environment (dance in *plein air*) constitute a unified configuration, beginning with Monteverdi, through French opera and opera-ballet and on to Menuets of Haydn’s early symphonies. It can be sad that in spite of romantic potential of the conflict between drama and lyricism, which was introduced into high classicism under the influence of *Sturm und Drang*, the epoch of Classicism exists as long as we can establish presence of *galant style*; that the *style galant* represents a stylistic measure of Classicism.

38 It is an interesting fact that Agawu, who considers that “syntactic significance or structural potential (of topics) is equally important” (Agawu 1991, 41), should not indicate this parallelism of three *topoi* and three main syntactic entities of the introduction to the *Pathetic* sonata. In that sense, these considerations of the concept of musical *topos* may lead to further examinations of the problem emphasized in William Caplin’s essay on the relation of musical *topoi* to formal functions, i. e., to the examination of the “way for the succession of musical topics to participate in the logical unfolding of a musical discourse – namely, by relating topic to form” (Caplin 2005, 114).

## References

- Agawu, V. Kofi. 1991. *Playing with Signs*. Princeton: Princeton University Press.
- . 1999. "The Challenge of Semiotics." In *Rethinking Music*. Edited by Nicholas Cook and Mark Everist. Oxford, New York: Oxford University Press.
- Caplin, William E. 2005. "On the Relation of Musical *Topoi* to Formal Function." *Eighteenth-Century Music*, 2/1: 113–124.
- Ducrot, Oswald and Tzvetan Todorov. 1972. *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*. Paris: Seuil.
- Ducrot, Oswald and Jean-Marie Schaeffer. 1995. *Nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*. Paris: Seuil.
- Eco, Umberto. 1988. *Le signe*. Translated by Jean-Marie Klinkenberg. Bruxelles: Labor.
- . 1979. *A Theory of Semiotics*. Bloomington: Indiana University Press.
- Galilei, Vincenzo. 1581. *Dialogo di Vincenzo Galilei, ... della musica antica e della moderna*. Fiorenza: G. Marescotti. [Reprint ca. 1990. Italian books before 1601; 8.10. Cambridge/Mass.: Omnisys].
- Genette, Gérard. 1979. *Introduction à l'architexte*. Paris: Seuil.
- . 1991. *Fiction et diction*. Paris: Seuil.
- Goodman, Nelson. 1968. *Languages of Art: An Approach to a Theory of Symbols*. Indianapolis: Bobbs-Merrill.
- . 1978. *Ways of Worldmaking*. Indianapolis: Hackett.
- . 1984. *Of Mind and other Matters*. Cambridge/Mass., London: Harvard University Press.
- Hatten, Robert S. 2006. *Interpreting Musical Gestures, Topics and Tropes*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press.
- Monelle, Raymond. 2000. *The Sense of Music*. Princeton: Princeton University Press.
- . 2006. *The Musical Topic. Hunt, Military, Pastoral*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press.
- Pierce, Charles Sanders. 1960. *Collected Papers, vol. I and II*. Cambridge, Massachusetts: The Belknap Press of Harvard University Press.
- Ratner, Leonard G. 1980. *Classic Music: Expression, Form and Style*. New York: Schirmer Books.
- Schaeffer, Jean-Marie. 1986. "Du texte au genre. Notes sur la problématique générique." In *Théorie des genres*. Ed. by Gérard Genette and Tzvetan Todorov. Paris: Seuil: 179–205.
- Stefanovic, Ana. 2006. "Probleme der Stilanalyse," *ZGMTH* 3/1: 113–119.
- . 2006. *La musique comme métaphore. Evolution du rapport de la musique et du texte dans l'opéra baroque français: de Lully à Rameau*. Paris: L'Harmattan.
- . 2010. "The Relation between Music and Text and the Concept of Musical Metaphor in French Baroque Opera." In *Before and after Music*. Edited by Lina Navickaite-Martinelli. Vilnius, Helsinki, Imatta: Lithuanian Academy of Music and Theatre, Unweb Publications, International Semiotic Institute: 478–487.



# aufgesplittert, ausgedehnt

Mark Bardens *kairos incised* (2007)

Andreas Lang

Das Ensemblestück *kairos incised* ist Mark Bardens kompositorische Auseinandersetzung mit der Vorstellung eines entscheidenden, Veränderung herbeiführenden Augenblicks, der dem quantitativen Verstreichen der Zeit enthoben ist. Ein »kritisches Geschehen und die ersten minutiösen Reaktionen darauf« (Mark Barden) werden in unterschiedlicher zeitlicher Ausdehnung und klanglicher Färbung wieder und wieder vergegenwärtigt. Dabei begegnen Momente klanglicher Kontemplation ebenso wie rigider Durchstrukturierung des zeitlichen Parameters durch mechanische Wiederholungen. Durch mikrotonale und klangfarblich-spieltechnische Veränderung weniger Zentraltöne, sowie durch Streckung und Stauchung des hörbaren Zeitmaßes sind Gleich- und Andersartigkeit der Ereignisse in der Schwebelage gehalten. Das auf Meso- und Makroebene zyklisch angelegte Stück gliedert sich in zwei Großteile, die dem binären Verhältnis von Geschehen und Reaktion, zentralem Klangereignis und Nachhall in umgekehrter Reihenfolge zugeordnet sind, wobei im zweiten Großteil Kairos sich in seinen Widerpart Chronos zu verwandeln scheint.

## Musik und Zeit – eine Endlosschleife

Der Kairos, heruntergebrochen zur sprichwörtlichen ›Gunst der Stunde‹ oder theologisch aufgeladen als »das Hereinbrechen der Ewigkeit in die Zeit«<sup>1</sup>, fasziniert durch die Vorstellung einer wahrhaftigen Veränderlichkeit der Dinge und des eigenen Lebens, der Herausschälung des »Notwendigen« aus dem »Kontingenten«<sup>2</sup>, und nicht zuletzt als Zeitraum, in dem das lineare Verstreichen der Zeit – deren Herr Chronos ist – seine bedrohliche Macht verliert. Auch der amerikanische Komponist Mark Barden<sup>3</sup>, Jahrgang 1980, ließ sich 2007 von dem »völlig andere[n] und vom quantitativen System unabhängige[n] Zeitverständnis«<sup>4</sup> inspirieren. Sein Werk *kairos incised*<sup>5</sup> schildert nach eigenen Angaben

1 Paul Tillich, zitiert nach Ritter 1976, 668.

2 Ebd.

3 Barden ist Stipendiat der Berliner Akademie der Künste und war Schüler von Rebecca Saunders, Mathias Spahlinger und zuletzt Jörg Widmann.

4 Barden 2007.

5 Der vollständige Titel lautet *kairos incised – for six players and conductor*. Die Partitur ist bislang unveröffentlicht, die Aufnahme der Uraufführung aber nachzuhören unter: [http://www.mark-barden.com/media/kairos%20incised\\_FR.mp3](http://www.mark-barden.com/media/kairos%20incised_FR.mp3)

»einen äußerst kurzen entscheidenden Moment, welcher extrem ausgedehnt und in den mit chirurgischer Präzision sorgfältig und analytisch hineingeschnitten (engl. *incised*) wird.«<sup>6</sup>

## Besetzung

Das Werk ist laut Titelblatt der Partitur für »six players and conductor« geschrieben. Diese Formulierung erklärt sich dadurch, dass manche Spieler mehrere Instrumente spielen. Der Verweis auf den Dirigenten ist allerdings eine bloße Absicherung: Er ist Organisator im traditionellen Sinn und konzeptuell nicht eingebunden. Die Besetzung besteht aus B-Klarinette, elektrischer Gitarre, zwei Klavieren (wobei eines um einen Viertelton tiefer gestimmt ist und vom Perkussionisten gespielt wird), Perkussion (Wind-Gong, Tam-Tam, Basstrommel, Snare-drum), Violine und Kontrabass. Das Tam-Tam wird im letzten Formteil vom Kontrabassisten gespielt.

## Der erste Großteil

### Sukzession der Klangerzeugung

Das Stück ist in insgesamt 14 Formteile untergliedert, die sich grosso modo zu zwei Großteilen zusammenfassen lassen (Teil 1: Einleitung und Formteile A bis J, Teil 2: Formteile K bis M). *Kairos incised* beginnt mit einer achttaktigen Einleitung des Kontrabasses. Sie erhält ihre Kontur durch die Abfolge unterschiedlicher Klangerzeugungsarten und einen charakteristischen dynamischen Verlauf.

The image shows a musical score for the beginning of 'kairos incised' for double bass. The score is in 8/8 time and consists of eight measures. It features various dynamics: pp, mp, f, and ff. Performance instructions include 'STx (mvm) crini', 'Ord', 'on body of instrument (arco crini)', and 'a g i l e'. The notes are mostly quarter notes with some slurs and accents.

### Beispiel 1: *kairos incised*, Einleitung

Die g-Saite wird *sul tasto* gestrichen, die Finger der linken Hand greifen die Saite direkt am Bogen, wodurch ein Geräusch im hohen Frequenzbereich entsteht. Nun wandert der Bogen in die mittlere Spielposition und Obertöne werden hörbar. Anschließend streicht er gleichzeitig über Korpus und Saiten und vollzieht in dieser »Zweistimmigkeit« ein Crescendo-Decrescendo im untersten dynamischen Bereich. Abschließend wird – wieder in der Einstimmigkeit – die Aktionsdynamik bis zum *ff* erhöht (was bei der verwendeten

6 Barden 2007.

Spieltechnik eine reale Dynamik im *piano*-Bereich ergibt), in dem die Phrase abrupt abbricht. Ihr Verlauf ergibt sich aus der differenzierten Ausarbeitung der Klangerzeugungsformen, die also mehr sind als einem vermeintlichen Hauptgeschehen hinzugefügte Effekte. Zudem sind Aktionsdynamik und reale Dynamik aufgrund der Bevorzugung des Geräuschhaften – hier als etwas, das *noch nicht* Ton geworden ist und sich stets an der Schwelle des Hörbaren bewegt – vorerst voneinander abgekoppelt, d. h., der von Beginn an hohe Energieaufwand entlädt sich nicht in eine hohe Lautstärke, die Spannung bleibt erhalten und kann als Bedrohung empfunden werden. Die Behandlung der (Aktions-, später auch der realen) Dynamik und damit der Spannungsverlauf der Phrasen ist dabei *espressivo* im traditionellen Sinn, der Verlauf ist gekennzeichnet von Gesten des Auf- und Abschwellens und von Kontrastwirkungen.

Dass die Abfolge verschiedener Klangerzeugungsarten einem dramaturgischen Konzept folgt, lässt sich an der Klavierstimme beobachten. Im ersten Großteil durchläuft sie eine gestufte Folge hin zur traditionellen Tonerzeugung. Zuerst bewegt sie sich auf der reinen Geräuschebene: Ein großer Holzstab wird auf die Tasten fallen gelassen, ohne diese herunterzudrücken (T. 9), eine Flasche wird über den Rahmen des Innenraums gestrichen (T. 10), das Pedal wird zur rhythmischen Impulsgebung verwendet (T. 16). Dann kommt es zum Miteinbezug der Tonebene: Eine Saite wird unter einem Ebow nur aufgrund der Resonanz auf perkussive Impulse zum Schwingen gebracht (Klavier 2: T. 22–27); ein Bogenhaar wird an einer Saite gebrochen, was zu einem sehr klaren Klang führt (T. 31); durch Berührung von Knotenpunkten der drei tiefsten Saiten werden Obertöne erzeugt (T. 33). Der erste unpräparierte Klavierklang in Takt 41 leitet einen neuen Großabschnitt ein, der mit einem Tempowechsel einhergeht.

### *Spannungskurven*

Der große Bogen des Stücks vollzieht sich nicht in einer Bewegung, sondern in mehreren kleinen, sich steigernden Anläufen. Diese Anläufe weisen eine vergleichbare Progression auf, die auch in Analogie zum Gesamtverlauf steht (s. u.). Der Abschnitt C beispielsweise (vgl. Anhang 1) wird durch punktuelle Ereignisse – das Brechen eines Bogenhaares an einer Klaviersaite und ein Violinpizzicato – eröffnet. Danach treten gehaltene Klänge, Klang-Striche und -Flächen in den Vordergrund, die in Farbe und Dynamik kontinuierlich verändert werden. Das mikrotonale Spiel um den Ton *cis<sup>3</sup>/des<sup>3</sup>* in der Klarinette (anfangs noch gemeinsam mit der Violine) und die mechanische Sägebewegung der E-Gitarre durchlaufen zwei Steigerungen, welche zum Höhepunkt der Phrase in den Takten 35 und 36 führen. Auch auf dem Höhepunkt wird an der kontinuierlichen Bewegung in der Gitarre (jetzt unterstützt durch das Klavier) und dem Halteton in der Klarinette festgehalten, durch Verwendung des Gewindestabs (*threaded rod*) bzw. der Flatterzungen-technik werden die Klänge beider Instrumente jedoch angeraut. Der Ausbruch ins Verzerrt-Laute wird abrupt gestoppt, der weiterhin ausgehaltene Klarinetten-erschallt als konstant und verändert zugleich, da er sich wieder um einen Viertelton zurück in die Ausgangslage gesenkt hat und von der Flatterzunge zu einem langsamen, weiten Vibrato übergegangen ist. Die ausgedehnte Gestaltung des ›verwandten Überbleibels‹ in den Folgetakten (37–40) fängt das jähe Ein- und Abbrechen des Höhepunkts auf.

Dynamische Hochpunkte wie hier in den Takten 35 und 36 gibt es bis auf zwei Ausnahmen in allen Abschnitten des Großteils.<sup>7</sup> Sie sind die klanglichen Zentren, auf die steigend hingearbeitet, und deren Nachhall ausgestaltet wird, wobei dieser aufgrund der zyklischen Anlage als Vor-Echo des nächsten Haupt-Ereignisses aufgefasst werden kann.

Die Verwendung unterschiedlicher Klangerzeugungsformen dient neben der klanglichen Vielfalt und der Generierung musikalischer Phrasen (s. Kontrabass-Einleitung) auch dem Aufbau einer großformalen Anlage, die einen weiten Bogen von kaum hörbaren Geräuschen über klar distinguierbare Töne (s. Klavierstimme) hin zu »übersteigerten«, wiederum ins Geräuschhafte zurückfallenden Tonverzerrungen führt.

### *Klanglichkeit und Diastematik*

Betrachtet man die Harmonik und Intervallik des Stücks, so fällt die gehäufte Verwendung von (meist großen) Nonen und Sekunden auf. Sie ergibt sich aus der Materialgrundlage, die Barden (nach eigenen Angaben<sup>8</sup>) für die Tonhöhen gewählt hat. Der Tonvorrat setzt sich zusammen aus den von der Violine ausführbaren Doppelflageoletts im Sekund- oder Non-Abstand und deren Differenztönen. Diese Auswahl enthüllt bereits die Verbindung von intuitiver Setzung und Objektivierung, die sich auch in der Ausarbeitung wieder findet. Sie zeigt zum einen eine Präferenz für die Klanglichkeit der Flageoletts und dissonante Intervalle. Zum andern treten mit der Verwendung von Differenztönen Rechenoperationen hinzu, die unabhängig von der subjektiven Kategorie »Konsonanz-Dissonanz« sind. Da die Differenztöne von Sekundintervallen tendenziell tief und die Violinflageoletts hoch liegen, kann der Differenzton als »Register-Ausgleich« dienen und zu Spreizklängen führen. So spielt die Violine zu Beginn von Abschnitt D (T. 41) den Zweiklang  $f^3/e^3$  als Teil eines zarten, aufgrund des oben erwähnten Klavierakkords kühl anmutenden Anfangsklangs. Der Differenzton dieses Intervalls befindet sich zwischen den Tönen DIS und E (1397 Hz–1318,5 Hz = 78,5 Hz). Er wird (in Annäherung) vier Takte später im Kontrabass als Einleitung für einen heftigen Ausbruch zu Beginn des E-Teils nachgeliefert (Beispiel 2).

Die hier mögliche Zuweisung von Zweiklang und Differenzton zu gegensätzlichen Klangcharakteren bildet allerdings die Ausnahme; selbst dass die einander zugeordneten Töne in näherer Umgebung aufeinander folgen, ist selten.<sup>9</sup> Die Materialgrundlage bietet Orientierung im Umgang mit den Tonhöhen, sie bietet dem Komponisten ein Gerüst, von dem er sich bei der Ausarbeitung aber wieder lösen kann. So ist beispielsweise das *g* der Violine in Takt 46 (Beispiel 2) Teil des Grundmaterials, nicht aber das darauf folgende *as*. Es soll nicht gegriffen, sondern durch verstärkten Bogendruck auf die leere Saite hervorgebracht werden, ist somit also keine Tonhöhe von eigener Wertigkeit, sondern eine Überspitzung des *g* (Spielanweisung: *fff* – *heavy!*). Diese ergibt sich aus der

7 Die Ausnahmen bilden der kürzeste Abschnitt D und Abschnitt J, der als Vorbereitung auf den zweiten Großteil eine Sonderrolle einnimmt.

8 Barden 2010, in einem Gespräch mit dem Autor.

9 Eine vergleichbare Stelle findet sich in den Takten 102 und 105. Hier liegt der Differenzton des Sekund-Zweiklangs der Violine (T. 102) unterhalb des Tonumfangs des Kontrabasses. Als Annäherung spielt dieser in Takt 105 seinen tiefsten Ton, das Subkontra-H.



*pianissimo*-Einwurf klingt aufgrund der ›schwächeren‹ Tonhöhe und Lautstärke echoartig (Beispiel 3).

Die absteigende Tendenz des Tonraums wird in Takt 54 fortgeführt, in dem die Klarinette mit einem  $a^2$  einsetzt (vgl. Anhänge 2 und 4). Die Violine ergänzt  $g^1$ , womit das Nonintervall wieder etabliert ist. Das darüber gesetzte  $e^3$  ist, ebenso wie das  $cis^2$  der Klarinette in Takt 56, ein weiteres Beispiel für die Erweiterung der harmonischen Grundstruktur, die sich aus den reizvollen spieltechnischen Möglichkeiten der Instrumente ergibt (dreistimmiges Flageolett, Multiphonic). Der zum Dreiklang  $g^1$ - $a^2$ - $e^3$  erweiterte Grundklang wird in Takt 57 von beiden Klavieren – also wieder mit einer Vierteltonreihung – aufgegriffen. Zeitgleich setzt der Kontrabass im Forte auf  $g^1$  ein und die Klarinette bricht ihren bislang dominierenden Forteklang ab. Im Gegensatz zu Takt 47 ist hier ein abrupter Klangwandel zu hören. Anschließend wird die None im Kontrabass zur Sekunde zusammengezogen. Das  $as^1$  in der Violine verdichtet den Klangraum zusätzlich, es vermittelt gewissermaßen zwischen der großen Sekunde und der Vierteltonverschiebung von Klavier 2. Die Tonhöhenidentitäten sind verwischt, zumal die Violine den kurzen Weg zurück vom  $as^1$  zum  $g^1$  mit einem langsamem *glissando* zurücklegt und der Ton in den Folgetakten (T. 59–61, Beginn Formteil F) in Violine und Kontrabass mit starken Vibrati versehen wird. Das  $g^1$  durchläuft bis in den Formteil H hinein weitere Verwandlungen und schafft Verbindungen zwischen den einzelnen musikalischen Gesten des ersten Großteils (vgl. Anhänge 3 und 4).

Der Wechsel der Klanggebung in Einzelstimme und Ensemblesatz und die mikrotonalen Aufweichungen der temperierten Stimmung werden als zusammenhängendes klangliches Phänomen behandelt und wahrgenommen. Die Beschränkung auf einzelne ›Zentraltöne‹ (die gleichwohl keine Grundtonfunktion übernehmen) schafft Kohärenz. Sie werden jedoch derart modifiziert, dass der Hörer ständig neu über Gleich- oder Andersartigkeit der ihm begehenden Klangereignisse entscheiden muss.

### *Klanglichkeit und Metrik*

Als metrisches Grundgerüst liegt dem ersten Großteil ein 4/4 Takt zugrunde. Die erste Abweichung findet sich in Takt 8, der die Kontrabass-Einleitung mit einer Generalpause beschließt. Der 5/16-Takt hat zur Folge, dass der erste punktuelle Impuls des Stücks auf Zählzeit Eins des Folgetakts unerwartet, gewissermaßen verfrüht, einsetzt. Auch die weiteren Taktwechsel sind erklärlich durch herausgehobene Ereignisse auf der Eins des Folgetakts oder durch Aktionen, deren Energetik eine zeitliche Dehnung oder Raffung nahelegen. Die Takte 12–13 (vgl. Beispiel 4) sind ein Beispiel für beide Phänomene: Der Kontrabass muss zwar sehr laut spielen, darf dabei jedoch keinen Ton erzeugen (*as loud as possible without producing pitch*). Was an realer Lautstärke durch diese Einschränkung verloren geht, wird gewissermaßen ersetzt durch die zeitliche Ausdehnung des Takts auf neun Achtel. Zudem fallen der Höhepunkt des Crescendos in der Violine, die dann auf die gleiche Art wie der Kontrabass spielt, und der Einsatz der Klarinette auf die Eins des Folgetakts.

Die stärksten Abweichungen von der metrischen Grundstruktur, nämlich die Aufhebung des metrischen Flusses durch Fermaten, zeigen in besonderem Maße, welch

große Rolle die spezifischen klanglichen Möglichkeiten der einzelnen Instrumente (nebst den ihnen beigegebenen Spiel utensilien) in der Komposition einnehmen: Im Formteil D (T. 41–45, Beispiel 5) wird die E-Saite der E-Gitarre, die bis zum Durchhängen nach unten gestimmt ist und leicht auf den Pick-Ups aufliegt, durch einen Ebow in Schwingung versetzt. Die Tiefe des Registers wird noch erhöht durch die Bass-Einstellung des zu verwendenden Equalizers. Durch äußerst langsame Bewegungen des Ebows über Pick-Up und Saite entstehen nicht genau vorhersehbare, komplexe Klänge unterschiedlicher Dichte und Tonlage. Sie bilden die warme, pulsierende Klanggrundlage für den gesamten Formteil. Das Erreichen der gewünschten Klangqualitäten (*metallic, electric* zu Beginn, *dark, airy* am Ende) ist dabei Voraussetzung für das fortgesetzte Spiel der anderen Instrumente (zwei Fermaten mit dem Zusatz *very long*).

Beispiel 4: *kairos incised*, Takte 12–13

Beispiel 5: *kairos incised*, Takte 41–45

Auch für die klanglichen Möglichkeiten der Klaviere (T. 23) und der Klarinette (T. 30) wird ein gesonderter Zeit-Raum bereitgestellt. Die Passagen sind rhythmisch und metrisch nicht unterteilt, die Klänge können sich frei entfalten. Das Auskosten der Klanglichkeit mag man eingedenk des Werktitels – *kairos* hier im Sinne einer erfüllten, intensiv wahrgenommenen Gegenwart – mit der spezifischen Zeiterfahrung der kontemplativen Versenkung in Beziehung setzen, die dem Verstreichen von Zeit scheinbar enthoben ist. Die Arbeit mit Fermaten ist dabei nicht, wie z. B. in Luigi Nonos fragmentarischem Stil, zum Prinzip erhoben, sondern direkt gekoppelt an das für die besonderen Klangerzeugungsarten Notwendige. Ihren Gegenpol findet sie in einer äußerst rigiden Form der zeitlichen Unterteilung, die im Folgenden besprochen wird.

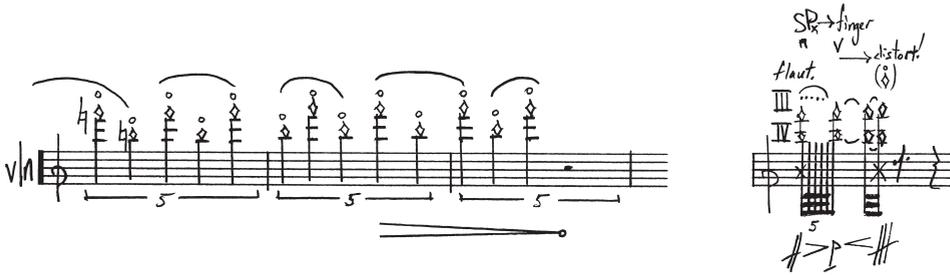
### *Mechanische Wiederholung*

Dass sich die Spannungsverläufe der einzelnen Formteile ähneln geht einher mit der konstanten Verwendung bestimmter musikalischer Versatzstücke. Eine wichtige Rolle übernimmt hier die mechanische Wiederholung, die vor allem in der E-Gitarren-, Klavier- und Schlagzeugstimme zu finden ist. Klanglich übernimmt sie eine Grundierungsfunktion, wo sie der drastisch nach unten gestimmten E-Gitarre zugewiesen ist (E: T. 48–55), oder sorgt für geräuschhafte Aufrauung, die zu den Hochpunkten auf der Meso-Ebene führt oder sie mitbestimmt (C: T. 31–35 oder H: T. 70f.). Zudem unterlegt sie die teils frei schwebenden Halteklänge von Klarinette und Streichern kaum hörbar mit einer regelmäßigen Unterteilung (F: T. 59–62 im Klavier und H: T. 76–79 in der Gitarre). Diese Unterteilung ist keine Gestaltung von Zeit, sondern verschafft deren von der Erlebniszeit unabhängigen Verstärken (um in der Begriffssphäre des Titels zu bleiben: dem Chronos) Gehör. Auch darin ist sie eine Grundierung, von der sich die anderen Klangereignisse absetzen, bzw., zu der sie in (rhythmisch und, wenn man will, semantisch) spannungsvoller Beziehung stehen.

Die mechanische Wiederholung durchzieht den gesamten ersten Großteil mehr oder weniger vordergründig<sup>10</sup>, um dann im zweiten Großteil in einem weiter gefassten Sinn zum bestimmenden Prinzip zu werden. Dabei erfährt sie Veränderungen klanglicher, metrischer und qualitativer Art. Die metrischen Veränderungen reichen von statischen Quintolen-Halben (Violine, T. 14–17) bis zu drängenden Zweiunddreißigsteln (E-Gitarre: T. 31–33). Die nächste darauf folgende mechanische Wiederholung (T. 48ff.) ist wieder deutlich ausgedehnter: Im neuen, langsameren Tempo (60 bpm statt vorher 72) ist die Gitarrenstimme in Quintolenachtel unterteilt. Dazu kommen ab Takt 51 minimal langsamere Achtel im Schlagzeug (im Verhältnis 7:6, mit den Quintolenachteln also im Verhältnis 15:14 stehend). Vier Takte nach Ende dieser Unterteilung (T. 59) wird sie vom Klavier übernommen, jetzt aber im regulären Achtelpuls. Aufgrund ähnlicher Klanglichkeit, der gleichen unterteilenden Funktion und dem damit einhergehenden gleichen Gestus des objektiven Verstärkens von Zeit werden die verschiedenen Ereignisse – die in den Takten 48–59 zudem zeitlich fast direkt aufeinander folgen – als gleichartig wahrgenommen. Die unterschiedliche Unterteilungsdichte führt jedoch zu der Wahrnehmung, dass das Selbe zugleich anders ist, nämlich gestreckt oder gestaucht.

Solch ein Stauchungsvorgang kann dazu führen, dass sich das Ereignis qualitativ verändert. In den Takten 14–17 (vgl. Beispiel 6) wiederholt die Violine das Intervall  $f^3-h^2$  in Quintolen. Ihr nächster Einsatz in Takt 22 (vgl. ebd.) fasst die beiden Töne zum Zweiklang zusammen. Dabei bleibt die Quintolenunterteilung erhalten, wird aber auf die Ebene von Zweiunddreißigstel übertragen, was die Dauer des Gesamt ereignisses von knapp zwölf Viertel auf ein Achtel diminuiert. Aus der fragilen und gedehnten Klangfläche ist eine kurze, körnige Eruption geworden, die ihr wiederum verzerrtes Echo im Kontrabass findet (T. 23, jetzt in Sechzehntelunterteilung).

10 A: Violine, B: Gitarre (Violine, Kontrabass), C: Gitarre und Klavier, E: Gitarre und Schlagzeug, F: Klavier, H: Gitarre, Klavier I und II, I: Klavier und Klarinette (andeutungsweise in T. 90). Der Formteil J ist wiederum ausgenommen.



Beispiel 6: *kairos incised*, Takte 14–17 und Takt 22

Während hier ein melodisches Intervall zum Zweiklang zusammengefasst wird, verdichtet sich in Formteil C eine Folge schneller rhythmischer Impulse zu einem Klangband, dessen Bestandteile das Ohr nicht mehr gesondert wahrnehmen kann (vgl. wiederum Anhang 1). In Takt 31f. führt der Gitarrist schnelle Sägebewegungen mit einem durch die Saiten geflochtenen Holzstab aus. Der hohe Auflösungsgrad der mechanischen Bewegung in Zweiunddreißigstel ist als eine Vielzahl von Einzelimpulsen hörbar. Das senkrecht (»straight«) zu den Saiten ausgeführte »Hin und Her« wird in Takt 34 abgelöst durch eine den Saiten parallel entlang geführte Bewegung: Der Spieler fährt mit einem umwundenen Metallstab über die unteren Gitarrensaiten, ein Kratzen, das vom Klavierspieler übernommen wird. Die schnelle mechanische Wiederholung ist jetzt nicht mehr vom Spieler auszuführen, findet sich aber im Rattern der Rillen der Gitarren- und Klaviersaiten verändert wieder. Die extrem verdichteten Einzelimpulse werden dabei vom Ohr zu einer Einheit zusammengefasst, deren allmähliche Klangänderung der von den Instrumentalisten auszuführenden langsamen Bewegung entlang der Saiten entspricht.

Die Streckung und Stauchung der mechanischen Wiederholung bis hin zum qualitativen Sprung bestätigt, dass das Verwischen der Grenzen zwischen Gleichheit und Ungleichheit die kompositorische Gestaltung des ersten Großteils entscheidend prägt.

## Zwischenbilanz

Im ersten Großteil werden einige wenige Tonhöhen wieder aufgegriffen, dabei aber mikrotonal und klangfarblich verändert. Den verarbeiteten Differenztönen ist zu eigen, dass sie einem Intervall inhärent zugehörig sind, sich in der Frequenz (bei der hier getroffenen Auswahl) jedoch klar von ihm unterscheiden. Das Aussetzen des metrischen Flusses wiederholt sich ebenso wie dessen Hervorhebung durch mechanische Repetitionen, die jedoch in gedehnter oder geraffter Form auftauchen. Die Formteile selbst haben letztlich den gleichen Grundgestus, der dem Verhältnis von primärem Klangereignis und Nachhall entspricht, jedoch in Komplexitätsgrad, Proportionalität und Abfolge der Bestandteile stets variiert. – Was Barden hier musikalisch darstellt, ist das Wiedererleben eines Moments in der Erinnerung. Beim Erinnern betrachtet man einen Gegenstand aus unterschiedlicher Perspektive und in unterschiedlichen (Farb-)Stimmungen, lässt ihn schnell an sich vorüberziehen oder dehnt ihn aus. Bei letzterem kann das Erinnern zu

einem Akt selbstvergessener Versenkung werden, aber auch zum Befragen und Sezieren des Erinnerungsgegenstands bis in den Automatismus der Denkschleife unter Wiederholungszwang.

Dass der hier dargestellte Erinnerungsvorgang kritische Aspekte in sich birgt, machen die mechanischen Wiederholungen und dynamischen Ausbrüche des ersten Großteils deutlich. Ihr eigentlicher Stellenwert im Werk zeigt sich jedoch erst im zweiten Großteil.

## Der zweite Großteil – Sieg des Chronos?

### *Ausdruck und Dauerngestaltung*

Die drei letzten Formteile (K bis M, T. 111–161) setzen sich in Gestus und Arbeitsweise deutlich von den vorigen ab. Kam es in den Teilen A bis J immer wieder zu kurzen Klangeruptionen in einem meist organisch an- und abschwellenden Gesamtverlauf, so ist nun der Ausbruch *zur Regel* (im buchstäblichen Sinn, wie sich zeigen wird) geworden. Der zweite Großabschnitt, dem der aktionsärmste Formteil J, der Ruhepol des Stücks, vorausgeht, ist gekennzeichnet von roher Brutalität: Die Lautstärke befindet sich bei allen Instrumente meist im Bereich des ein- bis dreifachen *forte*, einem Extrembereich, der aberwitzigerweise von der elektrisch verstärkten Gitarre in den Takten 120–121 vollkommen überdeckt werden soll (*ffff – blanket ensemble*). Die Spieltechniken tragen der Lautstärkevorschrift Rechnung und sind von aggressivem Aktionsgestus: Bartok-pizzicati und Battuti im Kontrabass, (teils glissandierte) Cluster über sechs Oktaven in den Klavieren, *Teethnotes* in der Klarinette. Es ist, als sei etwas, das bislang unter der Oberfläche gebrodelt hat und noch aus dem Blickfeld ausgeschlossen werden konnte – man denke dabei nicht nur an die Akzente, sondern auch an die erwähnte Differenz von realer Lautstärke und Aktionsdynamik – nun endgültig Wirklichkeit geworden.<sup>11</sup>

Der Wandel auf der Ausdrucksebene geht einher mit einer Veränderung der metrischen Organisation und dem Verhältnis der Stimmen zueinander. Die Taktvorgaben der Takte 111–127 (Formteil K) sind, ausgedrückt in Achteln und entsprechend zusammengefasst,

$$1, 1, 2, 3, 5, 8, 6 + 7 = 13, 3 \times 7 = 21, 5 \times 6 + 4 = 34$$

und entsprechen somit der Fibonacci-Reihe. An der Unregelmäßigkeit dieses gleichwohl strengen Prinzips reibt sich die Kontrabass-Stimme, deren ihrerseits streng regelmäßige Repetitionen der Bartok-pizzicatti oder Battuti im 3/16tel- respektive Quintolen-Achtel-Abstand stets auf eine andere Taktzeit fallen.

Auch die Dauernstruktur der anderen Stimmen ist durch einfache numerische Regelungen bestimmt. Die Einsatzabstände der Violine in den Takten 115–120 verlängern

11 Bei dieser Bildlichkeit lehne ich mich an Formulierungen an, die Barden im Gespräch mit dem Autor gewählt hat. Er spricht von dem Phänomen der »entfernten Gewalt«: Sie ist real und verheerend, doch uns erreichen nur schwache Ausläufer von ihr, die leicht wegzuwischen oder zu übersehen sind.

oder verkürzen sich jeweils um eine Sechzehntel, von 5–8, 8–1 und 1–6. Gleiches gilt für die Abstände der Klarinetteneinsätze in den Takten 123–126, hier von 3–7 und 7–2 Sechzehnteln. Die Cluster im zweiten Klavier bewegen sich in den Takten 122–127 auf der Grundlage eines 6/16tel-Abstandes, von dem allerdings abgewichen wird, frapperanter Weise zugunsten eines eindeutigen Sechzehntel-Auftakts auf die erste Zählzeit von Takt 125 (Beispiel 7): Der Auftakt ist dynamisch hervorgehoben, auf die 1 fallen ein Sforzato im Klavier 1 und ein Harmonikwechsel in der Geige (Beispiel 7).

Selbst hier also rückt Barden zugunsten von Hör-Irritationen von zuvor gesetzten Prinzipien ab. Insgesamt ist der Formteil jedoch geprägt von einem Regelwerk, das subjektive Entscheidungen (auf kompositorischer Ebene) und organische Entstehungsprozesse unterbindet. Die Instrumentalstimmen – und mit der Metrik in gewisser Weise auch der Dirigent – folgen den ihnen je vorgeschriebenen Gesetzen, zumeist, ohne zu interagieren.<sup>12</sup> Die Mechanik, die in den Repetitionen des ersten Formteils eine Schicht von mehreren war und die organischen Prozesse der komplexen Klanggebilde konterkarierte oder mit beeinflusste, hat sich durchgesetzt.

The image shows three systems of musical notation. The first system is for piano (p) and mezzo-forte (mf), with a dynamic marking of 'mf sempre'. The second system is for piano (p) and mezzo-forte (mf), also with 'mf sempre'. The third system is for violin (vln) with a dynamic marking of 'sim.'.

Beispiel 7: *kairos incised*, T. 124–125

### Bruchstellen und ›Schluss‹

Innerhalb des 2. Großteils gibt es drei Momente, in denen sich die angesprochenen Regulierungen aufzulösen scheinen. In den Takten 121 und 122 scheren Klarinette, Klaviere und Violine aus den sonst bestimmenden mechanisch-linearen Prozessen aus, gleiches gilt für Kontrabass, Klarinette und Violine in den Takten 129 und 130 und für alle Instrumente in Takt 140 (Beginn von Formteil M). Gehaltene Hochtöne in Klarinette und Violine (T. 121) sowie Jaulen in der E-Gitarre (hervorgebracht durch Überdruck des Ebows, T. 140) lassen diese Stellen wie eine Entfesselung der sonst regulierten Klanggewalt und somit als Steigerung der Gewalttätigkeit erscheinen. Da das zwanghafte Fortschreiten aussetzt, wirken sie jedoch zugleich befreiend, wie ein Sich-Ausschreien, das voraussichtlich bald verläuft, sich erschöpft. Die daraufhin jeweils einsetzende Wiederaufnahme mechanischer repetitiver Prozesse lässt diese umso unerbittlicher (und zu einem

12 Als Ausnahme können hier die Gitarren- und Violinstimme der Takte 133 m. A. bis 137 gelten. Ihre komplementäre Struktur führt jedoch nicht zu einem *Zusammenspiel* im emphatischen Sinne.

gewissen Grad ermüdend) wirken. Der Schluss des Stückes hat Scheincharakter: Die Glissandi von Klarinette und Violine verlieren sich in der Höhe (T. 155), als Steigerung, die ins Leere, weil Unspielbare läuft, jedoch imaginär weitergeführt werden kann. Mechanische Bewegungen mit dem Holzstab an den Klaviersaiten (wie im ersten Großteil) sollen nur noch *ppp* zu hören sein, dabei aber mit *maximum contact* ausgeführt werden (T. 156). Der Verstärker der E-Gitarre wird ausgeschaltet (T. 154), der Ton des Ebow wird aber vom Volumen-Pedal auf »*ff*« gehalten, ein Verfahren, das demjenigen der Einleitung ähnelt und umso mehr auf diese verweist, als das Stück mit dem Verklingen des leisen Ebowtons endet. Der Schluss von *kairos incised* ist also ein Ausblenden, das doch zugleich energetisch aufgeladen bleibt. Zudem ist das Verklingen im Verhältnis zur Ausdehnung des Ausbruchs im zweiten Großteil, der 44 Takte umfasst, mit sechs Takten auch zu kurz, um zu einer abschließenden Balance zu führen. Entsprechend bewertet Barden Beginn und Ende des Stückes in seiner Programmnote: »Das Kontrabasssolo am Anfang ist als Resonanz des Schlusses gemeint, so dass sich ein (Teufels-?)kreis schließt.«<sup>13</sup>

## Fazit

Die Wiederkehr von Ereignissen begegnet uns also nicht nur auf der Mikro- und Meso-, sondern auch auf der Makro-Ebene des Stückes. Der gesamte zweite Großteil kann als ausgedehnte Version des zentralen Klangobjekts (das sich im ersten Teil in kurzen Ausbrüchen dargestellt hatte) angesehen werden. Gemäß der von Barden intendierten Kreisstruktur werden die Nachwirkungen dieses Ereignisses dann im ersten Großteil ausgefaltet.

Folgt man den Aussagen des Komponisten und setzt das angesprochene zentrale Klangobjekt mit dem »entscheidenden Moment« gleich, der im Stück musikalisch dargestellt werden soll, so fällt auf, dass die Ausgestaltung dieses Objekts auf der Makro-Ebene seiner semantischen Bedeutungszuweisung – der Idee des Kairos – widerspricht. Die zum Prinzip erhobene mechanische Wiederholung ist das Gegenteil eines »vom quantitativen System unabhängigen Zeitverständnis[ses]«. Der nun nicht mehr in verschiedenste farbliche Varianten aufgesplitterte, sondern zerdehnte Kairos wandelt sich in dieser Überdehnung zum Chronos.

Dieser Widerspruch lässt sich nicht auflösen, verliert jedoch an Schärfe, wenn man die musikalische Schilderung eines zeitlichen Phänomens nicht allein an der kompositorischen Gestaltung des zeitlichen Parameters, sondern an allen Faktoren, die zur Wirkung des zweiten Großteils beitragen, misst. Die Extreme in Dynamik, Tonlage und Spieltechnik führen – gerade in ihrer Insistenz – den Tumult vor, der sich während eines »einschneidenden« Augenblicks im Ich zuträgt. Der Moment, den Barden zu schildern versucht, setzt, »den Lebensweg stark beeinflussende Prozesse in Gang«.<sup>14</sup> Durch seine Ausarbeitung hebt Barden hervor, dass bedeutende Veränderungen ihren Ausgangspunkt in einem »*kritische[n]* Geschehen«<sup>15</sup> haben, dass also Kräfte gerade dann frei gesetzt werden, wenn etwas ins Wanken gerät.

13 Barden 2007.

14 Ebd.

15 Ebd., Hervorhebung A. L.

## Literatur

- Barden, Mark (2007), *kairos incised*, Programmnotiz anlässlich der Uraufführung am 17. August 2007 in Stuttgart, unveröffentlicht.
- Klein, Richard / Eckerhard Kiem / Wolfram Ette (Hgg.) (2000), *Musik in der Zeit – Zeit in der Musik*, Weilerswist: Velbrück.
- Ritter, Joachim (Hg.) (1976), *Historisches Wörterbuch der Philosophie, völlig Neubearb. Ausgabe des Wörterbuchs der philosophischen Begriffe von R. Eisler*, Bd. 4, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.

Anhang 1: *kairos incised*, Formteil C, Takte 31-40

31. **C**      air →  $\frac{1}{2}$ air      → lose

cl: *pp*, *mp*, *f*, *WS vib.*, *not-rb.*, *fl.*

gtr: [chop], *straight*, *sim.*, [S2 LEAD], [LORD.], *pp*, *mp*, *f*, *threaded rod*, *scrape*, *remove chop*

perc: [rod], *scrape*, [thin wood], *pp*, *mp*, *f*, *l.v.*, [thin wood], *pp*

vn: *Orl. Br.*, *arco*, *pp*, *mp*, *f*,  $\frac{1}{2}$ bBa, *tone-pulsis.\**, *metallic, cold*,  $\frac{1}{2}$ SP, *SP*, *mp*, *Orl.*, *arco*, *pp*, *SP*, *SPx*, *SPx*, *SPx*

cb: *f*, *airy*, *pp*, *f*, *pp*, *f*, *pp*, *f*, *pp*, *f*, *pp*, *f*

Annotations:  
\*perpendicular to and flat against strings heavy pressure  
\*finest bit of tone from behind bridge  
\*rattle end of bow between strings

5.

36

cl

MS vib.

undulhana M

non-vib.

mp

pp

5

13

4

vln

SPx

distant!

ST

falso vib.

wide slow

ord. vib.

mp

pp

cb

ST

falso vib.

wide slow

ord. vib.

mp

pp



Anhang 3: *kairos incised*, Ende Formteil G, Anfang Formteil H, Takte 67–73

67. H

The score consists of six staves: Clarinet (cl), Guitar (gtr), Piano (pno), Percussion (pc), Violin (vln), and Cello/Double Bass (cb).  
- **Cl:** Features a sequence of notes with dynamics *mp*, *fp*, and *mp*. Annotations include "finger A4", "WS vib.", and "n.v.". A box labeled "H" is above the staff.  
- **Gtr:** Includes a "D2 LEAD TREBLE" box and a "chop. weave" section with triplets and a "saw" pattern. Dynamics range from *mp* to *ff*.  
- **Pno:** Features a "chop." section with triplets and a "saw\*" pattern, followed by an "ebow" section. Dynamics include *p*, *KB*, *ff*, and *mp*.  
- **PC:** Includes a box: "\*perpendicular to and flat against strings". Annotations include "press into string (no buzzing)", "7 possible", and "ebow". Dynamics range from *pp* to *ff*.  
- **Vln:** Features a "STx flaut." section with dynamics *pp*, *mp*, and *ff*. A box says "\*Don't bow III".  
- **CB:** Includes a box: "STx → SB 1/2 SP". Dynamics range from *pp* to *ff*.  
- **Measures 71-73:** Large numbers 7, 6, 3, 4, 5, 4 are written across the staves, indicating specific string positions or fingerings.

11.

Anhang 4: *kairos incised*, Zusammenfassung der Takte 47–71

The musical score is divided into two systems. The first system contains measures 47, 48, 54, and 55. The second system contains measures 58, 68, and 69. The instruments are Clarinet (cl), Piano I (pno I), Piano II (pno II), Violin (vln), and Cello/Double Bass (cb). The score includes various musical notations such as dynamics (pp, mf, p, f, sfz), articulation (accents, slurs), and performance instructions like 'bow' and 'pizz'.

# »So fängt nur Chopin an, ... so schließt nur er«

## Initial- und Finalgestaltung in Chopins Mazurken

Michael Lehner

Bereits Robert Schumann betonte Frédéric Chopins Hang zur individuellen Gestaltung von Anfängen und Enden. Im Sinne der Innovationsästhetik des 19. Jahrhunderts suchte Chopin in allen Gattungen nach immer neuen Möglichkeiten, Musik beginnen und enden zu lassen. Am Beispiel seiner Mazurken werden einige dieser Strategien aufgezeigt. Dabei soll die Idee von zyklischen Formen und das Prinzip der Rahmenbildung ebenso zur Sprache kommen wie die zahlreichen, ins Offene verweisenden Schlussbildungen, die ohne die romantische Vorstellung des Fragmentarischen nicht zu denken sind.

Beginn und Schluss eines Musikstückes nehmen gemeinhin einen prominenten Platz in der Erinnerung des Hörers ein. Der Beginn spielt mit Hörerwartungen, die erfüllt oder gebrochen werden können: Ein ›magischer Moment‹, der selbst bei genauer Kenntnis der Musik immer wieder überraschen kann.<sup>1</sup> Auch ein Ende oszilliert als Steigerung, als Verklärung, als Zusammenfassung, als Verdichtung als Absterben oder ›Ausklang‹ etc. zwischen Erfüllung oder Brechung der Hörerwartung. Anfang und Schluss entscheiden maßgeblich, wie formal geschlossen oder offen, wie zusammenhängend, zyklisch oder linear entwickelt wir ein Stück Musik wahrnehmen. In der Kompositionsgeschichte stoßen wir daher sowohl auf konventionalisierte Muster (im Falle des ›Beginns‹ beispielsweise auf die ›klassische Introdution‹), als auch auf deren kritische Reflexion.<sup>2</sup>

Im Zuge der im 19. Jahrhundert zunehmend wirkungsmächtigeren Innovationsästhetik entstanden immer ungewöhnlichere Anfangs- und Schlussgestaltungen. Die extrem ausdifferenzierte Harmonik, die Ernst Kurth nach der Mitte des Jahrhunderts in eine ›Kri-

- 1 Nicht umsonst wird diese Spannung vor dem eigentlichen Beginn im Opern- und Konzertbetrieb auch äußerlich als Ereignis inszeniert: durch das Löschen des Lichts, das Öffnen des Vorhangs, das kurze Verharren des Dirigenten nach dem Heben des Taktstocks; vgl. hierzu auch Cone 1968, 11–32. Ebenfalls eine prominente Position nehmen erste Takte oft in Analysen ein, ohne dass sie die Funktion und Besonderheit des Anfangs für den Fortgang reflektierten. Das in dieser Hinsicht am meisten strapazierte Beispiel scheint Richard Wagners Vorspiel zu *Tristan und Isolde* zu sein: Zahllose Analysen lassen vergessen, dass nach den ersten Takten noch etwa vier Stunden Musik folgen.
- 2 Eines der bekanntesten Beispiele der Musikgeschichte ist Machauts Rondeau *Ma fin est mon commencement et mon commencement ma fin*; vgl. dazu Danuser 1995. Generell zum Ende als Kategorie menschlichen Denkens und Handelns vgl. Stierle/Warning 1996.

se der romantischen Harmonik<sup>3</sup> münden sah<sup>4</sup>, hatte Folgen für die formkonstituierende Funktion der Tonalität: Neue Initial- und Finalgestaltungen – häufig im Dienste einer romantischen Ästhetik der Formengrenzung – wurden durch Erweiterung, Verfremdung oder Aufhebung traditioneller kadenzharmonischer und -metrischer Muster möglich.

Bereits Robert Schumann erkannte die besondere Rolle Frédéric Chopins innerhalb dieser Entwicklung. In einer Mischung aus Bewunderung und Kritik konstatiert er in seiner Rezension der Sonate in b-Moll op. 35: »So fängt nur Chopin an, und so schließt nur er: mit Dissonanzen durch Dissonanzen in Dissonanzen.«<sup>5</sup> Und in der Tat fällt am Werk Chopins ein Hang zu höchst individueller Initial- und Finalgestaltungen auf. Vor allem die außergewöhnlichen Anfänge der großformalen Werke wie der *Balladen* und *Scherzi* wären hier anzuführen, aber auch die *Préludes*, die Schumann als miniaturhafte Etüdenanfänge charakterisiert.<sup>6</sup>

Im Folgenden sollen anhand der frühen Mazurken exemplarisch einige formale Strategien, mit denen Chopin temporale Extreme gestaltet, einander gegenübergestellt, sowie bezüglich der Gesamtgestaltung des jeweiligen Stückes auf ihre Funktion hin untersucht werden. Dabei erscheinen die Mazurken hinsichtlich Gattungsnorm und tänzerischer Provenienz dafür prädestiniert, formal viel strenger als andere Chopinsche Genres organisiert zu sein. Gerade aber im Schwanken zwischen Konvention und Konventionsverstoß, im Spannungsfeld zwischen Freiheit und Gebundenheit liegt ihr besonderer Reiz.<sup>7</sup>

## I. Zyklische Formen

Chopin entwickelt bereits in seinen ersten Mazurken Formkonzepte, welche die lineare Abfolge ›Anfang – Mitte – Schluss‹ brechen und alternative Wahrnehmungsmodi anbieten, so z. B. in der Mazurka op. 7,5, die mit insgesamt 20 Takten (davon vier Takte Einleitung) die kürzeste Chopins ist und deren tonaler Verlauf überschaubar bleibt: Der zweite Teil ab Takt 13 stellt eine Transposition des ersten Teils in der Tonart der V. Stufe dar; beide Male erklingen lediglich Tonika und Dominante. Die Schlichtheit der wirbelnden, sich immer wiederholenden Melodie im Charakter des *Oberek*<sup>8</sup> und die Orgelpunktbildung stellen die folkloristischen Wurzeln der Mazurka besonders deutlich heraus. Die viertaktig pulsierende Einleitung auf der Oktave G-g kann als Allusion von Bass- bzw. Schlagwerkbegleitung einer Musikantengruppe gehört werden.<sup>9</sup> Dabei sind Taktart, Me-

3 Kurth 1923.

4 Gołąb konstatiert in seiner Studie über Chopins Harmonik dessen essentielle Bedeutung für das 19. Jahrhundert und kritisiert, dass eine Würdigung in Ernst Kurths Studie fehle. (1995, 9).

5 Schumann 1914, Bd. 2, 13–15.

6 Schumann ebd., Bd. 1, 418; ein Gedanke, den Anselm Gerhard (1996) aufnimmt, leider aber nicht weiterführt.

7 Die einzige deutschsprachige monographische Studie ist Schaefer 2007.

8 Vgl. Lissa 1973.

9 Einleitungen über Orgelpunkt- und Bordungestaltung sind in den Mazurken auf Grund des folkloristischen Bezugs sehr häufig. Dabei erfahren Sie vielfältige Ausprägung vom einfachsten Falle des bloßen Repetierens bis zu chromatischen und metrischen Ausgestaltungen.

Vivo

*f semplice*

*dim.*

5

*mezza voce*

*fz*

*fz*

9

*fz*

*fz*

13

*sotto voce*

*fz*

*fz*

17

*fz*

*Dal segno senza Fine*

Beispiel 1: Frédéric Chopin, Mazurka op. 7,5

trum und Tonart erst mit Beginn der Melodie identifizierbar, zunächst erklingt nichts als ein regelmäßiger Puls.

*Dal segno senza fine* steht unter dem letzten Takt. Gemeint ist folglich ein *perpetuum mobile*: Sind TänzerInnen oder Musiker erschöpft, bricht der rauschhafte Tanz schlichtweg ab. Nur, nach wie vielen Wiederholungen und wo soll der Interpret das kleine Stück

beenden? Da der G-Dur Teil zum ersten Achtakter in C-Dur eine formale Dominanzspannung aufbaut, wäre ein Ende mit Takt 20 untypisch. Die dreiteilige ABA Form wird auch bei unausgeschriebenen Wiederholungen des A-Teils über die Anweisung *D.C. al Fine* gewährleistet, um eine tonale und formale Rundung zu erreichen. Zu erwarten wäre folglich ein Ende mit einem C-Dur Klang in Takt 12. Dies verunmöglicht Chopin jedoch: Zum einen wird die erwartete Zäsur durch die Fortsetzung des rhythmischen Patterns überspielt, zum anderen erklingt bereits auf Zählzeit 3 ein a-Moll Akkord, der eine in den 2. Teil überleitende II-V-I Folge eröffnet. Entweder also greift der Interpret in den Notentext ein, um in Takt 12 schließen zu können (wie es z. B. in der Aufnahme Arie Vardi geschieht<sup>10</sup>), oder er endet in Takt 20 und lässt die tonartliche Spannung zwischen beiden Teilen unaufgelöst (wie z. B. Vladimir Ashkenazy<sup>11</sup>). Dann entsteht ein Schluss, der sich in seiner Spannung wieder auf den Anfang bezieht; der Beginn auf dem Ton g und das Ende in G-Dur bilden ein weiteres zyklisches Moment.

Bemerkenswert ist, dass dieser Tanz trotz seiner Verweigerung von Finalität das letzte Stück von op. 7 bildet, insbesondere, wenn man an die finalen Mazurken der späteren Serien denkt, die in der Mehrzahl dem Motto ›Finis coronat opus‹ folgen (Beispiel 1).

Ein ähnlich kreisgängiger Gedanke prägt die Mazurka op. 33,1. Das Stück beginnt, »as if in the middle«<sup>12</sup>, mit einer Kadenz in der Haupttonart von stark finalem Charakter. Diese wird auf der dritten Zählzeit mit einer vom Grundton skalar aufsteigenden Melodie unbegleitet weitergeführt; gis-Moll bleibt aufgrund der unmissverständlichen Setzung präsent. Die Melodie führt nach zwei plagalen Kadenz auf den schwachen Zählzeiten der beiden Folgetakte abermals in die authentische Wendung des Anfangs. Der Nachsatz, die Wiederholung der Takte 5 bis 8, setzt, wie schon die melodische Gestalt in Takt 2, im Schlusstakt ein und verhindert so, als Auftakt für das Folgende, dass mit einer formal deutlich abschließenden Kadenz zur Ruhe gekommen wird (Beispiel 2).<sup>13</sup>

Wenn dann am Schluss der Komposition die authentische Kadenz tatsächlich in ihrer Funktion als finaler Ruhepunkt Verwendung findet, erwartet der Hörer aufgrund des bis dato unausgesetzten Konventionsverstoßes gleichwohl die erneute Fortsetzung.<sup>14</sup> Der Interpret kann die Hörerwartung allenfalls durch ein *ritardando* abschwächen, das Chopin – im Gegensatz zu vielen anderen Mazurken – hier freilich nicht fordert. So sind die letzten Takte der Mazurka ein Paradox, Schluss und Nicht-Schluss gleichermaßen. Auch dieses Stück könnte sich als unendliche Form ohne Anfang und Ende im Kreise drehen (Beispiel 3).

10 Arie Vardi, *Chopin: Mazurkas*, Acum 1991.

11 Vladimir Ashkenazy, *Chopin: Mazurkas*, Decca 1995. Eine – hinsichtlich des tonalen Verlaufs ähnliche – dritte Alternative wäre denkbar: die Rückkehr in die Einleitungstakte. Hierfür entscheidet sich Artur Rubinstein, *Chopin*, RCA 1959–1966.

12 Rosen 1995, 419.

13 Auf gleiche Art geschieht auch die Überführung in den Mittelteil in H-Dur: Hier ermöglicht die chromatische Erniedrigung des Basstones *gis* zu *g* die harmonische Öffnung und Entwicklung.

14 Die Bedeutung von Wiederholungen und ihre Folgen für die Hörerwartung können für Chopins Mazurken gar nicht überschätzt werden. Zu Chopins Umgang mit Wiederholungspassagen vgl. Kallberg 1988 und Metzner 2004.

Mesto

Beispiel 2: Frédéric Chopin, Mazurka op. 33,1, T. 1–9

Beispiel 3: Frédéric Chopin, Mazurka op. 33,1, T. 44–48

## II. Rahmen

Die Kadenzwendung in op. 33,1 umgibt die Form mit einem Rahmen. Dergleichen geschieht in Chopins Mazurken häufig mit Hilfe eines Borduns am Anfang und Ende der Komposition. Dadurch entsteht eine Art ›Hohlform‹, in die das Stück eingebettet wird. In op. 6,3 erscheint der Bordun auch inmitten der Komposition: Jeweils nach Beendigung der thematischen Achttakter wird er durch das Übergreifen der Hände wieder an die ›Oberfläche‹ getrieben. Dabei kommt es zu Klangflächen auf allen drei Hauptstufen: der I. Stufe (T. 1–8), der V. Stufe (T. 17–20, T. 29–32 und T. 77–80) und der IV. Stufe (T. 65–68). Auch dort, wo der Bordun nicht manifest ist, bleibt er beständig subkutan fühlbar: ein starker Anklang an den volkstümlichen Ursprung der Form. Selbst noch die vier letzten Takte (T. 87–90), die als standardisierte IV-V-I-Kadenz vom regulären Bordun abweichen, verweisen mit ihren pulsierenden Quinten *e-h* und *a-e* und infolge des mit Takt 5 identischen Rhythmus' der Bassfigur auf die Einleitungstakte.<sup>15</sup>

15 Als weitere Beispiele für dieses Verfahren wären op. 56,2, op. 41,2 oder op. 24,2 zu nennen, wo der Bordun zum Akkordpendel erweitert ist.

Einen deutlichen Rahmen hat auch op. 17,4<sup>16</sup>: Die einleitenden vier Takte dienen zugleich als Ausklang:

Beispiel 4: Frédéric Chopin, Mazurka op. 17,4, T. 1–20

Weder Tonart noch Taktschwerpunkte sind zu bestimmen. Inmitten einer wiederholt angeschlagenen Sexte pendelt die melodische Bewegung von *h* über *c* nach *d*<sup>1</sup>. Der F-Dur Sextakkord, auf dem die Bewegung zur Ruhe kommt, legt als Tonart F-Dur nahe. Das wiederholt erklingende *h* verhindert jedoch diese Lesart und lässt an eine modale Färbung denken, auf die Chopin in seinen Mazurken immer wieder zurückgreift.<sup>17</sup> Auch

16 Zu dem Stück existieren mehrere Analysen, vgl. Borris 1963 und Chailley 1963.

17 So z. B. in op. 24,2, 41,4, etc. – Rosen betont allerdings mit Recht, dass der Begriff der ›Modalität‹ bei Chopin mit Vorsicht zu gebrauchen ist.

eine subdominante Tendenz im Rahmen von C-Dur oder a-Moll wäre denkbar. Mit dem Einsatz der Melodie bleibt die Rahmensexta erhalten. Erst in Takt 7 scheint endlich Klarheit bezüglich der Frage der Tonart zu bestehen: Eine Kadenz nach C-Dur bahnt sich an. Jedoch folgt die Flucht in einen weiteren Sextakkord e-Moll. Unschwer erkennbar ist nun das eigentliche Klangbildungsprinzip: ein synkopiertes Fauxbourdon-Modell, zunächst diatonisch, schließlich chromatisch absinkend.



Beispiel 5: Frédéric Chopin, Mazurka op. 17,4, T. 5–11, Reduktion

Chopin erzeugt eine harmonische Mehrdeutigkeit, die sich einer funktionsharmonischen Einordnung entzieht und durch das chromatische Hinabgleiten der funktionsfreien Dominantseptakkorde – eine Vorwegnahme seiner späteren unvermittelten Mixturbildungen<sup>18</sup> – zur Orientierungslosigkeit führt. Eine klare Kadenz nach a-Moll in Takt 13 wird abermals durch direkte Wiederholung des vorherigen Achttakters unterbunden, so dass es zur ersten, die Tonart festigenden Kadenz erst in Takt 20 kommt.

Dabei steht diese Passage nicht isoliert in Chopins Schaffen: Wie eine Antizipation erscheinen die Takte 21 ff. der Mazurka op. 7,2. Und auch in op. 6,3 gibt es eine vergleichbare Folge (T. 57 ff.). Von den ersten Mazurken bis zu op. 68,4<sup>19</sup> lässt sich die chromatische Verwendung dieses Satzmodells nachweisen, obgleich das berühmteste Beispiel – zumindest in der analytischen Literatur – sicherlich das *Prélude* e-Moll op. 28,4 ist.

The image shows two systems of musical notation. The first system starts at measure 17 and includes a piano (p) dynamic marking, a crescendo (cresc.) marking, and a treble clef staff with a melodic line. The second system starts at measure 22 and includes a treble clef staff with a melodic line and a bass clef staff with chords. A triplet of eighth notes is marked with a '3' in the second system.

Beispiel 6: Frédéric Chopin, Mazurka op. 7,2, T. 17–27

18 Etwa in op. 30,4, T. 129–132. Auch Schumann erwähnt die auffällige Klangbildung (1914, Bd. 1, 371).

19 Vgl. Kallberg 1996 und Torkewitz 2004.

Die ersten vier Takte von op. 17,4 übernehmen eine Doppelrolle: Einerseits bilden sie eine abgeschlossene syntaktische Gruppe und sind der Komposition mottoartig vorangestellt;<sup>20</sup> andererseits enthalten sie die subthematische Essenz der Komposition: Der Sextakkord ist der Zentralklang des folgenden Modells, die kreisende Mittelstimme antizipiert den Anfang der Melodie *h-c-d*, der im Übergang von Takt 6 zu Takt 7 sofort wiederaufgegriffen wird und – nach Dur gewendet – im Mittelteil ab Takt 61 in Umkehrung erscheint. Und schließlich bleibt das Rahmenintervall der Melodie in den fallenden kleinen Terzen der Takte 9 und 10 prägend.

Die Wiederkehr der einleitenden vier Takte am Ende überrascht. Der ab Takt 109 einsetzende Schlussteil hat eindeutig die Funktion einer Coda und fasst als Synthese Rahmen- und Mittelteil des Stückes zusammen: Die Orgelpunktstabilität des kontrastierenden B-Teils trifft auf das chromatische Absinken des A-Teiles, dessen harmonische Instabilität durch die herausgestellten Tritoni zusätzlich gesteigert ist. Eine beständige Reduktion setzt ein: ein Ab-, schließlich Ausklingen, das nach der letzten plagalen Kadenz (T. 123 f.) in Takt 128 in den Einzelton *a*<sup>1</sup> mündet. Doch überblenden den verklingenden Schlußton – diesmal *perdendosi* und *portato* – ab Takt 129 die vier Takte des Anfangs. Die funktionale Ambiguität, die das ganze Stück bestimmt hat, wirkt auch nach dessen Ende fort: Der F-Dur Sextakkord führt angesichts der Haupttonart a-Moll zu einer schwebenden Unabgeschlossenheit, während die Wiederkehr des Viertakters hingegen eine Rahmung bedeutet: »well-rounded and yet open«.<sup>21</sup> Die vorausgehende Coda übernimmt hierbei eine entscheidende Funktion: Der klar komponierte Ausklang über dem Orgelpunkt erzeugt ein Gefühl von Finalität, das es dem Hörer verunmöglicht, die letzten Takte als möglichen Neuanfang wie in op. 33,1 zu hören. So wird der Schluss nicht in Frage, aber ins Offene gestellt.

Eine weitere Mehrdeutigkeit prägt dabei das gesamte Stück: Während der Mittelteil eindeutig eine Mazurka darstellt, lässt sich dies vom Rahmenteil nicht ebenso strikt behaupten. Zwar sind auch hier charakteristische Elemente vorhanden, insbesondere aber durch die Fiorituren und andere Verzierungen erzeugt Chopin zugleich einen nocturneartigen Charakter. So ließe sich das Stück auch als hybride Gattungskonzeption verstehen<sup>22</sup>, in der nicht nur Tonart, Taktschwerpunkt, Anfang und Ende mehrdeutig sind, sondern die Gattung selbst. Dergleichen wäre ohne die romantische Ästhetik des Fragmentarischen nicht denkbar (Beispiel 7).

### III. Große Formen

Ab Mitte der 1830er Jahre komponiert Chopin zunehmend große Mazurken, die in formaler Gestaltung, Harmonik und Satztechnik ausgesprochen komplex sind.<sup>23</sup> Erst mit

20 Solche exterritorialen Motti, die der Komposition vorangestellt sind, finden sich häufig in Chopins Œuvre, etwa im *Nocturne* cis-Moll op. 27,1.

21 Rosen 1995, 419.

22 Es gibt mehrere Beispiele für solche Gattungsmischungen: z.B die *Nocturne* op. 15,3 oder die *Po-lonaise* op. 44, die beide Mazurken-Elemente enthalten.

23 In den 30er Jahren sind dies die opp. 24, 30, 33, 41, in den 40er Jahren die opp. 50, 56 und 59.

105

111

117

124

*sotto voce*

*sempre più*

*p*

*calando*

*perdendosi*

Beispiel 7: Frédéric Chopin, Mazurka op. 17,4, T. 105–132

seinem letzten Zyklus, op. 63, findet Chopin wieder zu einer schlichteren, nunmehr höchst reduzierten Schreibweise zurück.<sup>24</sup> Bereits in op. 17,4 war diese Tendenz spürbar. Am Beispiel seiner ersten größer angelegten Mazurka, dem Finalwerk aus der Serie op. 24, sollen die Folgen dieser Entwicklung für die Anfangs- und Schlussgestaltung erörtert werden.

Chopin beginnt mit einem zweistimmigen kontrapunktischen Modell<sup>25</sup>: Aus der Oktave  $f^1$ - $f^2$  bewegen sich zwei Stimmen chromatisch gegenläufig aufeinander zu. Eine tonale Einordnung ist zunächst unmöglich, auch nicht bei Eintritt der Begleitung zur doppelt verminderten Quinte  $g^1$ - $des^2$  der Oberstimmen (T. 5).

24 Diese Tendenz gilt auch für die nachgelassene Mazurka op. 67,4, die wie op. 63 im Jahr 1846 entstanden ist, und für die Mazurken op. 67,2, und op. 68,4.

25 Polyphone Satztechniken setzt Chopin auch in seinen großen Mazurken op. 50,3 und op. 56,3 intensiviert ein, was beide Stücke ebenfalls bereits am Anfang deutlich herausstellen.

Moderato

6

12

18

Beispiel 8: Frédéric Chopin, Mazurka op. 24,4, T. 1–20

Erst durch die Fortführung des  $gis^1$  als chromatischem Strebeton zur Terz  $a$  des charakteristischen  $D^{13}$  Akkordes entsteht tonale Klarheit. Die reguläre Auflösung der Dominante führt in Takt 6 in die Tonika  $b$ -Moll. Die zweistimmige Passage erschließt sich somit retrospektiv als Prolongation der Dominante. Fließend leitet sie in das eigentliche Thema und bildet mit diesem eine unauftrennbare Einheit: ein Verfahren, das die früheren Mazurken nicht kennen. Die Verbindung von Einleitung und Hauptteil zeigt sich auch auf kontrapunktischer und rhythmischer Ebene: Die Kontraktion der Oktave  $f^1-f^2$  (T. 1) gelangt über die doppelt verminderte Quinte  $gis^1-des^2$  (T. 5) in die tonikale Terz  $b^1-des^2$  (T. 6). Auch bei der Erweiterung der authentischen Kadenz zum mazurka-typischen Parallelismus-Modell<sup>26</sup> (T. 7–10) ist das Verhalten der Oberstimmen bei den beiden folgenden Sequenzgliedern durch das ›Zusammenziehen‹ von Quinte zu Terz gekennzeichnet.

26 Metzner 2004, 379.

Das Modell der Einleitung wiederum wird ab Takt 6 um den charakteristischen Mazurka-Rhythmus ergänzt.<sup>27</sup>

Mit der Wiederholung des Themas ab Takt 13 kommt es zu einer Vereinfachung des Satzbildes. Deutlich wird nun, dass zuvor kein zweistimmiger Satz im strengen Sinne gemeint war, sondern ein strukturell einstimmiger Vorgang in Art des durchbrochenen Satzes in eine virtuelle Zweistimmigkeit mit ausnotierten Liegetönen transformiert wurde. Nun, da die strukturelle Einstimmigkeit in der Oberstimme auch als reale in Erscheinung tritt, wird die bisherige ›Mittelstimme‹ frei für eine zusätzliche homorhythmische Begleitstimme. Dabei lässt sich die an op. 63,3 gemachte Beobachtung Charles Rosens, Chopins kontrapunktischer Stil sei »absolutely pianistic«<sup>28</sup>, auch auf op. 24,4 übertragen: So sind das chromatische ›Zusammenziehen‹ der rechten Hand, das Herausschälen der Melodie aus der virtuellen Zweistimmigkeit sowie deren zusätzliche Anreicherung durch Wechselnoten und Appoggiaturen allesamt haptisch-taktil erfahrbare Vorgänge, die gleichsam wie aus der Klaviatur ›ertastet‹ scheinen. Kontrapunkt und akkordische Begleitstruktur stehen zwischen Improvisation und Komposition. Im Verwischen dieser Grenze liegt ein besonderer Reiz der Mazurken, denen, obgleich höchst konstruiert, ein Charakter von Unmittelbarkeit und Flüchtigkeit eigen ist.<sup>29</sup>

In der Coda ab Takt 115 entspannt sich über einem ausgedehnten tonikalen Orgelpunkt eine neue Melodie, die aus der andersartigen Fortführung der ›Mittelstimme‹ Takt 6 ff. entwickelt ist. Einer wirklichen Entfaltung des Materials aber stehen der im fünften und sechsten Takt der Phrase verfrüht vollzogene Schluss und dessen geringfügig modifizierte Wiederholung entgegen, die die reguläre Achttaktigkeit des Periodenbaus gewährleistet (T. 119–122). Bei der Wiederaufnahme der gesamten Taktgruppe (T. 127–130) bleibt die Oberstimme im sechsten Takt auf dem Schlusston liegen; zur Wiederholung der melodischen Schlusswendung kommt es (zunächst) nicht mehr; nur noch das Akkordpendel vollzieht die Kadenz. Ab Takt 131 tritt an die Stelle des vormaligen Achttakters ein Viertakter, der gleichwohl auf den vorigen Schluss zurückgreift. Diese Taktgruppe wird ebenfalls wiederholt (T. 135 ff.). Hier nun bricht die melodische Figur bereits nach dem dritten Takt ab. Die Begleitung verharrt zunächst auf dem übermäßigen Quintsextakkord und versinkt dann unter dem Melodieschlusston in harmonischen Terzfällen von F über d nach B. Auch die letzten Takte vermeiden die reguläre V-I-Kadenz. Ganz am Ende aber steht die aus den Wiederholungen gleichsam herausdestillierte melodische Schlusswendung: Unbegleitet verklingt sie im Einzelton, mit demselben isolierten  $f^1$ , mit dem das Stück begann. Die Mazurka erlischt so in der Einstimmigkeit.

27 Zu diesem Entwicklungs- und Steigerungsprinzip vgl. Kallberg 1988, 15.

28 Rosen 1995, 451. Vgl. auch Kinzler 1977.

29 Analog könnte man die Ursache für die häufig verwendeten Satzmodelle wie dem erwähnten chromatischen Fauxbourdon, dem Parallelismus oder auch der Mixturtechnik in der Nähe der Mazurken zur volksmusikalischen Improvisation sehen. Zur Bedeutung der Improvisation im 19. Jahrhundert vgl. Felbick 2005.

Beispiel 9: Frédéric Chopin, Mazurka op. 24,4, T. 113–146

Der lange Orgelpunkt lässt das Absinken des Basses in Terzen umso wirkungsvoller erscheinen. Hinzu tritt ein feinsinniges Spiel mit der metrischen Struktur. Durch die harmonische Verlängerung des übermäßigen Quintsextakkordes in Takt 138 – ein einkomponiertes *rubato* – erscheint der erwartete Vierer<sup>30</sup> zu einem Fünfer gedehnt (T. 135–139). Takt 139 ist jedoch als Folge einer Phrasenverschränkung zugleich der Beginn des neuen Vierers. Regulär müsste das akzentuierte *f*<sup>1</sup> nicht in Takt 142, sondern einen Takt später erscheinen und mit Erreichen der Tonika zusammenfallen. Chopin zieht den Ton jedoch um einen Takt vor, so dass er mit dem Terzfall nach *d* zusammenfällt. Unter strikter Wahrung der viertaktigen Periodik gestaltet er mit einer vieldeutigen Binnenstruktur die auf dem Wiederholungsprinzip beruhende Coda auch auf metrischer Ebene als einen un abgeschlossenen Vorgang.

30 Zum Thema »four-bar phrases« vgl. Rosen 1995, 258–278.

205

211

216

*sotto voce*

*dim.*

*risvegliato*

Beispiel 10: Frédéric Chopin, Mazurka op. 33,4, T. 205–224

#### IV. Alternative Enden – harmonische und metrische Charakteristika

Eine Systematisierung der von Chopin angewendeten harmonischen und metrischen Verfahren kann an dieser Stelle nicht erfolgen. Auf zwei seiner Charakteristika soll dennoch abschließend eingegangen werden:

In der Mazurka op. 33,4 rivalisiert im A-Teil zunächst die neapolitanische Tonart C-Dur mit der Haupttonart h-Moll: Statt der erwarteten Korrespondenz von Halb- und Ganzschluss im periodisch gebauten Hauptthema kommt es am Ende des Nachsatzes zur Etablierung von C-Dur als eigener tonaler Ebene (T. 16 ff. m. A. bzw. T. 41 ff. m. A. infolge der ausnotierten Wiederholung des gesamten ersten Formteils). Dadurch dass die Fortsetzung des A-Teils in B-Dur steht (T. 49 ff.), wird die Haupttonart h-Moll von beiden Seiten halbtönig eingekreist. Das melodische Charakteristikum einer jeden neapolitanischen Kadenz die enge Fassung des Grundtones wird so auf die tonale Disposition übertragen. Auf einen B-Teil in H-Dur (T. 129 ff.) folgt die stark verkürzte Reprise des A-Teils. Sie gelangt nur bis zum erstmaligen Erreichen des Nachsatzes; die Wiederholung der modifizierten Periode sowie die Fortsetzung in B-Dur bleiben ausgespart. Stattdessen wird die C-Dur-Passage in beständiger Wiederholung des harmonischen Oberquintpendels von 6 auf 14 Takte erweitert: Die Musik scheint ihr tonales Zentrum vergessen zu haben und klingt mit der melodischen Folge  $g^1-c^1-g^1-c^1-g^1$  in langen Notenwerten aus (T. 217–222). Im Sinne von Nicholas Temperley ließe sich von diesem »harmonischen

The image displays three musical staves, labeled a), b), and c), representing different endings for Frédéric Chopin's Mazurka op. 41,3. Each staff is in 3/4 time and features a treble and bass clef. Staff a) shows measures 29-32 with a specific melodic and harmonic progression. Staff b) shows a possible ending for measures 29-32, with a different melodic line and harmonic support. Staff c) shows the actual ending for measures 71-74, which concludes the piece with a final cadence in A-flat major.

Beispiel 11: Frédéric Chopin, Mazurka op. 41,3; a) T. 29–32, b) mögliche Schlussbildung, c) tatsächlicher Schluss T. 71–74

Abdriften« als einem »harmonic daydream«<sup>31</sup> sprechen – ein kontemplativer Moment, den die beiden letzten Takte energisch »korrigieren«, indem sie abrupt nach h-Moll zurückführen (Beispiel 10).

Eine andere und ungleich radikalere Schlussgestaltung findet sich in op. 41,3: Die letzten 14 Takte des Stückes sind bereits bekannt, wenn sie am Ende der Komposition erscheinen; sie erklangen (mit Ausnahme der Harmonisierung des letzten Taktes) schon als Takte 17–30. Dort pendelt die Musik zwischen der Haupttonart As-Dur und c-Moll. Letzteres setzt sich schließlich durch (T. 31/32; Bsp. 11a) und wird im folgenden Teil zum variantem C-Dur aufgehehlt. Diese Modulation ist freilich als Schluss ungeeignet, die letzten Takte müssen folglich nach As-Dur umgeschrieben werden (Bsp. 11b). Diese naheliegende Möglichkeit wählt Chopin nicht. Rein harmonisch betrachtet ist ein sinnvoller

31 Temperley 1987, 303. Bereits Schumann spricht in seinem fiktiven *Bericht an Jeanquirit in Augsburg über den letzten kunsthistorischen Ball beim Reacteur* den Aspekt des Traumhaften in Chopins Klavierspiel an und »erzählt« darin, »daß es schon ein unvergessliches Bild gäbe, ihn [Chopin] wie einen träumerischen Seher am Klavier sitzen zu sehen, und wie man sich bei seinem Spiele wie der von ihm erschaffene Traum vorkäme, und wie er die heillose Gewohnheit habe, nach dem Schlusse jedes Stückes mit einem Finger über die pfeifende Claviatur hinzufahren, sich gleichsam mit Gewalt von seinem Traum loszumachen, und wie er sein zartes Leben schonen müsse [...]«. In diesem 1837 für die *Neue Zeitschrift für Musik* verfassten Beitrag mag Schumann Eindrücke seiner persönlichen Begegnung mit Chopin in Leipzig vom 12. September des Vorjahres verarbeitet haben. Frappierend ist, dass sich seine Schilderung (»sich gleichsam mit Gewalt von seinem Traum loszumachen«) wie ein Vorgriff auf die Schlussgestaltung von dessen op. 33,4 ausnimmt – ein Werk das erst 1838 vorlag. (1914, Bd. 1, 258). Dass Chopin für die Schlusskadenz *risvegliato* (wieder erwacht) verlangt, bestärkt in der Triftigkeit dieser Assoziation.

Schlussklang bereits in Takt 14 erreicht, der aber als zweiter Takt eines Vierers formal in der Luft hängt.<sup>32</sup>

Die Zuhörer müssen das Stück in der Hörvorstellung imaginär zu Ende führen, denn Chopin lässt die Passage bereits nach 14 statt nach 16 Takten unvermittelt –

## Literatur

- Borris, Siegfried (1963), »Chopins Bedeutung für den Chromatismus des 19. Jahrhunderts«, in: *The Book of the 1<sup>st</sup> International Musicological Congress devoted to the works of Frédéric Chopin*, hg. von Zofia Lissa, Warschau: PWN, Polish Scientific Publishers Warszawa, 107–110.
- Chailley, Jacques (1963), »L'importance de Chopin dans l'évolution du langage harmonique«, in: *The Book of the 1<sup>st</sup> International Musicological Congress devoted to the works of Frédéric Chopin*, hg. von Zofia Lissa, Warschau: PWN, Polish Scientific Publishers Warszawa, 30–43.
- Cone, Edward T. (1968), *Musical Form and Musical Performance*, New York: Norton.
- Danuser, Hermann (1995), »Das Ende als Anfang. Ausblick einer Schlußfigur bei Joseph Haydn«, in: *Studien zur Musikgeschichte. Eine Festschrift für Ludwig Finscher*, hg. von Anngrit Laubenthal, Kassel: Bärenreiter, 818–827.
- Felbick, Lutz (2005), »Vom Einfluss der Improvisation auf das mitteleuropäische Musikleben des 19. Jahrhunderts«, *Musiktheorie* 20, 165–181.
- Gerhard, Anselm (1996), »Reflexionen über den Beginn in der Musik. Eine neue Deutung von Chopins Préludes op. 28«, in: *Deutsche Musik im Wegekreuz zwischen Polen und Frankreich. Zum Problem musikalischer Wechselbeziehungen im 19. und 20. Jahrhundert*, hg. von Christoph Hellmut Mahling, Tutzing: Schneider 99–111.
- Gołąb, Maciej (1995), *Chopins Harmonik. Chromatik in ihrer Beziehung zur Tonalität*, Köln: Bela.
- Kallberg, Jeffrey (1988), »The problem of repetition and return in Chopin's mazurkas«, *Chopin Studies* 1, hg. von Jim Samson, Cambridge: University Press, 1–25.
- (1996) »Chopin's last style« in: ders., *Chopin at the boundaries. Sex, history and musical genre*, Cambridge (Mass.): Harvard University Press.
- Kinzler, Hartmuth (1977), *Frédéric Chopin, Über den Zusammenhang von Satztechnik und Klavierspiel* (= Freiburger Schriften zur Musikwissenschaft 9), München und Salzburg: Katzschichler 1977.
- Kurth, Ernst (1923), *Romantische Harmonik und ihre Krise in Wagners ›Tristan‹*, 3. Aufl., Berlin: Max Hesse, Reprint Hildesheim u. a.: Olms 1985.
- Lissa, Zofia (1973), »Klavierpolonaise und -mazurka im 19. Jahrhundert«, in: *Gattungen der Musik in Einzeldarstellungen. Gedenkschrift Leo Schrade*, hg. von Wulf Arlt u. a., Bern und München: Francke, 813–839.

32 Die Mazurka wahr – bis auf den Schluss – strikt die Ordnung in Vierern.

- Metzner, Edith (2004), »Chopins Mazurken«, *Musiktheorie* 19, 377–384.
- Rosen, Charles (1995) *The Romantic Generation*, Cambridge (Mass.): Harvard University Press.
- Schaefer, Janina (2007), *Frédéric Chopin: Die Mazurken*, Univ. Diss. München.
- Schumann, Robert (1914), *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker*, hg. von Martin Kreisig, 2 Bde., Leipzig: Breitkopf & Härtel.
- Stierle, Karlheinz und Rainer Warning (Hgg.) (1996), *Das Ende. Figuren einer Denkform*, München: Fink.
- Temperley, Nicholas (1980), »Chopin, 9. Harmony«, in: *The New Grove dictionary of music and musicians*, hg. von Stanley Sadie, London: Macmillan, 302–304.
- Torkewitz, Dieter (2004), »Eine unendliche Geschichte oder: Von der Emanzipation des Einzeltons«, *Musiktheorie* 19, 177–187.

# Das Eigene im Fremden

## Kompositorische Postmoderne zwischen Verarbeitung einer Vorlage und ausgeprägtem Personalstil am Beispiel von Sven-David Sandströms Motette *Lobet den Herrn*

Stefan Vanselow

Der schwedische Komponist Sven-David Sandström gilt als herausragender Vertreter der musikalischen Postmoderne. In seinen Werken setzt er sich immer wieder mit historischen Vorbildern auseinander, wobei eine reizvolle Dialektik von Personalstil einerseits und Aneignung der Vorlage andererseits entsteht. Am Beispiel von *Lobet den Herrn* (2003), das auf Johann Sebastian Bachs gleichnamige Motette Bezug nimmt, werden zentrale Kompositionstechniken der neueren Chorkompositionen Sandströms, darunter die serialistische Organisation von Rhythmik und Motivik, die formale Gliederung mittels großflächiger Veränderungen von Tempo und Dynamik sowie der Einsatz von Bi-Akkordik, diatonischen Feldern und dissonanzfreiem Satz, detailliert analysiert und Vergleiche mit der Vorlage angestellt, um Sandströms Schaffen im Koordinatensystem postmodernen Komponierens zu verorten.

Der Begriff ›Postmoderne‹ spielt in den Geistes- und Kunstwissenschaften seit nunmehr über 30 Jahren eine wichtige Rolle, freilich ohne dass die Forschung bisher einen allgemein anerkannten Konsens hinsichtlich seiner zeitlichen und inhaltlichen Bestimmung herstellen konnte. Als Bezeichnung der auf die ›(klassische) Moderne‹ folgenden historischen Epoche<sup>1</sup> hielt der Terminus im Laufe der 1980er Jahre auch in den musikologischen Diskurs Einzug<sup>2</sup>, wo in der Folge die Bewertung der ›Postmoderne‹ und ihr Verhältnis zur ›Moderne‹ kontrovers diskutiert wurden.<sup>3</sup> Die Differenzen hinsichtlich Definition und Charakterisierung der Postmoderne liegen nicht zuletzt darin begründet, dass sie – hierin herrscht immerhin Einigkeit – keinen homogenen Stil und keine einheitliche Programmatik besitzt, sondern zahlreiche, teils sehr unterschiedliche Ausprägungen aufweist. Zu ihren möglichen philosophischen und ästhetischen Positionen gehören beispielsweise die Abkehr von traditionellem Fortschrittsglauben und absolutem Wahrheitsanspruch verbunden mit der Bejahung von Relativismus und Pluralismus, ein verstärktes soziales und ökologisches Bewusstsein, die Wiederentdeckung der Expressivität, eine Hinwendung zum Publikum sowie die Verbindung von bisher als unvereinbar gelten-

1 de la Motte-Haber 1989, 53–58.

2 Danuser 1997, 109–112.

3 Danuser 1989, 69–73.

den Elementen.<sup>4</sup> Auch die mehr oder minder explizite Bezugnahme auf Kunstwerke der Vergangenheit ist ein zentrales Merkmal des künstlerischen Schaffens der Postmoderne<sup>5</sup>, wobei die Bandbreite der angewandten Verfahren von Stilkopie über Zitat, Collage und Verfremdung, Fortsetzung und Ergänzung bis hin zu Kommentar, Infragestellung, Ironisierung und Kritik reicht.

Einer der profiliertesten zeitgenössischen Komponisten, der immer wieder mit der Postmoderne in Verbindung gebracht wird<sup>6</sup>, ist Sven-David Sandström. Geboren 1942 im schwedischen Borensberg, studierte er bei Ingvar Lidholm an der Stockholmer Musikhochschule, wo er später selbst unterrichtete, bevor er 1999 als Kompositionsprofessor an die Indiana University, Bloomington (USA), berufen wurde. Sandström gehört zu den wichtigsten skandinavischen Komponisten seiner Generation und hat ein umfangreiches, gattungübergreifendes Œuvre vorzuweisen. In den 1980er Jahren wendete er sich verstärkt der Chormusik zu und gilt heute als einer der herausragenden Protagonisten der mittleren Komponistengeneration des schwedischen ›Chorwunders‹.<sup>7</sup> Gerade in seinen Chorwerken setzt er sich immer wieder mit Gipfelwerken der Musikgeschichte auseinander, beispielsweise in *Es ist genug* (1986) nach einer Kantate von Dietrich Buxtehude<sup>8</sup> oder in seinem vielbeachteten und häufig aufgeführten *Hear my prayer, o Lord* (1986), in dem das gleichnamige achtstimmige Anthem Henry Purcells bis zum drittletzten Takt tongetreu zitiert wird, um sich dann plötzlich vom Bass ausgehend gleichsam zu zersetzen und in unbestimmt flirrende Klänge mit eingestreuten Zitaten aufzulösen. In den letzten Jahren hat Sandström u. a. mehrere von Bach inspirierte Kompositionen (*High Mass*, 1994; *Christmas Oratorio*, 2004; *Magnificat*, 2005; Paraphrasen zu den sechs Motetten, 2003–2008) sowie einen *Messias* (2009) auf den Originaltext des Händelschen Vorbilds veröffentlicht.

Im Folgenden soll eine Analyse von *Lobet den Herrn*, das sich an die gleichnamige, wahrscheinlich von Johann Sebastian Bach stammende Motette BWV 230<sup>9</sup> anlehnt, exemplarisch Sandströms kompositorische Sprache und seine Aneignung der Vorlage untersuchen. *Lobet den Herrn* wurde 2003 als Auftragskomposition des Uppsala University Choral Centre vom Schwedischen Rundfunkchor unter der Leitung von Stefan Parkman, der auch Widmungsträger des Werkes ist, uraufgeführt und erschien im selben Jahr in Gehrman's Musikförlag (Stockholm).

4 Pasler 2001, 213.

5 Eco 1984, 78.

6 Tillman 2001, 69f.

7 Fagius 2009, 9f.

8 Reimers 1990, 50–53.

9 Hofmann 2000, 48f.

## Text und formale Anlage

Wie auch in seinen übrigen Paraphrasen der Bach-Motetten (*Singet dem Herrn*, 2003; *Komm, Jesu, komm*, 2005; *Jesu, meine Freude*, 2007; *Fürchte dich nicht*, 2007; *Der Geist hilft unser Schwachheit auf*, 2008) verwendet Sandström in *Lobet den Herrn* ausschließlich den bereits in der Bachschen Vorlage vertonten Text – in diesem Fall handelt es sich um Psalm 117, den mit seinen nur zwei Versen kürzesten der 150 biblischen Psalmen, nach der Übersetzung Martin Luthers:<sup>10</sup>

Lobet den Herrn, alle Heiden, und preiset ihn, alle Völker!  
Denn seine Gnade und Wahrheit waltet über uns in Ewigkeit. Alleluja.

Die textlichen Unterschiede zwischen Bachs und Sandströms Vertonung fallen erst bei genauerer Betrachtung ins Auge: Außer im Titel kommt der Text »den Herrn« in Sandströms Komposition nicht vor, so dass der erste Psalmvers als »Lobet, alle Heiden, und preiset ihn, alle Völker!« unvollständig, ja geradezu zerstückelt wirkt. Ein weiteres, wenn auch weniger bedeutendes Details ist die lautlich geringfügig abweichende Version »Halleluja« (Sandström) gegenüber »Alleluja« (Bach) am Ende des Psalms.<sup>11</sup>

Auch Sandströms Gliederung des Textes in eine dreiteilige Großform entspricht bis in die Wahl von gerader bzw. ungerader Taktart weitgehend der Anlage von BWV 230, wie die folgende Übersicht zeigt:

Teil	Text	Bach	Sandström
A	Lobet den Herrn, alle Heiden, und preiset ihn, alle Völker!	Takt 1–58.1, Taktart 4/2	Takt 1–120, Taktart 4/4
B	Denn seine Gnade und Wahrheit waltet über uns in Ewigkeit.	Takt 58.2–98, Taktart 4/2	Takt 121–171, Taktart 4/4
C	Alleluja. / Halleluja.	Takt 99–165, Taktart 3/4	Takt 172–210, Taktart 3/4

Tabelle 1: Vergleich der großformalen Gliederung Bach/Sandström, *Lobet den Herrn*

Allerdings unterteilt Sandström diese Abschnitte anders als Bach: Während bei letzterem gemäß der Gattungstradition der Motette die polyphone Verarbeitung und Kombination von wortgezeugten Soggetti im Vordergrund steht, stellt ersterer architektonische Blöcke unterschiedlicher musikalischer Struktur und Textur nebeneinander und arbeitet mit groß angelegten Steigerungen von Tempo und Dynamik.

10 Die hier zitierte Fassung des Textes von BWV 230 entspricht der Neuen Bach-Ausgabe, die in einigen Details von der originalen Luther-Übersetzung (1545) abweicht (vgl. Hofmann 2000, 44–48).

11 Dass Bach hier die lateinische – und nicht wie Sandström (und Luther) – die deutsche Umschrift der hebräischen Aufforderung zum Lob des Herrn verwendet, könnte möglicherweise auf eine heute verschollene lateinische Urfassung von BWV 230 zurückzuführen sein, wie Klaus Hofmann (2000, 48) vermutet (vgl. auch die vorige Anm.).

Bach<sup>12</sup>

Ab-schnitt	Takte	Text	Musikalische Gestaltung
A1	1–23	Lobet den Herrn, alle Heiden,	Fuge über Thema a1 (s. Sopran, T. 1–4)
A2	24–42	und preiset ihn, alle Völker!	Fuge über Thema a2 (s. Sopran, T. 24–26)
A3	43–58a	(Texte aus A1 und A2)	Kombination der Themen a1 und a2
B1	58b–76	Denn seine Gnade und Wahrheit waltet über uns in Ewigkeit.	dreimalige variierte Wiederholung einer sechstak- tigen homophonen Passage im mehrfachen Kontra- punkt
B2	77–98	(wie B1)	viermalige steigernde Kombination zweier The- men b <sub>1</sub> (s. Alt, T. 77–80) und b <sub>2</sub> (s. Tenor, T. 77– 80) im doppelten Kontrapunkt
C	99–165	Alleluja.	Fuge über Soggetto c (s. Sopran, T. 99–102)

Tabelle 2: Detaillierte Gliederung Bach, *Lobet den Herrn*

## Sandström

Ab-schnitt	Takte	Text	Musikalische Gestaltung
A1	1–50	Lobet (alle)	♩ = 168–176; dreimalige rhythmische Verdichtung und dynamische Steigerung von <i>pianissimo</i> bis <i>mezzoforte</i> / <i>forte</i> / <i>fortissimo</i> (T. 1–20, 21–37, 38–50); syllabische Textbehandlung
A2	51–58	alle Heiden(enenen...)	♩ = 168–176; Abbau vom ersten dynamischen und melodischen Höhepunkt (T. 51 f.) bis ins <i>piano</i> <i>pianissimo</i> ; syllabische Textbehandlung
A3	59–105	und preiset ihn	♩ = 168–176; erneute Steigerung von <i>piano</i> <i>pianis- simo</i> bis <i>fortissimo</i> bei gleichzeitiger rhythmischer Verdichtung sowie Erhöhung der Stimmenzahl von der Zwei bis zur Achtmimmigkeit; syllabische Textbehandlung
A4	106–111	alle	♩ = 168–176; Vorbereitung des zweiten dyna- mischen und melodischen Höhepunkts (T. 109) und sofortiger rapider Abbau; syllabische Textbe- handlung
A5	112–120	Völker, preiset, lobet	<i>ritardando</i> von ♩ = 168–176 zu ♩ = 96; plötzlicher Stillstand der harmonischen sowie allmählicher Stillstand der melodischen Bewegung, Ausdün- nung der Stimmenzahl von der Acht- bis zur Einstimmigkeit; Grunddynamik <i>pianissimo</i> mit ein- zelnen Schwellern; melismatische Textbehandlung

12 Hofmann 2000, 50.

Ab-schnitt	Takte	Text	Musikalische Gestaltung
B1	121–136	Denn seine Gnade und Wahrheit	<i>accelerando</i> von $\downarrow = 96$ zu $\downarrow = 112$ (T. 130), dann <i>ritardando</i> zu $\downarrow = 48$ ; dynamische Steigerung von <i>pianissimo</i> bis <i>forte</i> (T. 130), anschließend erneuter Abbau ins <i>pianissimo</i> ; ruhige bi-akkordische Klangflächen; melismatische Textbehandlung
B2	137–171	waltet über uns in Ewigkeit	erneutes <i>accelerando</i> von $\downarrow = 96$ zu $\downarrow = 120$ (T. 155), dann wiederum <i>ritardando</i> zu $\downarrow = 48$ ; dynamische Steigerung von <i>pianissimo</i> bis <i>fortissimo</i> (T. 155f.), anschließend erneuter Abbau ins <i>pianississimo</i> , vereinzelte Schweller; ruhige bi-akkordische Klangflächen; melismatische Textbehandlung
C	172–210	Halleluja.	$\downarrow = 69$ ; phrasenweise Steigerung von <i>pianissimo</i> bis <i>fortissimo</i> (T. 202) und zurück, Ende im <i>pianississimo</i> mit Schweller; fugierte Verarbeitung und Fortspinnung eines Motivs c1 (s. Sopran T. 172–174) mit Kontrapunkt c2 (s. Sopran T. 176f.); melismatische Textbehandlung

Tabelle 3: Detaillierte Gliederung Sandström, *Lobet den Herrn*

Die Besetzungsunterschiede zwischen der Bachschen Vorlage und Sandströms Paraphrase haben auch satztechnische Konsequenzen: Während in BWV 230 vier Singstimmen und ein Basso continuo, der bis auf wenige Takte *colla parte* mit dem Chorbass geführt ist, durchgehend polyphon interagieren (sieht man einmal von den kurzen homophonen Passagen der Takte 58–60, 64–66 und 70f. ab), disponiert Sandström sein *Lobet den Herrn* für achttimmigen Doppelchor a cappella, wobei beide Chöre über weite Strecken jeweils homorhythmisch – gewissermaßen in ›rhythmischer Zweistimmigkeit‹ – singen. Durch die Vermeidung von Periodizität und Taktschwerpunkten entsteht jedoch trotz dieser vergleichsweise einfachen Struktur der Eindruck großer Komplexität, rhythmischer Labilität und witziger Raffinesse. Eine polyphone Struktur deutet sich lediglich in Passagen mit reduzierter Stimmenzahl an: in den Anfangstakten von Abschnitt A3 sowie im Schlussteil C, in dem sich beide Chöre zur Vierstimmigkeit vereinigen.<sup>13</sup>

13 Ein vergleichender Blick auf die doppelchörigen Motetten Johann Sebastian Bachs (BWV 225, 226, 228, 229) ist hier aufschlussreich: Zwar enthält jede dieser Motetten Fugen oder dezidiert kontrapunktische, fugierte Abschnitte. Allerdings sind diese in drei Fällen (und zwar auffälligerweise jeweils gegen Ende, also als Schlussteigerung!) lediglich vierstimmig gesetzt (BWV 225, T. 255 bis zum Schluss; BWV 226, T. 146–244; BWV 229, T. 77b–151a). In zwei weiteren Fällen bleibt der Satz zwar bis zu achttimmig, die Fuge jedoch ist nur vierstimmig durchgeführt, wobei die verbleibenden Stimmen eine Art auskomponierte Aussetzung des Basso continuo bilden (BWV 225, T. 75–151; BWV 226, T. 124–145); nach einem ähnlichen Prinzip wird das anfänglich von den beiden Sopranstimmen vorgestellte Kopfmotiv von BWV 226 (T. 1–8, 9–16) in der Folge auch im Alt (T. 17–24, 25–32), Bass (T. 33–40), Tenor (T. 69–76) und erneut im Bass (T. 77–84) durchgeführt, während die übrigen Stimmen jeweils chorweise alternierend begleiten. Nur zwei fugierte Passagen in BWV 229 (T. 44–56, 64b–78) sind tatsächlich achttimmig polyphon. In allen verbleibenden Abschnitten alternieren die beiden Chöre gemäß dem Prinzip der konzertanten Mehrchörigkeit miteinander (besonders klar in BWV 228 T. 1–77a). Allerdings kommt es infolge der latenten Polyphonie des

## Kompositorische Sprache

Im musikalischen Vokabular von *Lobet den Herrn* begegnen viele Kompositionstechniken, die auch in anderen – insbesondere den seit der Jahrtausendwende entstandenen – Vokalwerken Sandströms zu finden sind und die als konstitutiv für seinen Personalstil der letzten Jahre angesehen werden können.

### *Formale Gliederung durch groß angelegte Veränderungen von Tempo und Dynamik*

Ein zentrales kompositorisches Mittel Sandströms zur Gestaltung der Form sind groß dimensionierte Accelerandi und Ritardandi, die nicht selten über das doppelte bzw. halbe Tempo hinausgehen, sowie lange Crescendi und Decrescendi, meist von extrem leise zu extrem laut (und umgekehrt).

In *Lobet den Herrn* werden Tempomodifikationen ausschließlich in der Überleitung zum Mittelteil sowie im Mittelteil selbst (Abschnitte A5, B1, B2) eingesetzt, in Passagen also, die eher klanglich-flächig als rhythmisch-punktuell geprägt sind. Allmähliche, sich über eine Vielzahl von Takten erstreckende Veränderungen der Dynamik finden sich dagegen in der gesamten Motette: Während in den Abschnitten A3/A4, B1 und B2 jeweils eine große Steigerung von einem Abfall der Lautstärke gefolgt wird, ist die großformatige Steigerung der Abschnitte A1 und C als Folge mehrerer Anläufe angelegt, die über eine Reihe einander überbietender dynamischer Hochpunkte schließlich zur Klimax führt.

### *Diatonische Felder*

Die Suche nach neuen Formen von Tonalität als Gegenentwurf zur Atonalität der Moderne ist ein wichtiges Merkmal postmodernen Komponierens.<sup>14</sup> In diesem Zusammenhang sind auch die Wiederentdeckung der Diatonik<sup>15</sup> und der Verzicht auf Chromatik in Kompositionen von Terry Riley, Arvo Pärt, Peteris Vasks u. a. zu sehen. In Sven-David Sandströms Chorwerken lässt sich eine Entwicklung vom hochchromatischen Satz der frühen Stücke hin zu einer Bevorzugung von Passagen, deren Tonmaterial auf die sieben Töne einer ionischen Skala beschränkt ist, beobachten. In Anlehnung an den Begriff ›Zwölf-tonfeld‹ werden solche Passagen im Folgenden als ›diatonische Felder‹ bezeichnet.

Auch wenn Sandström in *Lobet den Herrn* Akzidenzien ausschließlich vor die betreffenden Noten setzt, so steht die Motette spätestens ab Abschnitt A3 in Es-Dur, wobei das Tonmaterial bis auf gelegentliche Einfärbungen durch expressive chromatische Durchgänge im klangerorientierten B-Teil<sup>16</sup> ausschließlich die sieben leitereigenen Töne umfasst.

Bachschen Kompositionsstils nirgends zu einer so weitgehenden Vereinheitlichung der Rhythmik innerhalb eines Chores wie bei Sandström.

14 Hirsbrunner 1989, 183.

15 Mit ›Diatonik‹ ist in diesem Artikel ausschließlich das Tonmaterial gemeint, das auf der in der westlichen Musik vorherrschenden siebenstufigen Tonleiter aus fünf Ganztönen und zwei Halbtönen basiert.

16 Sopran I bzw. II, T. 128f., 149, 152, 157, 159, 163 (Wechselnote), 167f.

Auch die Anfangstakte, die der Befestigung der Tonika Es-Dur in Takt 58<sup>17</sup> vorausgehen, sind streng diatonisch: Takt 1–21.1 (entspricht dem ersten Anlauf der dynamischen Steigerung in Abschnitt A1) mit dem Tonmaterial der ionischen Skala auf F, Takt 21.2–37 (entspricht dem zweiten Anlauf der dynamischen Steigerung in Abschnitt A1) mit dem Tonmaterial der ionischen Skala auf B, Takt 38–50 (entspricht dem dritten Anlauf der dynamischen Steigerung in Abschnitt A1) mit dem Tonmaterial der ionischen Skala auf Es und schließlich T. 51–53 mit dem Tonmaterial der ionischen Skala auf As; die verbleibenden Takte 54–57, in denen weder *d* noch *des* auftritt, bilden ein ambivalentes Bindeglied zwischen dem vorangehenden und dem folgenden diatonischen Feld.

The image shows a musical score for the first ten measures of 'Lobet den Herrn'. It consists of three systems of staves. The first system (measures 1-5) features a vocal line with lyrics 'Lo - bet lo - bet lo - bet lo - bet lo -' and a piano accompaniment. The second system (measures 6-10) continues the vocal line with lyrics 'bet lo - bet lo -' and the piano accompaniment. The score includes dynamic markings like *pp* and *cresc.*, and a tempo marking of quarter note = 168-176. The key signature has one flat (B-flat).

Beispiel 1: *Lobet den Herrn*, T. 1–10

17 Dies geschieht durch Ergänzung des Basstones *Es*<sub>0</sub> zu dem vorher schon mit Quintbass erklingenden Es-Dur-Akkord sowie durch das Aufblitzen der erhöhten 7. Stufe *d*<sup>2</sup> im Sopran I (nachdem bis in Takt 53 *des* erklingen war).

Im Gegensatz zu dem klaren Es-Dur ab Takt 58 kann vorher nicht von Bereichen mit befestigter Dur-Tonika gesprochen werden, da sich die Harmonik beider Chöre infolge von ständig wiederholten, aus jeweils drei Akkorden bestehenden Patterns gleichsam im Kreis dreht, ohne dass die jeweilige Tonika erreicht würde (der Übersichtlichkeit halber wird im Folgenden dennoch die ionische Finalis des jeweiligen Tonmaterials als I. Stufe angegeben):

Takte	I. Stufe	Akkorde in Chor I	Akkorde in Chor II
1–19	F	VI, II, V <sup>7</sup> (Terzbass)	V, III (Quintbass), II
21.2–36.3	B	V, III, II	VI, II, V <sup>7</sup>
38–50.3	Es	(ab T. 38.3) VI, II, V <sup>7</sup>	V, III, II

Tabelle 4: Akkordmuster in Abschnitt A1

Es springt sofort ins Auge, dass ausschließlich zwei verschiedene Akkordmuster, nämlich VI-II-V sowie V-III-II, Verwendung finden, wobei die Zuordnung zu Chor I bzw. Chor II simultan mit dem Tonmaterial wechselt. Dieses Konstruktionsprinzip wird mit serialistischer Strenge durchgeführt. Die fünf Abweichungen, bei denen jeweils ein Akkord und dessen unmittelbarer Vorgänger wiederholt werden, bevor die Fortschreitung in die reguläre Reihenfolge zurückkehrt<sup>18</sup>, sind dabei lediglich Einschübe, die als Ergänzungen in rhythmischer und akkordlicher Hinsicht gewissermaßen in Parenthese stehen<sup>19</sup> und somit das Akkordmuster nicht in Frage stellen.

Auffällig ist ferner, dass die Bindeglieder an den Übergängen zwischen den diatonischen Feldern (T. 20–21.1, 36.4–37) jeweils durch einen Orgelpunkt der V. Stufe mit stufenweise abwärts geführten Sopranstimmen und darunter liegendem Dominantseptakkord harmonisiert sind; und tatsächlich wird im Anschluss die lange hinausgezögerte I. Stufe erreicht – dies ist nun jedoch zugleich bereits V. Stufe des neuen Tonmaterials, wie der Fortgang deutlich macht.<sup>20</sup>

Die tonale Struktur von *Lobet den Herrn* lässt sich demnach als Abfolge von fünf diatonischen Feldern beschreiben, wobei im Abschnitt B vereinzelt chromatische Nebennoten auftreten; an den Nahtstellen überlappen sich die Felder jeweils, solange der für die Bestimmung des Tonmaterials entscheidende Ton weder in seiner alten noch in seiner neuen Ausprägung erscheint:

18 Takt 9.4 Chor I, Takt 29.4 Chor II, Takt 30.3 Chor I, Takt 33.2 Chor I, Takt 35.4 Chor II.

19 Vgl. den Abschnitt ›Rhythmik und Melodik im Baukastenprinzip‹.

20 Im Übrigen steht auch vor der Etablierung der Tonika Es-Dur in Takt 58 ein Orgelpunkt auf der V. Stufe; in diesem Fall allerdings nicht als Grundton eines Dominantseptakkordes, sondern als Quintbass der anvisierten neuen Tonika.

Takte	Bezugston (ionische Finalis bzw. I. Stufe) des Tonmaterials	Tonänderung
1–21.1(–21.4)	F	
21.2–37(–38.3)	B	e → es
38–50(–51.1)	Es	a → as
51–53(–58.1)	As	d → des
(54–)58–210	Es	des → d

Tabelle 5: Tonänderungen zwischen den einzelnen diatonischen Feldern

### Bi-Akkordik

Eine weitere für Sandström charakteristische Kompositionstechnik ließe sich als ›Bi-Akkordik‹ bezeichnen. Hierbei handelt es sich um die Überlagerung zweier Akkorde, die im Unterschied zur Bitonalität dem gleichen diatonischen Tonmaterial angehören.<sup>21</sup> Sandström beschränkt sich dabei im Wesentlichen auf Dur- und Moll-Dreiklänge sowie den Dominantseptakkord als Vierklang, so dass durch die Überlagerung, je nach Anzahl der gemeinsamen Töne, Vier- bis Siebenklänge entstehen.<sup>22</sup> Bezieht man den Fall der Überlagerung zweier identischer Akkorde mit ein, so reicht das Klangspektrum vom konsonanten Dreiklang bis zum diatonischen Cluster.

In *Lobet den Herrn* ist Bi-Akkordik das bestimmende harmonische Prinzip der Teile A und B, also aller doppelchörigen Abschnitte der Motette. Dabei wird jeder Chor weitgehend dissonanzfrei in Dreiklängen der I. bis VI. Stufe und ihren Umkehrungen geführt (auf der V. Stufe ist oft die kleine Septime hinzugefügt); die bi-akkordischen Strukturen entstehen durch Kombination beider Chöre. Diese Technik, die – allerdings mit dem Hauptaugenmerk auf den Akkordfortschreitungen der einzelnen Chöre – bereits untersucht wurde<sup>23</sup>, soll nun noch einmal an zwei Beispielen detailliert dargestellt werden:

#### a) Takt 97 ff.

Von Takt 97.2.2 (Chor I) bzw. Takt 97.3.2 (Chor II) bis zum Ende von Abschnitt A3 in Takt 105 singen beide Chöre in einem strengen Kanon im Abstand einer Viertel.<sup>24</sup> Durch die besonders enge Einsatzfolge und die hohe harmonische Aktivität – nach spätestens drei Achteln folgt ein Akkordwechsel – entsteht ein sich stetig veränderndes bi-akkordisches Klangfeld, das durch den Einsatz der Kanontechnik gleichwohl durchhörbar bleibt.

21 Von den aus der Jazz-Harmonik geläufigen so genannten ›lower-structure‹- und ›upper-structure‹-Akkorden (z. B.  $c^0-e^0-b^0-e^1-a^1-cis^2$  = lower structure  $C^7$  + upper structure  $A = C^{7/9-13}$ ) unterscheidet sich die Bi-Akkordik dadurch, dass sich bei ihr beide Akkorde gleichermaßen vom Bass- bis in den Diskantbereich erstrecken.

22 Z. B. Es-Dur + g-Moll = Vierklang  $es-g-b-d$ ;  $B^7$ -Dur + c-Moll = Siebenklang  $b-c-d-es-f-g-as$ .

23 Vgl. den Abschnitt ›Diatonische Felder‹.

24 Ob die wenigen Abweichungen vom Kanon (Sopran II/Alt II, T. 99, 1./2. Note; Sopran II, T. 101, 5. Note; Bass II, T. 102, 3. Note) beabsichtigte kompositorische Modifikationen oder – was angesichts der Fülle von Druckfehlern in *Lobet den Herrn* naheliegt – lediglich Irrtümer sind, ist nicht mit letzter Sicherheit zu entscheiden; eindeutig um Druckfehler dürfte es sich zumindest bei Tenor II, T. 101, 5. Note und Alt II, T. 102, 5./6. Note handeln.

b) Takt 121 ff.

Beispiel 2: *Lobet den Herrn*, T. 121–130

Im Mittelteil B überlagern sich die Akkordfolgen von Chor I und Chor II, wodurch ein expressives Spektrum changierender diatonischer Klänge vom konsonanten Dreiklang bis zum Siebenton-Cluster entsteht.

Takt	121			122			123		124		125					
Chor I	III	I		V <sup>7</sup>		I	V <sup>7</sup>	III		VI		III				
Chor II	I		III		VI			V <sup>7</sup>		VI		I				
erklingende Töne	4	3	4	4	6	4	6	4	5	4	5	4	3	4	3	4
Takt	126			127			128		129		130					
Chor I	I		V <sup>7</sup>	III	VI		I		IV	V <sup>7</sup>		usw.				
Chor II		III		VI		III		VI	V <sup>7</sup>	VI						
erklingende Töne	3	4	4	5	3	5	4	5	6	7	6	6				

Tabelle 6: Übersicht über die Grundtöne der durch die beiden Chöre gebildeten Dreiklänge und die gleichzeitig erklingenden Töne<sup>25</sup>

Es ist augenfällig, wie sorgfältig Sandström die Akkordüberlagerungen disponiert, einzelne Verdichtungen vorbereitet und erst unmittelbar vor Erreichen des ersten dynamischen und melodischen Höhepunkts in Takt 130, der auch Zielpunkt des *accelerandos* ab Takt 121 ist, für längere Zeit eine dissonantere Klangballung entstehen lässt. Im Anschluss daran nimmt die Intensität der vier Parameter Dynamik, Melodik, Tempo und Dissonanzgrad bis Takt 137 wieder ab, um die noch gewaltigere Klimax der Takte 154 f. vorzubereiten, bevor das musikalische Geschehen nach *decrescendo*, melodischer Abwärtsbewegung und *ritardando* auf einem konsonanten g-Moll-Dreiklang mit dem für Sandström typischen Tremolo gänzlich zum Erliegen kommt.

Erst auf den zweiten Blick erschließt sich, dass auch hier die Kanontechnik angewandt wird, und zwar im Hinblick auf die Rhythmik: Die jeweilige Verweildauer beider Chöre auf einem Akkord ist als Augmentationskanon organisiert, bei dem die Zeit zwischen den Akkordwechseln in Chor II anfangs jeweils eine Viertel länger ist als in Chor I (diese Beziehung wird durch gelegentliche Lagenwechsel innerhalb eines Akkordes sowie durch Abweichungen in der Textverteilung verschleiert); ab dem 9. Akkord werden die Akkordlängen (und die Textunterlegung) dann angeglichen:

Akkordlängen in Chor I ab T. 121 (in Vierteln):	2	3	3	2	2	3	3	2	3	2	2	3	3	2
Akkordlängen in Chor II ab T. 121 (in Vierteln):	3	4	4	3	3	4	4	3	3	2	2	3	3	2

Tabelle 7: Verweildauer beider Chöre auf den einzelnen Akkorden (ohne Berücksichtigung von Lagenwechseln)

Während also in Beispiel a) beide Chöre sowohl harmonisch als auch rhythmisch aneinander gekoppelt sind, gehen sie in Beispiel b) hinsichtlich ihrer Akkordfolgen jeweils eigene Wege, sind aber in ihren Notenwerten aufeinander bezogen.

### *Rhythmik und Melodik im Baukastenprinzip*

Die Rhythmik eines Großteils von *Lobet den Herrn* folgt dem Baukastenprinzip. Dabei werden einzelne rhythmische Zellen gemäß einer vorgegebenen Reihe kombiniert, wie im Folgenden beispielhaft gezeigt werden soll:

a) Takt 1–50:

Der hinsichtlich seines Tonmaterials und seiner Harmonik bereits untersuchte Abschnitt A1 setzt sich aus folgenden fünf rhythmischen Zellen zusammen:<sup>26</sup>

25 Mit dem Ziel einer möglichst klaren Darstellung wurde auf die besondere Kennzeichnung von Akkorden mit Quintbass, von verkürzten Akkorden sowie von Sext- und Non-Hinzufügungen verzichtet; in der vierten Zeile sind dagegen alle tatsächlich erklingenden Töne berücksichtigt.

26 Die Takte 20 sowie 37 mit ihren durchlaufenden Achteln übernehmen als Übergänge zwischen den drei Teilabschnitten gliedernde Funktion und bleiben daher aus der Analyse ausgeklammert.

Baustein m                      Baustein n                      Baustein o                      Baustein p                      Baustein q

Beispiel 3: *Lobet den Herrn*, T. 1–50, Bausteine

Diese Bausteine werden wie folgt kombiniert:<sup>27</sup>

Takt 1–19:

Chor I:	(3 Viertel Pause)-n-n-o-o-n-n-o-o-n-o-n*-n-n-o-n-o-o-n-o-o-n
Chor II:	n-m-m-n-n-m-m-n-m-m-n-m

Takt 21–36:

Chor I (bis T. 36.3):	o-n-n-o-o-n-n-o-n-o-o-n*-n-o-n*-o-o-n
Chor II (ab T. 21.2):	(1 Viertel Pause)-o-o-p-p-o-o-p-o-p-p-o-o-p-o*-p-p-o-p-p-o-o-p-o*-p

Takt 38–50:

Chor I (bis T. 50.2):	q-p-p-q-q-p-p-q-p-q-q-p-p-q-q-p-p-q-q-p-p-q-q-p-q
Chor II (bis T. 50.3):	p-o-o-p-p-o-o-p-o-p-p-o-o-p-o-p-p-o-p-p

Tabelle 8: Reihenfolge der rhythmischen Zellen in T. 1–50

In den einzelnen Teilabschnitten sind jedem Chor genau zwei rhythmische Zellen zugewiesen, von denen jeweils eine in beiden Chören auftritt. Dabei vollzieht sich der Wechsel der verwendeten Bausteine für jeden Chor nur einmal.<sup>28</sup> Da die rhythmischen Zellen im Laufe der Entwicklung zudem immer kürzer werden, verdichtet sich parallel zur dreimaligen dynamischen Steigerung des Abschnitts auch die Rhythmik.

Die Reihenfolge, in der die einzelnen Bausteine kombiniert werden, scheint auf den ersten Blick unregelmäßig zu sein, aber auch sie folgt einem strengen Ordnungsprinzip: Wie die bereits untersuchten Akkordlängen ab Takt 121<sup>29</sup> ist sie nach einem System organisiert, das Sandström im Anschluss an seine harmonische Neuorientierung in den

27 In mit einem Sternchen (\*) gekennzeichneten Bausteinen ist die Viertel-Pause am Anfang der rhythmischen Zelle durch zwei Achtel mit dem Text »Lobet« ersetzt; vgl. zu diesen Einschüben auch den Abschnitt »Diatonische Felder«.

28 Auf diese Weise mildert Sandström, der selbst mehrere Jahrzehnte lang Mitglied des renommierten Stockholmer Kammerchors *Hägerstens Motettkör* war und damit auch die Perspektive der Ausführenden kennt, die Schwierigkeiten für Chorsängerinnen und Chorsänger in diesem rhythmisch höchst anspruchsvollen Abschnitt.

29 Vgl. den Abschnitt »Bi-Akkordik«.

1980er Jahren zur rhythmischen Strukturierung seiner Partituren entwickelte und das die Konstruktion von ausgedehnten Passagen mit scheinbar unvorhersehbaren rhythmischen Abläufen erlaubt.<sup>30</sup> Die Reihe, die bereits in dem Blechbläserquintett *Heavy Metal* von 1991 Verwendung findet<sup>31</sup>, ist lediglich aus zwei verschiedenen Werten zusammengesetzt, die hier mit X und O bezeichnet seien. Sie besteht aus zehn Elementen, die in vier Gruppen mit abnehmender Länge gegliedert sind, wobei die zweite bis vierte Gruppe jeweils durch Verkürzung der vorhergehenden Gruppe gebildet wird:

X, O, O, X; X, O, O; X, O; X

Daran schließt sich eine weitere zehn-elementige Folge an, die als Permutation aus der Original-Reihe entsteht, indem die zweite und dritte Gruppe gespiegelt werden:

X, O, O, X; O, X, X; O, X; X

Ersetzt man die Pausen am Anfang des ersten sowie zweiten Teilabschnitts durch die jeweils fehlenden Bausteine<sup>32</sup>, so folgen alle oben untersuchten Abfolgen mit einer Ausnahme<sup>33</sup> exakt dem Schema: Original-Reihe – Permutation – Permutation.

Dabei führen die aus der Unregelmäßigkeit der verwendeten Original-Reihe resultierenden aperiodischen rhythmischen Sequenzen und die aufgrund des hohen Tempos beträchtliche Ereignisdichte dazu, dass die Passage trotz oder gerade wegen ihres hohen Organisationsgrads hinsichtlich Akkordfolge sowie Auswahl und Kombination der Bausteine eine überwältigende, ausgelassene Spielfreude, Vitalität, Frische und Energie verströmt. Sandström wendet hier gleichsam die von György Ligeti in seiner berühmten Kritik am Serialismus postulierte Dialektik, »das total Determinierte wird dem total Indeterminierten gleich«, ins Positive, indem er durch serialistisch strenges Durchorganisieren der Parameter Tonhöhe und Rhythmik einen beinahe chaotisch wirkenden Klangeindruck erzeugt, der erst allmählich in eine Regelmäßigkeit zu münden scheint.

#### b) Takt 59–105:

Während im soeben betrachteten Abschnitt A1 die Stimmführung aus der ständigen Wiederholung zweier dreiteiliger Akkordpatterns resultiert<sup>34</sup> und somit unabhängig von der Rhythmik ist, wendet Sandström das Baukastenprinzip im Abschnitt A3 nun auch auf die Melodik an. Die einzelnen Zellen sind dabei wortgezeugte Motive, deren Tonmaterial sich auf wenige Töne – meist Tonleiterfragmente oder Drei- bzw. Vierklangsbrechungen – beschränkt, wie im Folgenden beispielhaft am Bass I gezeigt werden soll:

30 Broman 2005, 4.

31 Tillman 2001, 58–60.

32 Chor I, Takt 1: Baustein o; Chor II, Takt 21: Baustein p.

33 Im Chor I, Takte 1–19, sind das 9. und 10. Element der Original-Reihe vertauscht.

34 Vgl. den Abschnitt »Diatonische Felder«.

und prei-set und prei-set prei-set ihn prei-set ihn und prei-set und prei-set  
Baustein r Baustein r' Baustein s Baustein s' Baustein t Baustein t'

prei-set ihn und prei-set und prei-set prei-set ihn prei-set prei-set ihn  
Baustein u Baustein v Baustein v' Baustein w Baustein x Baustein y

Beispiel 4: *Lobet den Herrn*, Bass I, T. 59–105, Bausteine

Ähnlich wie bei den in Anmerkung 27 erwähnten Einschüben gestattet sich Sandström auch hier minimale Freiheiten, indem er seine acht Grundbausteine durch geringfügig rhythmisch oder melodisch modifizierte Varianten ihrer jeweiligen Umgebung anpasst. Die Reihenfolge der rhythmisch-melodischen Zellen ergibt sich wiederum mit wenigen Abweichungen<sup>35</sup> aus der Original-Reihe sowie ihrer Permutation:

T. 59–70:	r-s-s-r-r-s-s-r-s-r'
T. 71–84:	t-s'-u-t-t'-u-u-t'-u-t-t-u-u-t-u-t
T. 85–96.2:	(drei Achtel Pause)-v-w-w-v-v-w-w-v'-w-v-v'-w-w-v-w-v-v'-w
T. 96.3–105:	x-x-y-y-x-x-y-y-x-y-x-x-y-y-x-x-y-x-x-y-x-x-x

Tabelle 9: Reihenfolge der rhythmisch-melodischen Zellen in T. 59–105

Die Wirkung der dynamischen Steigerung wird dabei wie schon im Abschnitt A1 durch eine stetige Verkürzung der motivischen Zellen und insbesondere der in ihr enthaltenen Pausen intensiviert; in der kanonischen Engführung beider Chöre T. 97–105<sup>36</sup> gibt es dann überhaupt keine Pausen mehr, was zum Eindruck von Atemlosigkeit und höchster Erregung führt und der Vorbereitung des absoluten dynamischen Höhepunkts der Motette in Takt 109 dient.

### *Dissonanzfreier Satz*

In Abschnitt C, dessen Polyphonie an ein barockes Fugato erinnert, ist eine weitere für Sandström typische Kompositionstechnik zu finden: der dissonanzfreie Satz. In den teilweise äußerst virtuosen Melismen auf der dritten Silbe des Wortes »Halleluja« inklusive der halsbrecherischen, achtelweise harmonisierten Koloraturen der Takte 197–205 steht

<sup>35</sup> Im zweiten Teilabschnitt (T. 71–84) steht an zweiter Stelle Baustein s' statt u; zudem bleiben die anfängliche Pause im dritten Teilabschnitt (T. 85–96.2) sowie der erste Baustein x im vierten Teilabschnitt (T. 96.3–105) als Einschübe ohne Auswirkung auf die Abfolge der rhythmisch-melodischen Zellen.

<sup>36</sup> Vgl. den Abschnitt »Bi-Akkordik«.

keine einzige dissonante Nebennote; vielmehr erklingen ausschließlich die Dreiklänge der I. bis VI. Stufe sowie auf der V. Stufe meist der Vierklang des Dominantseptakkords, wobei die Akkorde auch verkürzt und sowohl mit dem Grundton als auch mit der Quinte oder (seltener) der Terz im Bass auftreten. Dass das alles andere als selbstverständlich ist, beweist ein Blick auf vergleichbare Koloraturen bei Johann Sebastian Bach, wo infolge eines erheblich niedrigeren harmonischen Tempos eine Vielzahl an Durchgangs-, Wechsel- und Vorhaltsnoten auftritt.

Berücksichtigt man, dass Sandström den Dominantseptakkord auf der V. Stufe, der auch in den anderen Abschnitten der Motette gleichberechtigt mit den Dreiklängen auf der I. bis IV. und VI. Stufe eingesetzt wird, trotz der milden Dissonanz der kleinen Septime als quasi konsonanten Klang verwendet, so steht die einzige ›echte‹ Dissonanz des gesamten Abschnitts C im vorletzten Takt des Stückes, wo der Dominantseptakkord für die Schlusswirkung durch Hinzufügung der großen Sexte angescharft ist.

## Aneignung der Vorlage und Personalstil

Die Motette *Lobet den Herrn* ist ein typisches Beispiel für Sven-David Sandströms kompositorische Auseinandersetzung insbesondere mit den Werken Johann Sebastian Bachs: Während er sich in Text und formaler Anlage eng an seine Vorlage anschließt, geht er hinsichtlich der musikalischen Sprache eigene Wege. Sandström selbst beschreibt dieses Vorgehen am Beispiel seiner an Bachs h-Moll-Messe angelehnten *High Mass* wie folgt:

Nachdem ich den Auftrag zur Komposition der Messe erhalten hatte, entschied ich mich, den Text auf die gleiche Weise zu unterteilen wie Bach in seiner h-Moll-Messe. Es inspirierte mich, sozusagen neben ihm zu sitzen. Als ich dann die *High Mass* komponierte, hörte ich die ganze Zeit Bachs Messe. Und obwohl meine Musik völlig anders klingt, gibt es doch trotz aller Differenzen einige sehr spezielle Affinitäten. Durch einen Text wird man in bestimmte kompositorische Richtungen gelenkt.<sup>37</sup>

Mit dem kreativen Rückgriff auf Werke der Musikgeschichte steht Sandström in einer Reihe mit Komponisten wie Mendelssohn, Brahms oder Stravinsky. Dabei besteht das Spezifische seines Ansatzes darin, dass er nicht die stilistische Essenz oder bestimmte satztechnische Charakteristika einer Epoche verarbeitet oder gar zu imitieren sucht, sondern sich stets auf ein einzelnes Werk bezieht, von dem er einige – meist formale – Aspekte gleichsam als ein ›äußeres‹ Gefäß übernimmt, während die ›innere‹ Ausgestaltung gänzlich der eigenen Idiomatik verpflichtet ist.<sup>38</sup>

Wie bereits angedeutet, sind die in der vorliegenden Untersuchung herausgearbeiteten Kompositionstechniken typisch insbesondere für Sandströms nach der Jahrtausendwende entstandene Chormusik und finden sich entsprechend oder in modifizierter Form auch in weiteren Vokalwerken aus seiner Feder:

37 Broman 2005, 3 (übers. vom Verfasser).

38 Wilfried Gruhn verwendet ein ganz ähnliches Bild zur allgemeinen Charakterisierung der Postmoderne und ihres Umgangs mit der Vergangenheit: sie sei vergleichbar mit einem »neuen Wein, der in alten Behältnissen aufbewahrt wird, um akzeptiert und konsumiert zu werden, aber auch, um überhaupt wieder gereicht werden zu können.« (1989a, 7)

Formale Gliederung durch groß angelegte Veränderungen von Tempo und Dynamik:
<i>En ny himmel och en ny jord</i> , T. 17–35; <i>Laudamus te</i> , T. 1–14, 16–34 etc.; <i>Komm, Jesu, komm</i> , T. 61–88; <i>Four Songs of Love</i> , Nr. 3, T. 1–15, 18–30, 31–38
Bi-Akkordik:
<i>Ave Maria</i> ; Psalm 139, T. 29–48; <i>Komm, Jesu, komm</i> , T. 1–21; <i>Jesu, meine Freude</i> , Nr. 2, T. 17–22
Rhythmik und Melodik im Baukastenprinzip:
<i>Komm, Jesu, komm</i> , T. 61–88; <i>Fürchte dich nicht</i> , T. 1–21, 122–142; <i>Singet dem Herrn</i> , T. 77–85
Dissonanzfreier Satz:
Psalm 139, T. 75–83; <i>Fürchte dich nicht</i> , T. 87–99; <i>Singet dem Herrn</i> , T. 73–80

Tabelle 10: Beispiele für den Einsatz der dargestellten Kompositionstechniken Sandströms in seinen jüngeren Chorwerken

Selbstverständlich ist Sandströms Personalstil durch die aufgeführten Kompositionstechniken keineswegs erschöpfend beschrieben. Zum einen kann die Analyse eines Einzelwerkes immer nur eine Momentaufnahme aus der kompositorischen Entwicklung des jeweiligen Komponisten sein – so haben in dieser Untersuchung beispielsweise klanglich-harmonisch deutlich avanciertere Techniken aus Sandströms früheren Chorwerken (namentlich der ausgedehnte Einsatz von Clustern sowie Chromatik) keine Rolle gespielt. Zudem repräsentieren die beschriebenen Merkmale von Sandströms Kompositionsstil nur die technische Seite seiner kompositorischen Arbeit.

Allerdings spiegeln sich in der Wahl bevorzugter Kompositionstechniken und musikgeschichtlicher Anknüpfungspunkte auch inhaltliche und ästhetische Positionen. Zwar verwendet Sven-David Sandström den Begriff ›Postmoderne‹ nicht explizit für seine Musik.<sup>39</sup> Seine Auseinandersetzung mit Werken früherer Epochen, die neo-romantische Expressivität seiner Schreibweise sowie sein Stilpluralismus, der musikhistorisch sich scheinbar ausschließende kompositorische Prinzipien wie Reihenorganisation des musikalischen Materials einerseits und Diatonik sowie Dreiklangsharmonik andererseits kombiniert, machen ihn gleichwohl zu einem ihrer herausragenden Vertreter auf dem Gebiet der Musik.

## Noten

Bach, Johann Sebastian (1965), *Neue Ausgabe sämtlicher Werke, Bd. 3.1, Motetten*, hg. von Konrad Ameln, Kassel: Bärenreiter.

Sandström, Sven-David (1982), *En ny himmel och en ny jord / A new heaven and a new earth*, Stockholm: AB Nordiska Musikförlaget.

— (1986), *Hear My Prayer, O Lord*, Stockholm: AB Nordiska Musikförlaget/Edition Wilhelm Hansen.

— (1987), *Es ist genug*, Stockholm: AB Nordiska Musikförlaget/Edition Wilhelm Hansen.

<sup>39</sup> Tillman 2001, 69.

- (1994a), *Laudamus te*, Stockholm: AB Nordiska Musikförlaget.
- (1994b), *Psalm 139 / O Lord, you have searched me*, Stockholm: Gehrmans Musikförlag.
- (2003a), *Lobet den Herrn*, Stockholm: Gehrmans Musikförlag.
- (2003b), *Singet dem Herrn*, Stockholm: Gehrmans Musikförlag.
- (2004), *Ave Maria*, Stockholm: Sveriges Körförbunds Förlag.
- (2006), *Komm, Jesu, komm*, Stockholm: Gehrmans Musikförlag.
- (2008a), *Four Songs of Love*, Stockholm: Gehrmans Musikförlag.
- (2008b), *Fürchte dich nicht*, Stockholm: Gehrmans Musikförlag.
- (2008c), *Jesu, meine Freude*, Stockholm: Gehrmans Musikförlag.

## Literatur

- Broman, Per F. (2005), »Bach to the future«, *Highlights* 18, 2–5.
- (1997), »Neue Musik«, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, hg. von Ludwig Finscher, 2., neubearbeitete Aufl., Sachteil Bd. 7, Kassel u. a.: Bärenreiter, 75–122.
- Danuser, Hermann (1989), »Zur Kritik der musikalischen Postmoderne«, in: *Das Projekt Moderne und die Postmoderne*, hg. von Wilfried Gruhn, Regensburg: Bosse, 69–83.
- de la Motte-Haber, Helga (1989), »Merkmale postmoderner Musik«, in: *Das Projekt Moderne und die Postmoderne*, hg. von Wilfried Gruhn, Regensburg: Bosse, 53–67.
- Eco, Umberto (1984), »Nachschrift zum *Namen der Rose*«, übers. von Burkhard Kroeber, München und Wien: Hanser.
- Fagius, Gunnel (2009), *The Swedish Choral Miracle*, Stockholm: Rikskonserten.
- Gruhn, Wilfried (1989a), »Vorwort«, in: *Das Projekt Moderne und die Postmoderne*, hg. von dems., Regensburg: Bosse, 5–13.
- Hirsbrunner, Theo (1989), *Die neue Tonalität bei Lorenzo Ferrero*, in: *Das Projekt Moderne und die Postmoderne*, hg. von Wilfried Gruhn, Regensburg: Bosse, 181–196.
- Hofmann, Klaus (2000), »Die Motette ›Lobet den Herrn, alle Heiden‹ (BWV 230). Alte und neue Probleme«, in: *Bach-Jahrbuch 2000*, hg. von Hans-Joachim Schulze und Christoph Wolff, Leipzig: Evangelische Verlagsanstalt, 35–50.
- Ligeti, György (2001), »Wandlungen der musikalischen Form«, in: *Die späte Chormusik von György Ligeti*, hg. von Bernd Englbrecht, Frankfurt a. M.: Lang, 18–19.
- Pasler, Jann (2001), »Postmodernism«, in: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, hg. von Stanley Sadie, London: Macmillan, 213–216.
- Reimers, Lennart (1990), »Sven-David Sandström«, in: *Dietrich Buxtehude und die europäische Musik seiner Zeit, Bericht über das Lübecker Symposium 1987*, hg. von Anfried Edler und Friedhelm Krummacher, Kassel u. a.: Bärenreiter, 50–53.
- Tillman, Joakim (2001), »Från ›De ur alla minnen fallna‹ till ›High Mass‹«, in: *Svensk tidskrift för musikforskning* (2001), 45–72. <http://www.musikforskning.se/stm/STM2001/STM2001Tillman.pdf>



# Friedrich Nietzsche, *Fragment an sich*, 1871

Dieser Beitrag der Rubrik ›Quellentext‹ steht in der Tradition des Exempels: Theorie wird nicht gesagt, sondern gezeigt.

Eine wissenschaftliche Untersuchung zu Nietzsches Komposition hat Albrecht Riethmüller vorgelegt: »Friedrich Nietzsches ›Fragment an sich‹«, in: *Das musikalische Kunstwerk. Geschichte. Ästhetik. Theorie. Festschrift Carl Dahlhaus zum 60. Geburtstag*, hg. von Hermann Danuser u. a., Laaber: Laaber 1988, 565–77.

Riethmüllers Veröffentlichung folgt nachstehende Wiedergabe des Notentextes.

Sehr langsam

*p*

6

*v*

12

*anschwellend*

17

da capo con malinconia



## BERICHT

### *Musiktheorie und Improvisation*

IX. Kongress der Gesellschaft für Musiktheorie, Hochschule für Musik an der Johannes Gutenberg-Universität Mainz, 8. bis 11. Oktober 2009

Eine zentrale Legitimationsstrategie der jüngeren deutschsprachigen Musiktheorie besteht darin, Historisierung und Praxisbezug miteinander zu verbinden. Dahinter steht das Bestreben, an der Dignität historischer Wissenschaft teilzuhaben und dem Historischen durch seine performative Vergegenwärtigung zugleich künstlerische Relevanz zu verleihen. So gewinnt neben der traditionellen, werkästhetisch ausgerichteten Analyse, die im vergangenen Jahrzehnt bedeutende Impulse vor allem aus der anglo-amerikanischen ›music theory‹ aufgenommen hat, zunehmend ein produktionsästhetischer Ansatz an Bedeutung, der einerseits an die Lehrtradition des ›künstlerischen Tonsatzes‹ anknüpft, andererseits durch Quellenstudium und historische Differenzierung geprägt ist. Diese Entwicklung spiegelt sich seit dem ersten GMTH-Kongress vor 10 Jahren in zahlreichen Einzelbeiträgen und Veröffentlichungen wider.

Mit der Rekonstruktion und reflexiven Aufarbeitung musikalischen Herstellungs- und Handlungswissens rückt zugleich die unmittelbarste Weise musikalischer Produktion in den Fokus: die Improvisation. Insofern war es naheliegend, gerade an einem Institut wie der Hochschule für Musik an der Johannes Gutenberg-Universität Mainz, die über profilierte Kirchenmusik- und Jazzabteilungen verfügt, das Verhältnis von »Musiktheorie und Improvisation« erstmals auf einem Jahreskongress der GMTH in den Mittelpunkt des Interesses zu rücken. So widmeten sich gleich vier der sechs Sektionen explizit dem Thema: »Das Verhältnis von Improvisation und Komposition«, »Improvisation in der gegenwärtigen Praxis«, »Improvisation im historischen Kontext« und »Improvisation in der arabischen Musik«. Freilich verliefen, nicht anders als auf den bisherigen GMTH-Kongressen, thematische ›rote Fäden‹ und inhaltliche Querverbindungen über die Sektionsgrenzen hinweg.<sup>1</sup>

Einen zentralen programmatischen Aspekt des Kongressthemas stellte Markus Jans in seiner Keynote prononciert dar: Der herkömmlichen Sicht, die europäische Musikgeschichte gründe in der Schriftlichkeit und dem aus ihr erwachsenden Werkverständnis – eine Sicht, die der Improvisation tendenziell den Statuts eines gegenüber dem ›Meisterwerk‹ defizitären musikalischen Usus zuweist – setzte er die These entgegen, bis weit ins 19. Jahrhundert hinein sei die musikalische Improvisation das eigentliche Fundament einer schöpferischen Musikkultur geblieben. Improvisation und Komposition hätten

1 Auf eine namentliche Nennung aller Referenten bzw. eine Rekapitulation aller Kongressbeiträge, Workshops etc. wird im Folgenden verzichtet, ohne dass mit der exemplarischen Auswahl eine Wertung verbunden wäre. Das vollständige Kongressprogramm ist einsehbar unter: <http://www.gmth.de/static/files/GMTH-Kongressheft-Mainz-09.pdf>

demnach zwei Seiten *einer* Praxis gebildet, auf deren Instruktion die Mehrzahl der überlieferten Quellen ziele.

Ganz in diesem Sinne verfolgte eine große Zahl von Beiträgen Fragestellungen aus dem Bereich der ›Alten Musik‹. Den instruktiven Wert historischer Quellen auch im Hinblick auf eine Annäherung an die jeweils zeitgenössische Improvisationspraxis thematisierten etwa die Beiträge von Hans Aerts (»Auf dem Prüfstand: Zarlinos Kontrapunkt ›à mente‹«) und Stefan Eckert (»Friedrich Erhard Niedts ›Musicalische Handleitung‹ als Anleitung zur Improvisationskunst«).

Der Paradoxie, dass sich auf die improvisatorische Praxis vergangener Zeiten nur aus schriftlichen Quellen schließen lässt, begegnete eine Reihe von Referenten mit dem vielversprechenden Ansatz, überlieferte Werke als Zeugnisse vergangener Improvisationskunst zu interpretieren, so etwa Florian Vogt und David Mesquita Joanes (»Wie improvisiert man eine Josquin-Motette«), Martin Erhardt (»Improvisation und Komposition in der Vokalpolyphonie des späten 15. Jahrhunderts: Eine gegenseitige Befruchtung«) sowie Volker Helbing (»Patchwork: Überlegungen zur Ostinatotechnik bei Josquin«) und, mehr entwicklungsgeschichtlich ausgerichtet, Pierre Funck (»Der Weg vom cantus super librum zur ricercata«). Auf die Relevanz entsprechender Ansätze auch für die Musik des 19. Jahrhunderts verwies Hans-Peter Reutter, der im Hinblick auf die Rolle »überformter Satzmodelle« für die formale Dramaturgie in Anton Bruckners 5. Symphonie (»Wellenzüge – Felsblöcke«) von »Improvisation auf dem Papier« sprach. Jan Hendrik Rörden eröffnete am Beispiel von Chopins Mazurka op. 68,4 einen Weg von der Rückführung komplexer Harmonik auf einfache Satzmodelle zur eigenen Stilimprovisation (»Modellhaftigkeit in Chopins Mazurka op. 68 Nr. 4 als Einstieg in die Improvisation«).

Den ›Modelldiskurs‹ auf Basis der historischen Quellenlage analytisch fruchtbar zu machen, unternahmen zwei Beiträge der freien Sektion. So verortete Felix Diergarten die »Die ächten Fundamente der Sezkunst« Joseph Haydns in der Partimento-Tradition, während Folker Froebe in seiner Untersuchung von Johann Sebastian Bachs Orgelfantasie G-Dur historische Stilkritik und eine modellbasierte Systematik miteinander verknüpfte (»Zur Rekomposition eines ›französischen‹ Modellkomplexes in Bachs *Pièce d'Orgue* BWV 572«).

Mit dem Diskurs um Satzmodelle eng verbunden ist die Frage nach dem Verhältnis von musikalischer ›Substanz‹ und diminutiver ›Oberfläche‹. Ihr widmeten sich vor allem die Beiträge von Torsten Mario Augenstein zur »willkürlichen Veränderung der Arie« im 18. Jahrhundert und, in enger Anlehnung an den ›Schema-Begriff Robert O. Gjerdingens, Uri Rom (»Was Mozart auf keinen Fall improvisiert wissen wollte«).

Den von Markus Jans angesprochenen Umbruch hin zur Vorrangstellung der Schriftlichkeit und die damit verbundene Trennung von musikalischer Produktion und Reproduktion reflektierte Florian Edler unter Einbeziehung sozialgeschichtlicher Gesichtspunkte in seinem Beitrag zum »Dilemma der poetischen Improvisation im mittleren 19. Jahrhundert«. Einen interessanten Kontrapunkt hierzu bildete Philipp Teriete, der Henri Rebers *Traité d'Harmonie* und Chopins Lehrmethode in Beziehung setzte und so zu zeigen vermochte, welch breiten Raum noch um die Mitte des 19. Jahrhunderts eine praxisorientierte Theorieausbildung einnahm (»Musiktheoretische Inhalte in der Klaviervirtuosenausbildung des 19. Jahrhunderts«).

Dass trotz des Paradigmenwechsels im 19. Jahrhundert mit dem Thema ›Improvisation‹ keine Verengung auf ältere Musik bzw. ›vormoderne‹ Praktiken einhergehen muss, betonten Hans-Jürgen Kaiser, der Leiter der Mainzer Kirchenmusikabteilung, und der mittlerweile verstorbene Komponist Johannes Fritsch in ihren Keynotes. So verwies Kaiser auf die ungebrochene Kontinuität der Improvisationspraxis im organistischen und kirchenmusikalischen Bereich, die später von Birger Petersen auch historisch perspektiviert wurde (›Norddeutsche Orgelkultur und Satzlehre im frühen 19. Jahrhundert‹). Fritsch seinerseits veranschaulichte die künstlerische Bedeutung improvisatorischer Elemente in Neuer Musik anhand vorwiegend eigener Werke.

Der zeitgenössischen Improvisation widmeten sich vor allem zwei Beiträge: Sebastian Sprenger zeigte, wie die Musiktheorie des 20. Jahrhunderts der Instruktion zeitgenössischer Improvisationspraxis dienstbar gemacht werden kann (›Messiaens 3. Modus als Materialtonleiter für Improvisationen in verschiedener Stilistik‹). Dem Zusammenhang von Affekten, Topoi und Formvorstellungen in improvisierter Filmmusik ging Jörg-Peter Mittmann nach (›Improvisation zu Filmen‹). Mit dem eindrucksvollen Eröffnungskonzert von Lehrenden der Jazzabteilung (Jesse Milliner, Hugo Read, Michael Küttner, Sydney Christian Ramond) rückte ein weiterer, ganz eigenständiger und durch die etablierte Musiktheorie weitgehend vernachlässigter Bereich gegenwärtiger Improvisationspraxis ins Bewusstsein: Fragen der Jazzimprovisation behandelten unter anderem die Beiträge von Jesse Milliner (›Wechselbeziehung improvisierter und komponierter Musik im Jazz‹), Alexander Gelhausen (›Jazzimprovisation ohne Netz und doppelten Boden – Scatgesang‹), Andreas Kissenbeck und Claus Rückbeil (›Jazzimprovisation ohne Akkord/Skalen-Theorie‹).

Die Beiträge der freien Sektion repräsentierten in gewohnter Breite den gegenwärtigen musiktheoretischen Diskurs. Sie widmeten sich systematisch ausgerichteten Fragestellungen (Ulrich Kaiser, ›Die Formfunktionen mediantischer Harmonik in Sonatenmusik des ausgehenden 18. und 19. Jahrhunderts‹), der gegenwärtigen Theoriebildung (Stephan Lewandowski, ›Vom Akkordbegriff zum pitch class set‹; Konstantin Bodamer, ›Tradition im Klavierwerk Franz Liszts‹, mit Bezug auf die Tonfeldtheorie Albert Simons), empiriebasierten Analyseverfahren (Dieter Kleinrath/Christian Utz: ›Entwurf einer analytischen Annäherung an das Verhältnis von Klangfarben- und Tonhöhenorganisation im 20. und 21. Jahrhundert‹) oder musikästhetischen Fragen (Benjamin Sprick zu Albrecht Wellmers ›Versuch über Musik und Sprache‹). Mehrere Workshops und die Präsentation diverser Projekte rundeten das Kongressprogramm ab.

Dem regionalen Bezug trug eine eigene Sektion zum Thema ›Der Verlag Schott und die Musiktheorie im 20. Jahrhundert‹ Rechnung, wobei den Referenten jeweils Paul Hindemiths bei Schott erschienene *Unterweisung im Tonsatz* als Bezugspunkt diente (Jürgen Blume: ›Hindemiths ›Unterweisung im Tonsatz‹ – ein Analysesystem im Schatten Schenckers‹; Joachim Junker: ›Tonale Reste in serieller Musik: Luigi Nonos Rezeption von Paul Hindemiths ›Unterweisung im Tonsatz‹‹).

Kennzeichnend für den Mainzer Kongress war die im Vergleich zu den Vorjahren erhöhte Präsenz einer jüngeren Generation von Musiktheoretikerinnen und Musiktheoretikern, die sich durch das Thema ›Improvisation‹ offenbar besonders angesprochen fühlte. Dies lässt erwarten, dass Improvisation und verwandte Thematiken auch künftig Schwerpunkte der deutschsprachigen Musiktheorie bilden werden.

So bleibt, den freundlichen und jederzeit ansprechbaren Mitgliedern der Kongressleitung für die hervorragende Organisation zu danken. Besonders erfreut, dass infolge der engen Zusammenarbeit mit dem Schott-Verlag schon in Kürze mit dem Erscheinen des von Jürgen Blume und Konrad Georgi herausgegebenen Kongressberichtes gerechnet werden darf.<sup>2</sup>

Folker Froebe und Jan Philipp Sprick

2 Jürgen Blume und Konrad Georgi (Hgg.), *Musiktheorie und Improvisation, Kongressbericht der IX. Jahrestagung der Gesellschaft für Musiktheorie in Mainz*, Mainz: Schott 2011.

## REZENSIONEN

Martin Clayton, Trevor Herbert, Richard Middleton (Hgg.), *The Cultural Study of Music: A Critical Introduction*, New York und London: Routledge 2003

Dieses Buch umfasst eine gehaltvolle Einleitung und 26 Beiträge zu weit auseinanderliegenden Themen aus Musikgeschichte, Ethnomusikologie, Popmusikologie, Instrumentenkunde, Musikpsychologie, Cultural Studies, Musikpädagogik, Musiktheorie und anderen mehr. Auch nur eine ungefähre Inhaltsangabe, geschweige denn eine kritische Auseinandersetzung muss als ein Ding der Unmöglichkeit erscheinen. Und doch lässt sich eine klare Botschaft des Buchs ausmachen. *The Cultural Study of Music* wendet sich gegen jene Paradigmen, die vor allem in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts weite Teile (mindestens) der deutschsprachigen und der angelsächsischen-angloamerikanischen Musikwissenschaft beherrscht haben. Man kann die Botschaft am leichtesten fassen, indem man sie als die kritische Demontage (›Dekonstruktion‹) der Unterscheidung zwischen ›Musikalischem‹ und ›Außermusikalischem‹, zwischen Notentext und Kontext beschreibt. Die Idee der absoluten Musik als eine allein durch den Notentext adäquat abgebildete, nur durch die Beschreibung seiner formalen Relationen einzig gültig darzustellende gilt hier als eine überholte Etappe (wenn nicht gar ein Holzweg) der Fachgeschichte (so vor allem im Beitrag von David Clarke). Die damit verbundene klare Trennung von (›intern-musikalischer‹) Analyse und (›außermusikalischer‹) Hermeneutik fällt diesem Fortschritt ebenfalls zum Opfer (Lawrence Kramer). Kritisch demontiert werden ferner die damit regelmäßig verbundenen Ideen des (›großen‹) Kunstwerks, des (›bedeutenden‹) Autors und des musikalischen Kanons (von ›Meisterwerken‹), statt dessen geht es verstärkt um den Einsatz von Musik im Alltagsleben (Antoine Hennion, Simon Frith), um die Aneignung der Artefakte durch die (ganz und gar nicht passiven) Konsumenten.

Diese methodischen Umbrüche schlagen sich auch in systematischen Disziplinen nieder, etwa in der Ersetzung von naturwissenschaftlich-universalistischen Ansprüchen einer kognitiven Musikpsychologie durch deren historisch oder sozial kontingente Verortung (Eric F. Clarke, Nicola Dibben) und durch den stärkeren Einbezug einer »Anthropologie der Emotion« (Ruth Finnegan). Damit einher geht eine epistemologische Umwertung aller Werte: Die Vorstellung einer als Abfolge von Tatsachen durch historische Dokumente beglaubigten historischen Erzählung wird durch den Nachweis von darin immer schon enthaltenen narzisstischen Projektionen der Historiker-Subjekte entwertet (Rob C. Wegman). Und sogar die Ethnomusikologie, das Urbild einer kulturalistisch orientierten Musikwissenschaft, bleibt nicht unverschont, denn auch beim klassischen Ansatz einer ›dichten Beschreibung‹ (›thick description‹ im Sinne des Anthropologen Clifford Geertz) kann kritisch gefragt werden, wer hier eigentlich von welcher Position aus was (und wen) beschreibt, wessen Stimme gehört oder unterdrückt wird und ob nicht an die Stelle einer monologisch ›das Andere‹ erklärenden ethnologischen Meistererzählung ein dialogisches, Widersprüche zulassendes Modell multipler Interpretationen treten sollte (Jeff Todd Titon).

An die Stelle der Positionen einer ›alten‹ Musikwissenschaft – die übrigens meist recht vereinfacht, holzschnittartig dargestellt werden – tritt somit ein neues Interesse an kulturellen oder sozialgeschichtlichen Zusammenhängen: weg vom Autor und dem Werk hin zum Rezipienten des Alltagsrepertoires und seinen vielfältigen Umgangsweisen mit Musik; weg von den ›großen weißen toten Männern‹ hin zu Angehörigen aller und vorzugsweise unterdrückter Rassen, Klassen und Gender-Konfigu-

rationen; weg von stabilen, hierarchischen, patriarchalischen/»phallogozentrischen« Themen und Methoden hin zu unruhigen, dialogischen, dekonstruktiven, partiellen Verhandlungen.

So weit bietet dieser Band nichts Neues. Denn der skizzierte Paradigmenwandel wird im englischsprachigen Raum schon seit gut zwei Jahrzehnten propagiert und hat dort auch längst seinen institutionellen Niederschlag gefunden; ein Beitrag wie der von Lawrence Kramer behandelt die oben skizzierten Thesen schon als nicht mehr diskussionsbedürftig. Zu den Eigentümlichkeiten (und Vorzügen) von *The Cultural Study of Music* gehört jedoch, dass seine Herausgeber und die meisten seiner Autoren aus Großbritannien kommen, was Themenwahl, Methodik und Rhetorik auf eine erfrischende Weise von der US-amerikanischen Variante unterscheidet. Das Buch geht auf eine Initiative der (damals) neugegründeten *Musics and Cultures Research Group* an der *Open University* in Großbritannien zurück, und es mag der spezifischen Tradition dieser größten staatlichen (Fern-)Universität des Vereinigten Königreichs oder bestimmten wissenschaftspolitischen Verwerfungen innerhalb der britischen musikwissenschaftlichen Landschaft zuzuschreiben sein, dass die Texte vorwiegend von Ethno- und Popmusikologen sowie einigen »Systematikern« stammen. Im Grunde finden sich unter den 26 Autoren nur drei Vertreter der historischen Orientierung des Fachs: Nicholas Cook und Rob C. Wegman, sowie der Musiktheoretiker David Clarke, der als Verfasser eines Buchs über Michael Tippett zumindest aus deutscher Perspektive auch zu den Historikern gerechnet werden darf (Kofi Agawu ist als Musiktheoretiker Experte für europäische und afrikanische Musik). Die Autoren kommen also größtenteils aus Bereichen, die ohnehin einer kulturellen »Verortung« ihres Gegenstands näher stehen als beispielsweise Formenlehre oder Gattungsgeschichte; dass das Buch keine Notenbeispiele und praktisch keine musikalischen Analysen aufweist, sollte aber nicht programmatisch, sondern pragmatisch verstanden werden: es ist bewusst auch für ein musikalisch nicht sachkundiges Publikum auch jenseits des akademischen Bereichs

geschrieben worden – die Lektüre ausgewählter Beiträge sei für Musiktheoretiker, auch für Studenten, freilich ausdrücklich empfohlen.

Die britischen *Cultural Studies* mit ihrer stärker (post-)marxistisch geprägten, prononcierter politischen Haltung sind etwa deutlich spürbar in der Einleitung von Richard Middleton oder im abschließenden Kapitel »*Music and the Market: The Economics of Music in the Modern World*« von Dave Laing. Middleton warnt – in einem Buch mit diesem Titel einigermaßen erstaunlich – vor der Überfrachtung des Begriffs der Kultur, vor der »*reduction of political, economic, and social difference (not to say injustice) to culture tout court*« (8), ein Reduktionismus, der ja nicht nur von den akademischen Campus-Kulturen der USA mit ihren identitätspolitischen Diskursen propagiert wird, sondern etwa auch von einem neokonservativen Strategiedenker wie Samuel Huntington. Bei vielen und speziell den britischen Beiträgen des Bandes ist die Insistenz speziell auf ökonomischen und sozialen Bedingungen durchaus wohltuend – und ernüchternd.

Dies verhindert, dass es sich das Buch allzu bequem im Bewusstsein der erreichten Diskurshoheit einrichtet. Denn so interessant und anregend sich außer den bisher genannten beispielsweise die Beiträge von Ian Cross, John Shepherd, Trevor Herbert oder Martin Stokes lesen, so unübersehbar ist es, dass sich Kategorien wie Kunstwerk, Autor oder die Unterscheidung zwischen Inner- und Außer-musikalischem zwar aufweichen oder auch leugnen lassen, dass sie aber selbst in hohem Maße geschichtlich wirksam geworden sind. Die Herstellung eines kunstvoll organisierten, vielschichtige Komplexität entfaltenden Notentexts ist eine eminente kulturelle Praxis, deren Bedeutung für die europäische Musikkultur kaum zu unterschätzen sein dürfte. Komponieren, Autorisieren, Analysieren als kulturelle Praktiken beträchtlichen Rangs aber bleiben in diesem Buch, und das ist symptomatisch, merkwürdig unterbelichtet; genau sie aber müssten zu den zentralen Gegenständen eines »*cultural study of music*« gehören.

Wolfgang Fuhrmann

Dörte Schmidt (Hg.), *Musiktheoretisches Denken und kultureller Kontext* (= Forum Musikwissenschaft 1), Schliengen: Edition Argus 2005

Diese im doppelten Sinn ›große‹ Publikation (dass Größe auch zur Unhandlichkeit tendieren kann, zeigt das Buchformat) bündelt Beiträge einer Vortragsserie an der Staatlichen Hochschule für Musik Stuttgart 2000/2001, ergänzt um weitere Abhandlungen zum Thema. Hier soll nicht einfach das Faktum des Eingebundenseins musiktheoretischen Denkens in kulturelle Kontexte konstatiert werden, sondern dieses Denken soll in seiner vielfachen Bedingtheit bis hinein in die scheinbar nur fachspezifischen Verästelungen und Argumentations-Strukturen bestimmt werden. Die Herausgeberin Dörte Schmidt formuliert den sehr hohen Anspruch der Neubestimmung einer traditionell zwischen Theorie, Geschichte und Praxis angesiedelten Disziplin als das »aktuelle Nachdenken darüber, was Musiktheorie war, ist und sein kann, mit welchen methodischen Ansätzen die vielfältigen Erscheinungen, die unter dem Begriff Musiktheorie versammelt werden können, beschreibbar sind.« (Vorwort, 7)

Die Publikation ist sehr sorgfältig betreut und auch – trotz oder gerade wegen der monierten Unhandlichkeit – ›schön‹.

Der erste Beitrag der Herausgeberin (»Handlungsräume. Von der ›Universalgeschichte‹ zu einer ›Kulturgeschichte‹ der Musiktheorie«) stellt den bisherigen, im Resultat weitgehend immanent theoriegeschichtlich orientierten, letztlich eurozentrischen Gesamtdarstellungen die Konzeption einer vielfach grenzüberschreitenden Kulturgeschichte gegenüber. Ein solches ›Verorten‹ musiktheoretischer Problemstellungen, das gleichzeitig aber nicht auf die Fülle der Immanenz-Referenzen verzichten will, sieht sich der Frage konfrontiert, ob ›enzyklopädische‹ Vollständigkeit noch sinnvoll ist, innerhalb des ›Verorteten‹ selbst wie im Gesamt der ›Verortungen‹.

Auch, wenn ein abstraktes ›Fortschritts-  
Kriterium problematisch geworden sei, so Schmidt, drohe aber die »Dynamik einer Entwicklungsgeschichte« sich »in die Statik eines [...] immer kleinteiliger werdenden Rasters« neuer »Teilgeschichten« zu verlieren. (14) Wesentliches Movens in den unterschiedlichen Ausprägungen von ›Theorie‹ sei das Streben nach Sinnbildung, und man könne »die überlieferten Spuren solcher Sinnbildungsprozesse auch historisch verstehen.« (16) Will man, so folgert die Autorin, eine so wieder »mögliche historische Dynamik der Musiktheorie fassen, so könnte man als Resumé aus den in diesem Band vorgestellten Texten ziehen, gilt es aber den Schritt von den historischen Atlanten in die Konstitution von argumentativen Handlungsräumen zu tun.« (17) Bleibt, bei so eindrucksvollen Postulaten, die bange Brecht-Frage nach den ›Mühen der Ebenen‹ und (wenn ich etwa an meine eigenen Kontextualisierungs-Versuche denke) die sehr realistische Furcht vor – notwendigen – Dilettantismen bei dem Versuch, das Fachspezifische zu transzendieren.

Der Beitrag von Max Haas (»Zur Musiktheorie der drei Schriftreligionen Judentum, Christentum und Islam im Mittelalter«) ist sehr erfrischend zu lesen; er bleibt, bei aller ausgebreiteten Fülle des Wissens und Klarheit der Kategorienbildung, ein Vortragstext. Aristoteles' ›Nikomachischer Ethik‹ folgend wird der einfachen Dichotomie von Theorie und Praxis die Einheit von Theorie, Praxis und Poietik gegenüber gestellt. Dabei komme dem »Herstellungswissen« und dem »Handlungswissen« (30ff.) ein Rang zu, der oft in Vergessenheit zu geraten drohe: Je nach kulturellem und geschichtlichem Kontext könne das Produzieren wichtiger sein als das Produkt. Die Akzentverlagerung von der ›terminologische[n] Diffe-

renzierung« auf die »Verfahren« (42) ermögliche neue Perspektiven. Insbesondere dort, wo Haas sich auf die arabische Musiktheorie bezieht, sind – was bei einem Vortragstext nicht verwundern darf – die bereits erwähnten »Mühen der Ebenen« nur angedeutet. Insgesamt zielt der Beitrag, explizit wie latent, auf eine differenzierte Kritik an der eurozentrisch-teleologischen, auf das »deutsche« 19. Jahrhundert fixierten Konzeption von Hans Heinrich Eggebrechts *Musik im Abendland. Prozesse und Stationen vom Mittelalter bis zur Gegenwart*.

In ihrem Text »Musik und Gesang im Denken des rabbinischen Judentums« zeigt Heidi Zimmermann, wie unendlich mühsam die Versuche der Rekonstruktion des mündlich-überlieferten bei den Tora-Kantillationen sind. Als Problem wird entfaltet, welches Verhältnis zueinander diese Überlieferungs-Traditionen haben (besser: haben könnten) und welche Rolle die unterschiedlichen kulturellen Kontexte innerhalb des Judentums dabei spielten (und noch spielen). Wenn aber bei der Legende zu Abbildung 3 schlicht gesagt wird »Übertragung einer Kantillation von Genesis 1, 1–5: aschkenasische Tradition« (52), dann bleibt absolut unklar, wohin diese Tradition zurückverweist, hinsichtlich des Tonsystems, des Modus, der Intonation etc., durch welche Einflüsse sich diese Tradition wann wie gewandelt hat, wo speziell diese Version historisch angesiedelt ist, wie intentional diese Aufzeichnung ist, und wie die Intentionalität des Aufzeichnenden – oder das Ungenügen des Aufzeichnungssystems – ursprüngliche Strukturen verändert hat. Die Strukturanalysen melodischer Formelbildung haben zwar abstrakte Plausibilität, tragen aber zur Klärung der Grundprobleme fast nichts bei. Und auch bei der Formelbildung müsste untersucht werden, ob, wann und wie vergleichbare Strukturen in den Gesängen anderer, auch nicht-jüdischer Kulturen zu konstatieren, und wie mögliche wechselseitige Abhängigkeiten zu fassen sind. Erhellend ist der Vergleich der aschkenasischen mit einer sefardischen Kantillation von Genesis 1, 1–5; deutlich wird, dass ein anderer kultureller

Kontext vorhanden ist; wie aber musikalisch exakt und aus welchen Voraussetzungen resultierend – die Klärung dieser Frage bedarf noch erheblicher Forschungsleistungen.

Rainer Bayreuther (»Theorie der musikalischen Affektivität in der Frühen Neuzeit«) untersucht, über die Verortung der Musik als Teil des Quadriviums und – durch die Rhetorik – des Triviums hinaus gehend, die Rolle der philosophischen Naturlehre für die allmähliche Herausbildung einer Affektenlehre bereits im 15. und 16. Jahrhundert. (Ergänzen ließe sich noch die aristotelisch begründete Definition der Musik als »scientia media« zwischen Mathematik und Physik bei den Aristotelikern seit Grocheo, die ebenfalls den Rahmen der artes liberales sprengt). Aristoteles (primär in *De anima*) und, im 2. nachchristlichen Jahrhundert, der Arzt Galen sind die entscheidenden Quellen der musiktheoretischen Überlegungen in der frühen Neuzeit. Die »Humoralpathologie« der Temperamentenlehre Galens wird auf den Grad ihrer Verbreitung in der universitären Lehre und – spezifisch – in den musiktheoretischen Schriften untersucht. Dass dabei (bis Werckmeister und noch weit ins 18. Jahrhundert) auch mathematische Korrelationen als affektprägend angesehen wurden, wird plausibel dargelegt. Sei noch Burmeister mit seinen musikalisch-rhetorischen Figuren grundsätzlich in das System des Ausgleichs, der Temperierung der Affekte eingebunden gewesen, so habe sich der italienische Affektbegriff (bei Girolamo Mei, Vincenzo Galilei und den Brüdern Monteverdi) zunehmend von dieser Bindung gelöst. Den Abschluss des Beitrags bildet eine Darlegung der Mattheson-Mizler-Kontroverse über die Bedeutung des Zahlhaften und des Mathematischen für die Musik und die Affekttheorie; deutlich werden hier die unterschiedlichen Reaktionsweisen auf John Lockes empirisch-sensualistische Philosophie.

»Musiktheorie im Kontext. Rameau und die Philosophie der Französischen Aufklärung« – Thomas Christensen gibt einen knappen Abriss, getragen von der Maxime der Vermittlung »zwischen den Forderungen des Historikers und des Theoretikers.« (94) Plausibel werden

drei Schwerpunkte gesetzt: die Anbindung an Descartes' rationalistisch-mechanistische Naturauffassung, an Newtons Gravitationslehre und an Lockes empirischen Sensualismus. Christensens Feststellung, dass Rameau im *Traité* von 1722 »eine Analogie herstellt zwischen dem physikalischen Verhalten aufeinanderstreichender Körper und dem Verhalten von vorbereiteter und unvorbereiteter Dissonanzen [sic] in der Musik« (97), ist einerseits nachvollziehbar, muss aber ebenso noch in der ja viel älteren – und für Rameau weiterhin gültigen – Lehre von agens- und patiens-Stimmen verortet werden. Neu aber, und da ist Christensen zuzustimmen, ist die Bestimmung der Septimen-Auflösung als *Movens* der tonalen Bewegung, speziell des Quintfalls. Die Entdeckung der konstitutiven Rolle der Subdominante in der *Génération harmonique* von 1737 bringt Christensen mit Newtons Gravitations-Theorie in Zusammenhang: Die ›Sonne‹ Tonika fungiere als Gravitations-Zentrum des Tonsystems (99). John Lockes Sensualismus schließlich sei dem späten Rameau durch d'Alembert und besonders Diderot nahe gebracht worden; hierdurch sei Rameau zu einer Sichtweise gelangt, derzufolge Musik »als ›empfindungserzeugte‹ Erfahrung bezeichnet werden« könne. (102) In Rameaus *Démonstration du principe de l'harmonie* von 1750 wird die Partialtonstruktur des ›corps sonore‹ als empirisch Gegebenes zum Gegenstand des Prinzips der sinnlichen Wahrnehmung und damit zur Grundlage aller daraus entfalten Differenzierungen.

Hier knüpft Dörte Schmidts zweiter Beitrag »Übersetzung als kulturelle Transformation. D'Alemberts *Eléments de Musique* in Deutschland und England« an. Hatte Thomas Christensen noch d'Alemberts Versuch einer Zusammenfassung der Theorien Rameaus vorgeworfen, diese auf seinen eigenen Wissenschaftsbegriff hin verkürzt zu haben, so wird nun von Dörte Schmidt der immense Einfluss gerade dieser spezifischen Rameau-Adaption in den deutsch- und englischsprachigen Kontexten untersucht (die Übersetzungen ins Italienische und Spanische werden selbstverständlich auch erwähnt). Dass und

warum Marpurg 1757 einige Teile und auch Notenbeispiele eliminiert, wird einleuchtend dargelegt (112 ff.). Die Kontextualisierung innerhalb der deutschen Musiktheorie und – spezifisch – der Rameau- und d'Alembert-Rezeption erfolgt knapp und präzise. Wirkliche Entdeckungen bietet dann die Darlegung der verschiedenen Stadien der englischen Rezeption. Im Zentrum stehen mehrere Auflagen der *Encyclopaedia Britannica* (erstmalig in der 2. Auflage 1781, Teil der Artikels ›Music‹). Musik wird hier sowohl als *art* als auch als *science* aufgefasst, und d'Alemberts ›éléments‹ bieten sowohl grundlegende Komponenten als auch die axiomatischen Fundierungen dieser Bestimmung. Erst in der 7. Auflage (1842) wird der Artikel – ohne Rekurs auf den d'Alembert-Text – neu geschrieben: ein erstaunliches Faktum.

Werner Breig (›Richard Wagner als Musiktheoretiker‹) verweist auf die von Carl Dahlhaus angeregte Unterscheidung zwischen impliziter Musiktheorie (musikalische ›Logik‹ in den Kompositionen und im Kompositionsprozess) und expliziter Musiktheorie (Aufdeckung und Bestimmung dieses Impliziten). »Schon die hypertrophierende Literatur über den Tristan-Akkord kennzeichnet Wagner als einen der originellsten Repräsentanten einer impliziten Musiktheorie.« (133) (Hier muss allerdings ergänzend auf die oft vernachlässigte Tatsache verwiesen werden, dass selbstverständlich die Komponierenden umfassend ›theoretisch informiert‹ waren und auf diese Weise Explizites immer auch im Impliziten repräsentiert ist, und zwar mit erheblicher Deutungsrelevanz.) Dennoch wird auch auf Wagners verbale Äußerungen rekurriert. Entfaltet werden drei Theoreme: 1.) von der Tonart zur *Tongattung* (Oper und Drama); 2.) Instrumentation als Teil der Harmonik (im Sinne einer Koppelung spezifischer Instrumenten-Farben an charakteristische Tonarten, aber auch an bestimmte Klänge und Klangfortschreitungen); 3.) Zweischichtigkeit der Harmonik, die etwa darin bestehen könne, dass eine »verletzende« harmonische Härte (Wagner an Bülow, Brief vom 26.10.1854) als »schmeichelnde Lockung« inszeniert wird. (142 f.) Werner

Breig exemplifiziert dies am *Schicksalskunde-Motiv* (II. Aufzug *Walküre*): »Die Klangfolge wird als fremdartig wahrgenommen, ohne daß eine harte, verletzende Tonkombination in die akustische Realität tritt.« (144) (Ernst Kurths Begriff der »Klangtäuschung« wäre hier sicherlich angemessen; Breig recurriert auf den Terminus des »vagierenden Akkords« aus Schönbergs *Harmonielehre* mit seiner Tendenz zur enharmonischen Vergleichültigung.)

Gab es, gibt es eine selbstständige türkische Musiktheorie? Martin Greve (»Hybrides Musikdenken im türkischen Nationalstaat«) untersucht den Weg von der »osmanischen Musiktheorie« – aus verschiedensten Einflüssen im 16. und 17. Jahrhundert konstituiert – über die Adaption »westlicher« Einflüsse im 19. zur spezifischen Situation im 20. Jahrhundert: »Die Türkei befindet sich heute offenbar nicht in einer historischen Übergangsphase. Ihre überaus reichhaltige, dynamische und keinesfalls widerspruchsfreie kulturelle Hybridität scheint sich als dauerhafter Charakter verfestigt zu haben.« (149) Die Suche nach »nationaler Identität« hatte sowohl auf die ethnomusikologische Forschung als auch auf den Umgang mit der osmanischen Kunstmusik und ihrer Theorie ideologiebedingt starke Auswirkungen, die bis heute nachwirken. Nach dem Vorbild der »westlichen« Alte-Musik-Bewegung sei, so Greve, gegenwärtig ein Trend zur Personalunion von Musikwissenschaftler und Musiker zu konstatieren, sowie das Bemühen, sich von solchen Ideologisierung zu verabschieden.

Der, bedingt durch die Tabellen von Appendix 1–3, umfangreichste Beitrag des Bandes ist Allyn Miners »Indian Music in 1907: The Miñqār-i Mūsīqār Of Hazrat Inayat Khan«. Er wirkt mit seiner etwas betulich-redseligen Erzählweise im Kontext der anderen Beiträge fremd. Welche unterschiedlichen kulturellen Einflüsse im Hyderabad dieser Epoche die Musik und das musiktheoretische Denken bestimmten, hätte prägnanter und konzentrierter fokussiert werden können, gerade mit Blick auf solche Rezipienten, die mit den hier vereinigten persischen, hinduistischen und islamischen Musik-Traditionen

nicht vertraut sind. Fragen des Tonsystems, von Raga und Tala in der spezifischen Darstellung von Inayat Khan zu begegnen, erhellet aber dennoch eine wesentliche Station des – durch lokale Traditionen sehr divergierenden – indischen musiktheoretischen Denkens.

Vertrautere Problemstellungen begegnen in Neil Boyntons Beitrag »»And two times two equals four in every climate«. Die Formenlehre der Wiener Schule als internationales Projekt«. Nicht allein die Bedeutung Schönbergs für das Form-Denken und sein Einfluss auf die entsprechenden Publikationen seiner Schüler und »Enkelschüler« werden verdeutlicht; auch die Probleme der spezifisch englischsprachigen Rezeption dieses Denkens und seiner Termini werden diskutiert. Zahlreiche, mir bisher unbekannte Dokumente – u. a. von Webern – veranschaulichen drastisch, wie selbstverständlich, ja wie unhinterfragt Schönbergs theoretische Kategorien adaptiert und weitergegeben wurden (das gilt auch für die von Boynton nicht erwähnten Beiträge des doch sonst so kritischen Hanns Eisler zur Formtheorie). Dass die *Einführung in die musikalische Formenlehre* von Erwin Ratz »in dem behandelten Repertoire deutlich von den anderen Schriften aus der Wiener Schule abweicht« (209), ist einerseits korrekt, gibt aber andererseits keine Auskunft darüber, ob und wie dieses Repertoire dennoch Gegenstand des Unterrichts bei Schönberg war. An zentralen Kategorien in Schönbergs Formdenken wie »fest gefügt«, »locker gefügt« und »entwickelnde Variation« sowie dem umfassenden Begriff des »Gedankens« zeigt Neil Boynton, dass Übersetzung (hier ins Englische) immer auch das Problem des Transfers in einen anderen kulturellen Kontext impliziert.

Stephen Hinton (»Amerikanische Musiktheorie: Disziplin ohne Geschichte?«) konstatiert den auch historisch festzumachenden Unterschied zwischen normativ-nomothetisch-präskriptiver und analytisch-idiographisch-deskriptiver Musiktheorie, macht aber klar, dass nicht einfach von einem Paradigmenwechsel ausgegangen werden darf, sondern dass beide Möglichkeiten in einem komplexen oft verwirrenden Wechselverhältnis

nis weiter existieren. Exemplifiziert wird dies an der amerikanischen Schenker-Rezeption; hier handele es sich »nicht nur um die Schenkerisierung von Amerika, sondern auch um die Amerikanisierung Schenkers.« (234) Etabliert habe sich eine Schenker-Rezeption ohne Schenker-Lektüre und ohne den Versuch, zentrale Begriffe wie ›Ursatz‹ und ›Urlinie‹ wirklich zu verstehen und zu ›übersetzen‹, mit ihrem ja auch metaphysischen Sinn. »Die bevorzugte Metaphorik, die Schenkers Denken in und über Musik überhaupt ermöglichte, war biologistisch beziehungsweise organisatorisch.« (236) (Anzumerken wäre hier, dass eine abstrakt vergleichbare biologistisch-organisatorische Metaphorik bzw. die ihr zugrundeliegende Denkweise z. B. bei Schönberg extrem andere Resultate hatte.) Beschrieben wird Schenkers Werdegang hin zu diesem Punkt, ausgehend von einem frühen Beitrag von 1895, »Der Geist der musikalischen Technik«. Dessen erstaunlicher Skeptizismus, so Hinton, sei durchaus von Kants *Kritik der Urteilskraft* beeinflusst. (Zu ergänzen wäre der kulturelle Kontext des ja in dieser Zeit philosophisch von Empiriekritizismus und Neukantianismus geprägten Wien, man denke etwa an Ernst Mach und Rudolf Eisler, den Vater Hanns Eislers.) Den verschiedenen Ansätzen zu einer abstrahierenden Ent-Kontextualisierung Schenkers in der amerikanischen Musiktheorie wird – ganz in der Tradition Carl Dahlhaus' – ein umfassender Begriff von ›Geschichtlichkeit‹ als Einheit unterschiedlichster Bestimmungsmomente entgegen gesetzt. Schade, dass Martin Eybls grundlegende Dissertation *Ideologie und Methode. Zum ideengeschichtlichen Kontext von Schenkers Musiktheorie* nicht in den Diskurs einbezogen wurde.

Wie beeinflussen sich kompositorisches und musiktheoretisches Denken wechselseitig? Das untersucht Gianmario Borio in »Komponisten als Theoretiker. Zum Stand der Musiktheorie im Umfeld des seriellen Komponierens«. Er beschreibt, wie »historische Kontinuität« – exemplarische Analysen früherer Werke als Legitimations-Strategie fürs eigene Werk – durch »systematische Grundlegung« abgelöst wird: »Die neue Praxis braucht eine

neue Theorie.« (248) Auffällig in der (ja erstaunlich kurzen) seriellen Phase ist der fast vollständige Verzicht auf eine Anbindung an frühere musiktheoretische Denkkulturen und der Versuch, in Physik, Mathematik, Informationstheorie, Phonetik neue Paradigmen zu finden. Damit verbunden (besonders bei Boulez) ist die Tendenz zu formalisierten Deduktionstheorien, die einzig auf ›logische‹ Stimmigkeit zielen. Nach einem Blick auf vergleichbare Tendenzen in der amerikanischen Musiktheorie (u. a. bei Babbitt, Forte und Rahn) werden die Einflüsse serialistischer Theorien auf die nachfolgende Informationstheorie und den Strukturalismus untersucht. Schön, hier auch Henri Pousseurs klugem Diagramm der Beziehung von Ordnung und Nicht-Ordnung wieder zu begegnen (263). Ein kleiner Satz gegen Ende des Beitrags hätte, wäre er früher gefallen – auch bezogen auf viele der vorausgegangenen komplex-abstrakten Erörterungen – klärend wirken können: »Möglicherweise ist die Nicht-Korrespondenz zwischen konzipierten und wahrgenommenen Strukturen nicht nur auf das Hören serieller Musik beschränkt, sondern ein Dauerzustand der Musik, dessen Diskussion zur Grundlegung einer musikalischen Semiotik beitragen soll.« (273 f.)

Hermann Danusers Beitrag »Musikalische Lyrik. Perspektiven einer transnationalen Gattungshistoriographie« beschließt den Band. »Innerhalb der musikalischen Gattungshistorie weisen die meisten transnationalen Gattungen nationale Ursprünge auf, die bereits an der Etymologie ablesbar sind.« (276) Das wird am ›Lied‹-Begriff und, als Alternative, am Begriff ›Musikalische Lyrik‹ entfaltet. So drastisch die Verengungen des ›Lied‹-Begriffs und sein partieller nationalistischer Missbrauch auch dargestellt sind, so einleuchtend die Vorzüge der Alternative ›Musikalische Lyrik‹ historisch wie systematisch entwickelt werden: An der Notwendigkeit, sich immer wieder mit dem in sich so widersprüchlichen ›Lied‹-Begriff auseinander zu setzen, wird das wohl nichts ändern. Das Eruiieren und Benennen gerade des umwegig Widersprüchlichen in einem – weiterhin ja fest etablierten – Gattungsbegriff wie ›Lied‹ ist für das Erkennen des Gattungs-Subs-

tantiellen unverzichtbar. Alle fünf Kategorien, mit denen Hermann Danuser die Konzeption von ›Musikalischer Lyrik‹ expliziert, sind von hoher Plausibilität; zugleich aber sind sie – implizit – eine permanente Auseinandersetzung mit dem ›Lied‹-Begriff.

Die in diesem Band versammelte imposante Fülle der Gegenstände und der Methoden repräsentiert durchaus den Ansatz zu einer – vorsichtig formuliert – »Geschichte der Musiktheorien in ihren kulturellen Kontexten«. In der Tat erscheint nach den oft eindimensiona-

len Konstruktionen immanenter Logizitäten eine umfassende kulturgeschichtliche Kontextualisierung der Musiktheorie überaus notwendig. Dabei aber droht die Gefahr, in allzu großzügigen Generalisierungen die *Einheit* von – ungeheuer ›detailgesättigtem‹ – Immanentem und bestimmendem Transzendierendem zu vernachlässigen. Auch Metatheorien haben sich strikt am Einzelnen zu bewähren. Die ›Mühen der Ebenen‹ sind programmiert.

Hartmut Fladt

## Schneisen im Dickicht barocker Systemtheorie

Melanie Wald, *Welterkenntnis aus Musik. Athanasius Kirchers »Musurgia universalis« und die Universalwissenschaft im 17. Jahrhundert* (= Schweizer Beiträge zur Musikforschung Bd. 4), Kassel u. a.: Bärenreiter 2006

Athanasius Kircher (1602–1680) ist in den letzten zwanzig Jahren zum heimlichen ›Star‹ unter den Universalisten des 17. Jahrhunderts aufgerückt. Umberto Eco hat ihm in dem Roman *Die Insel des vorigen Tages*<sup>1</sup> ein köstliches literarisches Denkmal gesetzt. Eco skizziert den in Fulda geborenen und in Rom an zentraler Stelle des Ordens wirkenden Kleriker und Gelehrten, der sich vorgenommen hat, eine Ordnung der Längengrade zu bestimmen, als einen ebenso kauzig-schrulligen wie listig-verschmitzten Jesuiten mit ungebremster Neugier und Sammelwut so, wie er einem auf mehreren zeitgenössischen Kupferstichen (meist nach einer Vorlage Cornelis Bloemaerts von 1665) entgegenblickt. Kircher besaß schon unter den Mitgliedern der zeitgenössischen Gelehrtenesellschaft Prominenz.

Im deutschen Musikdiskurs ist Kircher seit dem 17. Jahrhundert präsent. Dazu hat die 1662 erschienene, auf etwa ein Zehntel des ursprünglichen Umfangs kondensierte deutsche Übertragung der *Musurgia* von Andreas Hirsch wesentlich beigetragen.<sup>2</sup> Teile aus Kirchers Musikgeschichte, -theorie und Akustik wurden noch im 18. Jahrhundert abgekupfert. Und seit der Wiederentdeckung barocker Rhetorik in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts sind auch einige von Kirchers spezifischen Kategorien wie der ›stylus phantasticus‹ und ein Teil seines musikalischen Figurenrepertoires (darunter die ›catabasis‹) allgemein bekannt. Allerdings liest man nicht von ungefähr immer wieder nur dieselben schmalen Zitate. Der Flirt mit Kircher wird nämlich

auf eine harte Probe gestellt, wenn man sich näher mit seinen Schriften befasst. Allein der Umfang des von Ulf Scharlau 1970 erstmals herausgegebenen Reprints der *Musurgia universalis*<sup>3</sup> von über tausend im Nachdruck verkleinerten Foliantenseiten ernüchert. Schnell verliert man sich in der Fülle des in maßlosem Vollständigkeitswahn Zusammengetragenen. Zudem präsentiert Kircher das gesammelte Wissen in einem ausufernden System von weit verzweigten hierarchischen Ordnungsschemata und erzeugt mit seinen detailverliebten Untergliederungskategorien ein nur schwer durchschaubares Gewirr. Schließlich verdunkelt auch Kirchers jesuitisches, barock gekräuselt und mit Gräzismen durchsprinkeltes Neulatein den Corpus zu einem inhaltlich wie poetisch oft hermetischen Text.

Melanie Wald schlägt hier Schneisen durch das Dickicht. Sie gehört zu einer feinen international besetzten illustren Gruppe von Kircherspezialisten, deren Ergebnisse vor allem auf den verschiedenen Symposien aus Anlass von Kirchers vierhundertstem Geburtstag 2002 vorgestellt wurden und inzwischen veröffentlicht sind. Wald führt klug und bündig in den Aufbau der Schrift ein. Und ihre eleganten Übersetzungen einschlägiger Passagen sind ein wahrer Hochgenuss. Doch geht es um mehr als bloße Navigationshilfen für die Leserschaft. Vielmehr öffnet die Autorin weite Horizonte, indem sie zeigt, dass Kirchers überregulierte philologische Wissenspräsentation, die Gliederung der *Musurgia* in zehn Bücher, mit Kapiteln, Abschnitten und verwirrenden weiteren Untereinheiten wie Fragestel-

1 Eco 1995.

2 Hirsch 2006.

3 Kircher 2006.

lung (erotema), Vorübung (progymnasma), Konstruktion (machinamentum), Experiment sowie diversen Paragraphen, Teil eines umfassenden Konzepts barocker Welterkenntnis ist (71 ff). Die Systeme spiegeln die Anordnung des Wissens und sind mit metaphysischer beziehungsweise religiöser Bedeutung aufgeladen. So symbolisiert die Zahl Zehn Universalität. Auch die reichen, teils emblematischen Bildmaterialien (Titelkupfer, Rosetten, Tafeln, Tabellen, Konstruktionsskizzen, Figuren und weitere Abbildungen) haben mehrfache Funktionen. Sie dienen der Visualisierung und Memorierung von Wissen, können darüber hinaus aber auch auf eine weitere Bedeutungsebene verweisen, die erst durch einen aus den Beschreibungen zu übertragenden zweiten Sinn aufzuschließen ist. So repräsentiert Kirchers Musurgia einen vielschichtigen Kosmos mit dem Ziel, durch die Erforschung der Welt einen Weg zur Gotteserkenntnis zu öffnen.

Ganz konkret erfüllte Kircher damit einen Auftrag der ignatianischen Gesellschaft, der mit durchaus handfesten machtpolitischen Interessen verbunden war, wie die Autorin nachzeichnet. Die Musurgia universalis erschien 1650, einen ›anno santo‹ (heiligem Jahr), in dem Rom in den Mittelpunkt rückte. Dort tagte auch eine Generalkongregation des Ordens, zu der Mitglieder aus der ganzen Welt anreisten. An sie wurde Kirchers Schrift großzügig verteilt. Auch die weltliche Obrigkeit wurde gebührend berücksichtigt, wie Kaiser Ferdinand III. Ein Jahr nach Ende des Dreißigjährigen Kriegs hatten die Katholiken in Zentraleuropa entschieden an Einfluss verloren, und die Jesuiten arbeiteten an vielen Stellen daran, die Autorität ihrer Kirche wieder herzustellen. Als eines ihrer schlagenden Instrumente sollte die Rückgewinnung der Deutungshoheit über das Weltwissen dienen. Kirchers Aufgabe bestand darin, das universale Wissen zu sammeln, im Sinne des Ordens zu interpretieren und es anschaulich medial aufzubereiten. Dafür hatte man ihn ans Collegium Romanum berufen. Mittel für die Erforschung und Verbreitung standen ihm zur Verfügung. Die Brisanz dieses ambitionierten

maßlosen Plans lag darin, das alte nach wie vor von der Kirche allein akzeptierte geozentrische Kosmosmodell zu restituieren, das Kopernikus mit seinem bereits 1547 erschlossenen und durch Kepler und Galilei 1609 mathematisch und experimentell bestätigten heliozentrischen Weltbild längst zu Fall gebracht hatte.<sup>4</sup>

Die Attraktion von Kirchers Unterfangen macht nun gerade die besondere Mischung aus überlieferter Gelehrsamkeit in aristotelisch-scholastischer Tradition und der Aufgeschlossenheit gegenüber den Erkenntnismethoden moderner Naturwissenschaften aus, durch die die fundamentale Krise der Weltordnung ausgelöst worden war. So hält Kircher an der Empirie, dem Sammeln von Beobachtungen, sowie an der Kombinatorik als Erkenntnismethode fest. Dafür werden indes neue wissenschaftliche Instrumente eingesetzt und mechanische beziehungsweise mathematische Gesetze zur Erklärung herangezogen. Doch bleibt das Ziel immer theologisch verankert. Es gelte, so Kircher, durch die Erforschung der den Einzeldingen zugrunde liegenden Ordnungen »die unerschöpfliche Macht des Urhebers« (46) zu erkennen. Danach schafft der Schöpfergott eine unsichtbare Verbindung zwischen materieller und intelligibler Natur, wie sie etwa im Magnetismus sichtbar wird. Auch die Auslösung von Affekten und die medizinischen Heilwirkungen durch Musik werden so sympathetisch begründet. Grundlage der von Kircher ausgefalteten Ideen ist die Vorstellung einer zahlenmäßigen Bestimmtheit der Weltordnung, nach der Erscheinungen der Außenwelt als Abbilder von Zahlen gelten, gemäß dem Weisheitsspruch, Gott habe alles nach Maß, Zahl und Gewicht geordnet (Weish. 11, 20). Dabei greift Kircher mit den Analogien von Mikro- und Makrokosmos, Sichtbarem und Unsichtbarem hermetische Diskurse auf, die christlich uminterpretiert wurden wie Wald ausführte (52 ff.). Durch diese konsequente Rückbindung auf eine vom Glauben bekräftigte mystische Magie galten große Teile der Musurgia schon in der Früh-

4 Kanitscheider 1986, 100ff.

aufklärung als veraltet. Gleichwohl bot Kircher bei allen fundamentalen Fehlannahmen doch soviel positives neues Wissen (etwa in der Akustik), dass auch hundert Jahre später noch daraus geschöpft wurde.

Musik galt bereits bei Boethius als sinnfälliges Beispiel für das Funktionieren einer göttlichen Harmonie. Ihre durch den Zusammenklang verschiedener Proportionen entstehende, im Kosmischen verankerte Ordnung war allerdings an das geozentrische Weltbild geknüpft: Wenn Musik 1650 zu einem »Sehnsuchtspunkt der verlorenen Einheit« (122) wurde, dann wahrscheinlich nicht allein im theologisch-kosmischen, sondern nach den Wirrungen des Dreißigjährigen Kriegs wohl auch im ganz alltäglichen politischen und emotionalen Sinne. Mit seiner Bestimmung von Musik als »zwieträchige Eintracht bzw. einträchige Zwietracht«<sup>5</sup> (176) etabliert Kircher einen modernen Harmoniebegriff, der es ihm ermöglicht, über eine symbolische, die Gegensätze der Erscheinungen einbegreifende Weltordnung hinaus die zeitgenössische Musik zu erfassen, deren Kunsthaftigkeit durch gesetzmäßige Kon- und Dissonanzfolgen geregelt wurde. Die Musiklehre im engeren Sinne zielt auf eine »Verwirklichung des Erkannten«, so Wald (121). Dieser Skopus äußert sich bereits im Titel. Der gräzisierungsbefahrene Ausdruck »musurgia«, zusammengesetzt aus »mousa« und »ergein« (machen, herstellen, 182), unterstreicht die tatkräftige Umsetzung erkannter Ordnungen in Musik. Dazu sollte das berühmte »Komponierkästchen«, die »Arca musurgica«, dienen. Es zeugt von Kirchers eigener Faszination von Maschinen – hier eher einem »Zettelkasten« (135) – beim Einsatz von Grundelementen der Kombinatorik. Nicht nur Ferdinand III. sondern vor allem die jesuitischen Missionare dürften hier die ersten Adressaten gewesen sein.

Walds Interesse gilt Kirchers Verschränkung von Theorie und Praxis, mit dem Ziel, durch eine »beständig aktivierte Sympathie von Urbild und Abbild« die Gesetzmäßig-

keiten der Weltordnung in der Musik sinnlich und kontemplativ zu erfahren (9 und 183 f). Ihre Untersuchung enthält indessen entschieden mehr. Mit der Einführung in Kirchers Denken, seiner Verwurzelung in bestimmten jesuitisch-theologischen Diskursen und der Auseinandersetzung mit neuen naturwissenschaftlichen Methoden bietet sie einen hoch qualifizierten Einstieg in das Gelehrten-Universum des 17. Jahrhunderts, den jede/r lesen sollte, der sich mit musikalischen Phänomenen dieser Zeit – und nicht bloß mit Kircher – befasst. In diesem Sinne ist das Buch ein Grundlagentext.

Janina Klassen

## Literatur

- Eco, Umberto (1995), *Die Insel des vorigen Tages*, übers. v. Burkhart Kroeber, München: Hanser.
- Hirsch, Andreas (2006), *Artis magna de consono et dissono ars minor*; das ist Philosophischer Extract und Auszug aus deß Weltberühmten Teutschen Jesuiten Athanasii Kircheri von Fulda *Musurgia Universalis*, Schwäbisch-Hall 1662, Reprint hg. v. Melanie Wald, Kassel u. a.: Bärenreiter.
- Kanitscheider, Bernulf (1986), *Kosmologie. Geschichte und Systematik in philosophischer Perspektive*, Stuttgart: Reclam.
- Kircher, Athanasius (1650), *Musurgia universalis*, Rom, Reprint hg. v. Ulf Scharlau, Hildesheim: Olms 2006.

5 »quam discors concordia vel concors discordia«.



# Eingegangene Schriften und Notenausgaben

## Schriften

Christhard Zimpel, *Der kadenzelle Prozeß in den Durchführungen. Untersuchung der Kopfsätze von Joseph Haydns Streichquartetten* (= Studien und Materialien zur Musikwissenschaft 61), Hildesheim u. a.: Olms 2010.



## Autoren

JÖRN ARNECKE, geboren 1973 in Hameln, studierte Komposition und Musiktheorie bei Volkhardt Preuß und Peter Michael Hamel in Hamburg und bei Gérard Grisey am Pariser Conservatoire National Supérieur. Veröffentlichungen liegen vor zu Johann Sebastian Bach, zur Mikrotonalität, zur Ästhetik zeitgenössischen Musiktheaters sowie im Lexikon *Komponisten der Gegenwart*. Auftragskompositionen schrieb er u. a. für die Hamburgische Staatsoper (*Das Fest im Meer*, 2001/02; *Butterfly Blues*, 2004) und die RuhrTriennale (*Unter Eis*, 2006/07). Er erhielt mehrere Kompositionspreise und Stipendien, darunter den Hindemith-Preis 2004. Von 2001 bis 2009 lehrte er als Teilzeitprofessor für Musiktheorie an der Hochschule für Musik und Theater Hamburg, zum 1. Oktober 2009 wechselte er an die Hochschule für Musik Franz Liszt Weimar.

FELIX DIERGARTEN studierte an der Hochschule für Musik »Carl Maria von Weber« Dresden zunächst Dirigieren, dann Musiktheorie bei Ludwig Holtmeier und Clemens Kühn. An der Schola Cantorum Basiliensis absolvierte er ein Ergänzungsstudium bei Markus Jans. Als Korrepetitor, Assistent und Kapellmeister war er an verschiedenen Theatern, darunter die Sächsische Staatsoper Dresden und die Niederländische Nationaloper Amsterdam, tätig. Im Sommer 2009 wurde er mit einer von Clemens Kühn betreuten Arbeit über die Sinfonik Haydns im Fach Musiktheorie promoviert. 2008/2009 kam er einer Lehrauftragsvertretung an der Musikhochschule Luzern und einem Lehrauftrag an der Musikhochschule Freiburg nach. Seit Beginn des Herbstsemesters 2009 ist er Dozent für Historische Satzlehre an der Schola Cantorum Basiliensis. Felix Diergarten war Stipendiat des Cusanuswerks, des Richard-Wagner-Verbandes und Preisträger des *Mercur-Essaywettbewerbs* 2008.

HARTMUT FLADT studierte Komposition (R. Kelterborn) und Musikwissenschaft; Promotion 1973 (C. 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).

KONSTANZE FRANKE studierte Schulmusik, Musiktheorie und Germanistik in Freiburg. Von 2004–2009 Lehraufträge für Musiktheorie und Gehörbildung an den Musikhochschulen in Freiburg und Karlsruhe. Derzeit Arbeit an einer Dissertation bei Prof. Dr. Clemens Kühn in Dresden.

FOLKER FROEBE, geboren 1970, studierte in Hamburg Musiktheorie, Kirchenmusik, Musikwissenschaft und Theologie. Seit 2000 Lehraufträge für Musiktheorie, derzeit an den Musikhochschulen in Bremen und Detmold. Veröffentlichungen und Vorträge zur Analyse und zur Geschichte der Musiktheorie. Seit 2007 Mitherausgeber der ZGMTH.

WOLFGANG FUHRMANN studierte Musikwissenschaft und Germanistik an der Universität Wien. Promotion mit einer Arbeit zur mittelalterlichen Musikanschauung: *Herz und Stimme. Innerlichkeit, Affekt und Gesang im Mittelalter* (Kassel: Bärenreiter 2004). Lebt als freier Musikpublizist und Musikwissenschaftler in Berlin. Sein derzeitiger Forschungsschwerpunkt gilt der Rezeption der Musik Joseph Haydns zu dessen Lebzeiten.

VOLKER HELBING studierte Flöte, Musiktheorie, Musikwissenschaft und Germanistik in Hamburg, Freiburg und Berlin. Lehraufträge für Musiktheorie in Berlin, Bremen und Frankfurt; 2005/06 Lehrstuhlvertretung in Musikwissenschaft an der Musikhochschule Trossingen; 2011 Berufung auf eine Professur für Musiktheorie an der HMTM Hannover. Veröffentlichungen und Vorträge zu Mozart, Ravel, Eisler, Ligeti, Kurtág sowie zur Musiktheorie des 18. und 19. Jahrhunderts. Promotion 2005 mit der Arbeit *Choreografie und Distanz. Studien zur Ravel-Analyse*.

JANINA KLASSEN, Musikwissenschaftlerin, Professorin an der Musikhochschule Freiburg i. Br.; Promotion an der Christian-Albrechts-Universität zu Kiel, Promotionspreis 1990, Habilitation an der Technischen Universität Berlin. Forschungsschwerpunkte: Musik- und Sprachtheorien, Musik des 19. und 20. Jahrhunderts, ältere Musiktheorie, Genderforschung. Veröffentlichungen zu Clara Wieck und Robert Schumann, Brahms, Rezeption, Musik- und Zeichentheorie, Figurenlehre und musikalische Rhetorik, Musik und Öffentlichkeit. Herausgabe von Werken Clara Wieck Schumanns sowie *Notenpapier*, Magazin der Musikhochschule Freiburg

CLEMENS KÜHN studierte Schulmusik, Germanistik, Musiktheorie und Komposition (Diether de la Motte) in Hamburg sowie Musikwissenschaft in Berlin (Carl Dahlhaus, 1977 Promotion). 1978 wurde er Professor für Musiktheorie an der Hochschule der Künste in Berlin, 1988 wechselte er an die Hochschule für Musik in München, seit 1997 ist er Inhaber des Lehrstuhls für Musiktheorie an der Hochschule für Musik »Carl Maria von Weber« in Dresden. Von 1978 bis 1996 war Kühn Mitherausgeber und Schriftleiter der Zeitschrift *Musica*. Er schrieb die Bücher *Musiklehre, Gehörbildung im Selbststudium, Formenlehre der Musik, Analyse lernen und Kompositionsgeschichte in kommentierten Beispielen*.

LISELOTTE KUNKEL studierte Kirchenmusik (A) und Musiktheorie bei Zsolt Gárdonyi und Hermann Beyer an der Hochschule für Musik Würzburg. Sie ist dort als hauptamtliche Dozentin (Akademische Rätin) für Musiktheorie (Tonsatz, Gehörbildung, Schulpraktisches Klavierspiel) tätig. Daneben Kurs- und Konzertaktivitäten zum Thema »Jazz auf der Pfeifenorgel«. Promotion bei Ulrich Konrad über die Klavierlieder von Max Reger (2003). Zahlreiche Veröffentlichungen eigener Kompositionen.

ANDREAS LANG, studierte Schulmusik mit Leistungsfach Musiktheorie an der Musikhochschule Freiburg und Deutsch an der Albert-Ludwigs-Universität Freiburg. Für seine Abschlussarbeit zu Luigi Nonos *Quando stanno morendo* erhielt er den Musikwissenschaftspreis der Helene-Rosenberg-Stiftung. Weitere Studien in Komposition bei Cornelius Schwehr und Musiktheorie bei Ekkehard Kiem folgten. Derzeit unterrichtet Lang Musik und Deutsch an einem Gymnasium in Tübingen. 1. Preis beim Aufsatz-Wettbewerb der GMTH 2010 mit dem Beitrag *aufgesplittert, ausgedehnt. Mark Bardens »kairos incised« (2007)*.

MICHAEL LEHNER studierte Schulmusik, Geschichte, Klavier und Musiktheorie in Hannover, Venedig und Bremen. Derzeit promoviert er an der Universität Zürich über die Entwicklung des Opernschaffens von Richard Strauss. Seit 2008 Lehraufträge an Musikhochschulen in Bremen, Rostock, Osnabrück und Hannover. Nebentätigkeit als Klavierbegleiter und Pianist.

STEPHAN LEWANDOWSKI studierte Musiktheorie und Komposition an der Hochschule für Musik »C.M. v. Weber« Dresden. Derzeit unterrichtet er an den Musikhochschulen in Dresden und Weimar und promoviert bei Prof. Dr. Clemens Kühn. Veröffentlichungen: *Schönbergs Klavierzyklen op. 23 und 25. »Komponieren mit Tönen« und Zwölftonmethode*, Saarbrücken 2009: Verlag Dr. Müller; »Zusammenhang durch Abstraktion. Die pitch class set theory nach Allen Forte«, in: Clemens Kühn und John Leigh (Hg.): *Systeme der Musiktheorie*, Dresden 2009: Sandstein Verlag, 93–99.

JOHANNES MENKE, geb. 1972 in Nürnberg. Studium von Schulmusik, Oboe, Musiktheorie, Komposition und Germanistik in Freiburg. 2004 Promotion (Dr. phil.) mit einer Arbeit über Giacinto Scelsi an der TU Berlin. 1999 Lehrbeauftragter, 2005 Dozent für Musiktheorie an der Musikhochschule Freiburg, seit 2007 Dozierender für Historische Satzlehre an der Schola Cantorum Basiliensis. Herausgeber der Reihe *sinefonia* (Wolke-Verlag), Herausgeber der Reihe *Praxis und Theorie des Partimentospiels* (Florian Noetzel Verlag), Publikationen zur Analyse sowie Geschichte und Didaktik der Musiktheorie. Seit 2008 Präsident der Gesellschaft für Musiktheorie (GMTH).

JÖRG-PETER MITTMANN studierte Musik, Philosophie und Geschichte in Detmold, Bielefeld und München. Nach seiner Promotion über den frühen Deutschen Idealismus (1992) engagiert er sich als Lehrer und Publizist im Bereich Musiktheorie und Philosophie. Seine künstlerische Tätigkeit als Komponist, Oboist und Dirigent zeitgenössischer Literatur ist eng verknüpft mit dem Ensemble Horizonte, zu dessen Gründungsmitgliedern er zählt. Das Ensemble engagiert sich vorwiegend im Bereich der Neuen Musik, schlägt aber auch Brücken zu historischen Stilen sowie zu Literatur, Bildender Kunst, Film und Architektur.

NICOLETA PARASCHIVESCU wurde in Sibiu (Rumänien) geboren und studierte an der Musikhochschule Gheorghe Dima in Cluj-Napoca (Orgel bei Ursula Philippi), an der Schola Cantorum Basiliensis (Orgel bei Jean-Claude Zehnder sowie Orgel und Cembalo bei Andrea Marcon) und an der Staatlichen Hochschule für Musik und Darstellende Kunst in Stuttgart (Konzertfach Orgel bei Jon Laukvik). Sie konzertiert europaweit, ist regelmäßig Gast auf renommierten Festivals und arbeitet mit diversen Ensembles und Orchestern. Von ihr liegen mehrere Rundfunkproduktionen mit dem SRDRS2 (Schweiz) und Radio RTBF (Belgien) vor; ihre CD-Einspielungen sind bei den Labels *audite*, *Guild* und *Gallo* erschienen. Paraschivescu ist Organistin an der Kern-Orgel der Theodorskirche in Basel. Derzeit absolviert sie am Orpheus Institut in Gent (Belgien) ein Doktoratstudium in »Performing and Creative Arts«, in dessen Rahmen sie über Partimenti forscht.

IAN QUINN ist Associate Professor of Music and Cognitive Science an der Yale University. 2004 wurde er an der Eastman School of Music (University of Rochester) promoviert. Aufsätze zu Fragen der »melodic contour«, zur mathematischen Bestimmung harmonischer Verwandtschaft und zur Minimal Music erschienen in *Science*, *Music Theory Spectrum*, *Music Perception* und *Contemporary Music Review*. Seine wissenschaftliche Auszeichnungen umfassen den *SMT Emerging Scholar Award* (für »Listening to Similarity Relations«, *Perspectives of New Music*) und den *Yale's Heyman Prize* (für »General Equal-Tempered Harmony«, *Perspectives of New Music*). Quinn ist Herausgeber des *Journal of Music Theory*, Schatzmeister der *Society for Mathematics and Computation in Music* und Mitherausgeber des *Journal of Mathematics and Music*.

JOHANNES QUINT studierte zuerst in Bonn Musikwissenschaften und Philosophie, später Komposition bei Günther Becker in Düsseldorf, dann bei Hans Zender in Frankfurt/Main. Daneben Musiktheoriestudium bei Friedrich Jaecker in Köln. Seine Arbeit wurde durch zahlreiche Preise, Stipendien und Kompositionsaufträge unterstützt, u.a. durch ein Stipendium der Hessischen Kulturstiftung (1992), ein Kompositionsstipendium des Berliner Senats (1994) und ein Arbeitsstipendium des Landes Bayern (Jahresaufenthalt in der Villa Concordia, Bamberg; 2000–2001). 1999 war er Preisträger beim Kompositionsseminar des Klangforums Wien in Boswil (Schweiz). Seine Werke wurden durch bedeutende Ensembles im Bereich Neue Musik aufgeführt und für den Rundfunk bzw. als CD produziert, u.a. durch das Ensemble Modern, das Klangforum Wien, die Musikfabrik NRW, die Neuen Vocalsolisten Stuttgart und das ohton-Ensemble, Oldenburg. Dirigenten waren u.a. Lothar Zagrosek, Vladimir Kiradjiev, Bernhard Kontarsky, Hans Zender und Jean-Philippe Wurtz. Johannes Quint lebt als freischaffender Komponist in Bonn und bekleidet seit 2009 eine Professur für Musiktheorie an der Musikhochschule Köln, Abteilung Aachen.

STEFAN ROHRINGER studierte Schulmusik, Klavier, Tonsatz, Hörerziehung, Musikwissenschaft und Geschichte in Köln. Er ist Professor für Musiktheorie an die Hochschule für Musik und Theater München und hat verschiedene Veröffentlichungen zu musikpädagogischen und musiktheoretischen Fragestellungen vorgelegt. 2004–2008 Präsident der Gesellschaft für Musiktheorie (GMTH). Seit 2006 Mitherausgeber der ZGMTH.

TOBIAS ROKAHR studierte an der Hochschule für Musik und Theater Hannover Schulmusik, Germanistik, Musiktheorie und Gehörbildung sowie an der Hochschule für Musik Detmold Dirigieren bei Prof. K.-H. Bloemeke. Er war Stipendiat der Studienstiftung des deutschen Volkes, besuchte Meisterkurse für Dirigenten, u.a. bei Sir Colin Davis, und war von 2003 bis 2009 Juniorprofessor für Musiktheorie und Gehörbildung an der Hochschule für Musik Mainz. Seit dem Sommersemester 2009 ist er Professor für Gehörbildung und Tonsatz an der Hochschule für Musik und Theater »Felix Mendelssohn Bartholdy« Leipzig.

MARKUS ROTH studierte Germanistik und Musikwissenschaft an der Albert-Ludwigs-Universität Freiburg sowie Gitarre und Musiktheorie an der Hochschule für Musik Karlsruhe. 1998–2006 Lehrauftrag für Musiktheorie an der Hochschule für Musik Trossingen. Seit 1998 Lehrstuhlvertretung an der Karlsruher Hochschule; seit 2003 Lehrauftrag für Musiktheorie ebendort. 2006 Abschluss des Promotionsprojekts *Der Gesang als Asyl. Analytische Studien zu Hanns Eislers »Hollywood-Liederbuch«* mit »summa cum laude«. Seit 2006 Lehrkraft für besondere Aufgaben im Fach Musiktheorie an der Folkwang Hochschule; seit 2009 Professor für Musiktheorie ebendort.

ANNO SCHREIER studierte Komposition in Düsseldorf und München sowie am Royal College of Music in London, außerdem Musiktheorie bei Prof. Michael Moriz an der Hochschule für Musik Karlsruhe. Anno Schreiers Kompositionen wurden u.a. vom RSO Saarbrücken, vom Orchestre National de Belgique, beim Festival »young.euro.classic« in Berlin, am Staatstheater Mainz und am Opernhaus Zürich aufgeführt. Seit 2008 unterrichtet Anno Schreier Musiktheorie an der Hochschule für Musik Karlsruhe. 2010 ist er Stipendiat der Deutschen Akademie Rom in der Villa Massimo.

JAN PHILIPP SPRICK studierte Musiktheorie, Viola, Musikwissenschaft und Geschichte in Hamburg und Harvard und wurde 2010 an der Humboldt-Universität zu Berlin mit einer Arbeit über die Sequenz in der deutschen Musiktheorie um 1900 promoviert. Seit 2006 ist er Dozent für Musiktheorie an der HMT Rostock und Lehrbeauftragter für Musiktheorie an der UDK Berlin.

ANA STEFANOVIC studierte Musikwissenschaft an der Universität Belgrad und promovierte an der Universität Paris IV-Sorbonne über das Thema *Évolution du rapport de la musique et du texte dans l'opéra baroque français (1675–1733): une voie herméneutique*. Sie ist Dozentin für Musikwissenschaft an der Universität Belgrad. Veröffentlichungen zu verschiedenen musikwissenschaftlichen Themen. Forschungsschwerpunkte bilden die Beziehung zwischen Musik und Text in Oper und Lied in der Musik des Barock bis zum Anfang des 20. Jahrhunderts sowie Fragen der Stilanalyse, Philosophie und Ästhetik der Musik.

STEFAN VANSELOW ist künstlerischer Leiter des Kammerchors *cantamus dresden* und des Studiochors Bielefeld, Lehrbeauftragter für Dirigieren und Ensembleleitung an der Hochschule für Musik und Theater Hannover sowie Kirchenmusiker an der Evangelischen Christuskirche in Beckum. Die Motette *Lobet den Herrn* von Sven-David Sandström hat er im Rahmen eines Dirigier-Meisterkurses mit dem Nederlands Kamerkoor 2007 in Haarlem (Niederlande) einstudiert und aufgeführt.