ZGMTH

Zeitschrift der
Gesellschaft für Musiktheorie

9. Jahrgang 2012

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 Meeús (Paris), Christian Martin Schmidt (Berlin), Michiel Schuijer (Amsterdam).

9. Jahrgang 2012

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 - 61 20 99 36

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

Layout: Poli Quintana / Oliver Schwab-Felisch
Umschlag: Oliver Schwab-Felisch
Satz: Folker Froebe
Notensatz und Grafik: 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, www.olms.de.
Preise: Einzelband 44,- €, Abonnement 37,- € (zzgl. Versandspesen).
Für Mitglieder der Gesellschaft für Musiktheorie ist der Bezugspreis durch den Mitgliedsbeitrag abgegolten.
Anzeigenannahme: Georg Olms Verlag.

Die Deutsche Bibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische 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 unzulässig. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen sowie die Einspeicherung in und Verarbeitung durch elektronische Systeme.

© Georg Olms Verlag AG, Hildesheim 2014

Gedruckt auf säurefreiem und alterungsbeständigem Papier.
Alle Rechte vorbehalten.

Printed in Germany.

ISBN 978-3-487-15177-9
ISSN 1862-6750

Inhalt

9. JAHRGANG 2012, AUSGABE 1: VARIA

EDITORIAL 9

ARTIKEL

Immanuel Ott
Das kompositorische Verfahren in Jean Moutons Quadrupelkanon *Nesciens mater virgo virum* 13

Jens Hamer
Louis Couperins Préludes non mesurés – Satztechnik – Notation – Aufführungspraxis 25

Folker Froebe
Zur Rekomposition eines ›französischen‹ Modellkomplexes in Bachs *Pièce d'Orgue* (BWV 572) 51

Laura Krämer
Form und Soziolekt in Schuberts Tänzen 69

Benjamin Sprick
›Der leere Platz‹ – Überlegungen zur Anfangswendung von Beethovens Streichquartett op. 130 81

MUSIKTHEORIE IN DER LEHRE

Robert Lang
Konversationen über Musik – Zur pädagogischen Qualität musiktheoretischer Lehrdialoge 101

Lieselotte Kunkel
Akkordstrukturen in George Gershwins *Porgy and Bess* 113

BERICHT

Folker Froebe, Birger Petersen, Jan Philipp Sprick
»Musiktheorie im 19. Jahrhundert« – XI. Jahreskongress der Gesellschaft für Musiktheorie (GMTH) an der Hochschule der Künste Bern, 2. bis 4. Dezember 2011 145

REZENSION

Knud Breyer
Clemens Kühn / John Leigh (Hgg.), *Systeme der Musiktheorie*,
Dresden: Sandstein 2009 149

9. JAHRGANG 2012, AUSGABE 2: VARIA

EDITORIAL 157

ARTIKEL

Hubert Moßburger
›Res‹ oder ›Verba‹? –
Zum historischen Ursprung der Kontroversen über das Wort-Ton-Verhältnis
und ihren analytisch-hermeneutischen Konsequenzen 159

Martin Grabow
Gegen den Strich – Zur Bedeutung von Analyse für Reinhard Febels
Bearbeitung von BWV 639 187

Gerhard Luchterhandt
Vom Einfall zum Gedanken –
Arnold Schönbergs Tonalitätsdenken und dessen Entwicklung
seit der *Harmonielehre* 197

Carmel Raz
From Trinidad to Cyberspace: Reconsidering Ernst Toch's
"Geographical Fugue" 227

Hee Sook Oh
Musikalisches Zitat als kulturelle Assoziation –
Die ästhetische Bedeutung des musikalischen Zitats in der
koreanischen Musik des 20. und 21. Jahrhunderts 245

WETTBEWERB

Stephanie Probst
Musiktheorie als Kompositionslehre und Komposition(slehre)
als Musiktheorie. Hugo Riemann zwischen Theorie und Praxis –
Eine Studie zu tonalen Funktionen und dem dialektischen Kadenzmodell 259

Matthias Ningel
Elle a des airs bleus, roses, gris et verts –
Das Farbenspiel in Debussys *La mer est plus belle* 279

Wendelin Bitzan
Sur le mode mineur – Ein Mondbild in Moll –
Eine analytische Annäherung an Claude Debussys Verlaine-Lied
Clair de lune 289

BERICHT

Andreas Moraitis
Nordic Conference on aural Disciplines in higher Music Education – The Musical Ear: as a phenomenon, as a discipline, and in function, 10.–12. Oktober 2012, Norwegian Academy of Music, Oslo 303

REZENSION

Markus Schwenkreis
Giorgio Sanguinetti, *The Art of Partimento. History, Theory, and Practice*, New York: Oxford University Press 2012 307

NACHRUF

Johannes Menke
»Perdu avez vostre bon père« – Nachruf auf Eckehard Kiem 313

EINGEGANGENE SCHRIFTEN 317

AUTOREN 319

ZGMTH

Zeitschrift der
Gesellschaft für Musiktheorie

9. Jahrgang 2012
Ausgabe 2
Varia

Herausgegeben von
Michael Polth

Editorial

Die meisten Beiträge der vorliegenden Varia-Ausgabe beschäftigen sich mit Aspekten der Musik des 20. Jahrhunderts. Dass sich dieser thematische Schwerpunkt ergeben hat, ohne dass es geplant gewesen wäre, spiegelt das verstärkte Interesse an ›neuerer‹ Musik im jüngeren musiktheoretischen Diskurs wider.

Die einzige Ausnahme bildet der Beitrag von Hubert Moßburger, der die Reihe der Aufsätze eröffnet. Die Frage, ob ein Komponist bei der Vertonung eines Textes primär dem Sinn einzelner Wörter oder der Gesamtaussage folgen soll, beschäftigt Musiktheoretiker seit mehreren hundert Jahren. Die Antworten darauf fallen unterschiedlich aus, weil es für beide Möglichkeiten Argumente gibt. Moßburger verfolgt die Ausführungen diverser Autoren vom 16. bis ins 19. Jahrhundert.

Die Harmonielehre von 1911 gilt als Arnold Schönbergs bedeutendste musiktheoretische Schrift. In ihr legt er sein Verständnis von Tonalität ausführlich dar. Gerhard Luchterhandt analysiert dieses Verständnis und verfolgt dessen Fortführung in den Jahrzehnten nach 1911, insbesondere in den Schriften der amerikanischen Zeit. Allerdings lassen die Veränderungen, die in den Formulierungen zu beobachten sind, nicht immer auf eine gewandelte Überzeugung Schönbergs schließen, sondern können auch als Anpassungen an die amerikanische Lehrtradition oder die Gewohnheiten der amerikanischen Leserschaft interpretiert werden.

Die Bearbeitung des Bach'schen Choralvorspiels *Ich ruf zu Dir, Herr Jesu Christ* durch Reinhard Febel unterscheidet sich auffallend von Bach-Bearbeitungen anderer Komponisten des 20. Jahrhunderts. Martin Grabow untersucht die Besonderheiten von Febels Klaviertranskription und führt sie auf ein analytisches Interesse des Komponisten zurück, das den Blick auf andere Aspekte der Vorlage lenkt, als es in den Jahrzehnten zuvor beispielsweise bei Gerd Zacher der Fall war.

Die Ur-Aufführung der *Geographischen Fuge* von Ernst Toch bestand darin, dass eine Grammophonaufnahme mit überhöhter Geschwindigkeit abgespielt wurde. Ausgehend von diesem bemerkenswerten Umstand beleuchtet Carmel Raz das historische Umfeld, dem die Fuge ihre Entstehung verdankt.

Die Einarbeitung musikalischer Zitate in die eigene Komposition wurde – obwohl für sich genommen jahrhundertealte Praxis – zu einem prägenden Verfahren postmodernen Komponierens. Hee Sook Oh zeigt anhand von Werken dreier Komponisten, welche Erscheinungsweisen diese Praxis in Korea hervorgebracht hat. Sie arbeitet heraus, aus welchen Gründen koreanische Komponisten zu Zitaten greifen und welche Haltung zur westlichen Musik darin zum Ausdruck kommt.

Bei drei Beiträgen handelt es sich um die prämierten Einsendungen des letztjährigen Aufsatz-Wettbewerbs der GMTH. Matthias Ningel und Wendelin Bitzan haben das Thema ›Debussy‹ gewählt und untersuchen in ihren Beiträgen je ein Lied des Komponisten. Wendelin Bitzan zeigt anhand von Parameter-Analysen welche kompositorischen Mittel Debussy einsetzt, um das Mondbild in Verlaines Gedicht *Claire de lune* zu vertonen. Die

multiperspektivische Analyse, die Matthias Ningel am Beispiel von *La mer est plus belle* durchführt, nimmt ihren Ausgang von einem bekannten biographischen Faktum, der Abneigung Debussys gegen den akademischen Musiktheorieunterricht.

Hugo Riemanns Lehre – eine umfassende Kompositionslehre, die Theorien über Harmonie, Metrik, Phrasierung usw. einschließt – hat bekanntlich präskriptiven Charakter. Ließ sich auch der Komponist Hugo Riemann vom Musiktheoretiker Riemann vorschreiben, wie zu komponieren sei? Stefanie Probst untersucht das Verhältnis zwischen Riemanns theoretischen und kompositorischen Äußerungen und findet in den Kompositionen Hinweise, die eine Kritik an den Theorien begründen.

Andreas Moraitis berichtet über die *Nordic Conference on aural disciplines in higher music education*, die im Oktober 2012 an der Norwegischen Musikakademie in Oslo stattfand. Johannes Menke schließlich erinnert in seinem Nachruf an Eckehard Kiem. Der Freiburger Musiktheoretiker, der von der ersten Stunde an zur GMTH gehörte, ist am Ende des letzten Jahres unerwartet verstorben. Die GMTH verliert eines ihrer profiliertesten Mitglieder.

Michael Polth

›Res‹ oder ›Verba‹?

Zum historischen Ursprung der Kontroversen über das Wort-Ton-Verhältnis und ihren analytisch-hermeneutischen Konsequenzen

Hubert Moßburger

ABSTRACT: Das kompositorische Problem, zwischen dem Ausdruck des Einzelworts und dem des Gesamtsinns eines Textes zu unterscheiden bzw. zu vermitteln, wurde wohl erstmals von Sethus Calvisius (1592) anhand des aus der Rhetorik entlehnten Begriffspaars der Res (= Sachen, d. h. der Grundaffekt) bzw. der Verba (einzelne Wörter) beschrieben und lässt sich bis in die ästhetische Diskussion um Strophenlied oder durchkomponiertes Lied zu Beginn des 19. Jahrhunderts verfolgen. Die in der musiktheoretischen Diskussion stattgefundene ›Res-contra-verba-Debatte‹ liefert einen wertvollen Beitrag zum historischen Verständnis der wechselvollen Geschichte von Wort-Ton-Beziehungen.

Die Frage, welche Bedeutung dem einzelnen Wort in seiner Relation zur Gesamtaussage eines ganzen Satzes oder Textes zukommt, hat nicht nur die Rhetorik, sondern – spätestens seit Ende des 16. Jahrhunderts – auch die Musiktheoretiker beschäftigt. In ihren Schriften wird das Problem diskutiert, ob die musikalischen Ausdrucksmittel in den Dienst des Einzelworts oder des Gesamtsinns zu stellen sind oder ob zwischen beiden Extremen eine Vermittlung möglich ist (im Extremfall spitzt sich das Problem auf die Frage zu, ob ein lyrischer Text strophisch zu vertonen oder durchzukomponieren ist). Um das Verhältnis zwischen dem Einzelsinn eines Wortes und dem Gesamtsinn des Textes als Problem der Textvertonung bewusst und greifbar zu machen, hat Sethus Calvisius das Begriffspaar ›Res‹ und ›Verba‹ aus der Rhetorik in die Musiktheorie übernommen.[1] Anhand der Unterscheidung zwischen ›Res‹ und ›Verba‹ wurde nicht nur die historisch spätere Differenzierung von Einzel- und Gesamtaffekt, von Teil und Ganzem[2] diskutiert, sondern an ihr entzündete sich auch die Kontroverse über das Wort-Ton-Verhältnis in semantisch-hermeneutischer Hinsicht.

1 Vgl. Braun 1994, 329. Die Ausführungen Brauns über ›Res‹ und ›Verba‹ im Kapitel ›Rhetorisches‹ waren Grundlage und Ausgangspunkt meiner weiterführenden Nachforschungen.

2 Wilhelm Friedrich Marpurg konstatiert (1763, 267): »Der Ausdruck im Ganzen betrifft die Sachen [›Res‹] und der zum Theil die Worte [›Verba‹].« Mit ›Sachen‹ meint Marpurg ›Affekte‹.

Definition

Ähnlich den musikalisch-rhetorischen Figuren erhielten die ›Res‹ und die ›Verba‹ im Anschluss an die rhetorische auch eine musikalische Bedeutung. In folgender Tabelle sind deren Eigenschaften gegenübergestellt:

	›Res‹	›Verba‹
Rhetorisch:	Gedanken, Dinge	Einzelwörter
Philosophisch:	Idee (›idea orationis‹)	Erscheinung (›materia orationis‹)
Semantisch:	Scopus (Aussageziel)	Sensus (wörtlicher Sinn)
Formal (strukturell):	das Ganze	das Detail
Musikästhetisch:	Einheit (Integration)	Mannigfaltigkeit (Differenzierung)
Verwandtes Lehrgebiet:	Affektenlehre	Figurenlehre (Hypotyposis)

Abbildung 1: Unterscheidung von ›Res‹ und ›Verba‹

Unter ›Res‹ versteht man in der Rhetorik Gedanken, Dinge, Sachverhalte, die den Gesamtsinn, die Zielaussage eines Textes (auch ›Scopus‹ genannt) anzeigen. Die ›Res‹ stehen für die ›idea orationis‹[3], die hinter der Rede oder auch des einzelnen Wortes stehende Idee. Nicht selten muss der Komponist die Sache aus den Worten interpretatorisch erschließen, wenn diese indifferent oder vieldeutig sind.[4] In musikalischer Hinsicht zielen die ›Res‹ auf die Einheit des Affekts und sind wohl in Analogie zur Affektenlehre zu sehen. So unterscheidet Calvisius zwei konträre Bereiche, die an die antike Gegenüberstellung negativer und positiver Affekte erinnert: den Bereich der Unlust (res difficilis, silentium, descensus, timor, planctus, suspira, materia funebris, amaritudo etc.) und der Lust (laetitia, risus, ascensus, altitudo, clamor etc.).[5]

3 Die Unterscheidung in ›Res‹ als ›idea orationis‹ und ›Verba‹ als ›materia orationis‹ stammt – wohl in Anlehnung an Platon – von dem Humanisten Julius Caesar Scaliger (1561, 3. und 4. Buch), der die Rhetorisierungsbestrebungen der folgenden Musikergenerationen beeinflusste.

4 Dass die ›Res‹ im Gegensatz zu den ›Verba‹ eine Sache der Interpretation bzw. Exegese sind, zeigt ein Beispiel von Johann Mattheson, der sich für den Sinngehalt (›Res‹) des Textes anstelle eines abbildenden Malens ausspricht. Im Satz »Zwölf Jünger folgten Jesu nach« sollte nicht die Imitation von zwölf Einsätzen angebracht werden, da es nicht um das Nachfolgen, sondern um das Verlassen Jesu ginge (1739, 200 f.). Es soll also kein einziges Wort dieses Satzes direkt abgebildet werden (vgl. die in der Barockzeit blühende Praxis der musikalischen Zahlensymbolik, die in Schonsleders dritter Wortklasse ›Verba numeri‹ angesprochen ist, sowie Bachs kreative Zahlensymbolik z. B. in der *Matthäus-Passion*, Chor Nr. 9e, mit dem fehlenden zwölften Einsatz des Judas oder im *Crucifuxus* der *h-Moll-Messe*, wo Bach einen dreizehnten Ostinato-Durchlauf anfügt, der mit dem »et sepultus est« im Grab endet).

5 Calvisius 1592, Kap. 18.

Dagegen ist mit ›Verba‹ der Einzelsinn des jeweiligen Wortes gemeint, also der wörtliche ›Sensus‹ gegenüber dem gesamtinhaltlichen ›Scopus‹[6] bzw. der ›materia‹ gegenüber der ›idea orationis‹. Die ›Verba‹ können die ›Res‹ repräsentieren oder vom Gesamtsinn des Textes abweichen. Erst letzteres macht die Unterscheidung von ›Res‹ und ›Verba‹ überhaupt sinnvoll und für die Analyse äußerst hilfreich. In der Musik werden diese Wörter unmittelbar nachgeahmt und zwar durch sogenannte Hypotyposis-Figuren, also abbildende, direkt wortbezogene Tonfiguren bzw. tonmalerische ›Madrigalismen‹. Im Unterschied zur Affekteinheit der ›Res‹ sorgt die ›Verba‹-Vertonung für Mannigfaltigkeit und Differenzierung des musikalischen Ausdrucks. Die ›Verba‹-Lehre, eine Art musikalischer Wörterkunde des 17. Jahrhunderts, wurde 1613 von Johannes Nucius entwickelt und von Thuringus (1624), Schonsleder (1631), Herbst (1642) und Corvinus (1646) fortgesetzt.[7] Noch Mitte des 18. Jahrhunderts findet sich bei Christian Gottfried Krause (1752/53) eine ›Verba‹-Lehre, die nahezu eine Kopie von Nucius' Schrift darstellt.[8] Im Kern enthält die ›Verba‹-Lehre eine Einteilung der die musikalische ›inventio‹ besonders anregenden Wörter in vier Klassen. Hier die von Nucius übernommene und erweiterte ›musikalische Wörterkunde‹ von Wolfgang Schonsleder (1631) in der mit deutschen Übersetzungen interpolierten Fassung von Johann Andreas Herbst (1643):

> 1. Verba affectuum **bewegungsWörter / als:** Laetari, gaudere, **frewen und frölich seyn.** Lachrymari, flere **weinen.** Timere **fürchten.** ejulare **heulen.** Lugere **trawren.** Supplicare **flehen und bitten.** Irasci **zürnen.** Ridere **lachen.** Misereri **erbarmen. Welche alle mit dem** Sono **oder Klang / durch veränderung und abwechßlung der Noten zu** exprimiren **und außzudrucken seyn.**
>
> 2. Verba Motus & locorum. **BewegungsWörter von einem raumlichen Ort / als:** stare **stehen.** currere **lauffen.** Saltare **tanzen.** Quiescere **ruhen.** Salire **springen.** Extollere **erheben.** Dejicere **ernidrigen.** Adscendere **auffsteigen.** Descendere **absteigen.** Coelum **Himmel.** Abyssus **Abgrund.** Montes **Berg.** Profundum **Tieffen.** Altum Höhe / und dergleichen.
>
> 3. Adverbia temporis, numeri, **von der Zeit und Zahl / als:** Celeriter **behend.** Velociter **geschwind.** Cito **bald.** Tarde **langsam.** Mane **früh.** Sero **spät.** Bis, ter quater, **2. 3. 4mal.** Item, quae numerum indefinitum significant, **welche kein endliche und**

6 Nach Johann Kuhnau ist es für den Musiker notwendig, »daß man in der Hermeneutica kein Fremdling wäre, und den rechten Sensum und Scopum der Worte allemahl wohl kapirte« (zit. bei Schmitz 1950, 26).

7 Siehe Literaturverzeichnis.

8 Die vier Wortklassen bei Krause lauten: ›Affektwörter‹, ›Bewegungswörter‹, ›Zeit- und Raumwörter‹ sowie ›Musikalische Beschreibungswörter‹ (1752/53, 198–200). Die Tradition der ›Verba‹-Lehre wirkt – in analytischer Hinsicht – bis ins 20. Jahrhundert fort: zum einen in den von Hans von Wollzogen zur Orientierung in Wagners Musikdramen angefertigten Leitmotivtafeln, die Debussy ironisch als »Verkehrsschilder« für den Hörer bezeichnete; zum anderen findet sich (unbewusst) die Idee der ›Verba‹-Lehre als musikalische Wörterkunde bei Albert Schweitzer wieder, der Bachs *Orgelbüchlein* als »Wörterbuch der Bachschen Tonsprache« bezeichnete (1948, 262). Schließlich lassen sich Parallelen zwischen der barocken ›inventio‹, die sich von bestimmten Reizwörtern zur musikalischen Umsetzung hat anregen lassen, und der Praxis der Stummfilmmusik herstellen, zu der Stichwortlisten (›cue sheets‹) aufgestellt wurden, die zu jeder dramatischen Situation oder Stimmung der Filmhandlung die passende Musik bereit hielten (umfassend zusammengestellt in der so genannten ›Kinothek‹).

> gewisse Zahl bedeuten / als: Rursus widerumb. Iterum abermal. Saepe, raro, offte / selten. Hierher köndten auch diese Wörter / als: Lux, dies, nox, tenebrae, Liecht / Tag / Nacht / Finsterniß / referirt und gezogen werden: Welche entweder mit weissen oder schwarzen Noten gar füglich köndten gesezt und geschrieben werden. …
>
> 4. Aetates hominu, der Menschen Alter / als: Infantia Kindheit. Pueritia Jugend. Senectus eorumque; mores, das Alter und derselben Sitten / als: Superbus Hofferrig, Humilis demütig. Contemptus veracht. Vilis gering. Odiosus beschwerlich und verhasst / etc.[9]

Zwischen den ›Res‹ und der (sich etwa zeitgleich entwickelnden) Affektenlehre einerseits und zwischen den ›Verba‹ und der Figurenlehre andererseits lassen sich jeweils inhaltliche Schnittstellen ausmachen. Auch bestehen Schnittmengen zwischen der Figuren- und der Affektenlehre, weil ›Res‹ und ›Verba‹ inhaltlich partiell übereinstimmen: Beide können (müssen aber nicht) auf menschliche Affekte zielen. Allerdings ist die ›Res‹- bzw. ›Verba‹-Lehre inhaltlich umfassender und damit differenzierter als die Affektenlehre, die sich meist auf wenige Grundaffekte beschränkt. Die musikalischen Ausdrucksmittel für ›Res‹ und ›Verba‹ können identisch sein: Die sich überwiegend semantisch neutral und musikalisch abstrakt verhaltende Figurenlehre kann für die ›Res‹ wie für die ›Verba‹ gleichermaßen zuständig sein – sogar für die Instrumentalmusik. Ausdrucksmittel der ›Res‹ sind jedoch bevorzugt Tonart und Taktart, da sie für eine ganze Komposition gelten und daher den Gesamtaffekt eines Stückes bestimmen können.[10]

Bei ›Res‹ und ›Verba‹ haben wir es nicht mit verschiedenen Inhalten zu tun, die einer Vertonung zur Verfügung stünden, sondern mit unterschiedlichen *Blickrichtungen* des Komponisten auf denselben Inhalt: entweder auf die Aspekte, die das Ganze, oder auf diejenigen, die das Einzelne betreffen. Es geht also um die Vertonungsart eines Textes. Dennoch verband sich im Laufe der Geschichte mit den ›Res‹ tendenziell mehr der Affekt bzw. der ästhetische Grundsatz von der Einheit des Affekts (oder später der Empfindungen) und mit ›Verba‹ mehr der Blick auf das Detail des Tonsatzes, die Tonmalerei, also auf das gegenständlich Darzustellende und aus dem Kontext Hervorzuhebende.

Die ›Verba‹-Lehre von Wolfgang Schonsleder ist eine der bedeutendsten, nicht nur weil der Autor die Wortklassen des Johannes Nucius erweitert hat, sondern weil er da-

9 Die vier Wortklassen der ›Verba‹-Lehre von Wolfgang Schonsleder (1631, 177) in der Übersetzung von Johann Andreas Herbst (1643, 111 f.; die deutschen Übersetzungen erscheinen in Herbsts Quelle fett gedruckt). Herbst unterschiedet vorab drei Kategorien für die Textvertonung: Man solle achten »Auff den Unterscheid der Wörter. Auff der Sylben accent, und wie man die Wörter recht appliciren und unterlegen soll.« (Ebd., 111) Der erste Punkt betrifft den hier zu besprechenden inhaltlich-semantischen Aspekt, der zweite die Rhythmisierung der Silben in Längen und Kürzen, und der dritte deutet die musikalische Interpunktion an.

10 Angaben zu entsprechenden musikalischen Ausdrucksmittel der ›Verba‹ sind jedoch, wie auch in der Affektlehre, spärlich: So erwähnt Schonsleder in Bezug auf die ›Misericordia‹ den vierten Modus (hypophrygisch) sowie häufige Alterationen (»dieses frequentatae, item etiam b & fa«) und zur Vertonung der ›Admiratio‹ (Verwunderung) führt er Moduswechsel (›mutatio toni‹), die Folge diatonischer und chromatischer Töne (›ex recto in fictum‹) sowie kleinere rhythmische Proportionen (›minus proportionatum‹) an. Analytische Erklärungen waren allerdings überflüssig, da für den damaligen Leser der Notentext für sich sprach.

rüber hinaus die angeführten ›Verba‹ (etwa fünfzig) mit über dreißig Notenbeispielen von Komponisten seit der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts belegt und teilweise kommentiert hat. Eine solche Ausführlichkeit begegnet erst etwa zwanzig Jahre später in der Affektenlehre des Athanasius Kircher, der zwar nur zwölf Notenbeispiele für seine vier Grundaffekte (Liebe, Schmerz, Freude und Klage) heranzieht, diese jedoch mit längeren Kommentaren versieht.[11] Zumindest im Hinblick auf die Affektwörter unterscheiden sich Schonsleders Ausführungen kaum von denen der Affektenlehre Kirchers. Lediglich die über die ›verba affectuum‹ hinausführenden Wortklassen mit Raum-, Zeit- oder Zahlwörtern sind der reinen ›Verba‹-Lehre zuzuordnen.

In den von Schonsleder zitierten längeren Abschnitten können wir beobachten, dass eine echte ›Verba‹-Vertonungsweise dann vorliegt, wenn in Motetten gegen die Gewohnheit, verschiedene auf breiterem Raum durchzuführen, unterschiedliche ›Verba‹ – nach dem Vorbild des Madrigals – dicht gedrängt und stark kontrastierend auftreten. So weist Schonsleder in einem Kommentar zum ersten Beispiel, das vierzehn Mensuren einer Motette von Giulio Zacchini (1572) umfasst, auf vier entscheidende Wörter hin: »Vides hoc exemplo modos dulcedinis, suspirij, lacrymarum, clamoris« (»Du siehst in diesem Beispiel die Art der Süße, des Seufzens, des Weinens und des Rufens«).[12] Nach Schonsleder lässt die Eigenständigkeit der vier Abschnitte erkennen, dass der Komponist sein kompositorisches Interesse eher auf die einzelnen Wörter als auf den Gesamtaffekt gerichtet hat, den von Schonsleder als ›Pietatis‹ (›Frömmigkeit‹) angibt.

Nur verbal verweist Schonsleder auf ein anderes extremes Beispiel von Orlando di Lasso[13], in dem innerhalb von nur zwölf Mensuren nicht weniger als sechs (!) unterschiedlich auskomponierte, überwiegend aus der Affektklasse stammende Wörter zusammengedrängt erscheinen (Beispiel 1).

In der Motette *Stabunt justi* sind nach Schonsleder unter anderem »auch die Affekte der Furcht, der Angst, der Verwirrung und der Verwunderung ausgedrückt« (»… ubi etiam exprimuntur affectus timoris, angustia, turbatio, admiratio«).[14] Der zugrunde liegende Text stammt aus dem biblischen *Buch der Weisheit* (5, 2), hier in der freien Einheitsübersetzung: »Wenn sie ihn sehen, packt sie entsetzliche Furcht, / und sie geraten außer sich über seine unerwartete Rettung.« Beispiel 1 gibt einen Ausschnitt wieder, der drei der von Schonsleder aufgezählten, unmittelbar aufeinander folgenden ›verba affectuum‹ enthält (›turbabuntur‹, ›timore‹ und ›mirabuntur‹). Die andern drei Wörter des vorliegenden Satzes könnten aber sicherlich die Fortsetzung der Aufzählung seiner Wortklassen sein: ›Videntes‹ als den folgenden Affekt des Schreckens (›horibili‹) ankündigendes ›Erkennungswort‹ und ›subitatione‹ als Zeitwort für die sich plötzlich anschließende, unerwartete Rettung. In einem Abstand von meist nur zwei Mensuren werden

11 Kircher 1650, 598–614.

12 Schonsleder 1631, 179. Vgl. die Affekten-Analyse von Hans-Heinrich Unger (1941, 104–106). Unger geht es bei diesem Beispiel allerdings nur um den Nachweis von musikalischen Figuren und nicht um die ›Verba‹-Lehre.

13 Kompositionen von Orlando di Lasso bilden bei Schonsleder rund ein Drittel aller Notenbeispiele (zehn von über dreißig).

14 Schonsleder 1631, 193.

Beispiel 1: Orlando di Lasso, *Magnus opus musicum*, Nr. 227, »Stabunt justi«, 1. Teil), M. 33–44

die ›Verba‹ in ihrem jeweiligen Sinn mit eigenem musikalischen Profil abgebildet: Dem erstaunt angehaltenen ›videntes‹ mit seinen gleichsam stumm-visuell ›exclamatischen‹ Quintsprüngen folgt die Konfusion des ›turbabuntur‹ im minimalistischen Gewebe von gegeneinander verschobenen Viertelsynkopen, in der Quinta vox (Tenor II) sogar durchgehend über zwei Mensuren hinweg; die anschließende Furcht (›timor‹) und der damit verbundene Schrecken (›horibili‹) werden abrupt tiefer, dunkler registriert, im zitternden Vierteltremolo rezitiert und – mit Ausnahme der später folgenden pathopoietischen Angst (›angustia‹, M. 56) – zum einzigen Mal im phrygischen ersten Teil der Motette mit den tritonischen b-Molle abgetönt; die fünftönige Verwunderung (›mirabuntur‹) bricht auf leichter Zeit ab bzw. wird in drei Stimmen von der Pausenfigur der ›Tmesis‹ abgeschnitten‹; in unvermittelt anschließender Plötzlichkeit huscht das ›in subitatione‹ mit konsequenter Homorhythmie auf schnellen, außergewöhnlich vielen silbentragenden Vierteln vorbei.

Lassos Beispiel ist offensichtlich stark vom Madrigal und dessen tendenziell ›verbaler‹ Vertonungsweise beeinflusst. Zugleich kündigt es eine neue Zeit an, in der die Komponisten mit ihrer Musik auf die Darstellung der Affekte zielen. Von daher ist es nicht verwunderlich, dass sich für Schonsleder Orlando di Lasso gerade dadurch auszeichnet, »hervorragend im Ausdruck von Affekten« zu sein (»Excellit hic auctor in affectibus exprimendis«).[15]

›Res‹ contra ›Verba‹

Die Diskussion um ›Res‹ oder ›Verba‹ hing eng mit dem dauerhaften Streit um den Vorrang von Musik oder Sprache zusammen, der in unterschiedlichen historischen Situationen mit wechselnder Akzentuierung geführt wurde. Bildeten für das antike Harmonia- bzw. Musikverständnis Wort und Ton sowie auch Tanz bzw. Gebärde eine untrennbare selbstverständliche Einheit, so wurde diese mit der Entwicklung der artifiziellen Mehrstimmigkeit im Laufe des Mittelalters bis zur frühen Neuzeit zunehmend aufgelöst.[16] Im 16. Jahrhundert wandelte sich das in der hochartifiziellen Polyphonie gespaltene Wort-Ton-Verhältnis zugunsten von Textverständlichkeit und musikalischer Wortausdeutung. Die zunehmende Bedeutung und Herrschaft des Wortes über die Musik kann in diesem Jahrhundert an drei Gattungen abgelesen werden: an der cantus-firmus-freien Motette mit ihren nunmehr individuell erfundenen, textinspirierten Soggetti; am Madrigal, das mit seinen weltlich-landessprachlichen Texten noch intensiver und ungehemmter als die geistlich-liturgische Motette den menschlichen Affekten im Text nachgeht; schließlich am Extremfall Monodie, in deren rezitativischem Stil die Musik die bislang entwickelten eigengesetzlichen Fesseln weitgehend ablegt, um so in allen Dimensionen des Tonsatzes nur noch auf das Wort reagieren zu können. Zarlinos Forderung, »l'Harmonia & il Numero debbono seguitare la Oratione«[17], sowie Monteverdis schärfere Formulierung, »L'orazione sia padrona dell' armonia e non serva«[18], begünstigten die wörtliche Vertonungsweise.

15 Ebd.

16 Vgl. dazu Müller-Blattau 1952.

17 »Die Harmonie und der Numerus [Metrum] müssen der Rede folgen.« (Zarlino 1558, 419)

Die Verlagerung auf die Darstellung der ›Res‹, also den vorherrschenden Gesamtaffekt, vollzog sich in der Arie des 18. Jahrhunderts. In deutlicher Abgrenzung zum Rezitativ, das nunmehr der Darstellung der Handlung vorbehalten war, wurde die Arie als ein Musikstück behandelt, das der Betrachtung und nicht der Handlung gewidmet war. An den verallgemeinerbaren ›Res‹ richteten sich in der Oper sowohl die Rollenfächer als auch die verschiedenen Arientypen aus. Durch die erlangte musikalische Autonomie wurden Text und Musik unabhängig und austauschbar und die Wiederverwendung ein und desselben Affekttyps als Parodie wesentlich erleichtert.[19] Gegen den ›Missbrauch‹, die Musik vom Text abzukoppeln und zu verselbständigen, richtete sich die Reform von Christoph Willibald Gluck: »Ich war darauf bedacht, die Musik wieder zu ihrer wahren Aufgabe zurückzuführen, nämlich der Dichtung in ihrem Ausdruck der Empfindungen und dem Reiz der Situationen zu dienen.«[20] In der stärkeren Anbindung der Musik an einen bestimmten Text suchte Gluck die symbiotische Verbindung von Text und Musik wieder zu erlangen. Insbesondere der »Reiz der Situationen« ließ die ›Verba‹-Vertonung wieder zu ihrem Recht kommen.

Im 19. Jahrhundert wurde das Wort-Ton-Verhältnis vor allem hinsichtlich der Frage diskutiert, ob der ästhetische Vorzug beim Strophenlied oder durchkomponierten Lied liege. Während Johann Wolfgang von Goethe dem Vorbild des Strophenlieds in der *Zweiten Berliner Liederschule* folgte und kritisierte, dass manche Liederkomponisten »durch ein sogenanntes Durchcomponiren, den Eindruck des Ganzen durch vordringende Einzelheiten zerstören«[21], forderte Hans Georg Nägeli gerade umgekehrt eine »Erhöhung des Wortausdrucks«[22] bzw. einen »speciel-passenden Wortausdruck«.[23] Goethes Rede vom »Eindruck des Ganzen« im Strophenlied meint aber nichts anderes als die ›Res‹, während die im Durchkomponieren »vordringenden Einzelheiten« die ›Verba‹ betreffen. In diesem Sinn kann gesagt werden, dass die alte ›Res-contra-Verba-Debatte‹ in der modernen Diskussion um strophische oder durchkomponierte Vertonungsweise aufgegangen ist. Der ›speciel-passende Wortausdruck‹ aber wird im 19. Jahrhundert im-

18 »Die Rede soll die Herrscherin der Musik und nicht deren Dienerin sein.« (Monteverdi 1607, Vorrede)

19 Vgl. dazu Lühning 1994, Sp. 819 f.

20 Christoph Willibald Gluck, Vorrede zur Oper *Alceste*, Wien 1769, in: Einstein 1954, 142. Vgl. aber Mozart: »bey einer opera muß schlechterdings die Poesie der Musick gehorsame Tochter seyn« (Brief vom 13. Oktober 1781 an den Vater).

21 Brief vom 14. März 1803 an Wilhelm von Humboldt (zit. nach Walwei-Wiegelmann 1985, 144). Nach Goethes Auffassung soll die musikalische Liedkomposition dem Stimmungsgehalt sämtlicher Strophen gerecht werden. Die wechselnden Gefühlswerte der Dichtung sind von den Interpreten durch feine Schattierungen im Vortrag zu realisieren; Goethe bezieht sich hier wahrscheinlich auf die Tradition der Rhetorik, nach der die ›Verba‹ Teil der ›Pronuntiatio‹, der Vortragslehre waren). Vgl. dagegen die aus demselben Jahr stammende AMZ-Kritik des musikalisch ›Charakterlosen‹ in der strophischen Vertonung (siehe Fußnote 44)! Beim Durchkomponieren trat anstelle des von Goethe geforderten aufführungspraktischen ›*Be*tonens‹ einzelner Worte nun ein kompositorisches ›*Ver*tonen‹ als musikalische Übersetzung der Worte, sei es nur abbildend oder auch auslegend. Von den beiden durchkomponierenden Vertonungsarten, der horizontalen, als ein ›Am-Text-entlang-Komponieren‹ (Reihungsform) und der vertikalen, die sich ›darauf konzentriert, Textdetails in musikalische [Details] zu übersetzen‹, entspräche die Vertikalachse mehr der ›Verba‹-Vertonungsweise (Schwab 2004, 384 f.).

22 Nägeli 1817, Sp. 765 f.

23 Nägeli 1811, Sp. 633.

mer mehr der instrumentalen Begleitung überantwortet. Für Robert Schumann kann »die Singstimme allein […] nicht alles wirken, nicht alles wiedergeben; neben dem Ausdrucke des Ganzen sollen auch die feineren Züge des Gedichts hervortreten«, und dies werde »durch die Fortschritte des einstweilen weiter ausgebildeten Begleitinstruments, des Klaviers«, erreicht.[24]

Diese Entwicklung reicht weiter bis zur psychologischen Ausdeutung des Textes durch die Orchesterpolyphonie Richard Wagners. Noch Richard Strauss, der den »Kampf zwischen Wort und Ton« als das »Problem seines Lebens« bezeichnete[25], musste sich in Selbstkasteiung üben, um nicht den Kampf ›Res contra Verba‹ stets zugunsten der ›Verba‹ zu entscheiden: »Vorerst bemühe ich mich, meiner schlimmen Neigung zu allzu viel charakteristischem Detail […] nicht zu stark die Zügel schießen zu lassen, sondern bei einem flüssig begleitenden Orchester ein gut pointiertes Deklamieren des Sängers nicht durch Sinfonie im Orchester zu behindern.«[26]

Neben der Gattungsgeschichte ist auch der ästhetische Wandel für die wechselweise Akzentuierung von ›Res‹ oder ›Verba‹ verantwortlich. Diese Entwicklung verläuft von der Nachahmungsästhetik, die unter Zarlinos Postulat der »Imitazione della parola«[27] insbesondere auf die musikalische Darstellung der ›Verba‹ zielt, über die subjektive Ausdrucksästhetik des 18. Jahrhunderts nach Beethovens Devise »Mehr Ausdruck der Empfindung als Malerei«, also mehr die ›Res‹ als ›Verba‹[28], bis hin zur romantischen Ästhetik des Gespaltenen, Disparaten, Vereinzelten und Fragmentarischen, im Zuge derer sich die Gewichte wieder zugunsten der ›Verba‹ verschieben.[29] Schließlich bewertet der

24 Schumann 1854, ²1914, Bd. 2, 123.

25 Zitiert nach Fähnrich 1961, 22.

26 Ebd., 32.

27 Zarlino 1588, Kap. VIII/11.

28 Für Christian Gottfried Krause geht ›rühren‹ vor ›malen‹: »Es kann aber nicht so rühren, wenn man ein Wort ausdrückt, als es rühret, wenn eine Empfindung ausgedrückt wird.« (1752/53, 77). Während die Nachahmungsästhetik mehr die ›Verba‹ betont, favorisiert die Ausdrucksästhetik die ›Res‹. Die von Charles Avison getroffene Unterscheidung zwischen ›bloßer‹, ›bedeutungsloser Nachahmung‹, die den zu vertonenden Sachverhalt eigentlich nur verdoppelt, also redundant erscheint lässt, einerseits und ›wahrem musikalischem Ausdruck‹ andererseits führt zur Bevorzugung der ›Res‹ als dem hinter den Dingen stehenden Wesen, während die ›Verba‹-Vertonung zur oberflächlichen Tonmalerei verkommt: »Was also hat der Komponist, der nach wahrem musikalischen Ausdruck [statt nach ›bedeutungsloser Nachahmung‹] trachtet, zu leisten? Ich antworte: Er soll eine so glückliche Mischung von Melodie und Harmonie herstellen, daß sie uns überaus stark ergreift mit denjenigen Leidenschaften und Gemütsbewegungen, die der Dichter zu erregen beabsichtigt, und daß er [der Komponist] aus diesem Grunde nicht bei einzelnen Wörtern zum Zwecke der Nachahmung sich aufhalten soll, sondern die allgemeine Richtung oder Absicht des Dichters auffassen muß.« (Avison 1753, Teil 2, dt. nach Zimmermann 1984, 53)

29 Vgl. die klassizistische Kritik an der Isolation des Besonderen, der Vereinzelung bzw. der »Partikularisation« (Hegel, 1835–38, 241) der romantischen Ästhetik. Gegenüber der auf das einheitlich Ganze gerichteten klassischen Musik macht Ernst Kurth für die romantische Musik einen Zug zur »Zersplitterung in Einzelwirkungen« geltend (1920, 288). Harmonisch wird so eine »Augenblickswirkung« (ebd., 268) in der »Verselbständigung absoluter Fortschreitungswirkung« (ebd., 268) erreicht. Diese liegt vor, »wenn sich eine solche einzelne Klangfolge nach außen, d. h. gegen den übrigen Zusammenhang, als eine charakteristische Reizwirkung für sich heraushebt, als eigentümliche Verbindungswirkung zweier Klänge.« (Ebd., 264 f.)

Unsagbarkeitstopos der Romantik die Instrumentalmusik höher als die am Wort haftende Vokalmusik.[30] Da die Musik – im Gegensatz zur Sprache – das Unaussprechliche auszudrücken vermag, ist sie über Einzelheiten (›Verba‹) erhaben: »Ist Kunst überhaupt etwas anderes, als die Mitteilung eines tieferen, geistigeren Sehens, wobei das Äußerliche und einzeln Wirkliche mehr oder weniger unwesentlich wird?« fragt August Wilhelm Schlegel.[31] In diesem Sinn stehen die ›Verba‹ für das äußerlich Wirkende und Konkrete, die ›Res‹ dagegen für das über die Materie Hinausführende, Ideelle, Geistig-Metaphysische.[32] Die ursprünglich rein vokale Problematik um ›Res‹ oder ›Verba‹ geht auf in der Diskussion um absolute Musik oder realistische, d. h. text- oder handlungsgebundene Programmmusik.[33]

Contra ›Verba‹

Die musiktheoretischen Quellen zeigen, dass schon früh Kritik an der ›Verba‹-Vertonungsweise geübt wurde. Bereits Vincenzo Galilei äußerte sich 1581 gegen eine am Einzelwort aufgerichtete »imitazione della parola«, bei der die Zuhörer nicht wüssten, ob sie lachen oder sich empören sollen.[34] Gegen eine übertriebene tonmalerische

30 Einen ersten Schritt dieser Entwicklung in Richtung Verselbständigung der Instrumentalmusik, die der Worte nicht mehr bedarf, um selbst ausdrucksvoll zu sein, scheint Johann Georg Neidhardt getan zu haben: »Der Endzweck der Musique ist alle Affecten / durch die blossen Thone und deren rhythmum oder Noten / trotz dem besten Redner / rege zu machen.« (1706, Vorrede, 3) Diesen Satz zitiert Johann Mattheson etwas verändert und einem in Klammern gesetzten präzisierenden Zusatz, der auf die musikalische Unabhängigkeit der Affektdarstellung von Worten hinweist: »Der Endzweck der Music ist / alle Affekte durch die blossen Tone (auch ohne Zuthun einiger Worte und Verse) rege zu machen.« (1721, 175)

31 Schlegel 1828, 367.

32 Vgl. die bereits in der Rhetorik des 16. Jahrhunderts getroffene Unterscheidung von ›Res‹ als ›idea orationis‹ und ›Verba‹ als ›materia orationis‹ (siehe Fußnote 3).

33 Insgesamt verhält sich die Romantik gespalten zu ›Verba‹ und ›Res‹: Einerseits tendiert sie zur »Zersplitterung in Einzelwirkungen« (z. B. im durchkomponierten Lied), andererseits ist sie besessen von der Idee der Gesamtheit, des integrativen Ganzen, eben weil Kompositionen formal auseinander zu brechen drohen. Zudem erscheinen die ›Verba‹ im Hinblick auf das Metaphysische der Instrumentalmusik nicht als das Wesentliche. Ferdinand Hand, dessen *Aesthetik der Tonkunst* u. a. Robert Schumann rezipierte, kehrt den Vorrang des Textes vor der Musik um. Das »die Töne begleitende Wort« (1841, Bd. 2, 91) ist lediglich eine Verständnishilfe, die der seelisch-geistigen Aussagekraft der Musik nachgeordnet ist: »Irrtümlich fasste Kant sie [die Musik] nur als Vehikel der Poesie auf. Mit Worten verbunden erhält sie keineswegs mehr innere Bedeutung, sondern nur mehr Begreiflichkeit oder Verständlichkeit.« (Ebd., Bd. 1, 1837, 85) Anstelle der Vertonung eines Textes tritt eine Textierung, der – auch in der Vokalmusik – eine bloße hermeneutische Funktion zukommt.

34 »Ein andermal sprechen sie [die modernen Komponisten] von der Nachahmung der Wörter, wenn darunter einige sind, die ›fliehen‹ bezeichnen oder ›fliegen‹; diese tragen sie mit solcher Geschwindigkeit und so wenig Anmut vor, wie man es sich nur vorstellen kann; und bei jenen, die sagen mögen ›verschwinden‹, ›in Ohnmacht fallen‹, ›sterben‹ oder wirklich ›gestorben sein‹, haben sie in einem Augenblick die Stimmen mit solcher Heftigkeit zum Schweigen gebracht, daß sie, statt einen jener Affekte hervorzurufen, die Zuhörer einmal zum Lachen gebracht haben, das andere Mal zur Empörung, weil sie sich fühlten, als hätte man sie fast zum Besten haben wollen […] Unglückliche, sie [die Musiker] bemerken nicht, daß, wenn Isokrates oder Corax oder andere der gefeierten

Hervorhebung von Einzelwörtern, die Gefahr laufe, durch die semantische Verdopplung leer, bedeutungslos oder redundant zu sein oder gar ins Lächerliche umzukippen, wenden sich auch Mattheson[35], Krause[36], Avison[37], Marpurg[38], Sulzer[39] und noch Adolf Bernhard Marx, für den das Wort »bei aller Tiefe doch nur ein Gefäss für den geistigen Inhalt« darstellt.[40] Als zweites Argument gegen die ›Verba‹-Vertonung wurde auf die Widersprüche zwischen ›Sensus‹ und ›Scopus‹, also zwischen dem Aussageziel und der Bedeutung des Einzelworts hingewiesen, wie sie insbesondere bei Verneinungen auftreten.[41]

Redner nur ein einziges Mal zwei dieser Wörter so ausgesprochen hätten, alle Zuhörer hätten zur gleichen Zeit gelacht und sich empört. […] Sie wundern sich dann, daß die Musik ihrer Zeit jene bemerkenswerten Affekte nicht hervorbringt, wie die Antike […]. Wer Urteil hat, drückt die Begriffe des Geistes beim Sprechen nicht in solch lächerlicher Weise aus, sondern in einer davon sehr verschiedenen und entfernten.« (Galilei 1581, dt. nach Dürr 1994, 111 f.)

35 Mattheson 1722, 100, und 1739, 200–203.

36 Krause 1752/52, 77 und 195. »Ob man nämlich die Bilder der in einer Sprache schon gewöhnlichen Metaphern, durch Töne nachahmen solle? Ich getraue mir nicht, es ohne Einschränkung zu bejahen. Denn bey manchem, dem Zuhörer schon sehr geläufigen Bilde, möchte derselbe sich auflehnen, wann der Musikus es ihm noch lebhafter machen wollte; es würde mehr ein Gelächter als Vergnügen erwecken.« (Ebd., 194)

37 Avison 1753, dt. nach Zimmermann 1984, 53.

38 »Fürs andre muß die Nachahmung zu keinen seltsamen, lächerlichen, ungeschickten und der menschlichen Stimme unwürdigen Wendungen in der Melodie Gelegenheit geben. Ein gewisser sinnreich leichtsinniger Componist unsers Jahrhunderts hat in diesem Puncte öfters über die Schnur gehauen. Er hat die Sache fahren lassen, und ist an den Wörtern hängen geblieben, welches fürnehmlich in allegorischen Texten, und in bejahenden Sätzen, die vom Poeten mit verneinenden Phrasibus ausgedrücket worden sind, sehr abgeschmackt und poßirlich klinget.« (Marpurg 1764, 268)

39 »Aber diese Malereien sind dem wahren Geist der Musik entgegen, die nicht Begriffe von leblosen Dingen geben, sondern Empfindungen des Gemüts ausdrucken soll.« (Sulzer, 1771, 455 f.)

40 Marx 1847, Bd. 4, 470.

41 Johann Mattheson zählt in seiner *Critica musica* diverse Beispiele auf, in denen selbst berühmte Komponisten falsch gehandelt hätten: »André Campra, der berühmte Französische Componist, machte aus den Worten: non clamabunt, ein Duett, das sehr lange, mit vollem Geschrey, fortwährte; und er hätte just das Gegentheil thun sollen.« (1725, Bd. 2, 313; vgl. auch dort folgendes Beispiel: »Wisch ab der Thränen scharffe Lauge!«) Vgl. auch das unten von Wolfgang Caspar Printz angeführte Beispiel »Cede dolor«. Wolfgang Schonsleder dagegen hat in seinem oben erwähnten Traktat ein Notenbeispiel angeführt (1631, 209), das trotz Verneinung im Text (»cuius regni non erit finis«) mit dem Zeitwort »finis« überschrieben wurde, obwohl in der Sache eigentlich von der Unendlichkeit die Rede ist. Auch J. S. Bach hat sich, entgegen der Warnungen der Theoretiker, häufig von affekthaltigen Wörtern zur musikalischen Abbildung hinreißen zu lassen, auch wenn sie negiert sind. Im Duett »Entzücke uns beide« seiner *Jagdkantate* BWV 208 vertont Bach im Satz »Fürst Christian weide auf lieblichsten Rosen, befreiet vom Leide« die letzten drei Worte in Moll mit Dissonanzen. Während hier für Friedemann Otterbach »eine dem Inhalt des Textes nicht ganz angemessene Vertonung« vorliegt (1982, 65), meint Alfred Dürr: »Der Ästhetik des Barock entsprechend trübt sich der fröhliche Charakter des Satzes beim Text ›befreit vom Leide‹: Die Vorstellung des Leides, auch in seiner Negation, wird musikalisch durch Mollklänge und Dissonanzen interpretiert.« (1985, 880) Eine weitere Vorstellung würde an politische Musik grenzen: Sollten die Dornen der Rosen den Fürst etwa nicht, zumindest musikalisch, ein wenig stechen, anstatt ihn gleich vom Leide zu befreien? Vgl. auch die Choralsätze R 367 (»der hat auf keinen Sand gebaut«); R 368 (»den verlässt er nicht«); R 343 (»den will er nicht verlassen«); ›Verba‹ gehen hier vor ›Res‹. Es scheint, als würde gerade der menschliche Makel (die ›Sünde‹) in Bachs (geistlicher) Musik immer mitschwingen.

Pro ›Verba‹

Entgegen den geschilderten Bedenken gegen die ›Verba‹ gab es – abhängig von der jeweils vorherrschenden Ästhetik – auch Bestrebungen, die Einzelwörter kompositorisch ernst zu nehmen. Begünstigt wurde die ›wörtliche‹ Vertonungsweise von der Nachahmungsästhetik, denen die Komponisten der Madrigale und Monodien durch ›imitazione delle parole‹ gefolgt sind, die vor allem in Madrigal und Monodie gepflegt wurde und von der romantischen Musikanschauung, die beispielsweise im durchkomponierten Lied des 19. Jahrhunderts mit seiner »Zersplitterung in Einzelwirkungen«[42] und seinem »speciel passenden Wortausdruck«[43] die ästhetische Grundlage bildet. Gemeinsam war beiden unterschiedlichen ästhetischen Richtungen der Wunsch nach Mannigfaltigkeit oder ›Varietas‹[44] im musikalischen Ausdruck. Bereits 1722 beklagt Johann Mattheson in Bezug auf die vielstrophige Ode, dass »in der Music nichts armseeligers / noch abgeschmackters seyn könne / als einerley Melodie / so offt hinter einander / auf gar verschiedene Worte / zu hören.«[45] Auf die Gefahr eines ›charakterlosen‹ Kompromisses, der darin bestünde, Strophen mit verschiedenem Inhalt unterschiedslos zu vertonen, weist ein Rezensent der *Allgemeinen musikalischen Zeitung* von 1803 hin. Johann Philipp Kirnbergers zwölf Takte umfassende Musik zu Gottfried August Bürgers 32-strophiger Ballade *Leonore* (1780) habe »wohl nie ein Mensch […] durchsingen mögen: denn der Komponist muss bey solchem Verfahren, um die Musik mit dieser oder jener Strophe nur nicht ganz in Widerspruch zu setzen, so gar unbedeutend und charakterlos schreiben.«[46] Nicht nur, um »der langweiligen Eintönigkeit« auszuweichen, wurde »das sogenannte Durchkomponieren gefunden«, wie der AMZ-Rezensent meint, sondern vor allem, weil es erlaubt, feinste Details »auszumahlen« oder »dem psychologischen Fortschritt des Textes« nachzugehen, wie ein Aufsatz von 1822 mit *Blick auf Schuberts Lieder* betont.[47]

Das Interesse an der Vertonung der ›Verba‹ wurde zudem durch die Tatsache gefördert, dass in die Worttabellen des 17. Jahrhunderts bevorzugt solche ›Verba‹ aufgenommen wurden, mit denen unmittelbar eine musikalische Vorstellung assoziiert werden konnte. Die musikalische Wörterkunde gehörte systematisch zur ›Inventio‹ bzw. zu den

42 Kurth 1920, 421.

43 Nägeli 1817, 16.

44 Für Werner Braun ist es »ganz offenkundig, daß Nucius' Figurenlehre dem alten Ziel der ›varietas‹« diene. In seinem Figuren-Abschnitt käme Nucius »zuerst auf den Maler zu sprechen, der durch das geschickte Hervorheben von Details das ermüdende Einerlei zu vermeiden sucht: so solle auch der Komponist nach Abwechslung streben.« Wenn auch bei Nucius keine direkte Verbindung zwischen seiner ›Verba‹- und seiner Figurenlehre zu finden ist, so kann dennoch von dem gemeinsamen Ziel der ›Varietas‹ ausgegangen werden (1994, 333 f.).

45 Mattheson 1722, 100.

46 Ungenannter Rezensent, *Allgemeine musikalische Zeitung* 5 (1803), Sp. 494 f.

47 *Blick auf Schuberts Lieder*, in: Deutsch 1964, 126; vgl. auch 93 und 151. Neben dem Durchkomponieren sind auch im variierten Strophenlied musikalische Details zum Ausdruck oder zur Hervorhebung besonderer Wörter zu finden. Nach Adolf Bernhard Marx wird es bei bestimmten Texten schwierig, »einer von Vers zu Vers sich mehr oder weniger verwandelnden Stimmung durch eine einzige enggeschlossne Komposition zu genügen. Dann wird es auch erreichbarer, neben der allgemeinen Stimmung auch dem Einzelnen genügenden Ausdruck zu verleihen.« (1845, Bd. 3, 584)

›Loci topici‹, den ›Erfindungsorten‹. Dem barocken Komponisten boten solche musikalischen ›Verba‹ reiche ›Erfindungsquellen‹[48], durch die er sich direkt zur Vertonung anregen lassen konnte. Noch für Joseph Riepel sind die ›Verba‹, die er »grammatikalische Expressionen« nennt, »überhaupt eben nicht zu verwerfen; massen sie dem Tonsetzer Ideen, das ist, Gedanken und Einfälle verschaffen. Dafern sie nur, wie gemeldt, den oratorischen Sinn [= ›Res‹] nicht verkehren, und nicht zu läppisch oder niederträchtig sind.«[49]

Schließlich lassen auch manche Kompositionen, die auf das Parodieverfahren zurückgehen, die Sorgfalt ihrer Komponisten bei der Vertonung des Einzelworts erkennen. Eine Parodie gelingt nur dann, wenn sie die ›Res‹, also den Hauptaffekt, mit der Vorlage teilt. Abweichungen im Detail sind dadurch aber nicht ausgeschlossen; denn es lassen sich zahlreiche Fälle zeigen, in denen der Komponist musikalisch eingegriffen hat, um einzelne Worte der veränderten Semantik anzupassen.[50]

Vermittlung: ›Res‹ *et* ›Verba‹

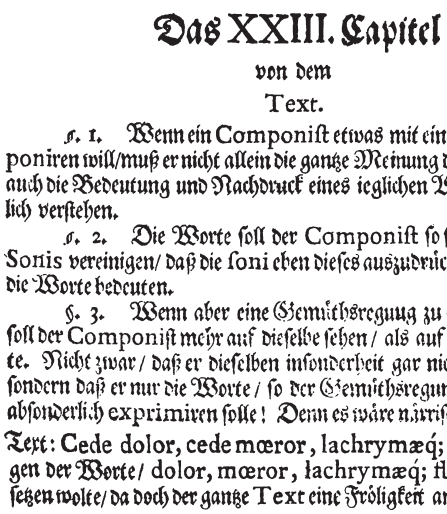
Im Jahre 1676 legt Wolfgang Caspar Printz einen Text zur Diskussion um ›Res‹ oder ›Verba‹ vor, in dem er sich um Differenzierung und Vermittlung bemüht (Abb. 2).[51] Zunächst spricht der Text von ›Res‹ *et* und nicht contra ›Verba‹, ja es scheint, als ob der Autor eine Lanze für die ›Verba‹ brechen wollte. Printz stellt die Worte in ihrem eigenen Wert

48 Bei Mattheson ist es die sechste von insgesamt fünfzehn ›Erfindungsquellen‹, der ›Locus causae materialis‹, der die ›Verba‹-Lehre berührt: Der zweite von drei Fällen, die ›materia in qua‹, »oder die Materie, worin man arbeitet, gehöret zum Theil dem Unterwurff, dem Text, oder der besondern Leidenschafft zu, die einer sich zur Vorstellung erwählet hat« (1739, »Von der melodischen Erfindung«, 129). Vgl. die vom Rhetoriker Scaliger (1561) getroffene Unterscheidung in als ›idea orationis‹ (= ›Res‹) und in als ›*materia* orationis‹ (= ›Verba‹). Mattheson macht aber deutlich, dass »innerliche Regungen«, also Affekte, »allezeit edler, als äusserliche, wörtliche Zeichen« sind (ebd., 131).

49 Riepel 1776, Teil 1: Von dem Recitativ, §29.

50 Als Paradebeispiel einer Parodie wird gerne das *Weihnachts-Oratorium* von J. S. Bach herangezogen, da sich in ihm zahlreiche Sätze aus weltlichen Huldigungs-Kantaten wieder finden. Im Übergang vom weltlichen auf den geistlichen Text waren allerdings – bei prinzipiell identisch-musikalischem Grundaffekt – vereinzelte Feinabstimmungen auf die neuen ›Verba‹ notwendig (vgl. Möller 1972, 686–691 und Blankenburg 1982, 12–25). Um ein pikantes Beispiel herauszugreifen: In der Parodievorlage, der *Herkuleskantate* BWV 213 (Nr. 3) singt die ›Wollust‹ ein Wiegenlied, um Herkules zu verführen. Dabei verwendet Bach an der Stelle »schlafe, mein Liebster, und pflege der Ruh« einen großen Sextsprung aufwärts, der an der analogen Stelle im *Weihnachtsoratorium* (Kantate 2, Nr. 19, T. 51f.) durch Fortsetzen der vorangehenden, abwärts führenden Skala vermieden wird, obwohl die Altstimme das um eine Oktave höhere *cis*^{2} problemlos hätte singen können. Selbst der evangelische Pastor Blankenburg sprach von einem »aufreizenden Sextsprung«, den die »personifizierte Wollust« singe, und den Bach bei der Parodierung durch die Mutter Maria »nie« hätte »unverändert lassen können«, weshalb er ihn »umgekehrt weiter abwärts geführt« hätte (ebd., 19). Die »Ruh des Jesuskinds» ist nicht die »Ruh« des (zu verführenden) Herkules: während das Kind wirklich der Ruhe pflegen möge, soll sich Herkules nur entspannen, um sich dann um so leichter der Wollust hingeben zu können. Die durch einen Halbton zur großen Sexte übersteigerte traditionelle Figur der ›Exclamatio‹, häufig im Sinne von Schmerzensschrei, fungiert hier als augenzwinkernd lustvolle (S) exclamatio.

51 Printz 1676, Bd. 1, Kap. 23: »Von dem Text«.



Das XXIII. Capitel
von dem
Text.

§. 1. Wenn ein Componist etwas mit einem Text componiren will/muß er nicht allein die gantze Meinung deſſelben/ ſondern auch die Bedeutung und Nachdruck eines ieglichen Wortes abſonderlich verſtehen.

§. 2. Die Worte ſoll der Componiſt ſo ſchicklich mit den Sonis vereinigen/ daß die Soni eben dieſes auszudrücken ſcheinen/ was die Worte bedeuten.

§. 3. Wenn aber eine Gemüthsreguug zu exprimiren iſt/ ſoll der Componiſt mehr auf dieſelbe ſehen/ als auf die eintzele Worte. Nicht zwar/ daß er dieſelben inſonderheit gar nicht achten dörfte/ ſondern daß er nur die Worte/ ſo der Gemüthsregung zuwider/ nicht abſonderlich exprimiren ſolle! Denn es wäre närriſch/wenn ich dieſen Text: Cede dolor, cede mœror, lachrymæq; ſlentium, wegen der Worte/ dolor, mœror, lachrymæq; ſlentium traurig ſetzen wolte/ da doch der gantze Text eine Fröligkeit andeutet.

Abbildung 2: Wolfgang Caspar Printz, *Phrynis* 1676, Kap. 23, »Von dem Text«

und ihrer besonderen Bedeutung heraus: Der Komponist solle »nicht allein die gantze Meinung [= ›Res‹] desselben [Textes], sondern auch die Bedeutung und Nachdruck eines ieglichen Wortes absonderlich verstehen« und, wie Printz im zweiten Paragraphen ausführt, entsprechend musikalisch zum Ausdruck zu bringen. Steht jedoch im Text eine ›Gemüthsregung‹, d. h. ein Affekt im Vordergrund (§ 3), so soll der Komponist mehr auf diese ›Res‹ als auf die einzelnen ›Verba‹ achten. Printz präzisiert: Worte, die »der Gemüthsregung zuwider« laufen, also die Einheit des Affekt gefährden oder ihm gar – wie in der Negation – widersprechen, dürfen nicht musikalisch hervorgehoben werden (wenn im »Cede dolor« der Schmerz *weichen* soll, dann ist die ›Res‹ ›fröhlich‹, das Verbum ›dolor‹ darf trotz kompositorischer Verlockung keine Berücksichtigung finden). Hingegen sollen Worte, die den herrschenden Affekt (die ›Res‹) repräsentieren, bei der musikalischen Ausdeutung Beachtung finden. Anders gesagt: Der ›Sensus‹ des Einzelwortes, das musikalisch ausgedeutet werden soll, muss mit dem ›Scopus‹ der Gesamtaussage (des Satzes oder Textes) übereinstimmen.[52] Die ersten drei Paragraphen des Printzschen Textes, die Johann Gottfried Walther wörtlich in seine *Praecepta* (1708) übernommen hat, wurden – wegen ihres vermittelnden Charakters – in der Folgezeit breit rezipiert.

Wie so eine Vermittlung von ›Res *et* Verba‹ kompositorisch realisiert werden kann, zeigt der Vergleich eines von Joseph Riepel kritisierten ›Pro-Verba-Beispiels‹ mit einer Vertonung desselben Textes von J. S. Bach. Für den Praeceptor in Riepels Schrift *Harmonisches Sylbenmaß* steht die einseitige ›Verba‹-Vertonung des folgenden Notenbeispiels der eigentlich freudigen Textaussage entgegen:

52 Vgl. auch Krause (1752/53, 77): »Will jedennoch der Componist den Inhalt eines Wortes schildern, so muß er den ganzen Sinn der Rede, davon das Wort ein Theil ist, nicht aus den Augen lassen.« »Das Haupterforderniß bey einem solchen musikalischen Worte ist, daß es den in der Arie herrschenden Affect, oder wenigstens den Hauptgedanken des Perioden, oder die darinn vorkommende Handlung in sich halten muß.« (Ebd., 313)

> Wann es im *Credo* heißt: Ich erwarte die Auferstehung der Todten und ein ewiges Leben, so wird hierdurch vielmehr eine hofnungvolle Freude als Traurigkeit ausgedrückt. Nun habe ich aber einst folgenden Satz gehört:
>
>
>
>
> Nehmlich zu 4 Vocalstimmen mit Instrumenten. Allein er ließ bey den letzten vier Täcten die Instrumente weg, gleichsam als würde eine Leiche ins Grab gesenkt.[53] Er hätte die ganze Construction [also die ›Res‹] erwegen, und nicht nur die einschichtig- oder grammatikalischen Wörter [die ›Verba‹] obenhin anschauen sollen. Daß er über *exspecto* langsame Noten genommen, kann einiger massen hingehen, ob zwar selbes Wort dießmal nicht sowohl warten als verlangen heissen mag.[54]

Auch habe der Komponist »zum Wort *resurrectionem* aufsteigende Noten genommen, welche grammatikalische Expression dem Inhalt des Textes nicht entgegen« stehe.[55] Was Riepel hier letztlich kritisiert, ist die mangelnde Einheit der »ganzen Construction«, die zugunsten einer wörtlich abbildenden Vertonung in zwei Phrasen (T. 1–6 und 7–10) auseinander bricht. Damit werde die freudige ›Res‹ ins traurige Gegenteil verkehrt.

In J. S. Bachs *h-Moll-Messe* (*Credo*, Nr. 8 »Confiteor«, Adagio, T. 132–146) werden die Worte »expecto«, »resurrectionem« und »mortuorum« sowohl als ›Verba‹ denn auch als ›Res‹ vertont. Die Darstellung dieser unterschiedlichen semantischen Funktionen geschieht durch verschiedene Parameter des Tonsatzes. Als ›Verba‹ werden »expecto«, »resurrectionem« und »mortuorum« durch melodische Merkmale in den einzelnen Stimmen abgebildet: Das »Et expecto« (T. 123–129) erhält lang gezogene, ›verlangende‹ Notenwerte (vgl. Riepel), angereichert ›mit Erlösung erwartenden‹ Dissonanzen sowie im Adagio quälend-langsam pochenden, ›ungeduldigen‹ Repetitionsviertel im Bass. Die Auferstehung und die Toten werden in Form eines organischen Melodiebogens in Viertelbewegung nachgezeichnet (vgl. die disparate, in zwei Teile zerfallende musikalische Abbildung in Riepels Beispiel): aufsteigend bei »resurrectionem« (später auch in Aufwärtssprüngen) und absteigend bei »mortuorum« (T. 130–137, zunächst im Sopran, dann im Bass und schließlich im Tenor), allerdings mit Übergewicht zur Katabasis: Großformal liegt eine zweimalige Abwärtsbewegung zum A-Dur-Dreiklang vor, insbesondere im skalenförmig absteigenden Bass (T. 123–137 und 138–146, siehe auch die auffällig langen, ›unbewegten‹ Notenwerte bei »mortuorum«).

Die hintergründige ›Res‹ wird durch die Harmonik zum Ausdruck gebracht. Man könnte die Bachsche Akkordfolge mit ihren für die Barockzeit außergewöhnlichen Modulationen als eine ›Meditation‹ über eine irrationale, mystisch anmutende Harmonik bezeichnen. Die Berührung teilweise sehr entlegener Teiltonarten verweist auf die künftige Verwandlung bzw. Verklärung des menschlich-irdischen Seins (so z. B. die notierte

53 Vgl. den A-cappella-Chor »Sepultus est« aus dem *Crucifixus* in Bachs *h-Moll-Messe*.

54 Riepel 1776, Teil 1, § 29, »Von dem Rezitativ«.

55 Ebd.

enharmonische Verwandlung c^2-*his*^{1} im Sopran, T. 138). Im ersten Teil des Adagios liegt eine Variante der ›Teufelsmühle‹ vor, einem Topos des Todes und der Gottesferne. Die Akkordsequenz geht beim Wort »Expecto« von es-Moll aus, dem tiefsten tonalen Punkt der ganzen Messe[56], und nähert sich über d-Moll der strahlenden Zieltonart D-Dur. Das Glaubensgeheimnis zeigt sich in der Einsicht, dass man wie Jesus erst durch den Tod die Auferstehung erwarten und zum ewigen Licht gelangen kann.

Der musikalischen Prediger Bach gewinnt dieser ›Res‹ noch eine zweite ab. Auf die von Riepel wahrscheinlich als ›traurig‹ apostrophierte Vertonung lässt Bach in äußerstem musikalischen Kontrast nochmals dieselben Worte folgen: Der mystischen Versenkung in das Glaubensgeheimnis und der ahnungsvollen Verwandlung des menschlichen Seins schließt sich die triumphale Gewissheit und der Jubel über die zu erwartende eigene Auferstehung an (*Credo* Nr. 9, »Confiteor«, D-Dur, Vivace e Allegro). Im Unterschied zu dem von Riepel kritisierten Beispiel mit der ›einschichtigen‹ Abbildung einzelner Wörter, wodurch mehr »Traurigkeit« und »Leichengeschmack« als eigentlich zu erwartende »hoffnungsvolle Freude« zum Ausdruck komme, konzipiert Bach ein dreidimensionales ›Abbild‹: die Integration der speziell vertonten ›Verba‹ (der Erwartung, der Toten und der Auferstehung) in die hintergründige Sache der Verwandlung des irdischen in ein jenseitiges, ewiges Leben mit anschließender musikalischer Transformation in die jubelnde Gewissheit der Überwindung des Todes.

›Res‹ und ›Verba‹ aus den ›fontes principales‹ als semantische Analyse-Methode

Die hier vorgestellte Analysemethode, die das inhaltsbezogene Begriffspaar der ›Res und Verba‹ mit dem formalen Modell der ›Loci topici‹ verbindet, sei durch folgende Grafik veranschaulicht:

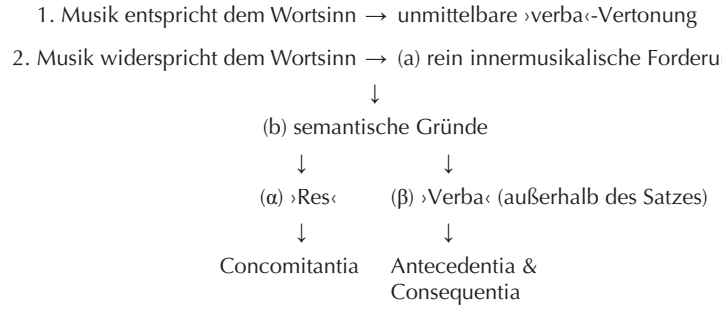


Abbildung 3: Hermeneutisches Modell zur Analyse semantischer Wort-Ton-Inkongruenzen

Bei der semantischen Analyse des Wort-Ton-Verhältnisses können generell zwei Fälle unterschieden werden. Erstens: Wort und Vertonung entsprechen einander. Dieser

56 Vgl. auch die Bedeutung von es-Moll als Gottesverlassenheit im Rezitativ der *Matthäus-Passion*: »Mein Gott, warum hast du mich verlassen?«

Fall der direkten Ausdruckskongruenz stellt für die Analyse kein Problem dar und wird hier nicht weiter verfolgt. Zweitens aber – und das ist der weitaus interessantere Fall – können Wort und Musik semantisch ohne deutlich erkennbare Beziehung zueinander stehen oder einander sogar widersprechen. Für diesen Fall semantischer Inkongruenz gibt es – sieht man vom Vorwurf der Vernachlässigung oder gar des Unvermögens seitens des Komponisten ab – zwei Erklärungsmodelle: Einerseits (2a) können rein innermusikalisch-formale Gründe bzw. musikalisch-grammatikalische Forderungen geltend gemacht werden, hinter denen eine Textausdeutung zurückstehen muss.[57] Zu solchen, vom Komponisten primär einzulösenden rein musikalischen Bedingungen gehören, neben allgemeinen ästhetisch-stilistischen Grundsätzen, beispielsweise tonikale Schlussbildungen[58], die Verwendung präexistenter Cantus firmi[59] oder so genannte Trugschlussbildungen, die keine inhaltlich-negierende, sondern als ›cadence rompue‹ eine formale Funktion erfüllen.[60] Will man aber gemäß der Überzeugung, dass zumindest bei großen Vokalkomponisten nichts Unbedeutendes geschieht, dennoch semantische Gründe geltend machen (2b), so können nach der hier vorgestellten ›Res-Verba-Dialektik‹ zwei Ursachen für semantische Inkongruenzen angeführt werden: Im ersten Fall sind nicht die ›Verba‹, sondern die ›Res‹ für den musikalischen Ausdruck verantwortlich. Das kann bedeuten, dass ein anderes als das vermutete Wort die ›Res‹ repräsentiert, dass sich die ›Res‹ erst aus dem Gesamtsinn des Satzes destillieren lässt, dass Negationen vorliegen oder dass der Sinn über den wörtlichen Text metaphorisch, allegorisch, theologisch oder ironisch hinausführt. Zweitens können für den musikalischen Ausdruck Einzelwörter verantwortlich sein, die außerhalb des vertonten Abschnitts in anderen Sätzen oder Satzteilen des ganzen Werkes liegen und deren Berücksichtigung die eigentliche Absicht der präsenten Vertonung erst enthüllt.

57 Auch in der Lyrik ist die Verwendung besonderer Stilmittel (Figuren) wie z. B. der ›Inversion‹ oder der ›Prolepse‹ oftmals nur zur Aufrechterhaltung des Versmaßes üblich, erfüllt also rein formale Funktionen.

58 Wenn z. B. am Schluss des Kinderlieds *Alle meine Entchen* sich zum Text »Schwänzchen in die Höh« die Melodiekurve zum Grundton herabsenkt, dann ist das kein Zeichen für musikalische ›Impotenz‹, sondern ein Erfordernis tonaler Melodiebildung. Eine weitere semantische Inkongruenz findet sich oftmals bei Fragen am Schluss eines Liedtextes: Vor Schumann wagte man es aber noch nicht, die beschließende tonikale ›conditio sine qua non‹ durch eine dem Text angemessenere, dominantische Interrogatio auszuhebeln.

59 So führt die Harmonisierung älterer Choralmelodien bisweilen zu metrisch-harmonischen Verschiebungen, wenn etwa ein an sich unbedeutendes Wort in auftaktiger Positionen einen harmonischen Akzent erhält, weil es mit einer Zwischendominante zusammen fällt, die aus innermusikalischen Gründen nur hier Platz haben konnte. Wenn jedoch beispielsweise ein vermeintlich unbedeutendes Artikelwort musikalisch hervorgehoben wird, so handelt es sich nicht immer um eine rein musikgrammatisch bedingte Verschiebung, sondern kann vom Komponisten als rhetorischer (und nicht semantisch ausdeutender) Akzent gemeint sein: Ein emphatischer Nachdruck (melodische ›Emphasin‹ durch längeren Notenwert und/oder höheren Ton) auf »*Das* Buch gehört mir!« macht das Artikelwort »das« zum richtungsweisenden Faktor des Aussageziels (Skopus) des ganzen Satzes.

60 Im Choral *Wachet auf, ruft uns die Stimme* (R 329) am Ende des Satzes »Wohlauf! der Bräut'gam kommt!« wäre es paradox, die Akkordprogression V-VI auf dem Wort »kommt« als Trugschluss, also im Sinne einer Negation, aufzufassen; stattdessen liegt hier das Paradebeispiel einer (in der Wiederholungsperiode) den Ganzschluss hinauszögernden Binnenzäsurbildung vor.

Methodisch lassen sich diese Gründe für semantische Inkongruenzen durch die kompositorischen ›Erfindungs-Quellen‹ der ›Loci topici‹ erklären. Diese aus der Rhetorik auf die Musik übertragene Erfindungslehre (›inventio‹) ist 1728 von Johann David Heinichen auf drei ›fontes principales‹ konzentriert worden:

> Unsere Gedanken aber auff gute Ideen zu leiten / und die natürliche Fantasie auffzumuntern / solche kann meines erachtens nicht besser geschehen / als durch die Oratorischen Locos Topicos. Man mag auch bey denen allerunfruchtbahresten Materien nur 3. fontes principales, nehmlich Antecedentia, Concomitantia, & Consequentia Textus nach denen Locis Topicis examiniren / und occasione der Worte / die dabey concurrirenden Umstände der Person / der Sache / des Wesens / des Uhrsprungs / der Arth und Weise / des Endzweckes / der Zeit / des Ortes ec. wohl erwegen / so wird es der angebohrnen guten Fantasie (von ingeniis stupidis reden wir nicht) niemahls an Expression beliebter Ideen, oder deutlicher zu reden: an geschickten Inventionibus fehlen.[61]

Heinichen bezieht sich hier also nur auf musikalisch unergiebige Texte, bei denen der Komponist alternative Inspirationsquellen aufsuchen muss, um selbst den »allerunfruchtbahresten« Text affektvoll vertonen zu können. Die Anregungen dazu speisen sich prinzipiell aus drei Quellen, den ›fontes principales‹, die ich in folgender Grafik zeitlich-räumlich darstelle:

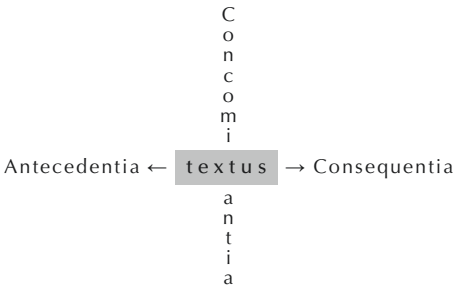


Abbildung 4: ›Fontes principales‹ nach Heinichen 1728, 30

In der ›Antecedentia‹ geht der Erfindungsort dem Text voran, in der ›Consequentia‹ folgt er ihm nach, und in der ›Concomitantia‹ findet der Komponist seine Ideen in den Begleitumständen des vorliegenden Textes selbst. Aus Heinichens zahlreichen Beispielkompositionen geht hervor, dass in den zeitlich verschobenen Orten der ›Antecedentia‹ und ›Consequentia stets einzelne *Wörter* aufgesucht werden, die der Komponist auf den vorliegenden, an sich semantisch unergiebigen Text bezieht. Diesen zeitlich inkongruenten, auf ›Verba‹ bezogenen ›fontes‹ steht die zeitgleiche ›Concomitantia‹ gegenüber, die

61 Heinichen 1728, 30. Gut zehn Jahre nach Heinichen hat Johann Mattheson eine differenziertere Toposlehre aus fünfzehn ›Erfindungsquellen‹ vorgelegt. Dabei entspricht der elfte ›Locus‹ den ›fontes principales‹ Heinichens: Beim ›Locus circumstantiarum‹ ist zu beachten, dass »die **Umstände** der **Zeit**, des **Ortes**, der **vorhergegangenen**, **begleitenden**, **folgenden** and [und?] andrer Sachen dabey in Erwegung gezogen werden müssen.« Mattheson bemängelt jedoch, dass Heinichen »seine gantze Erfindungs-Lehre und Absicht […] auf diesen Umstand allein« gerichtet habe, »wenn er bloß auf die *antecedentia, concomitantia & consequentia* vorträgt.« (1739, 131)

ihre ›inventiones‹ nicht unmittelbar aus den Worten, sondern aus den begleitenden Umständen bzw. den ›qualitates‹[62] und damit der ›Res‹ bezieht, die hinter den vorliegenden Worten steht (siehe Abbildung 3). Durch diese Zuordnung der zeit- bzw. handlungsverschobenen ›Erfindungsorte‹ zu den ›Verba‹ und der den vorliegenden Text begleitenden Umstände zu den ›Res‹ kann eine Verbindung zwischen den ›fontes principales‹ Heinichens mit der älteren ›Res‹- und ›Verba‹-Lehre hergestellt werden.[63]

Die ›fontes principales‹ stellen aber nicht nur ›Erfindungsquellen‹ bei der Vertonung eines an sich musikalisch unfruchtbaren Textes dar, sie verweisen auch auf die Deutungsvielfalt und künstlerische Freiheit des musikalischen Ausdrucks. Heinichen demonstriert an zahlreichen Beispielen, »wie viel mehr Veränderungen uns diese fontes bey an sich selbst schon fruchtbahren Texten […] an die Hand geben« können, wie ein- und derselbe Text zu »gantz differenten Inventionibus Anlaß« geben könne, »wofern man sie nur ein wenig nach ihren Worten und Umständen / oder sage ich nach denen Locis Topicis betrachten will.«[64] So zeigt er beispielsweise im Abschnitt zu den ›Inventiones in Concomitantibus‹, wie ein allgemeiner, an sich musikalisch neutraler Begriff wie ›fortuna‹ semantisch in verschiedene Richtungen präzisiert werden, also unterschiedliche bis gegensätzliche ›Res‹ annehmen kann. Der zu vertonende Text: »chi ha nemica la fortuna / si vedra sempre penar« (»Wer das Glück zur Feindin hat, sieht doch immer Leid«) ist für Heinichen »moralisierend« und »dem Componisten nicht sonderlich willkommen. Betrachtet man aber die qualitates fortunae«, ergeben sich verschiedene Anregungen für die Vertonung. Eine dieser ›qualitates‹ könnte nach Heinichen »das uns stets verfolgende Glück« sein, das »etwan in folgenden Bass-Themate zu exprimiren« sei:[65]

Beispiel 2a: Heinichen (1728), ›Concomitantia textus‹: ›das uns stets verfolgende Glück‹

62 Heinichen 1728, 41.

63 Im Übrigen sind auch die Wortklassen der ›Verba‹-Lehre teilweise identisch mit den später für die Musik aufgestellten ›Loci topici‹ (vgl. Schonsleders ›Wortklassen‹ mit Matthesons ›Loci topici‹: Die ›verba affectuum‹ entsprechen Matthesons ›Locus descriptionis‹, die ›verba Motus & locorum‹ sowie die ›Adverba temporis, numeri‹ dem ›Locus circumstantiarum‹).

64 Ebd., 60–62.

65 Ebd., 41 f.

Dem stellt Heinichen »den Effekt des Wandelbahren / oder das Leid-bringende Glück« gegenüber, das »man occasione des im Da Capo befindlichen Wortes: penare, [sich abmühen] auff unterschiedene / und von vorigen gantz entfernete Arthen vorstellen« könne:[66]

Beispiel 2b: Heinichen (1728), ›Concomitantia textus‹: ›das Leid-bringende Glück‹

Die musikalische Darstellung des an sich positiv assoziierten Wortes »Glück«[67] zeigt sich im letzten Beispiel widersprüchlich, da sie aus traditionell negativ konnotierten Ausdrucksmitteln besteht: dem Modus minor im gehend-schleppenden Tempo (Andante), der zweifachen ›Exclamatio‹ (e^1-c^2 in T. 1 und h^1-g^2 in T. 2), den ›Suspirationes‹ in Verbindung mit den Halbtonschritten und dem ›Passus duriusculus‹ (dis^2-d^2-cis^2-c^2-h^1) im dritten Takt sowie der weit ausholenden ›Katabasis‹ von a^2 in Takt 2 zu e^1 in Takt 5. Heinichen verweist aber auf das im zweiten Vers befindliche Wort »penare« (sich abmühen, leiden), das ihn zur negativen ›Concomitantia‹ eines ›Leid-bringenden Glücks‹ führt, und infolge dessen mit den hier verwendeten musikalischen Ausdrucksmitteln doch kongruent ist. Die durch die ›Concomitantia textus‹ begründete Vertonung macht das Wort »Glück« zur ›Unglückssache‹.

Der Vergleich der beiden, in allen musikalischen Parametern kontrastierenden Vertonungen des positiv wie auch negativ interpretierbaren »Glücks« zeigt, welche Bedeutung die einen Text oder ein Wort begleitenden Umstände haben: Heinichen bricht mit der Vorstellung einer zwingend eindeutigen semantischen Text-Musik-Relation zugunsten einer generell vieldeutigen, durch den Komponisten frei zu entscheidenden Auffassung.

* * *

Lässt sich der Komponist durch die ›Loci topici‹ zur Findung seiner ›inventiones‹ anregen, so muss der Analysierende den umgekehrten Weg beschreiten: Er geht vom

66 Ebd., 45 f.

67 Heinichen übersetzt »fortuna« nicht mit dem neutralen Wort »Schicksal«, sondern mit dem positiv konnotierten Begriff »Glück«, was den semantischen Widerspruch zur negativen Affekthaltigkeit des e-Moll-Andantes noch deutlicher macht.

komponierten Ergebnis aus, das beispielsweise semantische Inkongruenzen aufweist. Im Bewusstsein möglicher Begleitumstände oder zeitlicher Verschiebungen zwischen Wort und Musik kann er die ›Inventio‹, also die vom Komponisten verwendeten Erfindungsquellen, zurückverfolgen und so die eigentliche ›Res‹ aufspüren. Die Interpretation des Analysierenden ist insofern nicht willkürlich oder beliebig, als sie der generell zwar freien, aber in der Musik letztlich doch festgeschriebenen Auffassung des Komponisten mittels einer historisch verbürgten und kompositorisch praktizierten Methode nachgeht.

Die ›Loci topici‹ waren also nicht nur Erfindungsorte für Komponisten, sondern stellen umgekehrt auch Kriterien für die heutige semantische Analyse bereit. Die ›fontes principales‹ Heinichens sind der Schlüssel zur musikalischen Hermeneutik textgebundener Werke. Wie die Rezeption der ›fontes‹ ins 19. Jahrhundert bei Adolf Bernhard Marx zeigt, ist ihre Bedeutung nicht auf die Barockzeit beschränkt.[68] So wird das Begriffspaar ›Res und Verba‹ in Verbindung mit der durch die ›fontes principales‹ weitgehend rekonstruierbaren Komponistenintention zu einem das Verständnis von Wort-Ton-Beziehungen wesentlich erleichternden und erhellenden Instrument hermeneutischer Analyse.

Analyse

Anhand je eines Ausschnitts aus zwei Choralsätzen von J. S. Bach sei der analytische Umgang mit semantischen Inkongruenzen zwischen Wort und Musik veranschaulicht (Beispiel 3). Die äußerst krassen semantischen Inkongruenzen entstehen in beiden Choralausschnitten durch die Verbindung aus an sich positiv konnotierten Wörtern mit traditionell negativ besetzten musikalischen Mitteln, insbesondere harten Dissonanzen. Im oberen Beispiel kann zwar die hohe Figurationsdichte noch mit dem lebhaften Wirken des heiligen Geistes erklärt werden, nicht aber das ›rechte Beten‹ bzw. das ›wohlklingende Singen‹, das mit ungewöhnlich harten Durchgangsdissonanzen vertont wird (c^1 im Tenor gegen h^1 im Sopran im zweiten Viertel des ersten Taktes und dieselben Töne auf dem zweiten *und* dritten Achtel des dritten Taktes[69]); zu den beiden Alleluja-Rufen

68 Marx verwendet zwar nicht die Begriffe Heinichens, wendet aber dessen Methode der musikalischen Ideenfindung aus an sich unfruchtbaren Texten an. Solche Texte seien keineswegs zu verwerfen, »vielmehr sind sie oft die günstigsten und fruchtbarsten, weil sie am schärfsten zur eignen dichterischen Bethätigung wecken« (Bd. 4, 1847, 583). Es folgen zwei Text-Beispiele ohne »künstlerisch erweckenden Inhalt« mit folgender ›beseelender‹ Interpretation bzw. musikalischer Aufbereitung und anschließender kompositorischer Prognose. Im zweiten Beispiel zeige sich der Text »Geht umher in allen Stämmen und zählt das Volk« (2. Buch Samuel, 24,2) zur Vertonung nahezu »unbrauchbar« und stellt für Marx eine noch größere Herausforderung als das erste dar. Bei seiner Suche nach musikalischer Inspiration wird Marx nicht im vorangehenden ›Zusammenhang‹ (der ›Antecedentia textus‹ Heinichens), sondern im folgenden Wort »Feldhauptmann« (›Consequentia textus‹) fündig. Schließlich skizziert er das gefundene und affektiv-psychologisch interpretierte Wort als Idee zu einem Chorsatz (ebd., 584 f.).

69 Diese scharfen Dissonanzreibungen haben wohl die Redakteure der posthumen Choraldrucke dazu veranlasst, die harte Klanglichkeit im dritten Takt (drittes Achtel des Soprans) durch Austausch des h^1 mit a^1 zu entschärfen. Die irreguläre, von rücksichtsloser Linearität geprägte Dissonanzbehandlung wird dadurch im wahrsten Sinne des Wortes zurechtgebogen (vgl. das genau an der veränderten Stelle stehende Wort im Choraltext: »wie man *recht* beten soll«). Muss das als ›Zurechtweisung‹ Bachs verstanden werden?

Beispiel 3: a) Johann Sebastian Bach, Kantate BWV 183, Schlusschoral »Du bist ein Geist, der lehret«, R 126[70], T. 1–4; b): Johann Sebastian Bach, Kantate BWV 65, Schlusschoral »Die Kön'ge aus Saba kamen dar«, R 302, letzte Zeile

im unteren Beispiel setzt Bach ebenso zahlreiche Dissonanzen, zum zweiten Alleluja-Ruf sogar noch zwei, jeweils durch chromatische Querstände eingeführte verminderte Septakkorde (*fis* im Bass gegen *f*[1] im Alt im zweiten Takt und umgekehrt *f* im Bass gegen *fis*[1] im Alt im vierten Takt); so gesehen wirkt Bachs Version gegen den orgiastischen Freudentaumel eines Händel-Allelujas wie ein verzerrt-groteskter Fluch.

Diese offensichtlichen Widersprüche zwischen Text und Musik wurden vehement kritisiert: Für Werner Breig bietet »der Choraltext (›Du bist ein Geist, der lehret, wie man recht beten soll…‹) keine Motivation für einen besonderen Dissonanzenreichtum«; man könne im Gegenteil sagen, »daß die vierte Zeile der Strophe (›dein Singen klinget wohl‹) von der Musik geradezu konterkariert wird.«[71] Ähnlich Thomas Daniel, der die oben zitierten Stellen im Kapitel »Widersprüche« seiner Schrift über Bachs Choralsätze ausführlich kommentiert: Während im oberen Beispiel die Musik »dem vom Text apostrophierten ›Wohlklang‹ geradezu Hohn« spreche, seien die Dissonanzballungen »auch zum Jubelruf *Alleluja* […] fehl am Platze.« Daniel versteigt sich sogar zu der Annahme, dass »Bach auch vor dem textwidrigen Einsatz dissonanter Passagen« nicht zurückschrecke,

70 Die Abkürzung ›R‹ steht hier und im Folgenden für Richter-Ausgabe, die dem ›R‹ folgende Zahl bedeutet die Nummer: J. S. Bach, *389 Choralgesänge für vierstimmig gemischten Chor*, hg. von Bernhard Friedrich Richter, Wiesbaden, o. J.

71 Breig 1988, 313.

weshalb »zumindest hierfür […] Scheibes Kritik [von dem ›allzu häufigem Gebrauche‹ der Dissonanzen, die ›ein schwülstiges und verworrenes Wesen‹ der Musik Bachs verursachten] nicht ganz von der Hand zu weisen« sei. Aus diesen beiden »Widersprüchen zwischen Text und Musik« schließt Daniel für die »Praxis des Choralsatzes«, dass dessen »musikalischer Fortgang weit weniger vom Text abhängt als vielfach angenommen«.[72]

Gehen wir hier aber davon aus, dass wohl kaum ein profunder Vokalkomponist, schon gar nicht einer vom Format Bachs, solche krassen semantischen Widersprüche ohne Intention gesetzt haben würde. Obwohl für Bachs Choralsätze eine finale Steigerung durch Erhöhung der Figurations- und Dissonanzendichte typisch ist (und das meist unabhängig vom Text[73]), fallen die zitierten Stellen durch ihre harten Dissonanzballungen aus dem sonst bei Bach üblichen Rahmen: Die Auswertung der Dissonanzanalyse aller sechzehn Choralsätze mit Alleluja-Anhang von insgesamt 389 Chorälen ergibt, dass das hier zur Diskussion stehende Alleluja mit Abstand den höchsten Dissonanzgrad aufweist.[74] Diese Besonderheit erhärtet den Verdacht, Bach habe gerade hier nicht nur, wie sonst so häufig, sein Figurennetz zur Schlusskulmination als rein ornamentale Steigerung ausgeworfen[75], sondern auch in exegetischer Absicht gehandelt.

Vermutet man also einen verborgenen Sinn hinter dem vordergründigen Widerspruch, so kann dieser durch das Auffinden der vom Komponisten gewählten ›fontes principales‹ gelöst werden, da die Musik offensichtlich nicht durch die vorliegenden wörtlichen Bedeutungen inspiriert ist. Ob nun Bach die vorliegenden Texte als zur musikalischen ›inventio‹ ›unfruchtbar‹ angesehen hat, können wir nicht wissen. Der erste Fall gehört eher der Kategorie moralisierender Texte an, die Heinichen zu den ›allerunfruchtbarsten‹ gezählt hatte, wie der oben zitierte Abschnitt aus seiner Generalbassschrift belegt.[76] Im

72 Daniel 2000, 330–332.

73 Solche textungebundenen Schlusssteigerungen finden sich (vor allem auch im Supplementum) zu den unterschiedlichsten Worten: Es scheint hier nahezu gleichgültig, ob es sich nun um ein Alleluja (s. u.) oder Amen (R 122, 133, 321 und 322), um ein Kyrie eleison (R 225, 256) oder die Ewigkeit (R 42) oder büßen (R 4) handelt.

74 Bei einem weiteren Alleluja ist der Dissonanzgrad mittelhoch (R 38), bei sieben ist er mittel (R 22, 36, 39, 41, 84, 113 und 171) und bei weiteren sieben niedrig (R 37, 40, 83, 85, 107, 220 und 221).

75 Um die Grenze des interpretatorisch Sinnvollen nicht zu überdehnen, sollte man davon ausgehen, dass die Figuration in einer Vielzahl Bachscher Choräle weder vordergründig-abbildend noch hintergründig-theologisch gemeint ist. Eine relativ hohe Figurationsdichte ist in solchen Kompositionen eine stiltypischer ›Normalzustand‹ des Bach-Chorals. Die Frage darf nicht auf den textlichen Ausdruck verengt werden; vielmehr muss bedacht werden, dass *mehrere* Gründe bzw. Motivationen für die Verwendung von Figuren in der Barockzeit möglich waren, die *zugleich*, aber auch *getrennt* auftreten konnten. Entscheidend ist dabei die Doppelfunktion des Figurbegriffs als Schmuck (Ornament) *und* Affektausdruck. Nach barocker Ästhetik sind Dissonanzen nicht nur als ›Missklänge‹ affekterregend, sondern sie fungieren auch als Schmuck und ›Würze‹ der Musik (um die anschließenden Konsonanzen dadurch noch viel ›annehmlicher‹ zu machen). Hinzu kommt Bachs allgemeine Tendenz zur Linearisierung bzw. Polyphonisierung des Satzes, zu Dissonanzhäufungen und zur Intensivierung unaufhaltsamer, aber dennoch zielgerichteter Bewegungszüge. Es sind also auch zeit- und personalstilbedingte Gründe für die Verwendung der *ornamentalen* Funktion von Figuren zu bedenken.

76 Heinichen 1728, 41.

zweiten Fall handelt es sich um einen formelhaften Jubelruf, dem Bach offensichtlich eine ungewöhnliche Schattierung abgewinnen wollte.

Die semantische Inkongruenz des ersten Beispiels, in dem das »rechte Beten« und »wohlklingende Singen« mit krassen Dissonanzen vertont werden, erklärt sich aus der ›Antecedentia textus‹. Ausgangspunkt (und Titel) der Kantate bildet das Christuswort »Sie werden euch in den Bann tun« aus dem Johannes-Evangelium 16, 2, wobei im vorangehenden Kapitel (Joh. 15, 26) der »Geist der Wahrheit« als Beistand angekündigt wird. Genau so geschieht es in Bachs Kantate. Die Begründung, warum im abschließenden Choral der heilige Geist dem vom »Bann« Bedrohten das »richtige Beten« lehren möge, wird in der vorangehenden Arie (Nr. 4) angezeigt, in der es heißt: »Hilf meine Schwachheit mit vertreten, denn von mir selber kann ich nicht beten.« Und diese »Schwachheit« fließt im Schlusschoral als Ursache der Bitte um Beistand mit ein, die zudem auf die Zukunft gerichtet ist: »dein Beten *wird* erhöret.« Es ist eben dieses Erlösungsbedürfnis, das in der Dialektik von Dissonanz und Konsonanz zum Ausdruck kommt: Erst der vorangehende Dissonanzenreichtum verleiht der abschließenden Konsonanz jenen ›süßen‹, erlösenden Wohlklang, den die letzte Textzeile dem Gesang des heiligen Geistes zuschreibt.

Im zweiten Beispiel, dem Choral zur altbekannten Melodie »Puer natus in Bethlehem«, findet sich die von Bach kompositorisch ausgedrückte ›Res‹ als ›Concomitantia textus‹ des Alleluja-Freudenrufs. Der ›Begleitumstand‹, dass im Lobpreis zu Christi Geburt bereits sein Kreuzestod – als Voraussetzung für die erlösende Auferstehung – aufgespeichert bzw. vorausgeahnt ist[77], führt zu einer Lösung des scheinbar widersprüchlichen Text-Musik-Verhältnisses. Anstelle einer oberflächlich-diatonisch ausgedrückten Freude erklingt durch die zum Teil figurativ entstehenden dissonanten Klänge eine tiefgründige Intensivierung des Jubels, die im zweiten Alleluja-Ruf noch übersteigert wird. Andererseits steht das Alleluja im freudig-tänzerischen Dreivierteltakt und entfaltet durch seine harmonischen Ausweichungen eine farben- und leuchtkräftige Klangpracht. Analog der dialektischen Tod-Auferstehungssymbolik des Kreuzes wird das Jesuskind als künftig herrschender König der Welt und zugleich als für die Sünden der Menschen büßendes Opferlamm dargestellt.[78]

77 Der mit der Geburt allen Lebens gesetzte künftige Tod ist auch im folgenden Rezitativ (Nr. 3) vertont: Zu dem Text »zu Bethlehem im Stalle beehren« erklingen – wie im Alleluja des vorangehenden Chorals – zwei verminderte Septakkorde. Eine zweite Erklärung für die scheinbar widersprüchliche Verwendung von scharfen Dissonanzen ist die ›Consequentia‹ der in der hier vorliegenden vierten Strophe des Chorals besungenen Trias aus »Gold, Weihrauch und Myrrhen«. Diese »köstlichen Geschenke«, wie es im Rezitativ Nr. 3 heißt, werden in der folgenden Arie als »zu schlecht« und »eitle Gaben« beschrieben. Insofern ist der freudige Alleluja-Ruf auf das an sich glänzende, wertvolle Gold, das die »Kön'ge aus Saba« dem Jesuskind mitbringen, durch auffällige Dissonanzen getrübt; denn die wahren Gaben sind »des Glaubens Gold, der Weihrauch des Gebets, die Myrrhen der Geduld« (Rezitativ Nr. 5).

78 Die umgekehrte Situation, dass etwas schwach Erscheinendes mit musikalischer Stärke vertont wird, findet sich im Choral Nr. 9, »Ach mein herzliebes Jesulein«, aus dem *Weihnachts-Oratorium*, in dem Bach die instrumentalen Zwischenspiele (bzw. ›Kommentare‹) von drei Trompeten und Pauken bestreiten lässt. Der paradox anmutende musikalische Kontrast zwischen Chor und Instrumenten löst sich in dem Bewusstsein, dass das in der Krippe liegende, zart und verletzlich scheinende »herzliebe Jesulein« zugleich auch der künftige Herrscher ist. Vgl. auch scheinparadoxe Verwendung von (aufsteigender) Anabasis bei Vertonung negativer Inhalte (z. B. als tröstender Hinweis auf die künftige

Dem in der ausschließlichen Berücksichtigung der zur Musik zeitgleich erscheinenden ›Verba‹ begründeten Unverständnis gegenüber diesen beiden Text-Musik-Relationen als vermeintlich ungeschlichtete Widersprüche, möchte ich abschließend mit der alten rhetorischen Aufforderung entgegnen: ›Res, non verba!‹

Literatur

Avison, Charles (1753), *An essay on musical expression*, London: Broude.

Blankenburg, Walter (1982), *Das Weihnachts-Oratorium von Johann Sebastian Bach*, Kassel u. a.: Bärenreiter.

Braun, Werner (1994), *Deutsche Musiktheorie des 15. bis 17. Jahrhunderts. Zweiter Teil. Von Calvisius bis Mattheson* (= Geschichte der Musiktheorie 8/II, hg. von Thomas Ertelt und Frieder Zaminer), Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.

Breig, Werner (1988), »Grundzüge einer Geschichte von Bachs vierstimmigem Choralsatz«, *Archiv für Musikwissenschaft* 45, 300–319.

Calvisius, Seth (1592), *Melopoiia*, Erfurt: Baumann.

Dahlhaus, Carl und Michael Zimmermann (Hg.) (1984), *Musik zur Sprache gebracht*, München und Kassel: dtv und Bärenreiter.

Daniel, Thomas (2000), *Der Choralsatz bei Bach und seinen Zeitgenossen*, Köln: Dohr.

Deutsch, Otto Erich (1964), *Schubert. Die Dokumente seines Lebens* (= Franz Schubert, *Neue Ausgabe sämtlicher Werke* VIII, 5), Kassel u. a.: Bärenreiter.

Dürr, Alfred (1985), *Die Kantaten von Johann Sebastian Bach*, 2 Bde., 5. Aufl. Kassel u. a.: Bärenreiter.

—— (1994), *Sprache und Musik*, Kassel u. a.: Bärenreiter.

Einstein, Alfred (1954), *Gluck. Sein Leben – seine Werke*, Zürich, Stuttgart: Pan.

Fähnrich, Hermann (1961), »Richard Strauss über das Verhältnis von Dichtung und Musik (Wort und Ton) in seinem Opernschaffen«, *Mf* 14, 26–31.

Galilei, Vincenzo (1581), *Dialogo* […] *della musica antica et della moderna*, Florenz: Marescotti.

Hand, Ferdinand (1837/1841), *Aesthetik der Tonkunst*, 2 Bde. Jena: Hochhausen & Fournes.

Hegel, Georg Wilhelm Friedrich (1835–38), *Vorlesungen über Ästhetik* III, Berlin: Duncker und Humblot.

Heinichen, Johann David (1728), *Der General-Bass in der Composition*, Dresden: Selbstverlag.

Auferstehung) und (absteigender) Katabasis zur Vertonung positiver Inhalte (z. B. als Hinweis auf die Vergänglichkeit oder den Tod). Vgl. auch die gegensätzliche musikalische Ausdeutung *eines* Wortes bei Heinichen: ›fortuna‹ als ›rasendes‹ oder ›Leid-bringendes Glück‹ (s. o.). Vgl. schließlich auch die barocke Vorliebe für Oxymora oder den literarischen und biblischen Topos des »finstren Lichts« (Wehrli 1973, 167–173).

Herbst, Johann Andreas (1643), *Musica poetica*, Nürnberg: Dümler.

Kircher, Athanasius (1650), *Musurgia universalis*, Rom: Corbelletti.

Krause, Christian Gottfried (1752/53), *Von der musikalischen Poesie*, Berlin: Voß.

Kurth, Ernst (1920), *Romantische Harmonik und ihre Krise in Wagners ›Tristan‹*, Bern: Max Hesse.

Lühning, Helga (1994), Artikel »Arie«, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 2. Aufl., hg. von Ludwig Finscher, Sachteil Bd. 1, Kassel u. a.: Bärenreiter, Sp. 809–841.

Marpurg, Friedrich Wilhelm (1764), *Kritische Briefe über die Tonkunst*, 2 Bde., Berlin: Birnstiel.

Marx, Adolf Bernhard (1837–47), *Die Lehre von der musikalischen Komposition*, 4 Bde., Leipzig: Breitkopf & Härtel.

Mattheson, Johann (1721), *Das forschende Orchestre*, Hamburg: Schiller.

—— (1722), *Critica musica*, Hamburg: Selbstverlag.

—— (1739), *Der vollkommene Capellmeister*, Hamburg: Herold.

Möller, Hans-Jürgen (1972), »Das Wort-Ton-Verhältnis im Weihnachtsoratorium Johann Sebastian Bachs«, *Neue Zeitschrift für Musik* 133, 686–691.

Monteverdi, Claudio (1607), *Scherzi musicali*, Kassel u. a.: Bärenreiter.

Mozart. Briefe und Aufzeichnungen. Gesamtausgabe (1962–1975), hg. von der Internationalen Stiftung Mozarteum Salzburg, 7 Bde., Kassel u. a.: Bärenreiter.

Müller-Blattau (1952), Joseph, *Das Verhältnis von Wort und Ton in der Geschichte der Musik. Grundzüge und Probleme*, Stuttgart: Metzler.

Nägeli, Hans Georg (1811), »Historisch-kritische Erörterungen und Notizen über die deutsche Gesangs-Cultur«, *Allgemeine musikalische Zeitung* 13, Sp. 34–38.

Nägeli, Hans Georg (1817), »Die Liederkunst«, *Allgemeine musikalische Zeitung* 19, Sp. 65–68.

Neidhardt, Johann Georg (1706), *Beste und leichteste Temperatur des Monochordi*, Jena: Bielcke.

Nucius, Johannes (1613), *Musices poeticae*, Neisse: Scharffenberg.

Otterbach, Friedemann (1982), *Johann Sebastian Bach. Leben und Werk*, Stuttgart: Reclam.

Printz, Wolfgang Caspar (1676), *Phrynis*, Quedlinburg: Okel.

Riepel, Joseph (1776), *Harmonisches Sylbenmaß*, Regensburg: Perile.

Scaliger, Julius Caesar (1561), *Poetik*, Lyon: Vincentius.

Schlegel, August Wilhelm (1828), *Kritische Schriften*, Bd. 2, Berlin: Reimer.

Schmitz, Arnold (1950), *Die Bildlichkeit der wortgebundenen Musik Johann Sebastian Bachs*, Mainz: Schott & Co.

Schonsleder, Wolfgang (1631), *Architectonicae musices universalis*, Ingolstadt: Eder.

Schumann, Robert (1854), *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker*, hg. von Martin Kreisig, Leipzig: Breitkopf & Härtel, 2. Aufl. 1914.

Schwab, Heinrich W. (2004), »Musikalische Lyrik im 18. Jahrhundert«, in: *Handbuch der musikalischen Gattungen* Bd. 8/1, hg. von Siegfried Mauser, Laaber: Laaber.

Schweitzer, Albert (1908), *Johann Sebastian Bach*, Leipzig: Breitkopf & Härtel.

Sulzer, Johann Georg (1771), *Allgemeine Theorie der schönen Künste*, Artikel »Gemählde (Musik)«, Leipzig: Weidemanns Erben und Reich, 455–456.

Thuringus, Joachim (1624), *Opusculum bipartitum*, Berlin: Kallius.

Unger, Hans-Heinrich (1941), *Die Beziehungen zwischen Musik und Rhetorik im 16.–18. Jahrhundert*, Würzburg: Konrad Triltsch.

Walwei-Wiegelmann, Hedwig (Hg.) (1985), *Goethes Gedanken über Musik*, Frankfurt a. M.: Insel.

Wehrli, Max (1973), »Das finstre Licht. Grimmelshausens Lichtspruch im Simplicissimus«, in: *Deutsche Barocklyrik*, hg. von M. Bircher und A. M. Haus, Bern: Francke, 167–173.

Zarlino, Gioseffo (1558), *Le Istitutioni harmoniche*, Venedig: Senese.

—— (1588), *Sopplimenti musicali*, Venedig: de'Franceschi.

Gegen den Strich

Zur Bedeutung von Analyse für Reinhard Febels Bearbeitung von BWV 639

Martin Grabow

ABSTRACT: Die Bearbeitung des Choralvorspiels BWV 639 durch Reinhard Febel unterscheidet sich von den älteren Bach-Bearbeitungen des 20. Jahrhunderts dadurch, dass Febel die Vorlage nicht strukturell nachzeichnet und die Strukturen hierdurch verdeutlicht, sondern dekonstruiert. Der Beitrag versucht, die Eigentümlichkeit dieses Ansatzes darauf zurückzuführen, dass die Erkenntnisse, die der Bearbeiter aus der Analyse der Vorlage gewinnt, in neuartiger Weise für die Bearbeitung relevant werden.

Wenn wir von der Hypothese ausgehen, dass jeder Bearbeitung eine mehr oder weniger intensive analytische Auseinandersetzung mit der Vorlage vorausgeht, dann ist die Frage interessant, ob eine Bearbeitung noch Hinweise auf die Ergebnisse der analytischen Beschäftigung erkennen lässt. Reinhard Febel hat das Choralvorspiel *Ich ruf zu Dir, Herr Jesu Christ*[1] von Johann Sebastian Bach (BWV 639) für Klavier zu vier Händen bearbeitet. Die Bearbeitung enthält – gerade im Vergleich zu Bearbeitungen Ferruccio Busonis, Anton Weberns, Dieter Schnebels und Gerd Zachers – Ungewöhnliches, und die Frage ist, inwieweit das Ungewöhnliche Rückschlüsse auf Febels analytisches Verständnis der Komposition zulässt.

Auf den ersten Blick ist wenig Ungewöhnliches an Febels Bearbeitung von J. S. Bachs Choralvorspiel *Ich ruf zu Dir, Herr Jesu Christ*: Im Gegensatz zu anderen Bearbeitungen aus dieser Sammlung, in denen er den Satz etwa durch irritierende Mixturen anreichert, ändert er kaum etwas an der Vorlage. Dennoch scheint sich der vertraute Klang der Bach'schen Komposition allmählich zu verflüchtigen – er rieselt den beiden Pianisten gleichsam durch die Finger.

Die Idee zur Gestaltung des Formverlaufs geht auf die Gestaltung der Choralmelodie bei Bach selbst zurück. Bei Bach nimmt der Umfang der Ornamentierung nach drei stärker verzierten ersten Choralzeilen stetig ab. Febel übersetzt diesen Vorgang in ein groß angelegtes Diminuendo. Da die Idee bereits bei Bach angelegt ist, wundert es nicht, dass sie auch andere Bearbeiter auf jeweils ihre Art aufgegriffen haben. So findet

1 Die Bearbeitung ist Bestandteil der 1999 von Reinhard Febel (* 3.7.1952) komponierten Sammlung *Sieben Choralvorspiele nach Johann Sebastian Bach*, in der er die Orgelstücke aufs Klavier zu vier Händen übertragen hat (UA am 14.2.2000 in Gießen).

sich in Ferrucio Busonis Bearbeitung für Klavier eine dynamische Beruhigung in Kombination mit einer Verdunklung, die er durch die Vortragsbezeichnungen *calando* und *più oscuro* erreichen will.[2] Febels Version unterscheidet sich von derjenigen Busonis unter anderem im Hinblick auf die Entwicklung der Farbgebung. Er nutzt,das Mittel der Oktavversetzung, um das Choralvorspiel aus seiner engen Originallage heraus nach und nach über die gesamte Klaviatur zu verteilen (durch Transposition des Stückes von *f*-Moll mit dorischer Vorzeichnung nach *a*-Moll kann er den Umfang des Klaviers in voller Breite ausnutzen). Der klangliche Effekt dabei ist eine Aufhellung.

Ungewöhnlich an Febels Bearbeitung ist der Umgang mit der latenten Zweistimmigkeit in der Mittelstimme – ein weiterer Aspekt, der als Ergebnis einer analytischen Auseinandersetzung mit der Vorlage interpretiert werden kann.[3] Diese latente Zweistimmigkeit hatte bereits Busoni bemerkt und in seiner Bearbeitung in eine offensichtliche Zweistimmigkeit umgemünzt.

Beispiel 1: a) Ferrucio Busoni, Bearbeitung von J. S. Bachs Choralvorspiel BWV 639, Schluss; b) Originalfassung

Busoni transformiert die Scheinpolyphonie der Mittelstimme in eine reale Zweistimmigkeit. Durch Fortlassen der tiefsten Stimme im Auftakt entsteht so ein 7-6-Vorhalt zwi-

2 Es hat eine längere pianistische Tradition, die Choralvorspiele Bachs für Klavier zu bearbeiten und ihnen so über ihre Bestimmung als Gebrauchsmusik im Gottesdienst hinaus zu breiterer Aufmerksamkeit zu verhelfen. Neben der hier erwähnten Bearbeitung von Busoni (aus: *Zehn Choralvorspiele von J. S. Bach für Pianoforte bearbeitet* [KiV B 27], entstanden 1898) existieren etwa Bearbeitungen von Max Reger, August Stradal, Wilhelm Kempff.

3 Ernst Kurth (1917, 262 ff.) beschreibt bei Bach ausführlich verschiedene Ausprägungen, in der Einstimmigkeit mehrere Stimmen anzudeuten, also Scheinpolyphonie entstehen zu lassen.

schen der ›neuen‹ Altstimme und dem bei Busoni vorübergehend zum Bass mutierten, oktavierten Tenor. Die tiefere Stimme – den ›neuen‹ Tenor – versieht Busoni mit Tönen, die vormals nicht enthalten waren, weil einfaches Aushalten der Originaltöne eine falsch im Takt platzierte 7-6-Synkopenkette zum Bass zur Folge gehabt hätte. Die Ergänzung entspricht den Regeln des barocken Kontrapunkts und der Generalbasslehre. Während man in der ungewöhnlich tiefen Lage des Satzes, der klangvollen Oktavierung des *cantus firmus* und dem unvermittelten Übergang ins Akkordische das harmonie- und klangbewusste Denken der Spätromantik erkennen kann, offenbart sich in der grundsätzlich respektvollen und korrekten Haltung dieser Bearbeitung eine ungebrochene Traditionslinie, die beide Komponisten verbindet.

Wenn man die Art und Weise dagegenhält, in der Febel auf die Scheinpolyphonie der Mittelstimme eingeht, tritt der Abstand von hundert Jahren zwischen den beiden Bearbeitungen plastisch hervor. Febels Auseinandersetzung mit dem Werk Bachs steht am Ende eines Jahrhunderts voller bedeutsamer musikalischer Veränderungen und der Reflexion und Hinterfragung nahezu aller selbstverständlichen Voraussetzungen der europäischen Musikkultur. So lässt Beispiel 2[4] erkennen, dass Febel an einer im barocken Sinn harmonisch oder kontrapunktisch legitimierten Stimmführung nicht mehr interessiert ist. In seinem Satz nimmt die Verteilung der Töne auf die neuen Stimmen nicht durchgängig Rücksicht auf ihre Auflösungsbestrebungen, etwa wenn gleich zu Beginn des folgenden Beispiels ohne Not ein Nonvorhalt nicht aufgelöst wird. Anders als Busonis neue Stimmen, die gegebenenfalls mit Pausen durchsetzt sind, halten die Stimmen Febels ihren Schlusston grundsätzlich so lange aus, bis sie sich weiterbewegen. Daraus ergibt sich eine leichte Unschärfe für die Klavierfassung – auf Grund des schnellen Ersterbens der Töne, bilden sich aber trotzdem keine Härten, wie es auf der Orgel der Fall wäre.

Febel fasst das Verhältnis zwischen der ›höheren Mittelstimme‹ und der Oberstimme als das einer 3-2-Synkopenkette auf. Diese Interpretation der Bach'schen Vorlage ist zwar möglich, aber im Falle des Tons *a*[1] (erste Hälfte von T. 7) nicht unproblematisch; denn der Ton scheint primär als Leitton zu *b* zu fungieren (und müsste dementsprechend aufwärts geführt werden). Was an dieser Stelle passiert, ist im barocken Stil nur unter den Bedingungen *einer* frei umherschweifenden, motorisch bewegten Stimme möglich, lässt sich aber nicht in einen strengen vierstimmigen Satz übertragen. Nicht ohne Grund hatte Busoni nur in den letzten vier Takten des Choralvorspiels die Mittelstimmen auskomponiert.

Wenn man wie Ernst Kurth davon ausgeht, dass »in Bachs Linien […] eine Technik herausgebildet [ist], nach welcher in der einstimmigen Linienentwicklung eine Mehrstimmigkeit latent liegt und welche das Erfassen und Ergänzen von reicherer und vielfältigerer musikalischer Verarbeitung im Hören anregt, als sie in der einen Stimme zu wirklichem Erklingen gelangt«[5], dann würde jede Interpretation am Instrument und jede Bearbei-

4 Es handelt sich um die Takte 11 und 12 der Bearbeitung des Choralvorspiels im Vergleich mit dem Originalsatz. Zur leichteren Vergleichbarkeit wurde Febels Bearbeitung in diesem und im folgenden Notenbeispiel von a-Moll nach f-Moll transponiert.

5 Kurth 1917, 263.

Beispiel 2: a) Reinhard Febel, Bearbeitung von J. S. Bachs Choralvorspiel BWV 639, T. 7–8; b) Originalfassung

tung, die Bachs latente Mehrstimmigkeit in eine offensichtliche umwandelt, eine Vereinfachung darstellen. Eine solche vereinfachende Enträtselung vermeidet Febel, indem er die Mittelstimme auf eine unkonventionelle Weise aufspaltet, die durch die impliziten Tonverhältnisse nicht mehr gedeckt ist: Gegen Ende der Bearbeitung verteilt Febel die Mittelstimme auf vier Stimmen, die ursprüngliche Linie zerstäubt zu einzelnen Punkten, die nur in ihrer Gesamtheit die Stimme Bachs erkennen lassen. Man könnte sagen, dass die analytische Erkenntnis, derzufolge die Mittelstimme latent mehrstimmig angelegt ist, über die Grenzen des im barocken Kontrapunkt Sinnvollen in gewollte Übertreibung und Zuspitzung der Idee »Auskomposition der Scheinpolyphonie« hinausgetrieben wird. Dies zeigt sich nicht zuletzt daran, dass hier die einzige Stelle ist, an der Febel Töne verändert.[6] Beispiel 3 enthält die letzten beiden Takte der Bearbeitung im Vergleich mit dem Original.

Eine ähnlich ungewöhnliche Diskrepanz zwischen Vorlage und Bearbeitung fällt auf, wenn man untersucht, wie Febel den Aufspaltungsprozess und die Organisation der Registerverlagerung in die Form des Choralvorspiels integriert; denn Febel passt diese Vorgänge nicht immer den melodischen Gliederungabschnitten der Vorlage an. In den ersten vier Takten lässt er jede der drei Stimmen in Oktaven spielen, die dann in der Wiederholung dieses Abschnitts allmählich weg brechen, so dass die Takte 8 und 9 dem

6 Hier ist nicht die Veränderung der absoluten Tonhöhe durch Okatvtransposition gemeint, die ja einen der Grundgedanken dieser Bearbeitung darstellt. Febel ändert am Schluss vier Töne hinsichtlich ihrer relativen Tonhöhe.

Beispiel 3: a) Reinhard Febel, Bearbeitung von J. S. Bachs Choralvorspiel BWV 639, Schluss; b) Originalfassung

Notentext des Originals besonders nahe kommen. Aus dieser Mittellage heraus verteilt Febel das Stück dann allmählich durch Registerverlagerung einzelner Stimmen über die gesamte Klaviatur. Dabei handelt es sich um einen regelmäßigen Prozess[7], der jedoch dem formalen Ablauf der Bach'schen Vorlage, wie sie sich in den Choralzeilen manifestiert, frei überlagert wurde. Dies kann man gut an der Behandlung des *cantus firmus* ablesen: Ab Takt 11 springt die Choralmelodie durch Oktavtransposition allmählich in höhere Lagen – die Verlagerung wird aber nicht an den Einschnitten der Choralzeilen vorgenommen, sondern innerhalb der Sinnabschnitte und dekonstruiert so die ursprüngliche Melodiestruktur.

Wie stellt sich diese ungewohnte Bearbeitungstechnik Febels im Kontext anderer Bach-Bearbeitungen des 20. Jahrhunderts dar? Leuchttürme mit großer Strahlkraft sind die ab 1922 entstandenen Bach-Bearbeitungen der Zweiten Wiener Schule.[8] Beispielhaft für die Motivation dieser Arbeiten sei aus einem Brief Anton Weberns zitiert, in dem er sein Anliegen bei der Bearbeitung des sechsstimmigen *Ricercars* aus dem *Musikalischen Opfer* (1934–35) darlegt:

7 Es lassen sich ähnliche Proportionsverhältnisse benachbarter Abschnitte feststellen (ca. 1:1,3).

8 Es handelt sich um insgesamt vier Bearbeitungen: Arnold Schönberg hat *2 Choralvorspiele* (1922) sowie *Praeludium und Fuge Es-Dur* (1928), Anton Webern das sechsstimmige *Ricercar* aus dem *Musikalischen Opfer* (1934–35) für Orchester bearbeitet.

> Meine Instrumentation versucht […] den motivischen Zusammenhang bloßzulegen. Das war nicht immer leicht. Natürlich will ich darüber hinaus andeuten, wie ich den Charakter dieses Stückes empfinde; dieser Musik! Diese endlich zugänglich zu machen, indem ich versuchte darzustellen (durch meine Bearbeitung), wie ich sie empfinde, das war der letzte Grund meines gewagten Unternehmens! Ja, gilt es nicht zu erwecken, was hier noch in der Verborgenheit dieser abstrakten Darstellung durch Bach selbst schläft und für fast alle Menschen dadurch einfach noch gar nicht da oder mindestens völlig unfassbar ist?[9]

Noch vor der geäußerten Absicht einer ›Popularisierung‹ und einer Intensivierung des subjektiv wahrgenommenen Charakters formuliert Webern an erster Stelle das Anliegen, durch gezielte Instrumentation die motivischen Beziehungen zu verdeutlichen, die in der Komposition angelegt sind. Carl Dahlhaus, der in einem Aufsatz das Eigentümliche der Vorgehensweise Weberns herausarbeitet und dafür den Begriff »analytische Instrumentation« prägt, nennt das Resultat dieser Haltung paradox; denn indem »Webern die motivischen Zusammenhänge zwischen den Stimmen ausinstrumentiert, zerfallen die Stimmen selbst, deren Beziehungen verdeutlicht werden sollen.«[10] Nichtsdestotrotz wirke etwa Weberns Instrumentation des Ricercar-Themas, obwohl sie den Gegenstand siebenfach zergliedert, dennoch Zusammenhang stiftend.

Die Absicht, den motivischen Beziehungsreichtum der bearbeiteten Kompositionen hörbar zu machen, bestimmt die Bach-Bearbeitungen Weberns. Auch Schönbergs kompositorisches Interesse und seine Absicht, das eigene Schaffen historisch zu legitimieren, finden hier zusammen. Essentiell für das kompositorische Denken Schönbergs ist die Idee der entwickelnden Variation, die ihn in äußerster Konsequenz zur Erfindung der Zwölftontechnik geführt hat.[11] Die Idee der »Entwicklung durch Variation« steht in der Tradition des im 19. Jahrhundert an Beethovens Werken entwickelten Gedankens, dass ein in sich vollendetes Kunstwerk auf einer organischen Form beruhe, die entstehe, indem sich ein Motiv durch Umformung und Veränderung zu einem größeren Ganzen entwickele, wie ein Keim, der aus sich selbst heraus zur Pflanze heranwächst.[12] Schönbergs Bearbeitungen von Kompositionen aus der Barockzeit waren von der Intention getragen, die »Entwicklung durch Variation« auch in Kompositionen vor Beethoven nachzuweisen.[13]

* * *

Schönbergs Methode, die (teils impliziten) Strukturen einer historischen Vorlage durch Bearbeitung nachzuzeichnen und zu verdeutlichen, übte in der Zeit danach eine große

9 Anton Webern an Hermann Scherchen am 1. Januar 1938; zitiert nach Zacher 1983.

10 Dahlhaus 1969, 205. Vgl. auch Schönberg 1976.

11 Schmidt 2005, 1625.

12 Schmidt 1990, 41.

13 Schönberg beschränkt sich allerdings nicht darauf, die Musik Bachs in seinem Sinne auszulegen; auf einem Nebenschauplatz versucht er, die Überlegenheit seines kompositorischen Denkens zu beweisen, indem er »praktische Stilkritik« übt und in Bearbeitungen von Kompositionen Händels und Monns durch massive Eingriffe motivischen Zusammenhang dort herzustellen trachtet, wo er ihn im Original vermisst (vgl. Müller 1992).

Faszination aus und blieb bis in die 70er Jahr des 20. Jahrhunderts aktuell. Beispielsweise wird die Bearbeitung des *Contrapunctus* I aus J. S. Bachs *Kunst der Fuge*[14] durch Dieter Schnebel von dem Gedanken getragen, die Strukturen der Vorlage mit modernen Mitteln herauszuarbeiten. Zu den modernen Mitteln gehört etwa die Ausnutzung des Aufführungsraums. So hat Schnebel die Fuge für ein Gesangs-Ensemble mit zwanzig Stimmen eingerichtet. Die Sänger werden bei der Aufführung derart im Publikum verteilt, dass »Extensionen und Kontraktionen der melodischen Linien als räumliche Ausdehnung und Zusammenziehung«[15] erlebt werden können. Weniger mit der grundsätzlichen Absicht, »das Potential des Vergangenen, seine vielleicht noch unentdeckten Möglichkeiten«[16] zu erschließen, als vielmehr mit den spürbaren Eingriffen in den vertrauten Tonsatz geht Schnebel über Webern und Schönberg hinaus. Durch Ergänzung eines neuen Tons im Thema stellt er beispielsweise den fast spiegelsymmetrischen Bau des Themas heraus.

Alle Eingriffe, insbesondere die klanglich ungewohnte Präsentationsform, dienen dem übergeordneten Ziel, die »Verkalkungen des Traditionellen abzuschlagen«.[17] Während aber Schönberg und Webern, ähnlich wie Mozart oder Mendelssohn[18], noch daran arbeiteten, vergessenen Werken der Barockzeit (zusätzliche) Aufführungsmöglichkeiten zu verschaffen bzw. sie überhaupt wieder bekannt zu machen, will Schnebel aus einer veränderten historischen Situation heraus, in der die *Kunst der Fuge* – wenn nicht als Werk so doch als ein Vertreter Bach'schen Stils – durch massenhafte mediale Verbreitung omnipräsent ist, dem Stück seine Übervertrautheit nehmen und auf diese Weise ein neues Hören ermöglichen.

Bereits vier Jahre vor Schnebel präsentierte Gerd Zacher mit *Die Kunst einer Fuge*[19] eine Sammlung von zehn Bearbeitungen des *Contrapunctus I* für Orgel. Zacher, der ein ähnliches Anliegen verfolgt wie Schnebel, nennt die Bearbeitungen ausdrücklich *zehn Interpretationen*, weil er keine Note des *Contrapunctus I* verändert habe und sich strikt an die von einer Orgel bereitgehaltenen Mittel der Interpretation halte (zur Klassifizierung als Interpretation passt, dass diese Stücke nur als Einspielungen vorliegen). *Die Kunst einer Fuge* ist experimentierfreudig, die Vorlage wird in wechselnden Versuchsanordnungen präsentiert. So wird in der *Alt-Rhapsodie für Johannes Brahms* getestet, was passiert, wenn man alle Stimmen in dieselbe Oktavlage projiziert. *Timbres-durées für Olivier Messiaen* führt hingegen vor Ohren, welcher Effekt sich ergibt, wenn man Notenwerte an die Registrierung koppelt; und wie das Stück klingt, wenn man den Blasebalg

14 *Bach-Contrapunctus I* aus der Serie *Re-Visionen* (1972). Jede der vier Stimmen der Vorlage wird durch fünf solistisch behandelte Sänger der vier Stimmlagen ausgeführt.

15 Schnebel 1998.

16 Ebd.

17 Ebd.

18 Mozart bearbeitete zwischen 1788 und 1790 mehrere Oratorien Händels, indem er ihnen eine neue klangliche Gestalt gab und Koloraturen vereinfachte, um die Musik zu modernisieren und für eine Aufführung in der »Musikalischen Gesellschaft« Gottfried van Swietens einzurichten. Mendelssohn vergrößerte für die Wiederaufführung der Matthäuspassion von J. S. Bach die Besetzung und nahm erhebliche Kürzungen vor (vgl. Müller 1992).

19 Gerd Zacher, *Die Kunst einer Fuge J. S. Bachs Contrapunctus I in zehn Interpretationen*, Einspielung auf CD 6184-2 bei Wergo.

der Orgel ausschaltet, sobald das Thema nicht mehr präsent ist, hört man in *Sons brisés für Juan Allende-Blin*. Dieser multiperspektivische Ansatz macht es möglich, dass der Hörer dasselbe Werk in sehr unterschiedlichen Erscheinungsformen erlebt, deren Gesamtaussagen sich durchaus auch widersprechen können.[20] Man kann sich bei diesem Vexierspiel des Eindrucks nicht erwehren, nur Zeuge einer technischen Untersuchung der äußeren Abmessungen des *Contrapunctus I* zu sein, in der diverse Komponenten des Satzes unter außergewöhnlicher Belastung auf ihre Tragfähigkeit hin überprüft werden, während die Intentionalität des Bearbeiters und der Vorlage seltsam unbestimmt bleiben, doch wird dem Hörer von Zachers Bearbeitungen gerade durch diese Vorgehensweise eine Mehrdimensionalität der Bach'schen Vorlage vor Ohren geführt, die eben auch die Gesamtaussage betreffen kann.

Die Unbefangenheit, fast ›Respektlosigkeit‹, mit der sich Schnebel und besonders Zacher ihrer Vorlage nähern, mag den Grund dafür darstellen, dass Febels Bearbeitungen der Choralvorspiele 30 Jahre später kaum Befremden auslösen. Sie ist aber auch Voraussetzung dafür, dass Febel seine Dekonstruktionen ebenso unspektakulär wie überzeugend vornehmen kann. Die älteren Bearbeitungen bilden das Fundament, auf dem sein eigener Ansatz erst sicher zum Stehen kommt. Febel verfolgt durchaus ein ähnliches Anliegen wie Schnebel und Zacher, wenn er dafür sorgt, dass in seiner Bearbeitung der historische Abstand zur Vorlage spürbar wird. Die Tatsache, dass dies geschieht, indem Febel motivische Strukturen ignoriert und ›an der Vorlage vorbei‹ komponiert, darf aber als Hinweis darauf verstanden werden, dass er sich von seinen Vorgängern und ihrem pädagogischen Verdeutlichungs-Eifer (der inzwischen bevormundend wirkt) distanziert. Anstatt zu zeigen, wie die Komposition im Detail gemacht ist, entwickelt er aus den analytischen Erkenntnissen Ideen, die dann unabhängig von den Strukturen, denen sie sich verdanken, in abstrahierter Form auf die Vorlage angewandt werden. Auch das übergeordnete Konzept, im Verlauf des Stückes einen Prozess zu gestalten, könnte, wie eingangs gezeigt, eine Reaktion auf die Vorlage sein. Andererseits offenbart sich hier ein sehr persönlicher Blick auf die Vorlage; denn Febel beschäftigt sich auf diese Weise anhand des Choralvorspiels mit einem Phänomen, dem man in seinem Schaffen immer wieder begegnet. Markante Beispiele für ausgedehnte Prozesse in Werken Febels sind die *Variationen für Orchester* (1980), in denen ein armenisches Volkslied entsteht und verschwindet, sowie *Charivari* (1979), in dem Febel die musikgeschichtliche Entwicklung von Tonalität hin zur Atonalität nachkomponiert.[21] Auch in Febels Bearbeitung von BWV 639 ist *Alles ständig in Bewegung*:[22] Man erlebt, wie sich die Bearbeitung allmählich von der Vorlage ablöst und der nah geglaubte Bach immer weiter in die Ferne entrückt.

20 Die zweite Interpretation etwa nennt sich *Crescendo für Robert Schumann* und geht von der Idee aus, die Registrierung bei jedem Themeneinsatz aufzustocken, bis am Ende der Fuge das volle Werk im Einsatz ist, so dass die Fuge einen triumphalen, krönenden Abschluss erlebt. Das ist der gegenteilige Verlauf der bereits erwähnten neunten Interpretation *Sons brisés für Juan Allende-Blin*.

21 »Von Anfang an vereinigte Febel strukturelles Kalkül mit unmittelbar nachvollziehbaren Form- und Materialverläufen.« (Nonnenmann 2004, 2)

22 *Alles ständig in Bewegung* lautet der Titel von Febels Sammlung eigener Texte zur Musik (Febel 2004).

Literatur

Boulez, Pierre (2000), *Leitlinien*, Kassel: Bärenreiter/Metzler.

Dahlhaus, Carl (1969), »Analytische Instrumentation«, in: *Bach-Interpretationen*, hg. von Martin Geck, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 197–206.

Febel, Reinhard (2004), *Alles ständig in Bewegung Texte zur Musik 1976–2003* (= Quellentexte zur Musik des 20./21. Jahrhunderts 11/1), hg. von Rainer Nonnenmann, Saarbrücken: Pfau.

Gruber, Gerold (1994), Art. »Analyse« in: *Musik in Geschichte und Gegenwart*, 2. Aufl., hg. von Ludwig Finscher, Sachteil Bd. 1, Kassel u. a.: Bärenreiter, 577–591.

Kaiser, Ulrich (1998), *Gehörbildung. Satzlehre, Improvisation, Höranalyse*, Grundkurs (= Bärenreiter Studienbücher Musik 10), Kassel u. a.: Bärenreiter.

Kurth, Ernst (1917), *Grundlagen des linearen Kontrapunkts*, Berlin: Max Hesses Verlag.

Kühn, Clemens (1993), *Analyse lernen* (= Bärenreiter Studienbücher Musik 4) Kassel u. a.: Bärenreiter.

Müller, Antje (1992), »Die Wiederentdeckung alter Musik«, in: *Musikalische Metamorphosen* (= Bärenreiter Studienbücher Musik 2), hg. von Silke Leopold, Kassel u. a.: Bärenreiter, 147–156.

Nonnenmann, Rainer (2004), »Reinhard Febel«, in: *Komponisten der Gegenwart*, hg. von Hans-Werner Heister und Wolfgang Sparrer, München: edition text + kritik.

Schmidt, Christian-Martin (2005), »Schönberg«, in: *Musik in Geschichte und Gegenwart*, 2. Aufl., hg. von Ludwig Finscher, Personenteil Bd. 14, Kassel u. a.: Bärenreiter, 1580–1646.

Schmidt, Lothar (1990), *Organische Form in der Musik* (= Marburger Beiträge zur Musikwissenschaft 6), Kassel u. a.: Bärenreiter.

Schnebel, Dieter (1998), Text im Beiheft zur CD *Re-Visionen*, Mainz: Wergo 6616-2.

Schönberg, Arnold (1976): »Brahms, der Fortschrittliche«, in: *Stil und Gedanke* (= Gesammelte Schriften 1), hg. von Ivan Vojtech, Frankfurt a. M.: Fischer, 35–71.

Zacher, Gerd (1983), »Zu Anton Weberns Bachverständnis«, in: *Musik-Konzepte Sonderband Anton Webern I*, München: edition text + kritik, 290–305.

Vom Einfall zum Gedanken

Arnold Schönbergs Tonalitätsdenken und dessen Entwicklung seit der *Harmonielehre*

Gerhard Luchterhandt

ABSTRACT: Was Arnold Schönbergs Tonalitätsdenken betrifft, ist in seinen theoretischen Schriften eine deutliche Entwicklung hin zum Konservativismus erkennbar. Hatte seine *Harmonielehre* (1911) noch das Zustandekommen von Tonalität untersucht und mit einem zukunftsoffenen, pantonalen Deutungsanspruch verbunden, verschiebt sich der Blickwinkel in den 1920er Jahren: Parallel zur Entwicklung der Zwölftontechnik gerät nun stärker die Funktion der Tonalität als eines unter mehreren Zusammenhang bildenden Verfahren in den Blick. Der Konservativismus der späten amerikanischen Lehrwerke lässt sich allerdings wohl nur teilweise auf diesen Perspektivwechsel zurückführen – er dürfte eher pragmatische Gründe gehabt haben. Schönbergs partielle Rückkehr zu einer mutig experimentierenden tonalen Schreibweise (op. 38–40) Ende der 1930er Jahre zeigt nämlich, dass seine ursprüngliche Haltung zur Tonalität zumindest kompositorisch noch präsent war.

»Aber sie wissen, worauf es ankommt,
aufs Suchen!«[1]

Wenige Jahre nach der Fertigstellung seiner ersten sogenannten atonalen Kompositionen erschien 1911 Arnold Schönbergs *Harmonielehre*, die als seine bedeutendste theoretische Schrift gilt.[2] Für Schönberg war sie der Anfang einer lebenslangen Auseinandersetzung mit musiktheoretischen Fragen, die sich in zahlreichen Essays und Lehrwerken niedergeschlagen hat. Tonalität ist in vielen dieser Texte das zentrale Thema; in anderen wird sie zumindest selbstverständlich vorausgesetzt.[3] Das Verhältnis von Schönbergs theoretischen Schriften zu seiner kompositorischen Entwicklung ist nur scheinbar paradox; denn auch der Zwölftonkomponist Schönberg kehrte – offenbar auf der Suche nach »ungenutzten Möglichkeiten« – immer wieder zur tonalen Schreibweise zurück. Diese tonalen Einschübe reichen von den Nebenwerken und Handgelenksübungen der

1 Schönberg, 1911, VI.

2 1921/22 wurde sie von Schönberg einer kritischen Revision unterzogen. Die beiden Fassungen werden hier mit Schönberg 1911 bzw. Schönberg 1922 bezeichnet.

3 Die späten Lehrwerke der amerikanischen Zeit, unter ihnen die Ende der 1930er Jahre entstandenen *Structural Functions of Harmony*, betreffen ausschließlich tonale Musik.

1920er Jahre bis zu den späten neotonalen Hauptwerken der amerikanischen Zeit.[4] Der vorliegende Beitrag versucht, die Entwicklung von Schönbergs theoretischer und pädagogischer Haltung zur Tonalität seit der *Harmonielehre* nachzuzeichnen.[5]

I. Künstlerisches Leitbild und pädagogische Intention der *Harmonielehre*

Die *Harmonielehre* versteht sich als Lehrwerk für angehende Komponisten, mit dem Schönberg seine pädagogische Eignung und seine Ambitionen auf ein akademisches Amt dokumentieren wollte.[6] Gleichzeitig stellt sie eine Standortbestimmung des Komponisten Schönberg dar. Insofern verbindet sich hier viel Selbstreflexion mit den tatsächlichen pädagogischen Zielen, so dass die eigentliche Intention des Werkes nicht leicht auf einen Nenner zu bringen ist. Der Kurs des Buches vom Traditionellen und Elementaren zur zeitgenössischen Entwicklung dient unverkennbar der handwerklichen Absicherung: Schönberg wollte offenbar den Beweis antreten, dass seine aktuelle kompositorische Entwicklung trotz ihrer Radikalität fest auf dem Boden der Tradition stand. Wenn Schönberg dabei auf die Funktion seines Buches als Handwerkslehre großen Wert legte, so war das weniger Bescheidenheit als tiefempfundene Skepsis gegenüber Systemen, welche die Einschränkung seiner eigenen künstlerischen Freiheit bedeutet hätten. Der Handwerksbegriff ließ sich ästhetisch neutral und zukunftsoffen verwenden und war nicht an musikalische ›Weltanschauungen‹ gebunden. In Wirklichkeit geht die *Harmonielehre* aber über die reine Handwerksvermittlung weit hinaus: Schönbergs viel zitierte Feststellung, seinen Schülern eine »schlechte Ästhetik genommen« zu haben[7], fasst die Haltung des Buches zusammen, das von Anfang an auf die Ausbildung einer eigenständigen künstlerischen Urteilsfähigkeit zielt. Konterkarierend wirkt hier immer wieder Schönbergs Geniedenken, das grundsätzlich am Sinn künstlerischer Unterweisung zweifelt und damit sein eigenes Buch in Frage stellt.

Als Lehrgang baut die *Harmonielehre* den Stoff schrittweise vom Einfachen zum Komplexen hin auf und führt den Schüler an die neuesten Erscheinungen der tonalen Harmonik heran. Neuartig ist das Buch vor allem im Hinblick auf die Behandlung des Stoffes im Detail. Hier verrät nicht zuletzt der Sprachstil die Herkunft aus Schönbergs Lehrpraxis. Sein Anliegen ist nicht nüchterne Stoffvermittlung – insofern ist die *Harmonielehre* als Nachschlagewerk für bündige Definitionen völlig ungeeignet –; vielmehr spiegelt das Buch einen Schüler-Lehrer-Dialog[8], der auf allen Ebenen das Prinzip un-

4 Über die Tonalität der späten *Orgelvariationen* op. 40 schrieb Schönberg 1947 an René Leibowitz: »Die Harmonik der Orgelvariationen füllt die Lücke zwischen meiner Kammersinfonie und der ›dissonanten‹ Musik. Es sind viele ungenutzte Möglichkeiten darunter.« (Schönberg 1958, 260)

5 Der ganze Komplex ausführlicher in: Luchterhandt 2008. Hier werden neben der Entwicklung in Schönbergs Tonalitätsdenken auch seine kompositorischen Veränderungen im Umgang mit Tonalität behandelt. Der vorliegende Artikel fasst wesentliche Aspekte aus dem theoretischen Teil dieser Untersuchung zusammen.

6 Dies geht u. a. aus einem undatierten Brief Schönbergs an das Präsidium der k. k. Akademie für Musik und darstellende Kunst hervor, dessen Entstehung Erwin Stein für Frühjahr 1910 vermutet (Schönberg 1958, Nr. 6, 23). Vgl. Scharenberg 2002, 133 ff.

7 Schönberg 1911, 7.

voreingenommenen Abwägens vermittelt. Durch zahllose Exkurse ins Grundsätzliche wird der Leser zudem immer wieder mit elementaren pädagogischen und künstlerischen Sinnfragen konfrontiert:

> Und er [der Schüler] sieht die Schönheit in jenem ewigen Ringen nach Wahrheit, erkennt, daß Erfüllung immer das Ziel der Sehnsucht ist, leicht aber das Ende der Schönheit sein könnte; begreift, daß Harmonie – Ausgeglichenheit – nicht Bewegungslosigkeit untätiger Faktoren, sondern Gleichgewicht aufs höchste angespannter Kräfte ist.[9]

Zwei Grundsätze beherrschen die *Harmonielehre*:

1. Was Schönberg hier – in sehr dynamischer Auslegung des Harmoniebegriffs – als »Gleichgewicht höchst angespannter Kräfte« idealisiert, zieht sich als roter Faden durch das Buch, dessen Stoffpräsentation auf allen Ebenen vom Prinzip des Austarierens gegensätzlicher Kräfte durchdrungen ist.
2. Schönberg trennt zwischen Substanz und Entwicklung – dem bloßen Potential an Eigenschaften und dem Prozess ihrer Herausarbeitung. Priorität hat Letzteres: Dass der Weg, den etwas nimmt, stärker seinen Charakter formt als seine (physikalische) Ausgangssubstanz, ist eine der Grundideen, auf der Schönbergs Kunstauffassung basiert:

   > […] Die Kunst ist nicht ein Gegebenes wie die Natur, sondern ein Gewordenes. Hätte also auch anders werden können. Da ist vielleicht oft für dieses Gewordene der Weg, auf dem es geworden ist, die Entwicklung, charakteristischer als die Natur, aus der es geworden ist.[10]

Organisches Denken durchzieht die *Harmonielehre* auf mehreren Ebenen: Der Verlauf eines einzelnen Kunstwerks, derjenige der Musikgeschichte im Ganzen und derjenige der künstlerischen Entfaltung einer Person erscheinen jeweils als Prozesse, die auf unterschiedlicher Ebene stattfinden und einander durchdringen. Sie werden von drei ›handelnden Instanzen‹ getragen, die Schönberg quasi absolut setzt: Diese sind der Einfall, wiederum das Kunstwerk und der beides verantwortende Künstler.

1. Der Einfall. Nach Schönbergs Überzeugung verdanken sich Qualität und Folgerichtigkeit einer Komposition letztlich inneren Quellen, deren Wirken dem Komponisten unbewusst bleibt:

   > Ich habe erlebt, wie mein Verstand es mir unmöglich machte, einen schlechten Einfall zu verbessern, und habe mir gesagt, daß das kein Zufall sein kann. Daß hier ein Gesetz liegen muß. Dieses Gesetz lautet: Der Einfall. […] Ich entscheide beim Komponie-

8 Das Vorwort der *Harmonielehre* beginnt mit dem Ausspruch: »Dies Buch habe ich von meinen Schülern gelernt.« (Ebd., V)

9 Ebd., 33 f.

10 Ebd., 110. Da es sich bei »Natur« im generellen Sinne ja wohl auch um »Gewordenes« handelt, ist klar, das »Gegebenes« sich hier primär auf den Zwang unveränderlicher Naturgesetzlichkeiten beziehen dürfte.

ren nur durch das Gefühl, durch das Formgefühl. […] Jeder Akkord, den ich hinsetze, entspricht […] einem Zwang meines Ausdrucksbedürfnisses, vielleicht aber auch dem Zwang einer unerbittlichen, aber unbewußten Logik in der harmonischen Konstruktion. […] ich kann als Beweis dafür anführen, daß Korrekturen des Einfalls aus äußerlich formalen Bedenken […] den Einfall meist verdorben haben.[11]

Auf diese Weise erklärt Schönberg »Einfall« und »Formgefühl« zum einzigen Kriterium des kompositorischen Entscheidungsprozesses. Dessen Resultate werden durch die Berufung auf innere Folgerichtigkeit oder gar »Zwang« letztlich vor jeder Kritik abgeschirmt. Insofern wirkt diese Passage auch wie eine Verteidigung der eigenen künstlerischen Freiheit.

2. Das Kunstwerk. Das abgeschlossene Kunstwerk ist für Schönberg offenbar das Maß aller Dinge.[12] Man darf sich die Musikgeschichte aus seiner Perspektive wohl als gleichsam frei schwingende Kette von Meisterwerken vorstellen: Erst rückblickend ordnet sich der freie und individuelle künstlerische Akt, der jede dieser Schöpfungen hervorgebracht hat, einer allgemeinverständlichen, möglicherweise in Form von Gesetzen erfassbaren geschichtlichen Entwicklung unter.[13] Dahinter steht ein Freiheitsdenken, das zwar den stetigen Fortschritt der abendländischen Musik konstatiert, daraus aber keine Lizenzen für die Zukunft ableiten möchte.[14]

3. Das künstlerische Individuum. Ungeachtet aller Weltgeist- und Fortschrittsmetaphorik zielt die *Harmonielehre* primär auf die Emanzipation des Individuums, dessen kompositorischer Kreativität – das suggerieren die spekulativen Schlusskapitel – die Entdeckung des »Neuen«[15] überlassen bleibt. Diesen pädagogischen Intentionen entspricht eine dialektische Lehrmethode, die auch für Schönbergs Unterrichtspraxis verbürgt ist: Der Stoff wird nach dem Prinzip des laborartigen Erforschens aller Möglichkeiten ausgebreitet und der Beurteilung durch den Schüler ausgesetzt. Die Ambivalenz von Bindung und Freiheit, die sich durch das ganze Buch zieht, wird dabei zum pädagogischen Prinzip: In zahllosen Übungsreihen fordert Schönberg zunächst äußerste Disziplin in der Einhaltung von Regeln, die er aber später wieder in Frage stellt. Hierbei wird der Schüler schrittweise geführt, indem das verwendete Material an Komplexität zunimmt, verbunden mit wachsender Freiheit seiner Verwendung. Die Kunstgesetze, denen Schönberg grundsätzlich misstrauisch begegnet[16], werden dadurch zu Spielregeln mit begrenzter Gültigkeit herabgestuft:

11 Ebd., 456 und 466 f.

12 Siehe Anm. 23.

13 Schönberg 1911, 364.

14 Ebd., 461 f.

15 Die Idee künstlerischer Rechtfertigung durch Neuheit bildet eine Konstante in der *Harmonielehre*: »Die Zukunft bringt das Neue, und darum vielleicht ist uns das Neue so oft und mit soviel Recht identisch mit dem Schönen, dem Guten.« (Ebd., 263)

16 Ebd., u. a. 5 f., 109 f., 461 ff. Die Subjektivität aller Kunstauffassung wird von Schönberg immer wieder betont. Das gelte selbst für den Komponisten im Verhältnis zum eigenen Werk: »Das Kunstwerk vermag das zu spiegeln, was man hineinsieht. […] Steht nun aber auch das Kunstwerk zu seinem Hervorbringer in dem gleichen Verhältnis, spiegelt es wider, was er hineinsieht, so mögen auch die

> Wir werden sie beruhigt fallenlassen dürfen, sowie unsere Mittel reicher, unsere Möglichkeiten, dem Material Wirkungen abzuringen, also größer werden.[17]

Methodisch wird die Kultur des Suchens, Vergleichens und Ausbalancierens in sich weitenden Grenzen auf vielen Ebenen vermittelt:

1. Schönberg legt wenig Augenmerk auf isolierte akkordische Phänomene, vielmehr ist der Schüler von Anfang an dazu angehalten, Akkordfolgen zu erfinden und deren Elemente auf ihre relative Zweckmäßigkeit hin zu untersuchen.
2. Die Erläuterung harmonischer Phänomene geschieht fast ausschließlich mit Hilfe exemplarischer Sätzchen. Literaturbeispiele werden kaum angeführt.
3. Der Weg als Ziel: Schönberg vergleicht und diskutiert viele – möglichst sogar alle – Alternativen. Immer wieder betont er, dass das Ziel im Suchvorgang selbst liege.[18]
4. Die Beurteilung des Gefundenen geschieht nicht prinzipiell in richtig oder falsch, sondern abwägend in besser und schlechter und entspricht damit einer alten Tradition kontrapunktischer Unterweisung.[19]
5. Der Stoff ist weniger nach systematischen Gesichtspunkten als nach dem Grad tonaler Komplexität angeordnet. Schönberg hat dabei jederzeit das Gleichgewicht zwischen tonalen Zentrifugal- und Zentripetalkräften im Blick, welches herzustellen Aufgabe des Schülers ist. Bezeichnend ist, dass Schönberg das Thema Modulation nicht en bloc präsentiert, sondern so dosiert, dass jeweils genügend harmonische Mittel bereitstehen, um ›Gegengewichte‹ bilden zu können.
6. Die Wechselwirkung besteht auch pädagogisch: Der Schüler lernt vom Lehrer, und der Lehrer lernt vom Schüler.[20]

II. Zum Tonalitätsbegriff der *Harmonielehre*

Der Hauptgegenstand der *Harmonielehre*, die Tonalität, wird in der Erstauflage zwar immer wieder erwähnt, jedoch nirgends definiert. Schönberg mag dies später als Mangel empfunden haben; denn in der Neuauflage bemüht er sich um eine Konkretion:

> Gesetze, die er wahrzunehmen meint, nur solche sein, die in seiner Vorstellung vorhanden waren, nicht aber solche, die seinem Werk eigentümlich sind. […] Man braucht nur mit einem anderen Vorstellungskreis in den Spiegel zu blicken, um auch von dessen Spiegelbild wieder glauben zu können, es sei das Bild des Kunstwerks, während es das des Beschauers, aber ein anderes als das frühere ist.« (Ebd., 32)

17 Ebd., 48.

18 »[…] die selbstgefundene Lösung, sei sie auch mangelhafter, bereitet nicht nur mehr Freude, sondern stärkt auch die in Betracht kommenden Muskeln intensiver. […] Die Hauptsache ist: daß man etwas anstrebt. Ob man es erreicht, ist nur von untergeordneter Bedeutung.« (Schönberg 1911, 104, 313; siehe auch VIf., 2 ff., 3, 17, 33, 113, 188, 341, 417)

19 So etwa im Fuxschen *Gradus ad parnassum* (1725).

20 Schönberg 1911, V, 465 f.

> Die Tonalität ist eine sich aus dem Wesen des Tonmaterials ergebende formale Möglichkeit, durch eine gewisse Einheitlichkeit eine gewisse Geschlossenheit zu erzielen. Zu diesem Zweck ist es notwendig, im Laufe eines Tonstücks nur solche Klänge und Klangfolgen, und beide nur in solcher Anordnung zu verwenden, daß die Beziehung auf den Grundton der Tonart des Stückes, auf die Tonika, unschwer aufgefaßt werden kann. […] 1. daß ich sie nicht halte, wofür sie scheinbar alle Theoretiker vor mir gehalten haben: für ein ewiges Gesetz, ein Naturgesetz der Musik, obwohl dieses Gesetz den einfachsten Bedingungen des naturgegebenen Vorbilds, des Tons und des Grundakkords, entspricht; daß es aber 2. für den Schüler unerläßlich ist, alles das, worauf diese Wirkung beruht und wie sie erzielt wird, eingehend kennen zu lernen.[21]

Das Zitat enthält drei Bestimmungen der Tonalität: 1. Tonalität ist ein Verfahren[22] zur Erzielung von Geschlossenheit, das sich aus natürlichen Eigenschaften des Tonmaterials herleiten lässt. 2. Sie kommt im einzelnen Werk dadurch zustande, dass Klangfolgen auf einen gemeinsamen Grundton bezogen sind und diese Beziehungen vom Hörer auch erfasst werden können. 3. Die Bedingungen, unter denen tonale Zusammenhänge entstehen, müssen erlernt werden.

Hinter diesen Bestimmungen steht ein in mehrfacher Hinsicht ›handlungsorientierter‹ Tonalitätsbegriff: In einem allgemeineren Sinn versteht Schönberg unter Tonalität ein *Verfahren*; als »Tonart« im engeren Sinn ist sie aber kein anwendbares System, sondern entsteht in jedem Werk auf unverwechselbare Weise neu[23]; schließlich bedarf sie der Realisation durch den subjektiv wahrnehmenden Hörer.[24] Die je konkreten Ausprägungen von Tonalität gehören zu jenem individuellen strukturellen Gehalt einer Komposition, den Schönberg später als ›Gedanken‹ bezeichnete. In diesem Universalbegriff bündelt sich die ästhetische Forderung, die Beziehungen zwischen den musikalischen Elementen eines Stückes niemals automatisiert nach allgemeinen Gesetzen ablaufen zu lassen,

21 Schönberg 1922, 27.

22 Mit »Möglichkeit« deutet Schönberg bereits an, dass es auch andere Verfahren geben könne. – Die in diesem späteren Zusatz akzentuierte allgemeine Definition der Tonalität als *Verfahren* zur Herstellung von Geschlossenheit spielt jedoch in der *Harmonielehre* nur eine untergeordnete Rolle. In der Regel wird Tonalität dort mit *Tonart* gleichgesetzt (vgl. dazu Jacob 2005, 380f.). In solchen Akzentuierungen der Neuauflage deutet sich jedoch bereits der sich in den 1920er Jahren ändernde Blickwinkel Schönbergs auf die Tonalität an, deren *Funktion* als zusammenhangstiftendes Mittel ihm nun wichtiger wurde.

23 Schönbergs primär auf das geschlossene Kunstwerk bezogener Tonalitätsbegriff wird in seiner Begründung für den Verzicht auf Analysebeispiele deutlich: »Ich leugne nicht, daß es für den Schüler von Nutzen ist, sich über den Gang der Harmonie in Meisterwerken Rechenschaft zu geben. Aber auf die Art, wie es nötig wäre, nämlich: die harmonische Konstruktion eines ganzen Werkes aufzuzeigen, ihre Gewichtsverhältnisse untereinander zu prüfen, ist es ja ohnedies im Rahmen einer Harmonielehre nicht möglich. Alles andere aber ist relativ zwecklos.« (1911, 12) Hier kündigt sich das an, was Dahlhaus in Bezug auf die Tonalität in neuer Musik als »Tendenz zu in sich gestützten Systemen« beschrieb (1978a) – John Cage erinnert sich, dass Schönberg bei einem Analysekurs zu Beethovens Klaviersonaten über eine Sonate nicht hinauskam, »denn seine Analysen waren so ins Detail gehend und erhellend, daß wir sogar bei der einen Sonate nicht sehr weit kamen.« (Zitat nach Schnebel 1974, 152)

24 »Die Natur des Gehörs muß auch befragt werden. Dieses aber ist abhängig auch von seiner Geschichte, von der Art und Reihenfolge seiner Erlebnisse.« (Schönberg 1911, 136). Vgl. Anm. 16.

sondern vollständig durch einen werkspezifischen gedanklichen Prozess kontrolliert zu wissen. Konkret heißt das: Harmonien verbinden sich weniger durch ›natürliche Verwandtschaft‹ miteinander als vielmehr durch (möglichst motivisch begründete) Stimmführung[25]; folglich ändert sich ihre Wertigkeit abhängig von den musikalischen Zusammenhängen, in die sie gestellt sind. Modulationen verbinden diesem Verständnis nach nicht einfach tonale Zentren, sondern existieren als mit Bedeutung belegte Wege.[26] Der Idealfall »schwebender Tonalität« bedarf eines ständigen Ausgleichs der Kräfte.[27] Insofern ist das Tonalitätskonzept der *Harmonielehre* (noch) umfassend; denn in Schönbergs Vorstellung vom organischen Werkzusammenhang bildet die Tonalität gleichsam das Bewusstsein.

Natürliche Fundierung der Tonalität im einzelnen Ton

Nach Schönberg sind im Grundton eines Stückes, genauer gesagt: in den unterschiedlichen Verwandtschaftsgraden der Obertöne bereits alle Klangbeziehungen angelegt.[28] Mit der Rückführung aller harmonischen Beziehungen auf ein Urprinzip scheint Schönberg die *Harmonielehre* in den Rang einer Grundlagentheorie zu erheben.[29] Der darin implizierte stufenweise Übergang zwischen Konsonanz und Dissonanz dient ihm später als Begründung der »Emanzipation der Dissonanz«.[30]

Ungeachtet des pantonalen Potentials, das in jedem Grundton steckt und aufgrund dessen auch die vermeintlich unverständlichste Dissonanz als Teil eines tonalen Zusam-

25 »[…] daß die Harmonien vielfach durch Stimmführungszufälle entstehen, ist […] eine der Grundlagen meiner Betrachtung.« (Schönberg 1911, 132 f.) In der Neuauflage spricht Schönberg gar von der »Rechtfertigung durchs Melodische allein« (siehe Anm. 48).

26 »Aber wenn jemand um was erzählen zu können, eine Reise tut, dann wählt er doch nicht die Luftlinie! Der kürzeste Weg ist hier der schlechteste. Die Vogelperspektive, aus der die Ereignisse gesehen werden, ist eine Vogelhirnperspektive. […] Das Wesentliche an einer Modulation ist nicht das Ziel sondern der Weg.« (Schönberg 1911, 188)

27 Ebd., 146, 430 ff. Wie sehr Schönberg »schwebende Tonalität« favorisiert, erweist die folgende Passage: »[…] selbst wenn die Beziehung auf den Grundton erwiesenermaßen in der Natur begründet wäre, ist es noch nicht unbedingt nötig, auf diese Beziehung immer hinzuweisen. Es bliebe immer noch die Möglichkeit, sie sozusagen schwebend zu erhalten. […] Der Vergleich mit der Unendlichkeit könnte kaum näher gerückt werden, als durch eine derartige, sozusagen unendliche Harmonie, […] die nicht Heimatschein und Reisepaß beständig mit sich führt, Ausgangsland und Reiseziel sorgfältig nachweisend.« (1911, 146)

28 Schönberg 1911, 18 ff.

29 Die später begrifflich zur »Monotonalität« geronnene Idee einer werkeinheitlichen Grundtonbezogenheit lässt sich in dieser Hinsicht mit Schenkers »Ursatz« vergleichen, der ebenfalls ein – allerdings primär linear definiertes – »monotonales Konzept« darstellt (vgl. Jacob 2000, 14; Jacob 2005, 436). Hingegen stellt die *Harmonielehre* den einheitlichen Grundton als ästhetisches Ideal in Frage: Schönberg bezweifelt, dass sich ein Grundton immer durchsetzt (1911, 29, 145 f.) und empfiehlt später gar, zur Herstellung »schwebender Tonalität« ein Stück zwischen zwei Tonarten schwanken zu lassen (ebd., 145, 430 f.).

30 Schönberg 1911, 19. Schönberg bezeichnet Dissonanzen als »ferner liegende Konsonanzen« (ebd., 20) und erklärt ihre Entstehung aus Durchgängen mit dem Bedürfnis nach weicheren Intervallübergängen, welches »sich deckt […] mit dem Bedürfnis, sich auch die entfernter liegenden Obertöne dienstbar zu machen« (ebd., 52). Vgl. auch Anm. 35.

menhangs aufgefasst werden kann[31], muss Tonalität herausgearbeitet werden, um diese Fasslichkeit zu ermöglichen. Dies geschieht durch das ständige Austarieren von Kraft und Gegenkraft:

> Es ist klar, daß eine Tonart schon allein durch ihre I. Stufe bestimmt werden könnte; insbesondere, wenn der nicht widersprochen wird. Freilich, jeder Akkord, der sich an die I. Stufe reiht, muß als Abschweifung vom Hauptton von der Tonart ablenken. […] Je öfter und mit je stärkeren Mitteln widersprochen wird, desto stärker müssen die Mittel sein, die die Tonart wieder herstellen. Aber je geringer die harmonischen Ereignisse waren, desto einfacher wird auch die Reparatur sein.[32]

Indem er das Zustandekommen von Tonalität als Prozess von Bestätigung und Widerspruch darstellt, offenbart Schönberg ein dialektisches Tonalitätsverständnis, dessen wesentliches Kennzeichen ein permanenter historischer Lernprozess ist: Einstmals singuläre, tonalitätsgefährdende Ereignisse werden ins System eingebunden und dadurch allgemeinverständlich. Auch der Hörer durchläuft diesen Lernprozess, indem sein Aufnahme- und Verarbeitungsvermögen stetig wächst.[33] Die *Harmonielehre* zeichnet diesen Prozess nach, indem das zunächst Neue hernach zum Erprobten wird, für das weniger strenge Regeln gelten.[34] Die grundsätzliche, aus der Obertonreihe abgeleitete Hierarchie tonaler Spannungsgrade bleibt dabei allerdings erhalten.[35] Das zeigen die Notenbeispiele

31 »Ich für meine Person könnte ruhig einem Schüler sagen: jeder Zusammenklang, jede Fortschreitung ist möglich« (Schönberg 1911, 81). In der späteren Auflage wird Schönberg einschränken: »aber nur weil und solange ich es noch nicht besser weiß.« (Schönberg 1922, 79)

32 Schönberg 1911, 148. Schönberg vermittelt hier ein sehr einfaches Bild der Entstehung von Tonalität, nämlich das der Verunklarung einer klaren Ausgangssituation, die zur Wiederherstellung des Urzustands zwingt. Musik, die sogleich mehrdeutig beginnt (Mozart, *Dissonanzenquartett*, Beethoven, Beginn 1. Sinfonie), oder solche, die mehrdeutig bleibt, wird von seiner Definition nicht so recht erfasst.

33 Die Beschleunigung des menschlichen Denkens, der Fortschritt im Aufnahmevermögen von bereits Bekanntem, welcher umgekehrt eine verkürzte Darstellung geradezu fordert (siehe dazu die folgende Anmerkung), gehört zu den wiederkehrenden Ideen in Schönbergs Schriften. »Rascheres Denken« ist für Schönberg der Hauptantrieb des Fortschritts (1911, 412).

34 Schönberg äußert sich in diesem Sinne über die »Kürzung von Wendungen durch Weglassung des Wegs« zur Ellipse: (Der Abschnitt wird hier, weil sinngleich, aber bündiger formuliert, in der Fassung von 1922 wiedergegeben.) »[…] daß Wendungen, die häufig vorkommen, zu festen Gebilden von ausgesprochen eindeutigem Sinn werden. So eindeutig, daß der einmal angeschlagene Anfang sofort und automatisch die Einstellung der Erwartung auf die bestimmte Fortsetzung bewirkt […] Dies vorausgesetzt, können nun die Zwischenglieder auch weggelassen, Anfang und Ende hart nebeneinandergestellt, die ganze Wendung sozusagen ›gekürzt‹, bloß als Voraussetzung und Schluß hingesetzt werden.« (1922, 432)

35 Der erst später von Schönberg eingeführte Begriff »Emanzipation der Dissonanz« (in »Gesinnung oder Erkenntnis?« von 1925 [1976c]; vgl. Jacob 2005, 432 ff.) trifft auf die *Harmonielehre* nur bedingt – nämlich auf ›subakkordische‹ Phänomene – zu. Schönberg kritisiert das Prinzip der »harmoniefremden Töne« und wünscht sich die ›Eigenständigkeit‹ dissonanter Klänge (1911, 344 ff.). Es geht demnach zunächst nur um eine Emanzipation ›dissonanter Akkordtöne‹. Von einer ›Gleichberechtigung dissonanter Klänge‹ kann in der *Harmonielehre* (noch) keine Rede sein, auch wenn Schönberg am Ende des Buches schließlich andeutet, »daß die zusammenklangbildende Fähigkeit der Dissonanzen nicht von Auflösungsmöglichkeiten oder -bedürfnissen abhängt« (ebd., 468). Im

im vorletzten Kapitel, mit denen Schönberg demonstriert, wie neuere Klänge (Quarten und Ganztonakkorde) »aufzulösen« sind.[36]

Innerhalb der konventionellen Grenzen des zwölfstufigen Systems[37] kann Tonalität nach Schönberg in unterschiedlichen Graden von Deutlichkeit herausgearbeitet werden:

> Es können also von dem Wesen der Akkorde und ihrem Verhältnis zum Grundton Erkenntnisse abgeleitet werden, die zur Konstatierung folgender Funktionen führen: 1. Die Abweichungen vom Grundton und sein Auftreten sind derart, daß trotz aller aufgewendeten, noch so entfernt liegenden Neubildungen der Nebentöne die Tonalität schließlich siegt. Das wäre dann eigentlich eine erweiterte Kadenz, wie sie im Grunde jedem noch so großen Tonstück als harmonischer Plan dient. 2. Die Abweichungen führen zur Erreichung einer neuen Tonalität. Das ist der Fall, wie er im Laufe eines Stückes fortwährend, da aber nur scheinbar vorkommt, denn diese neue Tonalität hat in einem geschlossenen Stück nicht selbständige Bedeutung, sondern ist nur eine ausgeführtere Form der Triebe der Nebenklänge, die im tonartlich geschlossenen Stück dennoch immer Nebenklänge bleiben. 3. Der Grundton tritt von vornherein nicht eindeutig bestimmend auf, sondern läßt die Rivalität anderer Grundtöne neben sich aufkommen. Die Tonalität wird sozusagen schwebend erhalten, der Sieg kann dann einem der Rivalen zufallen, muß aber nicht. 4. Die harmonische Disposition neigt von vornherein nicht dazu, die Vorherrschaft eines Grundtons aufkommen zu lassen. Es entstehen Gebilde, deren Gesetze nicht von einem Zentrum auszugehen scheinen, mindestens aber ist dieses Zentrum nicht ein Grundton.[38]

Wie fast überall in der Harmonielehre, lehnt sich der Tonalitätsbegriff hier an denjenigen der Tonart[39] an, ist aber unterschiedlich eng verwendet: Zunächst bezeichnet er die Konvergenz zu einem *bestimmten* Grundton (1. und 2.) – die »siegende Tonalität« ist de facto eine konkrete Tonart, die sich durchsetzt; durch Modulation können vorübergehend andere Tonarten (»neue Tonalität«) gelten.[40] Bei »schwebender Tonalität« handelt es sich aber wohl weniger um *eine* Tonart, die schwebt, als vielmehr um ein Bündel mehrerer »rivalisierende[r] Tonalitäten«.[41] Die letzte Stufe wird von Schönberg später als »aufgehobene Tonalität« bezeichnet.[42]

Unterschied zur Idee des emanzipierten, für sich allein verständlichen Klangs basiert das Tonalitätskonzept der *Harmonielehre* essentiell auf Akkordrelationen.

36 Schönberg 1911, 450 ff.

37 Schönberg überschreitet nicht die Grenze des Halbtons bzw. zum Geräusch. Webern, der der Vierteltonmusik prinzipiell Verständnis entgegenbrachte, sah noch 1933 die Zeit als nicht reif dafür an (Webern 1960, 16).

38 Schönberg 1911, 172 (Hervorhebung original).

39 Siehe Anm. 22.

40 Punkt 2 des Zitats nimmt das vorweg, was Schönberg später in den *Structural Functions of Harmony* zur »Monotonalität« systematisieren sollte (vgl. Anm. 29).

41 Schönberg spricht an anderer Stelle zwar von »schwebender Tonart« (1911, 430), empfiehlt dort aber, diesen Effekt mit zwei Tonarten zu erzielen.

42 Schönberg 1911, 430 f. In diesem Begriff bleibt das Zustandekommen von Tonalität als Norm nach wie vor erkennbar. Schönberg spricht dann gelegentlich sinngemäß von »innerer« Tonalität (ebd., z. B. 440, Anm.). Auch die Frage der Tonalität unterliegt für ihn einem Erkenntnisfortschritt. So

Modulation

Den thematischen Schwerpunkt der *Harmonielehre* bildet die Modulation. Schönbergs Umgang mit diesem Phänomen unterscheidet sich von anderen zeitgenössischen Harmonielehren; denn er demonstriert daran sein zentrales Ausbildungsziel, die Suche nach individuellen harmonischen Wegen. Entsprechend ist die Behandlung der Modulation nicht auf ein Kapitel beschränkt, sondern über viele Abschnitte hinweg ausgebreitet. Unterschieden wird dabei allein nach dem Entfernungs- bzw. Verwandtschaftsgrad zweier tonaler Zentren, der in Quinten gemessen wird; die heute übliche Typologie (diatonisch, enharmonisch, chromatisch), die auf Louis-Thuille zurückgeht, spielt bei Schönberg keine Rolle. Da Modulation per se eine Infragestellung der Grundtonbezogenheit bedeutet, werden für jede Entfernung immer wieder neue harmonische Mittel bereitgestellt. Dabei hat die Priorität des Weges und des Austarierens praktische Konsequenzen: Akkorde, die einen raschen Weg in neue Tonarten versprechen, werden zwar benutzt, um tonale Zusammenhänge aufzuweichen; ihre Verwendung als modulatorisches Patentrezept lehnt Schönberg aber ausdrücklich ab. Stattdessen fordert er einen langsamen und harmonisch reichen, ggf. sogar in Teilstücke zerlegten Modulationsweg.[43] Bezeichnend für seine Auffassung von »unendlicher Harmonie«[44] ist seine mehrfach geäußerte Skepsis gegenüber tonalen Schematismen wie Wiederholung und Sequenz[45] sowie der prinzipielle Zweifel an der Notwendigkeit definitiver Schlusswendungen.[46]

Harmonie und (chromatische) Stimmführung

Auch in der *Harmonielehre* ist Tonalität zunächst ganz traditionell an Dreiklänge bzw. Terzschichtungen sowie Fundamentbeziehungen geknüpft. Bereits zu Beginn des Buches betont Schönberg jedoch die Wichtigkeit einer gleichberechtigten Verbindung von Melodie und Harmonie:

> spekuliert er in zwei Ergänzungen von 1921, dass in gegenwärtig ›atonal‹ erscheinender Musik die Tonalität vielleicht nur noch nicht nachweisbar sei, sie in der Zukunft aber möglicherweise als tonal erkannt werden könne (1922, 151, 487 f.). – Nachdem in den Essays der 1920er Jahre die Tonalität eher als abgeschlossene Technik behandelt wird, nimmt interessanterweise der späte Aufsatz »Rückblick« (1949) wieder ausdrücklich Bezug auf solche Äußerungen: Schönberg bestätigt hier, dass die *Harmonielehre* eine grundsätzlich wirkende Zentralkraft annahm, deren Entschlüsselung eine Frage des musikalischen Fortschritts sein würde (1976i, 403).

43 Schönberg 1911, z. B. 298. An anderer Stelle spricht Schönberg vom »Stufenreichtum« (ebd., u. a. 416). Weiter unten (ebd., 426, Beispiel 313), bringt Schönberg ein längeres Sätzchen mit einer Modulation von C nach Des, welches seine Wünsche gut illustriert. Vgl. Bergs Analyse des Anfangs von Schönbergs op. 7, die genau diese Beziehung aufdeckt (Berg 1924).

44 Siehe Anm. 27.

45 Schönberg 1911, 140, 313 ff. – Selbstkritisch äußerte sich Schönberg später gegenüber Zemlinsky über *Pelleas und Melisande* op. 5, das zu viele Sequenzen enthalte (vgl. 1958, 52 f.).

46 Schönberg 1911, 142 ff. Später formuliert Schönberg hier bündig mit Hilfe des Fasslichkeitsbegriffs: »Die umständliche Art, mit der die Alten den Schluß eines Stückes verschnürt, verriegelt, vernagelt und zugesiegelt haben, wäre dem heutigen Formgefühl zu schwerfällig […] Das Formgefühl der Gegenwart fordert nicht diese übertriebene Faßlichkeit durch Herausarbeitung der Tonalität; ihm bleibt ein Stück auch faßlich, ohne daß die Beziehung auf den Grundton fundamental behandelt, es kann auch folgen, wenn die Tonalität sozusagen schwebend erhalten wird.« (1922, 150 f.)

> […] für unsere heutige Musik sind seit mindestens vierhundert Jahren beide Methoden, die harmonische und die polyphone, in gleicher Weise entwicklungstreibend gewesen. Es geht daher kaum an, die Akkorde nur auf dem einen der beiden Prinzipien aufzubauen […][47]

Im Laufe des Buches begegnen dem Leser zahlreiche Hinweise auf die Wichtigkeit horizontalen Denkens; sie zeigen, dass der Kurs der *Harmonielehre* eigentlich auf eine »Rechtfertigung durchs Melodische allein« abzielt.[48] Zu den Besonderheiten, die sich weder in eine harmonische noch eine kontrapunktische Schublade einordnen lassen, gehören Schönbergs so genannte Wendepunktgesetze.[49]

Proportional zur wachsenden Komplexität des Akkordmaterials löst sich das Beziehungsnetz, welches der Schüler ›entdeckt‹, um damit tonartliche Vorgänge im Gleichgewicht zu halten, allmählich von den Voraussetzungen der Diatonik: Mit den »vagierenden Akkorden« bezeichnet Schönberg eine Klasse von Klängen, deren harmonische Funktion nicht mehr auf eindeutigen Fundamentbeziehungen beruht. Die Rechtfertigung solcher Phänomene geschieht über die Stimmführung als Ersatz für fehlende Stufenbeziehungen. Schönberg legt Wert darauf, dass diese Stimmführung motivisch bedingt sein müsse. Da aber im Rahmen eines Harmonielehrebuchs keine motivischen Zusammenhänge untersucht werden können, gewinnt die Fortschreitung in Halbtonschritten überragende Bedeutung: Die Leittönigkeit in allen Stimmen bewirke, so Schönberg, »überzeugendere, zwingendere weichere Akkordverbindungen«.[50] Auf diese Weise wird die Chromatik zum universellen Verknüpfungsprinzip, das sich im Einzelfall nicht weiter rechtfertigen muss.[51] Funktionsanalyse und Fundamentschritttheorie verlieren an Bedeutung.[52]

47 Schönberg 1911, 27.

48 Vgl. Anm. 52. – Kurze Zeit später formuliert Schönberg Entsprechendes in seinem unvollendeten Artikel »Neue Musik« (29.9.1923), den Sinn seiner *Harmonielehre* auf den Kopf stellend: »Nicht Harmonien sind zu suchen, denn für die gibt's keine Regeln, keine Wertung, keine Konstruktionsgesetze, keine Waage. Sondern Stimmen sind zu schreiben. Aus deren Zusammenklängen wird man später Harmonien abstrahieren.« (Zit. nach Blumröder 1982, 97)

49 Schönberg 1911, 114. Es handelt sich um die Regel, dass in Moll die natürliche VI. und VII. Stufe abwärts, die jeweils erhöhten jedoch Stufen aufwärts zu führen sind, was im Einzelfall zu Umwegen der Stimmführung zwingt. Von »Wendepunktgesetzen« spricht Schönberg explizit erst in der Neuauflage (1922, 113). Später werden sich diese Gesetze unter dem Oberbegriff der »Neutralisation« in den *Structural Functions of Harmony* wieder finden (1957, 10). Ihre Bedeutung in Schönbergs Unterrichtspraxis hat wiederum John Cage bezeugt (Schnebel 1974, 152).

50 Schönberg 1911, 273.

51 In dieser Vorherrschaft chromatischer Verbindungen berührt sich die *Harmonielehre* mit Ernst Kurths Tristan-Buch (Kurth 1923).

52 »Demnach dürfte man eher durch einen ähnlichen Vorgang, wie es die Generalbaßbezifferung war, zu einem Urteil über die Zusammensetzung der Akkorde kommen, als zur Klarheit über ihre Funktion durch die Methoden der Rückführung auf Stufen. Denn anscheinend […] wenden wir uns einer neuen Epoche des polyphonen Stils zu, und wie in den früheren Epochen werden die Zusammenklänge Ergebnis der Stimmführung sein: Rechtfertigung durchs Melodische allein!« (Schönberg 1922, 466)

›Dialektische‹ Einführung der Chromatik

Der Chromatik – inbesondere der chromatischen Stimmführung – nähert sich Schönberg vorsichtig. Der Schüler lernt als erstes das Denken in leitereigenen Beziehungen; auch Zwischendominanten dürfen in dieser Phase nur unter strikter Beachtung der Wendepunktgesetze – d. h. einer Vermeidung chromatischer Schritte – verwendet werden.[53] Die anschließende Einführung der Chromatik steht zunächst im Dienst kadenzieller Eindeutigkeit: Durch chromatische Schritte erreichte Leittöne scheiden, so Schönberg, in der Wahrnehmung als »leitereigen« aus, so dass ihre Auflösungen nicht tonikal aufgefasst und damit der Tonart nicht ›gefährlich‹ werden können. Jetzt dürfen die Schüler die Neutralisationsgesetze umgehen, weil ihr Bewusstsein inzwischen für den Sinn der Gesetze – den Ausgleich zwischen zentrifugalen und zentripetalen Tendenzen im Umgang mit Zwischendominanten – sensibilisiert worden ist. Diese sehr behutsame methodische Behandlung der Chromatik verrät viel über Schönbergs Philosophie des Austarierens: Tonalität – die Darstellung einer Tonart – beruht von Anfang an auf einem Ausgleich zwischen ›Klarheit‹ und ›harmonischem Reichtum‹. Gleichzeitig zeigt sich hier Schönbergs didaktische Methode, das bequemere Verfahren erst zuzulassen, wenn der Umgang mit dem Problem unter verschärften Bedingungen geübt worden ist.

Implikationen

Der in der Harmonielehre angedeutete Prozess der Tonalitätsentwicklung entspricht einer dauernden ›Bewusstseinserweiterung des Materials‹. Dementsprechend muss der Komponist unentwegt nach Neuem trachten; denn in dem Maße, wie Phänomene schließlich tonal gewendet werden, verlieren sie ihre ›Unschuld‹ und können immer weniger eine antithetische Rolle spielen. Diese Ästhetik bevorzugt demzufolge einen Idealzustand des In-der-Schwebe-Haltens.[54] Die Relevanz allgemeinverständlicher, anwendbarer harmonischer Muster, die Tonalität garantieren, wird eher zurückhaltend beurteilt.[55] Der gelegentliche Hinweis auf »Gebräuchlichkeit« suggeriert zwar eine Konzentration auf Gemeinverständliches, doch hat streng genommen individuell gefundene Harmonik Priorität. Zwingende Gesetzmäßigkeiten müssen gegenüber dem subjektiv verantworteten Kompositionsprozess zurücktreten (»Hätte auch anders werden können«). Noch 1927 argumentiert Schönberg ähnlich, wenn er den scheinbar gesetzlichen Zusammenhang zwischen Klangkomplexität und tonaler Konvergenz auf den Kopf stellt (Beispiel 1).

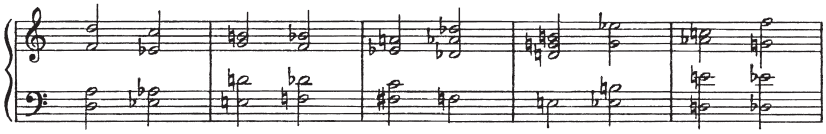
Was Schönberg hier zeigen will, ist klar: Die Tatsache allein, dass Mehrklänge bekannten Akkordtypen entsprechen, konstituiert noch keine Tonart. Erst die Abfolge der Akkorde, die zugleich eine sinnvolle Abfolge von Fundamenten bilden muss, lässt die Auffassung einer Tonart entstehen. Umgekehrt beweist das zweite Beispiel, dass sich

53 Schönberg 1911, 199 ff.

54 Siehe Anm. 27. Dem entspricht die vergleichsweise wenig festgelegte Begrifflichkeit der *Harmonielehre*.

55 So sträubt Schönberg sich dagegen, zur Herstellung tonaler Klarheit in eine ›Trickkiste‹ zu greifen, um Langerprobtes – etwa die modulatorische Wirkung von vagierenden Akkorden – als schematisches Verfahren anzuwenden (1911, u. a. 312 f., hier mit einer Spitze gegen ein »bekanntes Harmonielehrebuch«, vermutlich Louis-Thuille 1908). In den *Structural Functions of Harmony* wird Schönberg jedoch die formbildende Kraft solcher allgemeinen Muster untersuchen.

Beispiel 5



Beispiel 6

Welcher der beiden Sätze (Nr. 5 und Nr. 6) ist tonal, welcher atonal?

Beispiel 1: Schönberg 1976g, 229 f. (Beschriftungen original)[56]

Akkorde, die keinem standardisierten Typ entsprechen, in eindeutiger Weise tonal gruppieren lassen. Die vertikale und horizontale Dimension der Tonalität müssen nicht notwendigerweise ›harmonieren‹. Schönbergs Bewertung beweist erneut, dass für ihn die Klangrelationen ausschlaggebend sind. Schönberg bleibt sich hier treu: Besonders seine komplexen tonalen Frühwerke bis zum 2. Streichquartett op. 10 zeigen, dass der tonale Verständnisgrad eines einzelnen Akkordes manchmal weit hinter seiner motivisch und satztechnisch vermittelten Rolle innerhalb einer Akkordfolge zurücktritt.[57] Dem entsprechend kennt sein Tonalitätsverständnis kein ›ganz oder gar nicht‹, sondern bewegt sich im vieldeutigen Zwischenbereich des ›weniger oder mehr‹.

Seine progressiven Tonalitätsvorstellungen vermag Schönberg allerdings nicht ganz durchzuhalten. Das zeigen paradoxerweise die der modernen Harmonik gewidmeten Schlusskapitel der *Harmonielehre*. Hier bedient Schönberg sich vergleichsweise konservativer Deutungsmuster: Der neuartigen Quartenharmonik wird – unter Beschränkung auf reine Quartenschichtungen – dadurch tonale Konvergenz unterstellt, dass Quartenakkorde in bekanntere Akkorde fortschreiten können. Eine Reflexion über das Quartensystem geschieht nur in Ansätzen; eine Reflexion über Intervallschichtungen als solche findet gar nicht statt. Die Vielfalt der Quartenharmonik, die in Schönbergs Werken dieser Zeit (op. 5, op. 9 bis op. 21) kompositorisch anzutreffen ist, hat kaum Eingang in das Quartenkapitel gefunden.[58] Stattdessen genießt ›Rückbindung ins System‹ ganz offensichtlich Priorität. Konsequenterweise bleibt das Schlusskapitel über »sechs- und mehrstimmigere Akkorde« unfertig. Anders als später Alois Hába, der in seiner *Har-*

56 Vgl. Jacob 2005, 418 ff.

57 Zum Vergleich: Das Tonalitätsdenken Max Regers – dessen Kompositionen Schönberg außerordentlich schätzte – scheint genau andersherum zu funktionieren: Die Akkordik ist verhältnismäßig übersichtlich; die Progressionen verschleiern jedoch die tonartliche Konvergenz häufig bis zur grauen Unkenntlichkeit. Vgl. Adorno 1934, 21, Brinkmann 1974, 89 ff., Stephan 1985, 125 f.

58 Vgl. hierzu Luchterhandt 2008, 189 ff.

monielehre vieltönige Akkorde vom Aufbau her zu systematisieren sucht, gerät Schönberg mit seiner Theorie an ein abruptes Ende. Der Versuch einer Fundierung von Akkordfortschreitungen durch chromatische Stimmführung und komplementäre Harmonik muss bei vielstimmigen Akkorden versagen, da diese sich im zwölftönigen System nicht chromatisch fortsetzen lassen, ohne dass Tonwiederholungen oder -verdoppelungen die Komplementärharmonik zerstören.

Weiterentwicklung und Einschränkung

Schönbergs bewegliche Tonalitätsauffassung lässt sich als Weiterentwicklung der Position von François-Joseph Fétis ansehen. Fétis bezeichnete ›tonalité‹ als Ergebnis »notwendiger Beziehungen zwischen den Tönen einer Skala«.[59] Skalen und Tonsysteme wiederum fasste er nicht als natürliche Gegebenheiten auf, sondern begründete sie anthropologisch als auf geschichtlichen und ethnischen Voraussetzungen beruhend.[60] Damit ordnete er die Tonalität der Wahrnehmung bzw. der ästhetischen Beurteilung des Tonmaterials durch das Subjekt unter. Schönbergs Tonalitätsbegriff fußt auf dieser Offenheit, die er sowohl erweitert als auch beschränkt: Tonalität ist für ihn nicht mehr eine Frage fest definierter Tonsysteme bzw. Leitern, vielmehr steht für ihre Herausbildung jederzeit das ganze zwölfstufige Tonsystem zur Verfügung: Alles kann prinzipiell zur Tonart gewendet werden.[61] Die grundsätzliche Trennung zwischen von vornherein festgelegten Instanzen, die entweder die Tonalität bestätigen oder in Frage stellen, ist aufgehoben. Vielmehr ist jegliche Tonalität – gleichsam als Pantonalität – in den natürlichen Tonbeziehungen bereits vollständig angelegt. Auf der anderen Seite beschränkt Schönbergs Werkästhetik Fétis' Tonalitätsauffassung, was aber wiederum auch ein Weiterdenken der von Fétis eingeschlagenen Richtung bedeutet: vom Absolutheitsanspruch einer Natur-Ordnung über begrenzte, durch Menschen erdachte Systeme (Fétis) zur tonalen Ordnung des einzelnen Werkes (Schönberg).

Einige offensichtliche oder verdeckte Inkonsequenzen der *Harmonielehre* zeigen, dass Schönberg nicht an der Beschreibung von Systemen, sondern an der »Überwindung der Prinzipien«[62] interessiert war:

1. Als Konsequenz aus Schönbergs werkbezogenem Tonalitätsbegriff hätte die *Harmonielehre* eigentlich ein umfassendes Analysebuch werden müssen, das sich grundsätzlich ganzen Werken widmet. Schönberg erkennt die Unmöglichkeit dieses Unterfangens und verweigert sich deshalb umgekehrt der Analyse praktisch ganz.[63] Der ›Realitätsbezug‹ des Buches bleibt damit vage.

59 »La tonalité se forme de la collection des rapports nécessaires, successifs ou simultanés, des sons de la gamme.« (Fétis 1844, 22) Vgl. dazu Jacob 2005, 381.

60 Dahlhaus 1967, 10.

61 Ausdrücklich wendet Schönberg sich z. B. gegen Materialbeschränkungen durch Auswahl bestimmter Leitern (1911, 439 ff.).

62 Titel der Untersuchung von Sointu Scharenberg (2002) über »Arnold Schönbergs unkonventionelle Lehrtätigkeit«.

63 Siehe Anm. 23.

2. Im Schlusskapitel zitiert Schönberg einige neue Akkorde, doch die Deutungsversuche verbleiben in Ansätzen. Stattdessen rät Schönberg ausdrücklich von der »Anwendung moderner Kunstmittel« ab.[64] In der Tat hat die rein vertikale Klangkonstruktion in der *Harmonielehre* keinen Platz: Die noch nicht emanzipierte Dissonanz muss sich ganz traditionell in der Akkordverbindung beweisen, und wenn schließlich am Ende des Buches doch von »Klangfarben« die Rede ist, spricht Schönberg selbst sogleich von »Klangfarbenmelodien«; es geht also wiederum um Verbindungen.
3. Angesichts der wachsenden Dominanz des Stimmführungsprinzips in der *Harmonielehre* wäre es streng genommen sinnvoll gewesen, auf ein Harmonielehrebuch, das sich gewissermaßen selbst paralysiert, ganz zu verzichten und stattdessen eine Kontrapunktlehre zu schreiben, die die Möglichkeiten selbständiger Stimmen in einem modernen Tonsatz diskutiert.[65]

All dies zeigt, dass die Argumentationsstruktur der *Harmonielehre* in erster Linie von ihrer Zielsetzung her zu erklären ist: Schönberg, der zunehmend motivisch-thematisch dachte und Harmonik nurmehr als Farbe einsetzte, suchte seiner Zeitgenossenschaft zu erklären, dass seine Musik, die man tonal nicht verstand, im Bereich der Harmonik noch auf dem Boden der Tradition stand.[66] Insofern ist die Auseinandersetzung mit Bedingungen und Grenzen der Tonalität in der *Harmonielehre* von einer großen Aktualität, die keines seiner späteren Lehrbücher wieder erreicht.

III. Tonalität in den theoretischen Schriften nach der *Harmonielehre*

Obwohl Schönberg sich nach 1911 von der Tonalität kompositorisch abgewandt zu haben scheint, bleibt die Auseinandersetzung mit Fragen der Tonalität in seinen zahlreichen Aufsätzen und Essays weiterhin präsent.[67] Allerdings ändert sich allmählich der Blickwinkel: Das neue unhierarchische Beziehungssystem der »Methode der Kompo-

64 Schönberg 1911, 461.

65 Diesen Ansatz – freilich primär auf Bach bezogen – vertrat erst Ernst Kurth mit seinem *Linearen Kontrapunkt* (1917), während Schönberg ein derart ausgerichtetes Theoriewerk vielleicht konzipiert, aber nie fertiggestellt hat. Erhalten ist der zehnteilige Entwurf zu einer Kontrapunktlehre aus dem Jahr 1917 (abgedruckt und kommentiert bei Stephan 1972), der laut Stephan offenbar als Teil einer Kompositionslehre gedacht war, deren ersten Abschnitt die *Harmonielehre* bilden sollte. Dieser Entwurf geht indes über einen reinen Kontrapunktlehrgang weit hinaus; insofern besteht wenig Überschneidung zwischen diesem frühen Plan und den ein Vierteljahrhundert später entstandenen *Preliminary Exercises in Counterpoint*.

66 Dieses Bedürfnis nach Rechtfertigung durch Rückbindung erstreckt sich bis zur Klangfarbe: Schönberg gesteht zwar, dass mit Klangfarben »bloß nach dem Gefühl« komponiert werde (1911, 470), und er stellt letztlich auch keine konkrete Verbindung zwischen Tonalität und Klangfarbe her. Andererseits erwartet er aber, dass es bald möglich sein werde, Klangfarben systematisch zu ordnen und zu Folgen zu verbinden, in denen eine Logik wirke, »ganz äquivalent jener Logik, die uns bei der Melodie der Klanghöhen genügt« (ebd., 471).

67 Vor allem: »Tonalität und Gliederung«, »Gesinnung oder Erkenntnis« (beide 1925), »Probleme der Harmonie« (1927), aber auch »Nationale Musik« (1931), »Komposition mit zwölf Tönen« (als Vortrag erstmals 1935 gehalten) sowie »Faschismus ist kein Exportartikel« (undatiert), alle abgedruckt in Schönberg 1976.

sition mit zwölf aufeinander bezogenen Tönen« widerspricht dem pantonalen Denken, das noch die *Harmonielehre* durchzogen hatte. Infolgedessen konstatiert Schönberg die Auflösung der Tonalität, die er als konsequenten Akt der Emanzipation darstellt:

> Abgesehen von denen, die auch heute noch mit ein paar tonalen Dreiklängen das Auslangen finden […] haben die meisten lebenden Komponisten aus dem Wirken der Werke Wagners, Strauss', Mahlers, Regers, Debussys, Puccinis etc. […] gewisse Konsequenzen gezogen, als deren Ergebnis die Emanzipation der Dissonanz zu erkennen ist. Dadurch aber ist die bereits bei Wagner wahrzunehmende Gefährdung des tonalen Schwerpunkts hervorgerufen […].[68]

Das Schlagwort von der »Emanzipation der Dissonanz« bezieht sich auf das fehlende Auflösungsbedürfnis – oder besser: den fehlenden Auflösungszwang – emanzipierter Dissonanzen.[69] Es bedeutet de facto eine Emanzipation von dem Glauben an die Exklusivität der Tonalität als einheitsstiftendes Mittel, der dazu verleitet hatte, auch avancierteste Erscheinungen noch als tonal wendbar zu erklären. Diese Emanzipation hat zur Folge, dass die definitorischen Grenzen der Tonalität plötzlich wesentlich konturierter erscheinen:

> Die in altem Sinn tonal gearbeiteten Kompositionen verfahren so, daß sie jeden auftretenden Ton in unmittelbares oder mittelbares Verhältnis zum Grundton bringen, und ihre Technik ist bemüht, dieses Verhältnis so zum Ausdruck zu bringen, daß ein Zweifel darüber, wohin der Ton sich bezieht niemals aufkommen kann. So wird nicht nur der einzelne Ton behandelt, sondern auch alle Tonfolgen sind so konstruiert, alle Zusammenklänge und alle Folgen von Zusammenklängen. Die Komposition mit 12 nur aufeinander bezogenen Tönen (unrichtig [als] atonale K. benannt) *setzt die Bekanntschaft dieser Beziehungen voraus*, sieht in ihnen nicht ein erst zu lösendes und herauszuarbeitendes Problem und arbeitet in diesem Sinne mit ganzen Komplexen, ähnlich wie die Sprache mit umfassenden Begriffen arbeitet, deren Umfang und Bedeutung als allgemein bekannt vorausgesetzt wird.[70]

Anscheinend sieht Schönberg zu dem Zeitpunkt, als er die Zwölftontechnik bereits weitgehend entwickelt hat, die Tonalität als etwas Erprobtes an, das keine zu lösenden Probleme mehr aufwirft. Tonale Beziehungen werden als »bekannt« vorausgesetzt; mit der Zwölftontechnik lässt sich »in diesem Sinne« analog weiterarbeiten. Hier dreht sich also die Perspektive: Tonalität als »Bündel anwendbarer Beziehungen« lenkt den Blick vom mittlerweile geklärten Zustandekommen der Tonalität auf ihre Funktion als solche. Das folgende Zitat macht den Wandel deutlich:

68 Schönberg, »Gesinnung oder Erkenntnis«, 209. Laut Falck (1982, 109) hat Schönberg diesen engen Konnex zwischen »Emanzipation der Dissonanz« und »Auflösung der Tonalität« später aufgegeben.

69 Dahlhaus 1978c, 148f. Vgl. Jacob 2005, 429. – Der Begriff entstammt Louis 1893. Hierzu Falck 1982, 106 und 108f.

70 Manuskript Nr. 3 (1925b) vom 12.11.1925 (Mödling), abgedruckt in: Schönberg 1995, 395 und 416, weitere Angaben zum Manuskript ebd., 404 (Hervorhebungen original).

> Musik, die man heute ›tonal‹ nennt, stellt fortwährend oder wenigstens rechtzeitig die Beziehung zur Tonart her; Musik aber, die man heute ›nicht tonal‹ nennt, läßt die Beziehung zu einer Tonart niemals hervortreten: Dann besteht der Unterschied zwischen beiden Arten lediglich in der Hervorhebung oder Nichthervorhebung der Tonalität. […] Die Kompositionsweise eines Stückes, welches auf Tonalität im herkömmlichen Sinne verzichtet, wird anders sein müssen als die, bei welcher die Tonalität herausgearbeitet erscheint. Von diesem Gesichtspunkt aus erscheint dann die Tonalität als eines der Mittel, welches die einheitliche Auffassung eines Gedankens erleichtert und die Befriedigung des Formgefühls bewirkt.[71]

Beide Blickwinkel – die »Hervorhebung« der Tonalität durch bestimmte »Kompositionsweisen« bzw. »Kunstmittel«[72] und die Funktionalisierung der Tonalität als ersetzbares »Mittel« zur Erzielung von Fasslichkeit – verhalten sich nicht gegensätzlich, sondern komplementär.[73] Der sich in den 1920er Jahren vollziehende Perspektivwechsel hat indes zur Folge, dass sich die Akzente in Schönbergs theoretischem und pädagogischem Umgang mit Tonalität gegenüber der *Harmonielehre* nun deutlich verschieben.

Zusammenhang und ›Gedanke‹

Mit der Systematisierung der atonalen Kompositionsweise zur technisch handhabbaren Zwölftonmethode vollzieht sich das, was in der *Harmonielehre* noch von pantonalem Fortschrittsdenken überlagert gewesen war: die Trennung musikalischer Substanz in eine strukturelle, handwerklich beschreibbare Außenseite, der nun mit dem ›Gedanken‹ eine – von Stil und Technik unabhängige – Innenseite gegenüber steht, die ein »Komponieren wie zuvor« erlaubt.[74] Damit einhergehend verfestigen sich in der *Harmonielehre* noch unspezifisch verwendete oder umschriebene Begriffe wie ›Gedanke‹, ›musikalischer Raum‹, ›Zusammenhang‹ und ›Fasslichkeit‹ in Schönbergs essayistischen Schriften seit den 1920er Jahren allmählich zu Schlüsselworten seines Denkens, und es scheint, als ob Schönbergs musikalisches Weltbild, in dem bisher ein endgültiger Zustand nicht vorkam, nun auf abstrakterer Ebene ›eingeachst‹ würde.

71 Schönberg 1976g, 232. Interessant ist, dass Schönberg hier auf den Unterschied zwischen tonaler und auf Tonalität verzichtender Kompositionsweise so explizit hinweist, obwohl er doch gerade in der Zwölftontechnik auf die traditionellen Formen zurückgreift.

72 »Selbst in den relativ einfachen, dem Grundton nahe stehenden Gebilden, in welchen der Tonart nahestehende Akkorde und Akkordfolgen verwendet werden, kommt also die Tonalität nicht ohne weiteres, *nicht von selbst*, zum Ausdruck, sondern es bedarf erst der Anwendung vieler Kunstmittel, um das unzweideutig und zwingend zu erzielen.« (Schönberg 1976j, 223, Hervorhebungen original)

73 Andreas Jacob spricht von »gegensätzlichen Argumentationssträngen«, die einander beeinträchtigten (2005, u. a. 448). Es ist aber nicht einzusehen, warum sich das »natürliche Angelegtsein von Tonalität« und ihre Herausarbeitung als »Kunstgriff« gegenseitig behindern sollen. Von einem tonalen »Naturgesetz«, wie es Jacob nennt (ebd.), das sich quasi automatisch durchsetzt, ist bei Schönberg nirgends die Rede. Nur ein solches aber würde der ängstlich gehüteten Entscheidungsfreiheit des Komponisten, die im »Kunstgriff« zum Ausdruck kommt, tatsächlich widersprechen (vgl. die vorige Anmerkung).

74 Schönberg 1974, 88. Vgl. hierzu Schmidt 1987, 74.

Während der ›Gedanke‹ in der *Harmonielehre* noch beiläufig mit »Motiv« gleichgesetzt ist[75], und damit dem ›Einfall‹ nahe steht, wandelt sich seine Bedeutung nun zur Grundidee eines Werkes.[76] Damit symbolisiert er die oberste Instanz künstlerischer Autonomie: Der Essay »Neue Musik, veraltete Musik, Stil und Gedanke« (Urfassung 1930) führt das Verhältnis zwischen Personal- und Zeitstilen zurück auf einen abstrakten Kern, der allein Ausgangspunkt für neue Stile sein könne. Zwar fungiert der ›Gedanke‹ hier hauptsächlich als Rechtfertigungsinstanz in einer polemischen Auseinandersetzung um Fragen des Stils und des musikalischen Fortschritts, doch steht dahinter der *Musikalische Gedanke und die Logik, Technik und Kunst seiner Darstellung*[77], jenes unvollendete theoretische Großprojekt, welches Schönberg in den 1920er und 1930er Jahren immer wieder erwähnt, meist im Sinne eines umfassenden Gedankengebäudes, in dem das gerade geschilderte Problem als Ganzes aufgehoben sei. Schönbergs ursprüngliches Ziel einer umfassenden Kompositionslehre, deren ersten Teil die *Harmonielehre* bilden sollte, scheint sich nun in zwei Richtungen aufzuspalten: Zum einen verlegt er sich mit dem ›Gedanke-Projekt‹ auf eine Ebene abstrakter kompositorischer Grundlagen, wo Fragen der Tonalität, des Stils und des musikalischen Fortschritts lediglich abgeleitete Bedeutung beanspruchen können. Auf der anderen Seite stehen die späten Lehrwerke, welche im Vergleich zur *Harmonielehre* zwar konkreteren Lehrstoff bieten, diesen aber auch wesentlich verschulter präsentieren.

Der ›Gedanke‹ als tonaler Prozess

Wie sehr Schönberg indes – ungeachtet aller Abstraktion – nach wie vor in tonalen Kategorien denkt, zeigt die folgende Passage aus dem ›Gedanke‹-Essay:

> In seiner weitesten Bedeutung wird der Begriff Gedanke als Synonym für Thema, Melodie, Phrase oder Motiv gebraucht. Ich selbst betrachte die Totalität eines Stückes als den Gedanken: den Gedanken, den sein Schöpfer darstellen wollte. Aber aus Mangel an besseren Begriffen bin ich gezwungen, den Begriff Gedanke auf folgende Weise zu definieren: Jeder Ton, der einem Anfangston hinzugefügt wird, macht dessen Bedeutung zweifelhaft. Wenn zum Beispiel G auf C folgt, kann das Ohr nicht sicher sein, ob dadurch C-Dur oder sogar F-Dur oder e-Moll ausgedrückt wird; und die Hinzufügung anderer Töne kann dies Problem klären oder nicht. Auf diese Weise wird ein Zustand

75 Schönberg 1911, u. a. 314 sowie Schönberg 1922, 24. In Schönberg 1911, 349 klingt allerdings schon eine darüber hinaus weisende Definition an. Jakob stellt fest, dass Schönberg den ›Gedanke‹-Begriff zwar auch später gelegentlich noch für musikalische Substanz benutzt, sein Gebrauch sich bis 1934 aber im wesentlichen von der Bezeichnung für »Zusammenhang« hin zur »Logik« verschoben habe (Jacob 2001, 188).

76 Carpenter 1983, 15. Vgl. Jacob 2001. Carl Dahlhaus ging weiter und bezeichnete den ›Gedanken‹ als zentrale Instanz der Schönbergschen Poetik, die ein Werk – in ungleich buchstäblicherer und abstrakterer Form als die Hanslick-Generation – als »tönenden Denkvorgang« auffasse (1978b, 120).

77 Zumeist handelt es sich dabei um die glossarartige Erörterung einzelner Termini aus Formenlehre, Harmonik und Kontrapunkt, wie etwa ›Motiv‹, ›Phrase‹, ›Periode‹; daneben finden sich auch abstraktere Begriffe wie ›Grundgestalt‹, ›Entfaltung‹, ›Gegenüberstellung‹, ›Ausarbeitung‹, ›Liquidierung‹. Einen roten Faden bilden neben dem ›Gedanken‹ die Begriffe Zusammenhang, Gestalt und Form.

> der Unruhe, der Unausgewogenheit erzeugt, die fast das ganze Stück hindurch wächst und durch ähnliche Funktionen des Rhythmus weiter verstärkt wird. Die Methode, durch die das Gleichgewicht wiederhergestellt wird, scheint mir der eigentliche Gedanke zu sein.[78]

Die Analogie zur Tonalitätsauffassung der *Harmonielehre* ist frappierend und erklärt auch die etwas schiefe Argumentation.[79] Es scheint, als ob die Totalität der Beziehungen, für die früher die Tonalität stand, nun mit dem ›Gedanken‹ identifiziert wird. Gleichzeitig wird die Vielschichtigkeit der ›Gedanke‹-Metaphorik deutlich, die bald »Idee«, bald »Ausformung« meint. Mit Schönbergs Versuch, das bei der Ausformung des musikalischen ›Gedankens‹ entstehende komplexe Beziehungsgeflecht in seinen Details zu erfassen, scheinen sich seine früheren organischen Vorstellungen vom musikalischen Zusammenhang allerdings zu verändern: Man hat den Eindruck, als werde in den ›Gedanke‹-Manuskripten weniger ein Organismus, in dem alles mit allem in Verbindung steht und dessen Kennzeichen die Bewegung ist – wie es für Schönbergs früheres Bild der Tonalität galt –, als vielmehr eine ungeheuer komplizierte, gleichwohl in ihren Funktionen klare, in sich ruhende Mechanik beschrieben.[80] Verglichen mit der *Harmonielehre* hat prozesshaftes Denken an Bedeutung verloren[81], und es verwundert nicht, wenn eine Überlegung, die eigentlich genau der Schönbergschen Denkweise entspräche, hier nicht vorkommt: dass ein jeder ›Gedanke‹ sich nämlich seine ganz eigene, nicht verallgemeinerbare bzw. abstrahierend umschreibbare Form prägen müsse.

Das Konzept des musikalischen Raumes

Mit dem stil- und technikinvarianten ›Gedanken‹ korrespondiert Schönbergs Idee vom zeitlosen musikalischen Raum, in dem dieser ›Gedanke‹ sich entfaltet. Musikalische ›Raumvorstellungen‹ treten bei Schönberg in mehreren Facetten auf:

1. Hinter der in der *Harmonielehre* geäußerten Vorstellung, spätere Generationen möchten Gesetze finden, die heute Unbegreifliches erklären, kündigt sich bereits so etwas wie ein universeller ›Raum‹ an, in dem ›alles schon da ist‹. Ungeachtet dessen ist der Geist der *Harmonielehre* ein offener; denn eigentlich lehnt Schönberg ewige Geset-

78 Schönberg 1976 f., 33.

79 Es ist kaum einzusehen, warum primär die Rückkehr in einen Ausgangszustand das Essential einer Komposition ausmachen, die Art, wie die »Unruhe« überhaupt zustande kommt, demgegenüber aber von nachgeordneter Bedeutung sein soll. Ersetzt man im letzten Satz jedoch ›Gedanke‹ durch ›Tonalität‹, so merkt man, dass Schönberg diese auf ›tonale Konvergenz‹ reduziert hat.

80 Schönberg spricht vom »gegliederten Organismus, dessen Glieder bestimmte Funktionen hinsichtlich ihrer äußeren Wirkung sowohl als hinsichtlich ihres gegenseitigen Verhaltens ausüben« (1995, 118). Aufschlussreich ist seine Feststellung, es sei charakteristisch für ein Glied, »daß es zu einer selbständigen Bewegung fähig ist, an welcher kein Teil des Gesamtorganismus Anteil nehmen muß« (ebd.).

81 Laut Rudolf Stephan hat Schönberg sich allmählich von seiner ursprünglichen Auffassung des Kunstwerks als Organismus gelöst (1985, 136). Man könnte aber auch an ein gewandeltes Konzept des Organischen im Sinne eines gegliederten Organismus nach dem Vorbild der Goetheschen Urpflanze denken.

ze ab und beruft sich auf Individualität und Werkimmanenz. Insofern stehen sich in der *Harmonielehre* das *Auf*finden und das *Er*finden noch tendenziell unvermittelt gegenüber. Mit dem Konzept der harmonischen Regionen, das Schönberg später in den *Structural Functions of Harmony* vorstellt, wird sich die Idee eines gesetzmäßig vorstrukturierten und insofern abgeschlossenen Raums jedoch konkretisieren.

2. Im Zusammenhang mit der Zwölftontechnik geht es Schönberg weniger um Überzeitliches als ganz konkret um Räumlichkeit. Er wünscht sich, dass die strenge Scheidung von Harmonie und Melodie einer Neujustierung weicht, so dass die Dimensionen aufeinander beziehbar werden und man so gleichsam alles von allen Seiten betrachten kann:

> Der zwei- oder mehrdimensionale Raum, in dem musikalische Gedanken dargestellt werden, ist eine Einheit. […] Alles, was an irgendeinem Punkt dieses musikalischen Raumes geschieht, hat mehr als örtliche Bedeutung. Es hat nicht nur auf seiner eigenen Ebene eine Funktion, sondern in allen anderen Richtungen und Ebenen und ist selbst an entfernter gelegenen Punkten nicht ohne Einfluß.[82]

Die späten Lehrwerke

Der tendenziell konservative Blickwinkel des ›Gedanke‹-Projekts[83] konkretisiert sich – auf noch einseitigere Weise – in den drei großen Lehrwerken der späten amerikanischen Zeit, von denen Schönberg nur die *Structural Functions of Harmony* selbst vollendete, die anderen beiden jedoch in einem sehr weit entwickelten Zustand hinterließ. Eine weitergehende Auseinandersetzung mit Tonalität findet in diesen Schriften nicht mehr statt, im Gegenteil:

1. In den *Structural Functions of Harmony* wird jene aktuelle Sphäre neuer Musik, mit der sich Schönberg in den Schlusskapiteln der *Harmonielehre* auseinandersetzte, nicht mehr berührt. Das ehedem prozesshafte Tonalitätsverständnis hat sich nun zu einem hierarchisch geordneten harmonischen Raum verfestigt, der als Monotonalität[84] bezeichnet wird: Der Grundton, der sich früher im Laufe des Werkes erst durchsetzen musste, ist jetzt vorausgesetzt; die ehemals ›rivalisierenden‹ Grundtöne werden zu ›Regionen‹, die untereinander und mit der Tonika über abgestufte Verwandtschaftsverhältnisse in Verbindung stehen. Modulation findet ausschließlich in diesem Raum und damit – und das ist neu – ›innerhalb der Tonart‹ statt.[85] Schönbergs graphische Darstellung dieses Systems[86] suggeriert die prinzipielle Abgeschlossenheit und Vollständigkeit des harmonischen Raumes, in dem kaum Platz für zukünftige

82 Schönberg 1976d, 77.

83 Schönbergs Darstellung beruht auf der Tonalität – neuere Entwicklungen wie die Zwölftontechnik werden nicht einmal erwähnt – und einem traditionellen Formenkanon.

84 Schönberg 1957, 19. Neben der Idee vom Raum sieht Jacob in Schönbergs monotonalem Konzept das Bemühen um die »Akzentuierung eines organischen Formbegriffs« (Jacob 2005, 437), hat dabei aber wohl weniger ein prozesshaftes als ein gegliedertes Organismusmodell im Blick (vgl. Anm. 81).

85 Die *Structural Functions of Harmony* enthalten praktisch keine Beispiele zur Modulation (einzige Ausnahme: Seite 54, Bsp. 6, das von C-Dur nach Es-Dur moduliert).

Entwicklungen der Tonalität bzw. andersartige Akkordbeziehungen zu sein scheint.[87] Seine Analysen betreffen – ausgenommen wenige eigene Stücke aus seiner tonalen Phase – ausschließlich Klassiker.

2. Die *Preliminary Exercises of Counterpoint* sind streng an der traditionellen Gattungslehre orientiert; lediglich in einigen der so genannten »Kompositorischen Anwendungen«[88] behandelt Schönberg Modulationen im modernen Sinne – auf eine traditionelle Tonartenlehre verzichtet er – und weitet so den Kurs ein wenig in Richtung Harmonielehre. Auch hier findet keine Auseinandersetzung mit neueren musikalischen Entwicklungen statt.

3. Bei den *Fundamentals of Musical Composition* handelt es sich um eine sehr konzentrierte Formenlehre, die sich nie vom klassischen Formenkanon und von der Tonalität löst. Dies gilt auch für die Analysebeispiele, die ausschließlich der klassisch-romantischen Tradition entstammen.[89]

In diesen Lehrwerken spiegeln sich die wesentlichen Ideen der *Harmonielehre* kaum wider, am allerwenigsten das Ideal einer auf Individuation ausgerichteten pädagogischen Unterweisung. Künstlerische (Entdeckungs-)Freiheit und Zukunftsoffenheit scheinen jetzt keine Rolle mehr zu spielen. Vielmehr suggeriert Schönberg durch die Art der Stoffpräsentation eine grundsätzliche Abgeschlossenheit der Materie. Dementsprechend findet man in diesen Werken keine auch noch so ausschnitthafte Auseinandersetzung mit der Gegenwartssituation. Auch das Verfahren, möglichst viele Varianten eines Problems zu diskutieren, das die gesamte *Harmonielehre* dominiert und dort den Schüler zur eigenen Suche anregen soll, wird in diesen jüngeren Lehrwerken kaum praktiziert.[90] Demgegenüber überwiegt der klar strukturierte, logische Aufbau des Stoffes. Es ist zweifelhaft, ob Schönberg 1911 bereit gewesen wäre, derart konservative Gedankengebäude zu entwerfen. Am späteren Konzept der Regionen zeigt sich der Unterschied: Die in der *Harmonielehre* beschriebene ›schwebende Tonalität‹ ist weniger für Formbildung verantwortlich, als dass sie umgekehrt selbst in der Waage gehalten werden muss. Der in Regionen gegliederte tonale Raum hingegen suggeriert ein Ordnungssystem, in welchem einst Schwebendes nun fest gegründet wird. Wo die *Harmonielehre* systematisch

86 Schönberg 1957, 20. – Der Begriff der »Region« wird zwar bereits in der *Harmonielehre* – zu Beginn des Kapitels über Modulation (1911, 169) – erwähnt, doch entwickelt Schönberg das differenzierte und erheblich statischere Konzept eines vollständig in Regionen unterteilten Raumes erst im Zusammenhang mit seinem ›Gedanke‹-Projekt (1995, 330, 334). Insofern kann man die *Structural Functions of Harmony* als ein Nebenprodukt dieses unausgeführten Riesenwerkes ansehen.

87 Im ›Gedanke‹-Manuskript stellt Schönberg selbst eine Nähe seines Regionen-Modells zur Riemannschen Funktionsharmonik fest (1995, 330).

88 Schönberg 1977, 80 ff., 136 ff., 213 ff.

89 Erstaunlich ist, dass die zahllosen Begriffe, welche sich in den ›Gedanke‹-Manuskripten auf Struktur, Zusammenhang, Logik und Form bezogen und damit Elemente beschrieben hatten, die für Schönberg die innere Folgerichtigkeit des musikalischen Geschehens ausmachen, sich in den *Fundamentals of Musical Composition* kaum irgendwo wiederfinden.

90 Am deutlichsten noch in den *Preliminary Exercises of Counterpoint*. Doch auch hier fehlt das Moment des Infragestellens musikalischer Gesetze, welches in der *Harmonielehre* immer wieder für eine didaktisch motivierte Verwirrung sorgt, die den Schüler zur Meinungsbildung zwingt.

die Erscheinungsvielfalt untersucht, das Gefundene vorsichtig abwägend nebeneinander stellt und dabei immer wieder auch auf ›Noch-nicht-Gefundenes‹ hinweist, geben die *Structural Functions of Harmony* das Erklärungsmodell vor. Die netzwerkartige Darstellung von einst ist zu einem stabilen Theoriegebäude geworden.

IV. Theoretische und kompositorische Verfestigung des Tonalitätsdenkens?

Veränderungen im theoretischen Denken

Zusammenfassend lässt sich eine Verfestigung des Schönbergschen Tonalitätsdenkens in mehreren Schritten konstatieren:

1. Die *Harmonielehre* untersucht primär das Zustandekommen von Tonalität und formuliert einen dialektischen Tonalitätsbegriff: Tonalität – hier noch weitgehend gleichzusetzen mit Tonart – entsteht im einzelnen Werk durch permanenten Ausgleich zentrifugaler und zentripetaler Kräfte. Daraus resultiert ein Fortschrittsprozess: Was im einzelnen Werk durch dialektischen Prozess entstand, verfestigt sich durch stilistische Gewöhnung – die erneute Infragestellung bedarf stärkerer Mittel und so weiter: Das Tonsystem differenziert sich aus, das musikalische Material wandert vom Individuellen ins Allgemeine. Der musikalische Fortschritt erwächst damit aus einem Bewusstseinsfortschritt bei Komponist und Hörer und lässt die Mittel des Zusammenhangs zunehmend komplexer werden. Die Rolle der Tonalität im konkreten kompositorischen Prozess erschöpft sich daher nicht in der bloßen Anwendung eines einmal erforschten, unveränderlich gefügten Systems, sondern wird im werkimmanenten tonalen Spannungsfeld geschichtlich immer neu definiert. Das pädagogische Ziel der *Harmonielehre* liegt in einer Sensibilisierung für labile tonale Gleichgewichtszustände und im Training eines solchen prozessualen Denkens.
2. Die Entwicklung der Zwölftontechnik verrät – gegen Schönbergs bisheriges Denken – eine gewachsene Neigung zu ›System‹ und ›Methode‹.[91] Mit der Relativierung der Tonalität zu einem von mehreren Mitteln der Zusammenhangbildung bekommt Schönbergs Tonalitätsbegriff nun erstmals klarere Grenzen, die auch von der Anwendungsseite her definiert werden. Ob Tonalität angewendet wird oder nicht, ist nun allein Sache des souveränen kompositorischen Akts. Damit ist die historische Weiterentwicklung tonaler Mittel gestoppt und der Optimismus, alles zur Tonalität wenden zu *können*, sinnlos geworden: Es nicht mehr zu müssen, bedeutet ja, dass die Verbindlichkeit unterbrochen ist, mit der bisher das, was in einzelnen Werken neu entwickelt wurde, anschließend den Weg ins allgemeine Verständnis gefunden hat. Schönbergs Analysen großer Meisterwerke hinsichtlich der sie durchwirkenden ›entwickelnden Variation‹ sollen zeigen, dass längst gleichwertige Methoden, musikalischen

91 Abgesehen von der Tatsache, dass man schon in der Zwölftontechnik selbst eine konservative Verfestigung kompositorischer Ideale zur methodischen Verfügbarkeit sehen kann, zeigt sich konservatives Denken noch in anderer Weise: Mit den *Streichquartetten* op. 30 und op. 37, den *Orchestervariationen* op. 31 und den *Solokonzerten* op. 36 und op. 42 entstehen seit 1926 eine Reihe zwölftöniger Werke, die sich jeweils großen Gattungstraditionen stellen. Dem ›atonalen‹ Schönberg nach 1908 war der klassische Kanon traditioneller Gattungen keinesfalls derart wichtig gewesen.

Zusammenhang herzustellen, existieren.[92] Schönberg kann damit auch theoretisch die Auflösung der Tonalität konstatieren – als Folge eines schwindenden Bedürfnisses, sie angesichts der »Emanzipation der Dissonanz« noch aufrecht zu erhalten.

3. Nachdem die technische Außenseite durch anwendbare Verfahren abgesichert ist, gerät nun stärker die musikalische Substanz an sich – der ›Gedanke‹ – in Schönbergs Blick. Entsprechend verfestigt sich das, was in der *Harmonielehre* als Teil eines historischen Prozesses in Bewegung ist, in Schönbergs Essays seit den 1920er Jahren zu einem Netz korrespondierender Instanzen (›Raum‹, ›Zusammenhang‹, ›Entwickelnde Variation‹, ›Fasslichkeit‹), die dem ›Gedanken‹ quasi zuarbeiten. In diesem Sinne offenbaren die ›Gedanke‹-Entwürfe der 1920er und 1930er Jahre in ihrer Gesamtheit ein gewandeltes Konzept des Organischen, in dem die Idee des ›Panta rhei‹ zurücktritt gegenüber derjenigen des gegliederten Organismus.
4. Die Trennung in Innen- und Außenseite ermöglicht letztlich eine Änderung des Blickwinkels auf die Tonalität, die sich in den etwa drei Jahrzehnte nach der *Harmonielehre* entstandenen *Structural Functions of Harmony* niederschlägt. Hier wird untersucht, was Tonalität als formales Gestaltungsmittel – alternativ zur Zwölftontechnik – zu leisten vermag. Ihr gezielter Einsatz als Verfahren setzt ein klar umrissenes Bild dessen voraus, was Tonalität sei. Entsprechend vermittelt Schönbergs zweites Harmonielehrebuch tendenziell ein geschlossenes System, in dem alles seinen Platz hat. Konsequenterweise ändert sich nun auch die Methodik. Die hermetische Untersuchungsmethode der *Harmonielehre*, welche die Phänomene aus sich selbst heraus zu verstehen und begründen sucht, weicht dem analytischen Nachweis in der Literatur.

Der Wandel des Standpunktes lässt sich als Perspektivwechsel von einer prozessorientierten, zukunftsoffenen Bottom-up- zu einer architektonischen, zur Zeitlosigkeit neigenden Top-down-Denkweise sehen: 1. Bottom-up: Von einer elementaren ›Unruhe‹ bzw. einem ›Einfall‹ aus entwickelt sich Musik organisch und frei fortpflanzend: Das Große wird aus dem Kleinen entwickelt. Die *Harmonielehre* studiert die Bedingungen der Tonalität aus dieser Perspektive, und es ist nicht verwunderlich, dass der ›Einfall‹ als Grundelement hier fast Heiligenstatus genießt. 2. Top-down: Die ›spontane und ganzheitliche Vision‹ des (zukünftigen) Kunstwerks in Form eines ›Gedankens‹ stellt den gegenüber liegenden Ausgangspunkt dar. Von hier aus muss sich die Musik anschließend gleichsam nach innen auskristallisieren: Hierfür ist es notwendig, die Beziehungen von Teilen festzulegen sowie Funktionen und Darstellungsmethoden zu studieren. Die ›Gedanke‹-Studien und die *Structural Functions of Harmony* stehen für diese umgekehrte Perspektive.

Damit scheint sich ein rundes Bild des Schönbergschen Tonalitätsdenkens und seiner Vermittlung zu ergeben: Einer stürmischen Entwicklungsphase – geprägt vom kollektiven Lehrer-Schüler-Erlebnis in einer Zeit, als sich ringsum die Bedingungen herkömmlicher Tonalität auflösen und also ein Verlangen nach neuen, zukunftsoffenen Unterrichtskonzepten entstehen muss – steht die altersweise, abgeklärte Vermittlung des Vergangenen in der Neuen Welt gegenüber, getragen von einem Bewusstseinswandel hin zu zeitlosen Grundsatzfragen der Musik.

92 Vor allem in »Brahms, der Fortschrittliche« (1947, Urfassung 1933; vgl. 1976b). Vgl. Jacob 2000, 17.

Auch wenn man hier Schönbergs Streben nach ›Fasslichkeit‹, seinen zeitlebens erkennbaren Wunsch nach Vermittlung und Verstanden-Werden ins Feld führen kann, wäre sein späteres Tonalitätsverständnis mit diesem simplen Bild jedoch nur unzureichend erfasst; denn wesentliche Gründe und Notwendigkeiten für die Tendenz zur Verfestigung seiner Tonalitätsauffassung bleiben verborgen. Vor allem Schönbergs Fortschrittsbegriff hat sich gewandelt: Die *Harmonielehre* hatte ihren Stoff noch als linearen Materialfortschritt präsentiert. Doch der Konnex zwischen Materialentwicklung und Tonalität wird hier bereits in Frage gestellt; denn die eigentliche Verkomplizierung tonaler Zusammenhänge passiert im Hirn des Komponierenden, indem dessen Fähigkeiten zur Verbindung des Entfernten stetig wachsen. Fortschritt wird zum Individualisierungsprozess. Spätestens in den 1920er Jahren, als die ›Front‹ der Musikentwicklung sich zu einer nur noch schwer zu überblickenden Vielfalt der Stile aufspaltete, zeigte sich die Zwangsläufigkeit dieses Wandels: Um jetzt noch an pantonalen Fortschrittsideen festzuhalten, musste man naiv oder verbohrt sein. Schönberg jedoch suchte nach dem Gehalt hinter den Stilen – und verteidigte damit auch den Gehalt seiner Kompositionen.

Im amerikanischen Exil hatte Schönberg schließlich noch mit einem Traditionsabbruch zu kämpfen. Die geschlossene Systematik der späten Lehrwerke lässt sich insofern auch als Niederschlag eines Unterrichts verstehen, der zum einen tatsächlich für Grundlagen sorgen, zum anderen aber der Entwicklungsfreiheit einer äußerst heterogenen Schülerschar Rechnung tragen musste.[93] Wie wichtig in diesem Kontext formales Training wurde, belegt kein geringerer als John Cage:

> Schönberg war ein großartiger Lehrer. Er vermittelte immer den Eindruck, uns mit den musikalischen Prinzipien vertraut zu machen. […] Ich versuchte, Schönberg einige Male zu erklären, daß ich kein Gefühl für Harmonie habe. Ohne ein Gefühl für Harmonie, so sagte er mir, würde ich immer auf ein Hindernis, eine Mauer stoßen, die ich niemals durchbrechen werde. […] Durch Schönberg hat sich bei mir das Bedürfnis nach musikalischer Struktur (der Unterteilung des Ganzen in einzelne Partien) entwickelt. Seiner Meinung nach sollte man das über Harmonie und Tonalität erreichen.[94]

Schönbergs eigentliches Unterrichtsziel lag also in der Einübung kompositorischen Denkens schlechthin. Tonalität diente hier lediglich als Vehikel im Sinne einer Suche nach dem, was bekannte tonale Vorgänge an Verknüpfungsmöglichkeiten bieten.

Wie sehr Schönbergs Tonalitätsdenken ungeachtet der beschriebenen Veränderungen über die Zeit eine gewisse Kontinuität bewahrt hat, zeigen zwei späte Textfragmente über Tonalität und Form. Während er im ersten in aller Kürze das Prinzip des dynamischen Kräfteausgleichs darlegt[95], kommt im zweiten, das vom Formbegriff handelt, erneut eine Tendenz zum netzwerkartigen Verständnis musikalischer Zusammenhän-

93 Im Kontrast zu seinen Lehrbüchern scheint sich Schönbergs Unterrichtsstil, was das Infragestellen jeglicher ›Absicherung‹ betrifft, in Amerika jedoch nicht wesentlich verändert zu haben. Vgl. Scharenberg 2002, 51.

94 Aus Interviews mit Calvin Tomkins und David Shapiro, in: Kostelanetz 1991, 14 und 143.

95 »Tonality is the establishment of one tone as center of reference and relation for all the forthcoming tones in a piece. This can be achieved in balancing the centrifugal powers of some of the tones by centripetal tendencies.« (Schönberg 1992, 1)

ge zum Ausdruck: Schönberg wendet sich hier gegen die gängige Klischeevorstellung von Musik als ›geschmolzener Architektur‹. Da sich Musik von Architektur grundsätzlich durch das Prinzip immer währender Variation unterscheide, gebe es nichts, was den Vergleich mit einem starren Gefäß rechtfertige.[96]

Schönbergs kompositorischer Umgang mit Tonalität nach 1920[97]

Schönbergs Tendenz zur Abwehr eines allzu architektonisch festgelegten Musikdenkens wird indes schon früher erkennbar: Seine kompositorische Entwicklung zeigt, dass scheinbare Verfestigungen immer durch Gegenbewegungen konterkariert werden, die ihm bekanntlich auch als Inkonsequenz, Rückwärtsgewandtheit zur Last gelegt wurden.[98] So sind – ungeachtet des kompositorischen Selbstbewusstseins, das er mit der Zwölftontechnik verband – seine Bestrebungen unübersehbar, ihre Anwendungsmöglichkeiten zu flexibilisieren, wenn er etwa im III. Satz des 4. Streichquartetts aus der Zwölftonreihe durch Unisonoführung und Schwerpunktbildung ein unverkennbar romantisierendes Thema gewinnt. Mit der Zwölftonmethode, die er nicht als Essenz eines Werkes begriff, ›objektivierte‹ sich seine Vorstellung von ›Fasslichkeit‹ keinesfalls – und offenbar galt Ähnliches eben auch für seinen persönlichen Unterrichtsstil.

Ein weiterer Stachel ist Schönbergs permanente ›Rückkehr‹ zur Tonalität, die schon während seiner frühen zwölftönigen Phase die vermeintliche Allgemeingültigkeit des Erreichten immer wieder in Frage stellt. Schönbergs ›Experimentiersinn‹ betrifft allerdings noch nicht die Tonalität als solche, die sich sowohl in den tonalen Nebenwerken der 1920er Jahre als auch in einzelnen Zwölftonkompositionen eher von ihrer konservativen, chiffrenartig angewandten Seite zeigt, so dass man hier noch von Verfestigung sprechen könnte.[99] Dies ändert sich, als Schönberg Ende der 1930er Jahre gleich mit mehreren neotonalen Werken ein weiteres Mal kompositorisches Neuland betritt. ›Auslöser‹ ist das *Kol Nidre* op. 39 (1938), dem 1939 die Fertigstellung der 1906 begonnenen Kammersinfonie op. 38 folgt. Wichtigstes Werk dieser Phase sind die 1941 entstandenen *Variations on a Recitative* op. 40 für Orgel.[100] Spätestens jetzt entspricht tonales Komponieren nicht mehr nur nostalgischer Rückbesinnung, sondern wird wieder zur Herausforderung. Die ursprüngliche Frage nach den Bedingungen, die Tonalität ermöglichen, wird hier erneut

96 Schönberg bezieht sich hier auf die »höher entwickelte« Musik: »There is one decisive difference: music does not repeat without variation, at least not in its higher kind, and will never renounce development, that is growth and production of new formulation – what is not given to architecture.« (Ebd., 2)

97 Die kompositorische Rolle der Tonalität bei Schönberg nach 1920 wurde von Luchterhandt ausführlich untersucht. Da eine exemplarische Darstellung der wesentlichen Entwicklungen anhand von Notenbeispielen den Rahmen dieses Beitrags sprengen würde, werden hier lediglich einige Ergebnisse zusammengefasst.

98 So Boulez 1974.

99 Hierzu ausführlich Luchterhandt 2008, 124–188; vgl. insbesondere die Zusammenfassung, 172 ff.

100 Zur Tonalität dieser Werke siehe ebd., 276 ff., 439 ff., 536 ff. Die späteren *Variationen für Blasorchester* op. 43 lassen sich nicht ohne weiteres mit diesen innovativen neotonalen Werken in eine Reihe stellen. Sie muten eher klassizistisch an, und ihre Harmonik beruht im Vergleich zu jenen wesentlich stärker auf herkömmlichen Funktionsbeziehungen (ebd., 559f).

gestellt und schließlich mit den *Variations* auf eine sehr individuelle Weise beantwortet, die einer Rückkehr zur Bottom-Up-Perspektive der *Harmonielehre* gleichkommt: Die Harmonik dieses Werkes beruht auf einem motivischen Keim, der auf dem Umweg über eine tonale Reihe das ganze Stück durchzieht.[101] Schönbergs neotonale Phase findet eine zwölftönige Fortsetzung, die man als Projektion bezeichnen kann: Die deutlich erkennbaren tonalen Merkmale etwa in der *Ode to Napoleon* op. 41 und dem Klavierkonzert op. 42 erscheinen als Spiegelung der Blickrichtung und zeigen, wie sehr es Schönberg auch in dieser Spätphase neben politischen und weltanschaulichen Fragen noch um die Integration von Tonalität, Harmonik, Struktur, Inhalt und Ausdruck ging.[102]

Fazit

Was sein Tonalitätsdenken betrifft, paart sich in Schönbergs Entwicklung die persönliche Biographie mit einer gewissen historischen Zwangsläufigkeit. Der ›pantonale‹ Deutungsanspruch, den die *Harmonielehre* 1911 mit dem Beginn der Neuen Musik gerade noch aufrecht erhält[103], lässt sich bereits in den 1920er Jahren nicht mehr rekonstruieren. Die Idee permanenter tonaler Weiterentwicklung ist mit der Ausbildung der Zwölftontechnik endgültig überwunden. Das ›Wir-Gefühl‹ in den Schlusskapiteln der *Harmonielehre*, wo Schönberg so unterschiedliche Zeitgenossen wie Bartók, Schreker und Webern zitiert, weicht einem ›Ich-Gefühl‹, das sich gegenüber konkurrierenden Stilen verteidigt[104] und folglich musikalischen Gehalt auf eine Ebene jenseits der Stile verlagert sehen will. In Konsequenz daraus wird die Neugier gegenüber der unentwickelten Tonalität von morgen, die noch die *Harmonielehre* durchzog, in den späten Lehrwerken von funktionalem Denken abgelöst; dass Schönberg sich Ende der 1930er Jahre kompositorisch erneut in die Bottom-Up-Perspektive – der Suche nach den Bedingungen für das Zustandekommen von Tonalität – begibt, zeigt aber, dass sein Tonalitätsdenken in seiner schriftstellerischen und pädagogischen Tätigkeit nicht vollständig aufgeht, dass vielmehr der Geist der *Harmonielehre* zumindest kompositorisch lebendig bleibt.

In den neotonalen Werken, vor allem den *Variations*, verknüpfen sich die beiden komplementären Blickwinkel: Die Intention, Tonalität erneut anzuwenden, verquickt sich mit der Intention, sie auf neue Art zu erzeugen. Notgedrungen bleibt die kompositorische Neuentdeckung der Tonalität allerdings privat. Neuentwicklungen der Harmonik, wie sie die *Variations* bringen, ist die universelle Geltung versagt, sie beschränken sich auf das einzelne Stück. Schönbergs spätes Tonalitätsdenken konnte zwangsläufig nicht mehr pantonal sein.

101 Ebd., 276 ff. Besonders eindrücklich dokumentieren die vorbereitenden Skizzen zur Quartenharmonik der *Variations* diese Rückkehr, denn sie ähneln auf frappierende Weise den entsprechenden Fortschreitungsstudien der *Harmonielehre* (ebd., 453f).

102 Ebd., 570 ff.

103 Wie sehr dies dem Zeitgeist entsprach, zeigen Versuche, etwa die *Drei Klavierstücke* op. 11 für eine tonale Auffassung zu retten – so Hugo Leichtentritt (1927, 436 ff.) in der 3. Auflage seiner *Formenlehre* –, die sich in diesem Sinne durchaus auf Schönbergs *Harmonielehre* berufen konnten.

104 In den *Drei Satiren für gemischten Chor* op. 28, deren zweite heftig gegen Strawinsky (»der kleine Modernsky«) polemisiert, passiert diese Auseinandersetzung auch kompositorisch.

Es verwundert daher nicht, dass das Tonalitätskonzept der *Harmonielehre* eine Einzelerscheinung in Schönbergs Schrifttum geblieben ist. Ihr ambivalenter Blick auf die Tonalität, der zwischen Allgemeingültigkeit und radikaler Individualität schwankt, ist unwiederholbar vom Geist der musikalischen Zeitenwende getragen: Noch schwingt das Gefühl eines überzeitlichen Bewusstseinsstroms mit, doch gleichzeitig lässt Schönberg keinen Zweifel, dass mit dem »Weg als Ziel« eher ein individueller Trampelpfad gemeint ist, der einer mühseligen Suche bedarf.

Literatur

Adorno, Theodor W. (1934), »Der dialektische Komponist«, in: *Arnold Schönberg zum 60. Geburtstag*, Wien: Universal Edition.

Berg, Alban (1924), »Warum ist Schönbergs Musik so schwer verständlich?«, in: *Arnold Schönberg zum 50. Geburtstage* (= Sonderhefte der Musikblätter des Anbruch), Wien: Universal Edition, 329–341.

Boulez, Pierre (1974), »Schönberg ist tot« [»Schönberg est mort«], übers. von Joseph Häussler, *Melos* 41/2, 62–64.

Brinkmann, Reinhold (1974), »Max Reger und die neue Musik«, in: *Max Reger 1873–1973. Ein Symposion*, hg. von Klaus Röhring, Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 83–111.

von Blumröder, Christoph (1982), »Schoenberg and the Concept of ›New Music‹«, *Journal of the Arnold Schoenberg Institute* 6/1, 96–105.

Carpenter, Patricia (1983), »Grundgestalt as Tonal Function«, *Music Theory Spectrum* 5, 15–38.

Dahlhaus, Carl (1967), *Untersuchungen über die Entstehung der harmonischen Tonalität*, Kassel u. a.: Bärenreiter.

—— (1978a), »Der Tonalitätsbegriff in der neuen Musik«, in: ders., *Schönberg und andere. Gesammelte Aufsätze zur neuen Musik*, Mainz: Schott, 111–117.

—— (1978b), »Schönbergs musikalische Poetik«, in: ders., *Schönberg und andere. Gesammelte Aufsätze zur neuen Musik*, Mainz: Schott, 118–124.

—— (1978c), »Emanzipation der Dissonanz«, in: ders., *Schönberg und andere. Gesammelte Aufsätze zur neuen Musik*, Mainz: Schott, 146–153.

Falck, Robert (1982), »Emancipation of the Dissonance«, *Journal of the Arnold Schoenberg Institute* 6/1, 106–111.

Fétis, François-Joseph (1844), *Traité complet de la théorie et de la pratique de l'harmonie*, Paris: Schlesinger.

Fux, Johann Joseph (1725), *Die Lehre vom Kontrapunkt (Gradus ad Parnassum, 2. Buch, 1.–3. Uebung)*, übers. von Alfred Mann, Celle: Moeck 1938.

Hába, Alois (1927), *Neue Harmonielehre des diatonischen-, chromatischen, Viertel, Drittel-, Sechstel- und Zwölftel-Tonsystems*, Reprint Wien: Universal Edition 1978.

Hindemith, Paul (1940), *Unterweisung im Tonsatz*, 2. Aufl. Mainz: Schott.

Jacob, Andreas (2000), »Das Verständnis von Tonalität in Arnold Schönbergs musiktheoretischen Schriften«, *Musiktheorie* 15/1, 3–18.

—— (2001), »Die Entwicklung des Konzepts des musikalischen Gedankens 1925–1934«, in: *Arnold Schönberg in Berlin*, hg. von Christian Meyer, Wien: Arnold Schönberg Center, 177–190.

—— (2005), *Grundbegriffe der Musiktheorie Arnold Schönbergs*, 2 Bde., Hildesheim u. a.: Olms.

Kostelanetz, Richard (1991), *John Cage im Gespräch*, 2. Aufl. Köln: Dumont.

Kurth, Ernst (1923), *Romantische Harmonik und ihre Krise in Wagners Tristan*, 2. Aufl. Berlin: Max Hesse.

—— (1946), *Grundlagen des linearen Kontrapunkts*, 4. Aufl. Bern: Krompholz.

Leichtentritt, Hugo (1927), *Musikalische Formenlehre*, 3. Aufl. Leipzig: Breitkopf & Härtel.

—— (1933), »Arnold Schönbergs op. 19«, in: *Die Musik* 15/6, 405.

Louis, Rudolf (1893), *Der Widerspruch in der Musik. Bausteine zu einer Ästhetik der Tonkunst auf realdialektischer Grundlage*, Leipzig: Breitkopf & Härtel.

—— / Ludwig Thuile (1908), *Harmonielehre*, 2. Aufl. Stuttgart: Grüninger.

Luchterhandt, Gerhard (2008), *›Viele ungenutzte Möglichkeiten‹. Die Ambivalenz der Tonalität in Werk und Lehre Arnold Schönbergs*, Mainz: Schott.

Messiaen, Olivier (1994–2002), *Traité de Rythme, de Couleur et d'Ornithologie*, hg. von Yvonne Loriod, 7 Bde., Paris: Leduc.

Scharenberg, Sointu (2002), *Überwinden der Prinzipien. Betrachtungen zu Arnold Schönbergs unkonventioneller Lehrtätigkeit zwischen 1898 und 1951*, Saarbrücken: Pfau.

Schenker, Heinrich (1906), *Harmonielehre*, Berlin: Cottasche Buchhandlung Nachfolger.

Schmidt, Christian Martin (1987), »Zur Theorie und Praxis der Zwölftonkomposition Arnold Schönbergs«, *Musiktheorie* 2, 73–85.

Schnebel, Dieter (1974), »Disziplinierte Anarchie – Cages seltsame Konsequenzen aus der Lehre bei Schönberg«, in: *Herausforderung Schönberg. Was die Musik des Jahrhunderts veränderte*, hg. von Ulrich Dibelius, München: Hanser, 151–160.

Schönberg, Arnold (1911), *Harmonielehre*, Wien: Universal-Edition.

—— (1922), *Harmonielehre*, 3. Aufl., Reprint Wien: Universal Edition 1997.

—— (1957), *Die formbildenden Tendenzen der Harmonie*, Mainz: Schott.

—— (1958), *Briefe*, ausgewählt und hg. von Erwin Stein, Mainz: Schott.

—— (1972), *Modelle für Anfänger im Kompositionsunterricht*, Wien: Universal Edition.

—— (1974), »Vortrag / 12 T K / Princeton«, veröffentlicht und kommentiert von Claudio Spies, *Perspectives of New Music* 13, 58–136.

—— (1976a), *Stil und Gedanke. Aufsätze zur Musik* (= Gesammelte Schriften 1), hg. von Ivan Vojtech, Frankfurt a. M.: Fischer.

—— (1976b), »Brahms, der Fortschrittliche« [1933, bearb. 1947], in: Schönberg 1976a, 35–71.

—— (1976c), »Gesinnung oder Erkenntnis?« [1925], in: Schönberg 1976a, 209–214.

—— (1976d), »Komposition mit zwölf Tönen«, in: Schönberg 1976a, 72–96.

—— (1976e), »Nationale Musik«, in: Schönberg 1976a, 250–254.

—— (1976f), »Neue Musik, veraltete Musik, Stil und Gedanke«, in: Schönberg 1976a, 25–34.

—— (1976g), »Probleme der Harmonie«, in: Schönberg 1976a, 219–234.

—— (1976h), »Vortrag über op. 31«, in: Schönberg 1976a, 255–271.

—— (1976i), »Rückblick«, in: Schönberg 1976a, 397–408.

—— (1976j), »Tonalität und Gliederung«, in: Schönberg 1976a, 206–208.

—— (1976k), »Why No Great American Music?«, in: Schönberg 1976a, 304–308.

—— (1976l), »Wie man einsam wird«, in: Schönberg 1976a, 338–358.

—— (1977), *Vorschule des Kontrapunkts*, Wien: Universal Edition.

—— (1979), *Grundlagen der musikalischen Komposition*, Wien: Universal Edition.

—— (1992), »Two Fragments« [ca. 1945], *Theory and Practice* 17, 1–4.

—— (1995), *The musical Idea and the Logic, Technique, and Art of its Presentation* [*Der Musikalische Gedanke und die Logik, Technik und Kunst seiner Darstellung*], hg. von Patricia Carpenter und Severine Neff, Bloomington u. a.: Indiana University Press.

Stein, Erwin (1923), *Praktischer Leitfaden zu Schönbergs Harmonielehre*, Wien: Universal Edition.

Stephan, Rudolf (1972), »Schönbergs Entwurf über ›Das Komponieren mit selbstständigen Stimmen‹«, *AfMw* 29/4, 239–256.

—— (1985), »Der musikalische Gedanke bei Schönberg«, in: ders., *Vom musikalischen Denken. Gesammelte Vorträge*, Mainz: Schott, 129–138.

Webern, Anton (1960), *Der Weg zur neuen Musik*, hg. von Willi Reich, Wien: Universal Edition.

From Trinidad to Cyberspace: Reconsidering Ernst Toch's "Geographical Fugue"[1]

Carmel Raz

ABSTRACT: Ernst Toch's "Geographical Fugue" was conceived of as a work for technological media, designed as a recording to be 'performed' by gramophone set to a faster speed. Perhaps uniquely in music history, this electronic work has had an almost exclusively acoustic performance history of more than eight decades. Premiered in 1930 at a Berlin-based festival dedicated to the incorporation of technology in music, a few years later the piece was transformed into a humorous showpiece spoken live by a-cappella choirs. However, these renditions represent a substantial deviation from the composer's intention. This article contextualizes Toch's compositional choices within the artistic, political, and scientific discourses of the Weimar Republic, with a focus on relationship between exoticism, experimental art and technology, postwar constructions of the body, and the influence of contemporary research on phonetics and sound reproduction. The latter are also examined through a linguistic analysis of the vowel and syllabic distribution within the "Geographical Fugue" itself. Finally, the afterlife of these features is explored in various contemporary remixes of Toch's work on YouTube, and the ways in which contemporary possibilities of musical creation enable the work to return to a state that evokes its original context of technological experimentation.

Ernst Tochs »Geographische Fuge« ist als eine Aufnahme, die auf einem Grammophon mit schnellerer Geschwindigkeit abgespielt werden sollte, ursprünglich für technologische Medien konzipiert gewesen. Als vielleicht einziges Beispiel in der Musikgeschichte kann diese quasi elektronische Komposition auf eine fast ausschließlich akustische Aufführungsgeschichte über mehr als acht Jahrzehnte zurückblicken. Nachdem das Stück 1930 bei einem Berliner Festival uraufgeführt worden ist, das der Verbindung von Technologie in die Musik gewidmet war, wandelte sich das Stück zu einem humoristischen Schaustück, das in der Regel in Live-Situationen von a-capella-Chören aufgeführt wird. Diese Arten der Wiedergabe des Stückes zeigen jedoch eine substanzielle Abkehr von den eigentlichen Intentionen des Komponisten. Der Artikel kontextualisiert Tochs kompositorische Entscheidungen innerhalb der künstlerischen, politischen und wissenschaftlichen Diskurse der Weimarer Republik mit einem Schwerpunkt auf der Beziehung zwischen Exotismus, experimenteller Kunst und Technologie, Körperkonstruktionen in der Zeit nach dem Ersten Weltkrieg und dem Einfluss von zeitgenössischer Forschung zur Phonetik und Klangreproduktion. Letzteres wird durch die linguistische Analyse der Vokale und die silbische Verteilung innerhalb der »Geographischen Fuge« untersucht. Schließlich wird das Nachleben dieser Aspekte in verschiedenen gegenwärtigen Remixen von Tochs Werken auf YouTube in den Blick genommen. Auf diese Weise versetzen aktuelle Möglichkeiten der Musikproduktion das Werk in einen Zustand, der dessen originären Kontext technologischen Experimentierens evoziert.

1 The author would like to thank Dan Harrison, Bruno Repp, Joaquin Dorado Flores, Alan van Rompuy, Christopher Caines, Lawrence Weschler, Benedict Nguyen, Akilah Davis, and Nori Jacoby for their assistance.

In the early 1930s, Ernst Toch (1887–1964) was one of the most often performed living composers in Germany. While his concert music is rarely heard today, the popularity of his "Geographical Fugue" for spoken choir has continually increased since the premiere, inspiring an astonishing variety of performances, recordings and remixes around the world. However, these renditions represent a substantial deviation from the composer's original intention, as the fugue, the third movement of a spoken-word suite called *Gesprochene Musik,* was composed for a concert featuring new works designed for performance via the gramophone. The world premiere of the fugue in Berlin on June 18, 1930 emanated from a gramophone set on a faster playback speed.[2]

Given that Toch himself regarded the piece as "a musical joke,"[3] it is ironic that the "Geographical Fugue" should have become his best-known work, outshining his Pulitzer-prize-winning Third Symphony and his Academy-Award-nominated film scores. As arguably one of the most successful representatives of the *Neue Sachlichkeit* style, the "Geographical Fugue" has remained in print and in the repertoire of choirs worldwide since 1950.[4] Easily performed by school children and lay choirs while lending itself to imaginative staging scenarios, the fugue blends community music-making with approachable fun.[5]

In order to better understand why the "Geographical Fugue" continues to appeal to music-lovers around the world, this article continues Mark Katz's mission of recovering the original significance of *Gesprochene Musik*. Katz (2001) thoroughly contextualizes the "Geographical Fugue" in relation to early mechanical music of the late nineteenth and early twentieth centuries, documenting its importance to later electronic experimentation. My approach, however, will concentrate on framing other aspects of Toch's compositional materials within the artistic, political, and scientific discourses of the Weimar Republic. I shall first focus on the close relationship between politics, experimental art and technology manifested in the work of Toch and his Berlin circle, with an emphasis on the role of exoticism within the context of Bertolt Brecht's didactic works and their relation to postwar society. I then continue by exploring the impact of postwar technology on constructions of the body in Weimar Republic visual and audio art, particularly in the new relationship between organic parts and mechanical prostheses. Finally, I analyze vowel and syllable choice within the "Geographical Fugue" itself, examining Toch's application of the acoustic properties of language in the creation of a coherent musical texture.

2 Listen to the Geographic Fugue sped up to 45 RPM (a modern rendition) [video 1]: http://youtu.be/DQ8xYDrEQhI

3 Toch 1930, 222.

4 Published by EMI Mills Music in 1950, then again in 1957 and 1985, and republished by Boosey and Hawkes in 2007.

5 Listen to a live performance of the "Geographical Fugue" on YouTube [video 2]: http://youtu.be/JZjC5HSLysM

The "Geographical Fugue" in Context

Born in Vienna to a Jewish family, Ernst Toch studied medicine and philosophy at the Universities of Vienna and Heidelberg, and music at Dr. Joseph Hoch's Conservatory in Frankfurt. He won a number of composition awards in his youth, including the Frankfurt am Main Mozart prize in 1909 and the Leipzig-based Mendelssohn Stipendium in 1910 and 1913. Toch served as an infantry lieutenant in the Austrian army in World War I, and later returned to an academic appointment in Mannheim. He moved to Berlin in 1929, composing copiously in genres ranging from orchestral works to operas, children's music and incidental music for radio plays. In 1933, he fled Germany, ending up in Hollywood, where he composed music for films in addition to a substantial body of chamber, solo, and orchestral music.

As Katz (2001) notes, Toch's "Geographical Fugue" can be seen as an important proto-electronic music piece, not least in that it directly influenced John Cage, who arranged the score of the fugue to be published in Henry Cowell's journal *New Music* in 1935. However, the "Geographical Fugue" also fits into a number of artistic and social agendas shared by Toch's Weimar Republic contemporaries. The piece's neatly organized phrases parody classroom recitation or choral speech, the group recitation of poems, which was widespread throughout Europe and America during the early twentieth-century.[6] This effect is amplified through the subject entry/answer structure of the fugue, traditionally considered a 'learned' form. Toch also seems to be poking fun at the form of the school-fugue, a composition exercise that he surely encountered during his own musical training. This catechism-like recitation further resonates with the *Neue Sachlichkeit* movement associated with Bertolt Brecht's experimental theater, evoking the acting strategy of the *Verfremdungseffekt*, or alienation-effect.

Brecht's experimental theater pieces, consisting of didactic parables set to music (*Lehrstücke*), proved to be one of the most influential new art forms in Berlin in the early 1930s. He pioneered the first *Lehrstücke* in collaboration with Paul Hindemith and Kurt Weill at the Baden-Baden Festival of 1929: *The Baden-Baden Cantata of Acquiescence,* and *Der Lindberghflug*. As Rosewitha Mueller notes, these experiments had a strongly socialist flavor, as well as an ideologically active audience of communist workers' choirs.[7] Indeed, Brecht theorized specific verse types for *Lehrstücke* based on the sound of chants he had heard at worker's demonstrations.[8] Writing in 1939, he noted that these irregular verse structures, in collaboration with modern composers, freed him to "give up iambics entirely, and apply firm but irregular rhythms."[9]

6 Choric speech, the group recitation of poems, was taught in schools throughout Europe and America during the early twentieth-century. During the Nazi era, spoken choir pieces were often employed within *Thingspiele,* mass outdoor plays with propaganda messages. Because of its association with fascism, the tradition of *Sprechchöre* declined in Germany after World War II.

7 Mueller 2006, 104.

8 In his essay "On Rhymeless Verse with Irregular Rhythms," first published in 1939, Brecht reproduces some of these chants with metric annotations.

9 Brecht 1964, 116.

The 1930 edition of *Tage der Neuen Musik Berlin* was dedicated to both electronic music and *Gebrauchsmusik* for *Lehrstücke*. This was an apt pairing, given that *Lehrstücke* were often specifically composed for the radio. For example, at the Baden-Baden festival premiere of *Der Lindbergflugh*, a year earlier, the audience sat in the concert hall, while the music was performed offstage and broadcast through loudspeakers into the hall. This close relationship between didactic music, radio and technology reappeared in the Berlin festival as well, with Hindemith and Toch represented both by pedagogical and technological contributions: in addition to their gramophone music, Toch collaborated with Alfred Döblin on a *Lehrkantate, Das Wasser,* while Hindemith composed a radio play entitled *Sabinchen* with a text by Robert Seitz.[10]

As *Gebrauchsmusik*, the "Geographical Fugue" is easily performable by any choir. The addition of the post-production audio transformation renders it pedagogically edifying as well, a lesson on the possibilities of original music for gramophone. The didactic undercurrent of Toch's work is amplified by its text, which makes an implicitly internationalist statement on bridging cultural differences by the juxtaposition of diverse international locations by assonance and choice of syllables. A further layer of political meaning emerges in light of the fact that, other than the opening salvo of "Ratibor,"[11] then a town in Germany, none of the geographic locations that appear in the fugue were in countries that had fought alongside Germany during World War I. Canada, the USA, Greece, Italy, and Japan fought on the Allied side, with Mexico and Spain remained neutral. In his fugue, Toch gives pride of place to the Americas: the countries of Canada and Mexico, the Mississippi river, the Popocatepetl volcano and the territory of Hawaii (not yet a state in 1930) make up the body of the fugal subject. The tail end of the subject begins with Canada, then returns to Europe via the assonance Malaga, paired with Rimini and Brindisi. The first counter subject features the Greek capital Athens, while the second counter subject includes the Japanese cities of Nagasaki and Yokohama.

The continent of Africa is one notable omission from the "Geographical Fugue".[12] From 1918–1930, soldiers from France's African colonies were stationed along the Rhine as an occupying force. This was perceived by Germans as a national insult, and termed *Die schwarze Schmach* (the Black Shame) by both politicians and the press. By excluding Africa from the geographic libretto, therefore, Toch avoids evoking the sore point of the Franco-African occupation. However, the prominence he accords to the Mississippi river may possibly be a nod toward Jazz, especially given that it was associated with *Neue Sachlichkeit* aesthetics and with recording technology.[13]

10 The festival also hosted the premiere of Paul Höffer's *Lehrstück*, *Das schwarze Schaf*, but Brecht and Weill withdrew their school opera, Der Jasager, in protest of the festival's rejection of Brecht and Eisler's contribution, *Die Maßnahme*.

11 Ratibor became Racibórz, part of Poland, in 1945.

12 Africa was a locus of Weimar Republic anxieties, as through her wartime defeat, Germany lost all her colonies, the most substantial of which had been located south of the Sahara, including parts of present-day Rwanda, Burundi, Kenya, Cameroon, Togo, Tanzania, Mozambique, and Namibia.

13 According to Weiner, "throughout the Weimar Republic the jazz experience was closely identified with the new technical medium of the phonograph record, both those imported from America and such German productions" (Weiner 1991, 475).

Indeed, Toch's *Neue Sachlichkeit* colleagues looked toward Jazz as "a corrective to a procrustean social order."[14] Jazz, along with other signifiers of the exotic, were associated with the genre of *Lehrstücke* from the very beginning: Brecht's *Der Lindberghflug,* featured American characters and settings, while his school opera, *Der Jasager* evoked the exotic through its subject matter, based on traditional Japanese Noh drama. Ernest Borneman sees the use of these far-flung locales as essential to Brecht's artistic goals, arguing that the distance created by exotic settings enabled him to create the necessary audience detachment for conveying his didactic messages.[15]

Toch's choice of exotic locations as raw material resonates with *Lehrstücke* once again: his spoken fugue creates a quasi-Brechtian alienation effect in challenging its listeners to perceive recognizable place names as musical objects, removed from their normal geographical and cultural context. Furthermore, the very exoticism of these place names calls renewed attention to their unusually sensuous, almost tongue-twistingly kinesthetic quality ("Popocatepetl" or "Honolulu"). Existing as an almost absurd parody of a geography lesson, these chanted words become a collection of different syllables with almost universal phonetic characteristics rather than culturally specific meaning.

Technology, Art and the Human Voice

Toch's decision to transform the human voice by means of changing the gramophone speed has a specific post-War resonance.[16] As Mia Fineman notes, the mechanized destruction of life and property in World War I brought about "a new notion of the human form as a functional assemblage of organic and mechanical parts."[17] Whether in Raoul Hausmann's collages of men melding with machines, Georg Grosz's depictions of Weimar petit bourgeois as automatons, or Otto Dix's paintings of war cripples with monstrous mechanical prostheses, these fantasies of permanent physical alteration reflected the transformative possibilities of technology in an ambiguous fashion. In her analysis of *Der Lindberghflug*, Erica Scheinberg extends this imagery to Brecht and Weill's depiction of Lindbergh, viewing him as a "futuristic flying cyborg, a man with prosthetic eyes and arms, his own organic shape conforming to the machine that encases and carries him."[18] A similar effect was suggested by Toch's contemporary, the artist László Moholy-Nagy, long an avid advocate for augmenting physical senses by technological means, who praised the "Geographical Fugue" for presenting "a never before suspected aspect of the human voice."[19]

14 Weiner 1991, 481. In the 1920s, the prominent German composer Pfitzner campaigned against Jazz, claiming it was anti-German, pacifist and internationalist (Cook 1989, 41).

15 Borneman 1959, 178.

16 Hindemith's contribution to the concert was two short pieces consisting of viola and xylophone sounds manipulated by different gramophone speeds. Click here to listen to the original recording of *Zwei Trickaufnahmen* [video 3]: http://youtu.be/rCt5D8HWfmM

17 Fineman 1999, 89.

18 Scheinberg 2007, 138.

19 Quoted after Kahn 1999, 127.

Given that the technology was available, the acoustic realization of Toch's choice to speed up and not to slow down his choir recording also warrants further interpretation. The association between abnormal bodies and overly high voices was famously emphasized in the movie *The Wizard of Oz* (1939), in which the actors delivered their lines at a slower tempo, while the final product reflected post-audio manipulation of playback speed and pitch. As Rudolph Lothar argued in an early essay on the aesthetics of the gramophone in 1924, "the machine demands that we give bodies to the sounds emanating from it."[20] Even without a visual component, the concert setting in which high-pitched, distorted voices are produced by machines suggests bodies marked by the otherness of femininity and by extension, castration. These impossibly high voices can also be read as a kind of audio analogue to amputated limbs, a signifier of some sort of both physical and metaphysical mutilation. Like these "Weimar cyborgs," to use Biro's term, Toch's fugue is an uncanny hybrid, presenting sounds at once recognizably human yet impossible for humans to produce unassisted.[21] The "Geographical Fugue" thereby exploits the physical limits of the speed of human speech, combined with an impossibly high pitch register, to proclaim itself a trans-human product.

Since much prosthetic technology was designed to replace lost physical capabilities, it relied on separating senses and abilities into functional categories, a process that would culminate in what Caroline A. Jones deems the "bureaucratized sensorium." This resonated with larger trends in economic production of the post-war era, notably Fordism, where man and machine were amalgamated into units of production, categorized by their ability (or disability) to perform certain tasks.[22]

Indeed, the origins of recording technology are intimately related to the history of physiology and disability itself.[23] With the invention of the phonograph by Edison in 1877, scientists had a new tool with which they could explore the generation and perception of acoustic signals. In 1878, Bell's experiments with speeding up and slowing down phonograph recordings of speech corroborated Helmholtz's hypothesis, presented in *On the Sensation of Tones* (1863), that vowels were inferred from the musical harmonics while involving some aspect of fixed pitch. Concurrently, Fleeming Jenkin and James

20 As quoted in Kittler 1999, 45.

21 Biro 2009, 1.

22 This post-war attitude was exemplified by Henry Ford, who observed that the Model T factory called for 7,882 different jobs: "[…] of these, 949 were classified as heavy work requiring strong, able-bodied, and practically physically perfect men; 3,338 required men of ordinary physical development and strength. The remaining 3,595 jobs were disclosed as requiring no physical exertion and could be performed by the slightest, weakest sort of men […]. The lightest jobs were again classified to discover how many of them required the use of full faculties, and we found that 670 could be filled by legless men, 2,637 by one-legged men, 2 by armless men, 715 by one-armed men, and 10 by blind men." (Ford 1922, 129–30)

23 In his discussion of the Parisian Charles Cros's prototype for sound recording, Friedrich Kittler emphasizes that "a physical impairment was at the beginning of mechanical sound recording, just as the first typewriters had been made by the blind for the blind, and Charles Cros had taught at a school for the deaf and mute." (Kittler 1999, 22). Jonathan Sterne (2003) has further emphasized the integral relationship between early sound reproduction technologies and the physical form, mechanical function, and scientific understanding of the human ear.

A. Ewing of Edinburgh conducted similar experiments, noting that "the five vowels *a, e, i, o, u* (Italian), pronounced in succession are, by contrast at least, thoroughly distinguishable when the instrument is run at various speeds."[24]

The phonograph soon became an essential tool in the investigation of phonetics. In 1878, Augustus Stroh created the automatic phonograph, which imitated the five cardinal vowels using rotating discs. Having conducted extensive experiments with speeding up speech and vowel recordings, physiologist Ludimar Hermann coined the term formant to describe the resonance frequencies inferred from the amplitude envelope of the partials in 1891. Further research appears in the ninth chapter of Carl Stumpf's book *Die Sprachlaute* from 1926, which details the effects of changing phonograph speeds on vowel perception.[25]

An interest in vowels and consonants as independent elements capable of artistic expression strongly influenced poetry in the last few decades of the nineteenth century, a trend that accelerated in avant-garde circles at the turn of the century.[26] In 1890 Christian Morgenstern to published "Das Grosse Lalula," consisting of three verses of rhyming gibberish, while seven years later the expressionist Paul Scheerbart published *Kikakoku*, extending Morgenstern's experimental approach by discarding regular stanzas and refrain signifiers. The Berlin Dadaists also explored a variety of vocal representations and deliveries. In 1916, Hugo Ball published "Karawane," consisting of seventeen verses of nonsense syllables set in no less than eighteen different fonts, emphasizing the darker vowels *a*, *o*, and *u*, as well as voiceless, lateral and nasal consonants.[27] Ball claimed at the time to have invented *Lautgedichte*, or vowel poetry, in which "the balance of the vowels is weighed and distributed solely according to the values of the beginning sequence."[28]

Other important Dadaist works of the era include Raoul Hausmann's poster poems, which he called 'phonemes,' montages of random letters that he would then theatrically perform in public. Inspired by Hausmann's delivery of his poem *fmsbwtazdu*, Kurt

24 Jenkin and Ewing 1878, 167. In a follow-up trial, they investigated the vowel sung at different pitches, while the indentations made in the phonograph's tin-foil were transcribed and magnified by a system of levers, arriving at the conclusion that "in distinguishing vowels the ear is aided by two factors – one depending on the harmony or group of partials, and the other on the absolute pitch of the constituents." Jenkin and Ewing 1878, 455.

25 Carl Stumpf, "Die Veränderungen der Vokale bei veränderter Umdrehungsgeschwindigkeit der Phonographenwalze" in *Die Sprachlaute: Experimentell-phonetische Untersuchungen nebst einem Anhang über Instrumentalklänge*. Berlin: Julius Springer, 1926. 228–233.

26 In 1851, Wagner praised the power of vowels stripped of their consonants to evoke "the manifold and vivid play of inner feelings, with all their range of joy and sorrow […] an image of man's first emotional language […] which altogether of itself must take the form of Melody" (Wagner 1852, 116). Wagner later adopted the technique of *Stabreim,* or alliteration, as a solution to recovering the relationship between meaning (consonants), and emotions (vowels). Influenced by Wagner, symbolist poets Charles Baudelaire, Stéphane Mallarmé, Paul Verlaine and Arthur Rimbaud foregrounded the 'musical' elements of words by emphasizing their sound, syllabic structure, and spatial placement on a page. Moved by Arthur Rimbaud's synesthetic vowel poem, "Voyelles" (1871), Rene Ghil even attempted to codify the 'instrumentation' of words in *Traité du verbe* (1886), a synesthetic lexicon of the properties of vowels and consonants based on ideas borrowed from Helmholtz.

27 Schaffner 2006, 124.

28 Ball 1996, 70.

Schwitters created a sound-poem called the *Ursonate* in 1922, a work that he performed regularly for the next decade. Incidentally, the title of the *Ursonate* also evokes Rainer Maria Rilke's essay *Ur-Geräusch,* written in 1919, in which Rilke muses on his childhood experiences with the phonograph, wondering what the sound of the grooves in a human skull would sound like, were a machine able to interpret them. While the *Ursonate* anticipates Toch's fugue by using a canonical musical form to house spoken text, it contains no actual words. However, Schwitters' comments about his work emphasize its close relationship to traditional Classical music in an ironic way:[29]

> The Sonata consists of four movements, of an overture and a finale, and seventhly, of a cadenza in the fourth movement. The first movement is a rondo with four main themes, designated as such in the text of the Sonata. […] In the first movement I draw your attention to the word for word repeats of the themes before each variation, to the explosive beginning of the first movement, to the pure lyricism of the sung "Jüü-Kaa," to the military severity of the rhythm of the quite masculine third theme next to the fourth theme which is tremulous and mild as a lamb, and lastly to the accusing finale of the first movement, with the question "tää?"[30]

An Analysis of the Vowels of the "Geographical Fugue"

While evoking the symbolist and Dadaist use of language divorced from referential meaning, Toch's fugue also reveals a great deal of planning in order for the sped-up human speech to achieve maximal intelligibility and musicality. Other than the lack of pitched notes, the piece is structured like a conventional fugue in every respect. Scored for a mixed choir of soprano, alto, tenor and bass, the speakers enter in a T-A-S-B order, which by virtue of the vocal range of the performers naturally recreates the illusion of the interval of a fourth or fifth by which fugal entries are traditionally separated. Contrapuntal passages are carefully balanced, with unison pairings or hocketing to retain the clarity of the subject at all times. Toch even writes in a pedal point on a rolled *r* (the *Ra* in *Ratibor*), which enables the sopranos to sustain the syllable for two full measures.

Toch emphasizes the importance of 'sounding' words in describing his compositional approach. In an essay for *Melos,* the influential journal for contemporary music, entitled "Über meine Kantate 'Das Wasser' und meine Grammophonmusik," he notes that he rarely composes vocal music, because "the text must actually, not metaphorically 'sound' to me."[31] He mentions that when he saw Döblin's text, it "sounded," and had "atmosphere, lying in the naive, un-artificial, often banal language […] that excited my musical senses."[32] Toch further highlights linguistic properties in describing his gramophone music:

29 Listen to Schwitters recite the Ursonate [external link on ubuweb]: http://www.ubu.com/sound/schwitters.html

30 Schwitters 1993, 236.

31 Toch 1930, 221–22.

32 Ibid.

> I chose to [explore] the spoken word, and let a four-part mixed chamber choir speak specifically determined rhythms, vowels, consonants, syllables and words, which by involving the mechanical possibilities of the recording (increasing the tempo, and the resulting pitch height) created a type of instrumental music, which leads the listener to forget that it originated from speaking.[33]

Indeed, the changes that affected the vowels upon increasing the playback speed stood at the forefront of his concerns, as he describes:

> Only in one respect did the machine unfortunately deceive me: it changed the vowels in a way that I had not foreseen. In two short movements and a "Geographical Fugue", I tried to address this problem from different angles.[34]

Toch's solution to the changes in vowel character upon increasing the gramophone speed involves is multifaceted. The fugue consists of a single text, which forms the basis for all counterpoints and developments:

> Ratibor!
> Und der Fluss Mississippi
> und die Stadt Honolulu
> und der See Titicaca;
> Der Popocatepetl liegt nicht in Kanada,
> sondern in Mexiko, Mexiko, Mexiko.
> Kanada, Malaga, Rimini, Brindisi,
> Kanada, Malaga, Rimini, Brindisi.
> Ja! Athen, Athen, Athen, Athen,
> Nagasaki, Yokohama,
> Nagasaki, Yokohama.

In the following analyses I examine the first full statement of the text, corresponding to measures 1-8 in the tenor line. If we examine the geographical locations alone mentioned in the fugue (without taking subsequent repetitions into account), as shown in Example 1, we can see that Toch chooses names that share a number of phonetic properties: they feature predominantly open rather than closed syllables: sixty-two open syllables as opposed to only four closed syllables. The open syllables allow flexibility in sustaining rhythms of different lengths, creating a differentiated sound by nature of their distinct formants (Example 1).

Moreover, we also find further economy of means: out of seventeen possible German vowel monophtongs, only the five cardinal vowels are represented in the geographic locations in the fugue: *a*, *i*, *o*, *ɛ*, and *u*.[35] These are tabulated in Example 2.

33 Ibid.

34 Ibid.

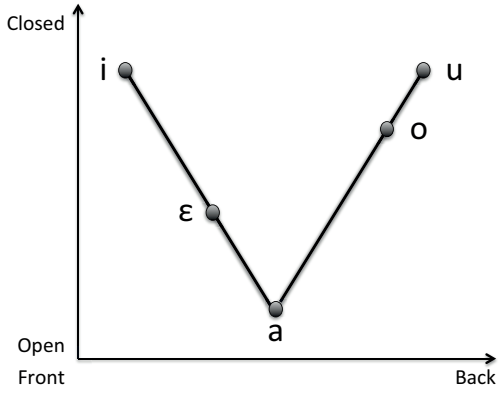
35 The seventeen standard German monophtongs are: *iː ɪ eː ɛ aː a yː ʏ øː œ uː ʊ oː ɔ, ɛ, ə* and *ɐ*. There are an additional three diphthongs: *a͡ɪ a͡ʊ* and *ɔ͡ʏ*.

Open	Closed
Ra, ti, Mi, ssi, ppi, Ho, no, lu, lu, ca, ca, Po, po, te, pe, Ka, na, da, Me, xi, ko, Me, xi, ko, Me, xi, ko, Ka, na, da, Ma, la, ga, Ri, ni, di, si, Ka, na, da, Ma, la, ga, Ri, ni, di, si, Na, ga, sa, ki, Yo, ko, ha, ma, Na, ga, sa, ki, Yo, ko, ha, ma	bor, Brin, Brin, tl

Example 1: Open Versus Closed Syllables in the First Full Statement of the Fugue Text. (Capitalization indicates that the syllable is name-initial.)

a = 33	*i* = 24	*o* = 12	*ε* = 10	u = 2
Ra, ca ×3 Ka ×3 na ×5 da × 3 Ma ×4 la ×2 ga × 4 A x 4 sa x 2 ha x 2	Mi ×2 ssi ×2, si ppi, Ti × 3 xi ×3 Ri ni, Brin di	bor Ho no Po x 2 ko x 5 Yo x 2	te pe tl, then x 4 Me x 3	lu × 2

Example 2: Distribution of Vowels in the Geographic Names in the First Full Statement of the Fugue Text (Capitalization indicates that the syllable is name-initial.)



Example 3: Toch's Vowels Mapped onto Vowel Triangle

In terms of physical pronunciation, these vowel sounds have different points of origin. Example 3 maps them onto the *Vokaldreieck*, or vowel triangle, a schematic diagram of the position of the tongue during pronunciation. This linguistic tool is an abstraction of factors, including accent, and mouth geography, and tongue position, which may influence the actual location of the vowels during speech.

If we examine the syllable ordering of these different geographic names, as shown in Example 4, we can discern what appear to be a few motif-based considerations: the most common vowel ordering is *a* followed by *i*. This combination is first presented in the opening two syllables of "Ratibor," then duply augmented and inverted in "Titicaca," triply augmented in "Kanada Malaga Rimini Brindisi," and rhythmicized in "Nagasaki." Furthermore, *a* and *i* are the only vowels which appear in single-vowel geographic locations (such as Malaga or Mississippi). The vowel pattern of the opening word, "Ratibor," which features the triangulation of *a-i-o*, can also be discerned in the vowel order of "Nagasaki Yokohama."[36]

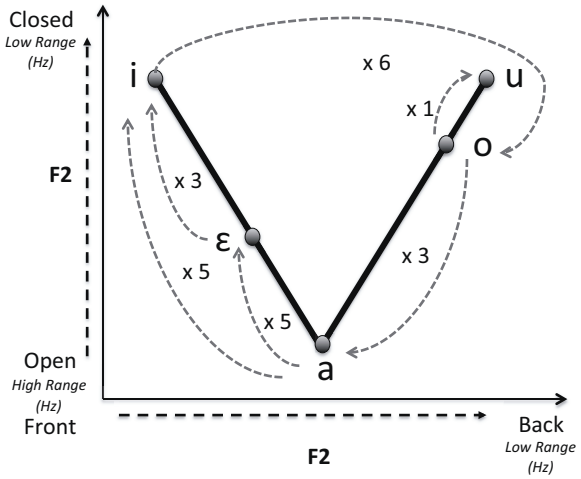
Geographic Names	Geographic Names: Vowels	Vowel Pairs (within the same word)
Ratibor	aio	a-i (5)
Mississippi	iiii	i-o (6)
Honolulu	oouu	o-u (1)
Titicaca	iiaa	i-a (1)
Popocatepetl	ooaeee	o-a (3)
Kanada	aaa	a-e (5)
Mexiko Mexiko Mexiko	eio eio eio	e-i (3)
Kanada Malaga Rimini	aaa aaa iii iii	
Brindisi	aaa aaa iii iii	
Kanada Malaga Rimini	ae ae ae ae	
Brindisi	aaai-ooaa	
Athen Athen Athen Athen	aaai-ooaa	
Nagasaki Yokohama		
Nagasaki Yokohama		

Example 4: The Left and Center Columns Tabulate the Name and the Vowel Content of Each Name, Respectively. The Right Column Tabulates the Number of Appearances (Indicated in Parentheses) of Each Vowel Pair Within the Locations Listed to the Far Left.

The paths of the arrows in Example 5 in essence trace out the first two formants, or spectral peaks, of vowel sound production. The first formant corresponds to the degree

36 In the list of different vowel combinations tabulated in Example 4, I chose to regard "Nagasaki Yokohama" as a single entity, since the final *i* is followed by the very similar *y* sound directly after. The pairing of two Japanese cities is further suggestive, as Toch here appears to group geographic locations primarily by actual physical and cultural proximity. Unlike the combination of "Rimini Brindisi," both in Italy, Nagasaki and Yokohama are not assonances.

to which a vowel is open or closed, while the second reflects the tongue's position in pronunciation. As we can see, among the front vowels, Toch's pairings often represent movement from open to closed (13 to 1). However, when the vowels move along both the front-back and the open-closed axes, which correspond to the first and second formants respectively, they tend to move from closed to open (9 to 1).



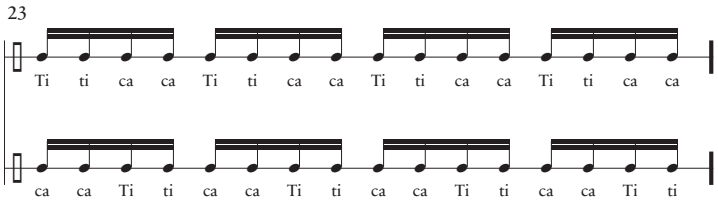
Example 5: Mapping of Vowel Order Paths on the Vowel Triangle Along F1 / F2 Axes

By 1902, Edward Scripture had reported that increasing the speed of a phonograph record causes the spectral peaks of vowel sounds to rise, ultimately forcing them toward *i*.[37] However, as Carl Stumpf reported a few years later, the front and low *a* sound is most successful at retaining its distinct quality upon changing the playback speed.[38] Whether Toch was familiar with this phenomenon from contemporary scientific literature or whether his own musical intuitions guided him, we can portray his strategy as one of maximizing the intelligibility of the sped-up fugue recording by exploring the tension between the stable vowel sound *a*, and the tendency toward vowel sounds with low values in the first formant, represented by vowel sound, *i*.

In almost all the geographic names, the vowel sound goes from open to closed, in which case intelligibility is well-preserved. If the geographic names move from closed to open vowels, this is accompanied by motion front to back or back to front, giving the listener two types of information, or axes of location, along which to classify the changes in vowel sounds. Playful subversion of these expectations can be found in Toch's use of the one exception in closed-to-open sound ordering, Titicaca, which he repeats in canon until the syllables seem to "right themselves" and invert their order. One case is measure 23, with the sopranos and bass speaking Titicaca in a canon set apart by an eighth-note, as shown in Example 6.

37 Scripture 1902, 422.

38 Stumpf 1926, 229.



Example 6: Canon of Titicaca Between Soprano and Bass, Measure 23

If we include all the words in the first full presentation of the fugue text (measures 1–8 of the tenor part), we can see that Toch restricted himself to only a subset of the seventeen German vowels by using eight in total, with only seven appearing more than once: *a, o, i, I, ɛ, e, u, ʊ*. Example 7 depicts the statistical distribution of vowel sounds within the first full iteration of the text.

a = 34	*i* = 26	*ɛ* = 13	*o* = 12	*ʊ* = 4	*I* = 3	*u* = 2	*e* = 1
Ra, stadt ca, ca Ka × 2 na × 3 da × 2 Ma × 2 la × 2 ga × 2 A, sa, ha	Mi × 2 ssi × 2, si ppi, die ti × 3 liegt, x i × 3 Ri ni, Brin di ki	der x 3 dern te pe tl, then Me x 3	bor Ho no Po x 2 ko x 3 son Yo ko x 2	und × 3 fluss	nicht in × 2	lu (x 2)	See

Example 7: Distribution of All Vowels in the First Full Statement of the Fugue Text (Capitalization indicates that the syllable is name-initial.)

By choosing to work with a subset of the possible sounds in the German language, and further limiting his thematic material in the geographic names to a set of five cardinal vowels, Toch's text creates certain types of sonic expectations among the different vowel qualities. His choice of his raw materials reflects artistic considerations such as economy of means, intelligibility of material and ease of performance, amplified under the conditions of the sped-up gramophone playback.

As appealing as they are, the linguistic features of Toch's text cannot account for the work's surprisingly popular reception as an acoustic work on both sides of the Atlantic. English speakers have likely encountered the work in John Cage's 1935 translation, which preserves most, but not all, of the geographic names. In 2003, within the context of

an essay on Toch, the composer's grandson Lawrence Weschler published a "Medical Fugue," replacing geographic names with medical descriptions. Weschler's fugue has not been widely performed, yet his version emphasizes the power of Toch's rhythmic structures, which propel the fugue forward regardless of the tongue twisters it bears. Both fugues appear side by side in Example 8.

Cage's Translation, 1935	Weschler's "Medical Fugue," 2003
Trinidad! and the big Mississippi	Syphilis! and the pig trichinosis
And the town Honolulu	And the tight tendonitis
And the Lake Titicaca	And that clap gonorrhea
The Popocatepetl is not in Canada	The psychosomatical are just hysterical
Rather in Mexico Mexico Mexico	And not reliable liable liable
Canada Malaga Rimini Brindisi	Stamina famine and muscular dystrophy
Canada Malaga Rimini Brindisi	Stamina famine and muscular dystrophy
Tibet! Tibet! Tibet! Tibet!	Rickets! Rickets! Rickets! Rickets!
Yokohama Nagasaki	Euthanasia apoplexy
Yokohama Nagasaki	Euthanasia apoplexy

Example 8: Comparison of Cage's Translation and Weschler's Text

Toch returned to spoken music later in 1961 with *Valse* for mixed speaking chorus and optional percussion, a playful take on cocktail party conversations in 3/4 time. The text is quite long and varied, and vowels feature prominently: the sopranos open with "what a pitty, pitty, pitty, petty, petty, petty, patty, patty, patty. What a putty, putty, putty." Juxtaposition by assonance is also used in pairings of "kitty" and "witty," "fatty" and "chatty," among others. Unlike his spoken gramophone music, Toch also adds speaking register ranges, varied punctuation and performance instructions such as "angrily." The text veers from airy to poignant; as Christopher Caines notes, it is "clichés of social discourse from the 1960s, but filtered through the ears of someone speaking English as a second language."[39]

The Afterlife of the "Geographical Fugue"

Many of Toch's works have fallen into obscurity,[40] the result of his transition from a German publishing house, B. Schott's Söhne, into the crossfire between of a publishing dispute between ASCAP (the American Society of Composers, Artists and Performers) and BMI (Broadcast Music International). The reception of his spoken music has fortunately taken a very different path, as versions of the score and recordings of performances are

39 As quoted in Castelnuovo-Tedesco 2006. An example of this can be found in the series of six-syllable rhythms passed between the voices at measures 152–157: "anti Wagnerism," "anti Communism," "anti-Semitism," "and MacCarthyism," "anti Nazi-ism," "anti-any-ism."

40 Weschler notes that Toch described himself as "the world's most forgotten composer." Weschler 1996.

constantly shared on websites catering to schools, choir members, and music directors. Tracking spoken music on YouTube, I came across a rendition of Toch's *Valse* by a young Belgian composer called Alan van Rompuy. His version involves recording himself for all four parts, filtering the spoken words through different electronic processes, and speeding the whole thing up to approximately double speed. Remarkably, without any knowledge of the original circumstances of *Gesprochene Musik*, van Rompuy ended up duplicating some of Toch's original ideas, exploring vowel sounds (through filters in his case) and increased playback speed.[41]

There are over one hundred different versions of the "Geographical Fugue" on YouTube, involving unusual vocal production,[42] choreography,[43] and slapstick comedy routines.[44] However, one version stands out: a performance by the Coro de los Niños conducted by Fernando Migueles Santander at the Cadiz Carnival Choral Competition in 2007. Featuring a 40-piece amateur male choir in elaborate, full-body animal costumes, the group riotously stomps, trills, and chants fragments of the original fugue while swaying in carefully choreographed counterpoint: giraffes nod from side to side as the lions and leopards shake their front paws and the zebras flap their hooves.[45]

In his ingeniously remixed version of the fugue, Santander replaces "Trinidad" with "Africa," and dispenses with the fugal structure, as well as "Athens, Nagasaki, Yokohama." These substitutions relate to the choir's theme for the year, which was "the Africans." As the competition requires all lyrics of preexisting songs to be changed in the Potpourri round, instead of "Canada Malaga Rimini Brindisi" the choir intones "takata rakata digiti digiti." In an email exchange, choir member Joaquin Flores Dorado shared the following reminiscence:

> The first time we sang it in the contest, the people in the public started to look at each other when we finished the piece, they didn't know if to clap or something else, and it was a very emotional moment.

When I requested the score of their version of the "Geographical Fugue," Joaquin explained that no such thing existed: since many of the singers in the choir cannot read music, Santander distributed lyrics and prepared audio tracks for each of the four different vocal registers in the choir, and each group rehearsed the text separately. I then asked Joaquin whether he had ever performed Toch's original version of the "Geographical Fugue," but he had never heard of the piece or composer, his only exposure to the work having come via Santander's remix tape. As Santander's version shows, the "Geographical Fugue" remains recognizably powerful even when transformed from a collection of almost nonsensical words supporting the purely musical form of the fugue, into a collection of entirely nonsensical words supporting the purely musical appearance of the well-known fugue itself.

41 Listen to Van Rompuy's Version on Youtube [video 4]: http://youtu.be/5JQ6vBJBxKk

42 View a whispered version [video 5]: http://youtu.be/4LKK1BSEkmo

43 View Christopher Caines' choreographed version [video 6]: http://youtu.be/pqruOENM1sU

44 View a slapstick version. Make sure to watch it till the end! [video 7]: http://youtu.be/1bnM09XGy-U

45 Listen to the Coro de Los Niños's Remix [video 8]: http://youtu.be/32YBm1kHW0o

After more than eight decades, the "Geographical Fugue" has attained significant cultural familiarity to the extent that it has become *itself* trope, able to recognizably withstand multiple subversions of its original formal and textual content. As a cultural document, the fugue offers a wealth of information about Weimar Germany, revealing affinities with political and artistic trends as well as the state of phonetic research. It is remarkable that a work imprinted to an astonishing degree with the conditions of its artistic production should continue to appeal to a wide audience of our day. Perhaps the readiness of this piece for experimental reinterpretation stems from its origins in the conceptual and technological avant-garde of its day. The role of technology in the ongoing vibrant and creative performance practice relating to the "Geographical Fugue" shows that this interaction continues unabated.

Bibliography

Ball, Hugo. 1996. *Flight out of Time: A Dada Diary*. Edited by John Elderfield, translated by Ann Raimes. Berkeley: University of California Press.

Biro, Matthew. 2009. *The Dada Cyborg: Visions of the New Human in Weimar Berlin*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Borneman, Ernest. 1959. "Credo Quia Absurdum: An Epitaph for Bertolt Brecht." *The Kenyon Review* 21/2: 169–98.

Brecht, Bertolt. 1964. *Brecht on Theatre; the Development of an Aesthetic*, translated by John Willett. New York: Hill and Wang.

Castelnuovo-Tedesco, Dina. 2006. "Toch's Spoken Music Rediscovered." *Vocal Area Network: a home for vocal ensemble music*. http://www.van.org/articles/Caines-BoergerInterview20060603.htm.

Cook, Susan C. 1989. "Jazz as Deliverance: The Reception and Institution of American Jazz During the Weimar Republic." *American Music* 7/1: 30–47.

Fineman, Mia. 1999. "Ecce Homo Prostheticus." *New German Critique* 76: 85–114.

Ford, Henry, and Samuel Crowther. 1922. *My Life and Work*. Garden City: Doubleday, Page & Company.

Von Helmholtz, Hermann Ludwig Ferdinand. 1870. *Die Lehre von den Tonempfindungen als physiologische Grundlage für die Theorie der Musik*. F. Vieweg und Sohn.

Hermann, Ludimar. 1891. "Über das Verhalten der Vocale Am neuen Edison'schen Phonographen." *Pflügers Archiv: European Journal of Physiology* 47: 42–44.

Jenkin, Fleeming, and James A. Ewing. 1878. "The Phonograph and Vowel Sounds (3)." *Nature* 18/460: 454–56.

——. 1878. "The Phonograph and Vowel Theories." *Nature* 18/450: 167–69.

Jones, Caroline A. 2005. *Eyesight Alone: Clement Greenberg's Modernism and the Bureaucratization of the Senses*. Chicago: University of Chicago Press.

Kahn, Douglas. 1999. *Noise, Water, Meat: A History of Sound in the Arts*. Cambridge: MIT Press.

Katz, Mark. 2001. "Hindemith, Toch, and Grammophonmusik." *Journal of Musicological Research* 20/2: 161–80.

Kittler, Friederich A. 1999. *Gramophone, Film, Typewriter*, trans. Geoffrey Winthrop-Young and Michael Wutz. Stanford: Stanford University Press.

Moholy-Nagy, László, and Krisztina Passuth. 1985. *Moholy-Nagy*. New York: Thames and Hudson.

Morgenstern, Christian. 1963. *Galgenlieder; a Selection*, translated by Max Knight. Berkeley: University of California Press.

Mueller, Roswitha. 2006. "Learning for a New Society: The Lehrstück." In *The Cambridge Companion to Brecht*, edited by Peter Thomson and Glendyr Sacks. Cambridge, New York: Cambridge University Press: 101–117.

Schaffner, Anna Katharina. 2006. "Assaulting the Order of Signs." In *Dada Culture: Critical Texts on the Avant-Garde*, edited by Daffyd Jones, Amsterdam: Rodopi: 117–36.

Scheinberg, Erica J. 2007. "Music and the Technological Imagination in the Weimar Republic: Media, Machines and the New Objectivity." Ph. D. Diss., University of California Los Angeles.

Scripture, Edward Wheeler. 1902. *The Elements of Experimental Phonetics*. New York: Charles Scribner and Sons.

Schwitters, Kurt, Jerome Rothenberg, and Pierre Joris. 1993. *Poems, Performance Pieces, Proses [Sic], Plays, Poetics*. Philadelphia: Temple University Press.

Sterne, Jonathan. 2003. *The Audible Past: Cultural Origins of Sound Reproduction*. Durham: Duke University Press.

Stumpf, Carl. 1926. *Die Sprachlaute: Experimentell-phonetische Untersuchungen nebst einem Anhang über Instrumentalklänge*. Berlin: Julius Springer.

Toch, Ernst. 1930. "Über meine Kantate 'Das Wasser' und meine Grammophonmusik." *Melos* 9/5–6: 221–22.

Wagner, Richard. 1892. *Richard Wagner's Prose Works*, edited by William Ashton Ellis. London: K. Paul, Trench, Trübner & Co., Ltd.

Weschler, Lawrence. 1996. "My Grandfather's Last Tale." *The Atlantic Monthly,* Dec. 1996. http://www.theatlantic.com/past/docs/issues/96dec/toch/weschler.htm.

——. 2003. "Popocatepetl: A Noodling Reminiscence." *The Threepenny Review* 92: http://www.threepennyreview.com/samples/weschler_w03.html.

Weiner, Marc A. 1991. "*Urwaldmusik* and the Borders of German Identity: Jazz in Literature of the Weimar Republic." *The German Quarterly* 64/4: 475–87.

Musikalisches Zitat als kulturelle Assoziation

Die ästhetische Bedeutung des musikalischen Zitats in der koreanischen Musik des 20. und 21. Jahrhunderts

Hee Sook Oh

ABSTRACT: Musical quotation, as a technique of using the pre-existing materials in the music composition, has an important significance in both quantitative and qualitative aspects since the late 20th century, as can be seen from works of Bernd Alois Zimmermann, Luciano Berio, Mauricio Kagel, Alfred Schnittke, George Rochberg, George Crumb. In terms of aesthetics, the musical quotation is closely related with postmodernism as the technique deviates from the aesthetics of originality and reveals musical diversity. In this respect, it can be said that ›musical quotation‹ is an important keyword which describes the late 20th century.

In this paper, by extending this perspective into the East Asia with a particular focus on South Korea, the musical quotation was investigated. Since the Western music was first introduced into South Korea in the late 19th century, various types of it have been combined in the country to produce works with a wide variety of musical forms and styles. Among these, works of Na, Un Young (1922–1993), Kang, Unsu (* 1960), and Chung, Tae Bong (* 1952) who employed the technique of musical quotation in their compositions were examined in detail here. Through this study, quotations in Korean music were found to play a semantic role in revealing the cultural context, similar to the West.

However, several differences were found as well. First of all, there are only a few works with the quotation technique employed by Korean composers, probably due to the prevailing influence of the modernist aesthetics yet in Korea. Moreover, it is noteworthy that in Korean works, quoted targets were often selected from musical elements which were very familiar to Korean cultural ones. In this respect, the quotation technique which has been shown to embody not only culture and human, but also history and society, plays a significant role in reflecting the identity as a Korean composer.

1. Die kompositorische und ästhetische Implikation des musikalischen Zitats

Seit der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts hat das musikalische Zitat immer mehr an Bedeutung gewonnen.[1] Nicht nur hat sich die Zahl der Werke, welche dieses Verfahren verwenden, vermehrt, sondern auch das Gewicht des einzelnen Zitats im Werk hat

1 Mit Blick auf die unterschiedlichen Definitionen von ›Zitat‹ ist, verwende ich in diesem Aufsatz den Begriff in dem allgemeinen Sinne, dass sich ein Zitat auf präexistentes Material bezieht. Zum Problem der Begrifflichkeit vgl. Kühn 1972, 13 f., Budde 1972, 26–28, und Gruber 1998.

zugenommen:[2] »Mit der postseriellen Musik um 1960 wurde das Zitat zu einem zentralen Kompositionsmittel.«[3]

Durch die Verwendung des ›Alten‹ als ›Neues‹ wird Geschichte – wie Hanns-Werner Heister erklärt – musikalisch gegenwärtig.[4] Dass es sich bei dem zitierten Material um Bruchstücke unterschiedlicher Kompositionen aus verschiedenen Epochen handelt, die in eine völlig neue Werkstruktur aufgenommen werden, kann dazu führen, dass sich die Zitate nicht bruchlos in den organischen Prozess des Werkes einfügen und die Komposition von Diskontinuität geprägt ist. Sofern das musikalische Zitat »eine extreme Vielfältigkeit«[5] sowie einen ›anti-ganzheitlichen‹ Charakter aufweist, erfüllt es Merkmale der Postmoderne bzw. gilt es als deren typische Erscheinung.[6] Der Pluralismus, den Zitate innerhalb einer Komposition stiften, wurde als musikalischer Ausdruck einer Kultur verstanden, die durch eine Koexistenz verschiedener Interessen und Lebensstilen geprägt ist.[7]

Im Folgenden wird versucht, die Bedeutung des Zitats und der damit verbundenen kompositorischen Sachverhalte auch für die asiatischen Musik aufzuzeigen. Angesichts der großen Rolle, die Begriffe wie ›Globalisierung‹ und ›Interkulturalität‹ in der heutigen musikologischen Forschung spielen, erscheint ein solch erweiterter Blickwinkel mehr als legitim.[8] Besonders interessant für die Verfasserin ist die Situation in Korea, wo neben der eigenen Musiktradition die Rezeption der westlichen Musik ein beherrschendes Moment darstellt.[9] In diesem Aufsatz werde ich mich mit dem musikalischen Zitat in der koreanischen Musik des 20. und 21. Jahrhunderts befassen und die daraus resultierende ästhetische Bedeutung in Verbindung mit soziologischen und geschichtlichen Aspekten herausarbeiten. Ferner soll das Zitat bei koreanischen Komponisten mit dem bei ihren westlichen Kollegen verglichen und im Kontext der ›Identitätsfrage‹ reflektiert werden.

2. Das musikalische Zitat in der koreanischen Musik

Im ausgehenden 19. Jahrhundert wurde das Christentum in Korea durch Missionare verbreitet. Im Zuge dieses Prozesses erfolgte eine Rezeption der westlichen Musik. Auf breiter Ebene wurden vielfältige westliche Musikformen in Korea aufgenommen und mit den koreanischen verknüpft.[10] Während in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts die Schaffenswelt der sogenannten ersten koreanischen Komponisten-Generation eng an die Rezeption der tonalen Musik westlicher Tradition gekoppelt war, richtete sich das

2 Budde 1972, 31.

3 Fricke 1995, Sp. 941.

4 Heister 2005, 285.

5 Welsch 1988, XX.

6 Jencks 1986, 14; Welsch 1988, 4; Danuser 1990, 397.

7 Vgl. Budde 1972b, 128 f.

8 Vgl. Utz 2010, 81–103 und Utz/Zenck 2009.

9 Während der *Internationalen Tagung der Gesellschaft für Musikforschung anlässlich des 50-jährigen Bestehens der Musikgeschichlichen Abteilung des Deutschen Historischen Instituts in Rom* gab es fünf Referate über Korea. Vgl. GfM 2010, 115–119.

10 Vgl. Lee 2001.

Interesse der darauffolgenden Generation, die – im Gegensatz zur früheren – eine institutionalisierte Musikausbildung genießen durfte, auf die emphatisch moderne Musik des 20. Jahrhunderts. Einen großen Einfluss übten dabei Strömungen der westlichen Neuen Musik wie atonale Musik, Zwölftontechnik, Klangkomposition und elektronische Musik aus. Ebenso hat sich auch die Tendenz des späteren 20. Jahrhunderts, in der der »Abschied von der Avantgarde und dem Modernismus« das zentrale Paradigma darstellte[11], auf die koreanische Musik ausgewirkt. Gleichzeitig sind sich die Komponisten durchaus ihrer koreanischen Herkunft bewusst, weshalb sie sich – ob nun mittelbar oder unmittelbar – mit der Frage nach ihrer Identität als koreanische Komponisten auseinandersetzen. In dieser komplizierten Situation ist es interessant zu beobachten, welche Rolle das musikalische Zitat in Korea spielt. An der Geschichte des Zitats lässt sich in Grenzen sogar die kompositorische Entwicklung in Korea ablesen. Werke wichtiger Komponisten, in denen sich Zitate finden, sind u. a. die Symphonie Nr. 1 (1958) von Un Young Na (1922–1993), das Klavierkonzert (1973) von Young Ja Lee (* 1931), *Gespräch mit der Erde* (1986/2003), *Weiße Blüte auf grünem Tee* (2004) und *›Forever Young‹ for solo piano, accordion, stringquinttet* (2008) von Unsu Kang (* 1960) sowie *Francesca* (2010) von Woojung Choi (* 1966) und *Kyongbokgung* (2010) von Tae Bong Chung (* 1953).

Von diesen Werken werden hier drei Orchesterwerke von Na, Kang und Chung untersucht, welche jeweils einen mit individuellen Charakteristika versehenen Typus des musikalischen Zitats in der koreanischen Musik darstellen. Nas Symphonie markiert in gewisser Hinsicht das erste Werk in Korea, in dem ein musikalisches Zitat verwendet wird. Während Na zu der Generation gehört, die die Kolonialzeit und den Koreakrieg erlebt hat, zählen Kang und Chung zu jenen Komponisten, die als Angehörige der Nachkriegsgeneration in der modernisierten Musikkultur Koreas eine systematische Ausbildung in westlicher moderner Musik erfahren haben. An ihren Werken, in denen sich beide Komponisten auf eine aktuellere Weise der westlichen Musik stellen, lassen sich die Besonderheiten der Zitatmusik, wie sie jüngst in Korea zu beobachten sind, erkennen.

Un Young Na: Symphonie Nr. 1 (»Koreakrieg«)

Un Young Na (1922–1993), der als einer der bedeutendsten koreanischen Komponisten des 20. Jahrhunderts gilt, studierte Komposition in Japan und begann nach der Kolonialzeit aktiv zu komponieren.[12] Er erlangte als Komponist zuerst mit seinen Volks-Gesängen (›Kukmingayo‹) großes Ansehen, welche die damaligen Verhältnisse widerspiegeln. Vor allem trugen Lieder wie *Lasst uns kämpfen! Lasst uns aufbauen!*, *Das Lied des verletzen Soldaten* und *Der Wiedervereinigungsmarsch*, die sich damals einer großen Beliebtheit erfreuten, während des Krieges erheblich dazu bei, den Patriotismus zu festigen und appellierten an den Kampfgeist der Zivilisten.[13]

11 Danuser 1987, 207.

12 Un Young Na studierte an der japanischen Teikoku Music School bei Saburo Moroi Komposition. Er legte zahlreiche Instrumentalwerke wie Symphonien, Konzerte und Stücke für Soloinstrumente vor, hinterließ aber auch Werke anderer Genres, darunter zahlreiche Kagoks, Psalmen und Kinderlieder.

Na verwendet im zweiten Satz seiner ersten Symphonie, die er in den Nachkriegsjahren komponierte, Zitate aus dem Volks-Gesang.[14] Die Symphonie trägt den Titel *Koreakrieg*, und auch die einzelnen Sätze sind jeweils programmatisch mit *Morgengrauen*, *Leid*, *Klage* und *Freude* betitelt. Die Überschriften vermitteln die Absicht des Komponisten, einer wichtigen Begebenheit in der koreanischen Geschichte musikalischen Ausdruck zu verleihen und den Entwicklungsprozess von ›der Sublimierung des Schmerzes hin zur Freude‹ darzustellen.

Im Gegensatz zum ersten Satz (Allegro, 4/4), der in Sonatenform gehalten ist, lässt der zweite, dem eine langsame Einleitung vorangestellt ist, kein bestimmtes Formschema erkennen, sondern scheint um einen schnellen, dynamischen Hauptgedanken herum konstruiert zu sein. Das Hauptthema, das zunächst Blas- und Streichinstrumenten im Unisono spielen, und in einfacher Rhythmisierung wiederholt wird, geht über in eine von Trillern begleitete Intervallfolge. Danach zitiert Na sein eigenes Werk, den *Wiedervereinigungsmarsch*.

Beispiel 1: Un Young Na, *Der Wiedervereinigungsmarsch*, Refrain

Bei diesem Marsch handelt es sich um die Vertonung eines Gedichts von Kwang-Seop Kim (1906–1977). Mit den Liedzeilen »Das von Unterdrückung und Kummer befreite Volk ist nunmehr dem Angriff der Kommunisten ausgeliefert. Doch lasst uns mit Blut unser Vaterland befreien!« wird Kritik am Kommunismus geübt und zur Einheit des Landes aufgerufen. Angesichts der Spannungen zwischen den politisch Rechten und Linken, unter denen die koreanische Gesellschaft vor und nach dem Krieg leiden musste, übt das Gedicht unmittelbare Kritik am Norden des geteilten Korea. Die Verwendung des Gedichts darf als Ausdruck von Nas antikommunistisch geprägter politischer Haltung gelten.

13 Als 1950 der Koreakrieg ausbrach, wurde Na als Zivilbeamter im Militärorchester der Marinehauptbasis eingestellt, wo er den Krieg zwar nicht am eigenen Leib erlebte, aber dennoch ›seismographisch‹ auf die gesellschaftliche Lage reagierte. Diese Volks-Lieder erinnern an die Lieder Hanns Eislers, die aus einem festen politischen Bewusstsein heraus entstanden.

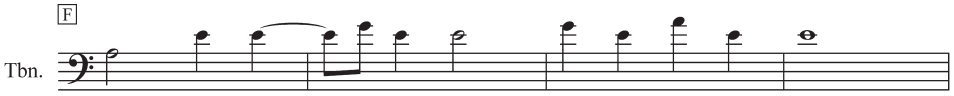
14 Die Symphonie wurde 1958 im Auftrag der Abteilung für Öffentlichkeitsarbeit der Republik Korea komponiert und auf dem zehnjährigen Jubiläumskonzert anlässlich der Gründung der Republik Korea uraufgeführt.

Beispiel 2: Un Young Na, Symphonie Nr. 1, 2. Satz, T. 95–98

Zuerst erscheint der Refrain des Lieds abwechselnd in Horn, Trompete und Posaune (T. 95 ff.). Derweil wiederholen die anderen Instrumente entweder ostinatoartig einzelne Töne und Rhythmen (Trompete, Streichinstrumentengruppe) oder begleiten konstant mit Trillern (Piccoloflöte, Querflöte). Gleichwohl das Melodiezitat dergestalt deutlich wahrzunehmen ist, folgt es nicht einer auf tonalen Dreiklängen basierenden Harmoniestruktur, sondern zeichnet sich durch den Zusatz harmoniefremder Töne und auch durch die Veränderung der Intervallstruktur der Melodie aus. Außerdem erscheint das Lied nicht als Ganzes, sondern wird nur in Bruchstücken zitiert.

Nach dreimaligem Zitat wird nur noch der für die Melodie typische Rhythmus (punktierte Achtelnote + Sechzehntelnote + punktierte halbe Note), zudem in leicht veränderter Form, wiederholt. Mit Takt 120 erscheint dann die erste Melodiephrase des *Wiedervereinigungsmarsches* in fortwährender Intervallvariation, aber unter Beibehaltung des Rhythmus. Auch dieses Zitat wird dreimal wiederholt.

Beispiel 3: Un Young Na, *Der Wiedervereinigungsmarsch*, T. 1–4



Beispiel 4: Un Young Na, Symphonie Nr. 1, 2. Satz, T. 120–123

Daraufhin taucht vor dem Hintergrund einer schnellen, dynamischen Rhythmusfolge eine neue Melodie auf, die trotz Rhythmus- und Intervalländerung eine Kontinuität mit der zitierten Melodie bildet. Mit ihr strebt die Musik bei dynamischer Rhythmusführung in sämtlichen Instrumenten dem Höhepunkt in der Coda des Satzes zu.

Der Umstand, dass Nas erste Symphonie den Titel *Koreakrieg* trägt und auch die einzelnen Sätze betitelt sind, deutet zwar auf den Charakter der Komposition als Programmmusik hin, aber im musikalischen Verlauf lässt sich dies nicht genau beobachten. Indem der Komponist allerdings sein eigenes, ideologisch geprägtes Lied zitiert, macht er seinen Standpunkt, das Vaterland vor dem kommunistischen Angriff zu bewahren, deutlich. Das Zitat erfüllt also für den Charakter dieses Werks eine semantische Funktion. Dabei ist interessant zu beobachten, dass das zitierte Material sehr stark verändert wird. Die Verfremdung könnte den Anschein erwecken, als sei eine Parodie beabsichtigt. Meines Erachtens will sich Na aber keineswegs von der politischen Aussage des zitierten Liedes distanzieren. Ich denke, es geht ihm vielmehr um eine Distanz zum musikalischen Material. Seinem Schaffensmotto – »Zuerst natürliche Assimilation, danach Modernisierung« – entsprechend bekundete Na zeitlebens großes Interesse daran, in seine Musik sowohl

traditionelle koreanische Elemente als auch moderne westliche Musik zu integrieren.[15] Für einen Komponisten, der der Modernität eine so große Bedeutung beimaß, könnte es eine Belastung gewesen zu sein, auf bereits komponierte Musik erneut zurückzugreifen, zumal dann, wenn es sich um eine eigene Komposition handelt.

Unsu Kang: Gespräch mit der Erde für Großorchester (1986/2003)

Unsu Kang (*1960), die in Korea und Deutschland ein Kompositionsstudium absolviert hat, verfasst Kompositionen von besonders filigraner Textur.[16] In ihren Werken, die hauptsächlich literarische und alltägliche Stoffe verarbeiten, nimmt Kang die eigene Lebenswelt zum Ausgangspunkt, verknüpft sie mit gesellschaftlichen und künstlerischen Fragen und spricht damit ein breites Publikum an. Die »Kommunikation mit dem Publikum« ist für ihr Selbstverständnis als Komponistin von großer Bedeutung.

Kang bedient sich in einigen ihrer Werke des musikalischen Zitats, unter anderem in *Gespräch mit der Erde*. In diesem Werk, das auf einer atonalen Struktur gründet, sorgen Instrumente wie Horn und Posaune für den musikalischen Fluss, während die Streicher eine begleitende Funktion übernehmen. In der ersten Werkhälfte gewinnen akzentuierte Triolen und punktierte Rhythmen eine starke Präsenz und versprühen eine hohes Maß an Energie. In Verbindung mit Techniken wie Triller und Glissando und zusammen mit einer extremen und häufig wechselnden Dynamik verläuft der Werkfluss ausgesprochen dynamisch.

In diesem Werkfluss wird das koreanische Kinderlied *Der Frühling in der Heimat* zitiert, das jeder Koreaner kennt. Es basiert auf einem Gedicht von Won-Su Lee (1911–1981) und wurde von Nan-Pa Hong (1898–1941), einem repräsentativen Komponisten der ersten Komponisten-Generation in Korea, 1930 vertont. Das Lied steht in B-Dur und ist zweiteilig. Es ist ein westlich geprägtes Lied und weist mit seiner regelmäßigen Melodiekonstruktion eine typische tonale Struktur auf. Aber vielleicht aufgrund des Liedtextes, der zärtlich die jungen Jahre in der Heimat skizziert, wird das Lied seiner Machart zum Trotz von den Koreanern als ein ›koreanisches‹ Lied empfunden, vielleicht auch, weil es zur Zeit der japanischen Kolonialherrschaft entstand und an das koreanische Nationalgefühl appelliert.

Zum dynamischen Spiel der Streichinstrumente, in dem komplexe Klänge einander ablösen, tritt die Liedmelodie anfangs nur als signalähnliche Andeutung in den Posaunen hinzu. Erst auf einen Akzent in den Posaunen (T. 179) hin erscheint vor dem Hintergrund dieser lyrischen Klangatmosphäre die Liedmelodie sanglich in der Querflöte (ab T. 206).

15 Die Musikwelt Nas wird von zwei Aspekten geprägt. Ihm war es wichtig, sich zunächst ausführlich mit der traditionellen koreanischen Musik zu befassen und erst dann moderne Stilelemente der westlichen Musik einzusetzen, zudem fand er für sein individuelles Harmoniesystem eine theoretische Grundlage, die er für seine Kompositionen nutzte. Die für Na charakteristische Musiksprache tritt in der ersten Symphonie allerdings noch nicht in Erscheinung. Das Werk zählt zu den frühen Arbeiten des Komponisten, die weder auf traditionell koreanische Elemente noch auf westlich moderne Ausdrucksweisen zurückgreifen, stattdessen auf tonaler Harmonie und auf der westlichen Symphonieform gründen (vgl. Hong 2005, 9 f.).

16 Unsu Kang hat bei Byungdong Baik und Günther Becker Komposition studiert und an der Universität Bremen in Musikwissenschaft promoviert (2007).

Bemerkenswert ist, dass sich das Zitat durch den motivischen Zusammenhang auf natürliche Weise in die atonale Komposition eingliedert, obwohl es selbst tonal ist. Während bis Takt 222 die erste Hälfte der Lied-Melodie auf einen einzigen langen Atemzug gespielt wird, übernehmen die anderen Instrumente nur eine begleitende Rolle, so dass das Publikum die Melodie deutlich wahrnehmen kann. Ab Takt 222 trägt die Geige die Liedmelodie in stark variierter Form solistisch vor. Fortlaufend scheinen nun Variationen der Liedmelodie fragmentarisch im Geigen- und Flötenpart durch. Trotzdem hat man das Gefühl, dass das Lied fortgesetzt wird. Die Streicher erfüllen mit ihrem leisen, innerhalb eines geringen Tonumfangs fast Trillern gleichkommendem Auf-und-Ab die Funktion einer ›Tonresonanz‹. Allmählich verschwindet das Liedfragment und mit dem Wiederaufkommen der akzentuierten Rhythmen verbreitet das Werk wie zu Beginn wieder eine große Energie.

Beispiel 5: *Der Frühling in der Heimat*, T. 1–8

Über ihr Werk, das sie während ihrer Studienzeit in Deutschland komponierte, äußert die Komponistin, sie habe »das Identitätsproblem des Künstlers« und »die grundlegende Frage von Leben und Kunst« auf musikalische Weise gestalten wollen.[17] In diesem Zusammenhang lässt sich das Zitat von *Der Frühling in der Heimat* als Heimatbild der ›in der Fremde‹ befindlichen Komponistin deuten. Gleichzeitig deutet der Titel *Das Gespräch mit der Erde* auf das universellere Anliegen, die existentielle Frage nach dem menschliche Dasein in ihrem Werk aufzuwerfen, denn ›Heimat‹ verbindet sich mit jedermanns Sehnsucht.

Auch in *Forever Young*, in dem der koreanische Dichter Dongju Yoon (1917–1945) und der Sozialaktivist und Pfarrer Wonyong Kang (1917–2006) das Thema bilden, und in *Weiße Blüte auf grünem Tee* setzt Kang Zitate ein. Im ersten Werk handelt es sich um die Melodie des repräsentativen koreanischen Volksliedes *Arirang*, im zweiten um ein eigenes *Wiegenlied*.[18] Auch hier fungiert das Zitat als wichtiges Mittel zur Darstellung eines bestimmten Inhalts, sei es ein Moment der koreanischen Geschichte oder die poetischen Idee eines Gedichtes. Kang folgt damit ihrer eigenen Auffassung, die »Musik als Sprache« versteht und die »Kommunikation mit dem Publikum« anstrebt.[19]

17 Unsu Kang im persönlichen Gespräch mit der Verfasserin am 15. Mai 2011.

18 Das Werk *Weiße Blüte auf grünem Tee* nimmt thematisch auf ein Gedicht des Dichters Un-Cheong Ha, *Eltern und Kind,* Bezug.

19 Unsu Kang im persönlichen Gespräch mit der Verfasserin am 15. Mai 2011.

Beispiel 6: Kang, *Gespräch mit der Erde*, T. 207–213

Tae Bong Chung: Kyongbokgung (2010)

Auch der Komponist Tae Bong Chung (*1952) hat einen akademischen Ausbildungsgang in Korea und Deutschland durchlaufen und bezieht sich in seinen Werken auf vielfältige Weise auf westliche Musik des 20. Jahrhunderts.[20] Gleichwohl ist es Chungs eigentliches Interesse, für Geschichte und Kultur Koreas zu sensibilisieren – auch wenn Chung es ablehnt, dem Nationalen unbedingten Wert zuzusprechen und eher eine Position vertritt, in der das ›Eigene‹ und ›Andere‹ letzten Endes als gleichberechtigte Bestandteile der einen Welt begriffen werden.

20 Chung studierte an der Seoul Nationaluniversität und an der Hochschule für Musik Karlsruhe Komposition. Heute ist er Professor für Komposition an der Musikfakultät der Nationaluniversität Seoul.

Ein Werk des Komponisten, das unter dem Aspekt des Zitierens besondere Aufmerksamkeit verdient, ist das für Blasinstrumente geschriebene *Kyongbokgung*. Der Titel bezieht sich auf ein bedeutendes architektonisches Symbol in der koreanischen Geschichte: Es handelt sich um den Namen des Palastes, den Seong-Kye Yi, der Begründer der koreanischen Chosun-Dynastie (1392–1910), errichten ließ, nachdem er Seoul, damals Hanyang genannt, zur Hauptstadt bestimmt hatte.[21] Der Palast brannte infolge eines japanischen Angriffs 1592 nieder, wurde in der ausgehenden Chosun-Dynastie durch Daewon-gun (1820–1898) wiedererrichtet und während der japanischen Kolonialherrschaft erneut beschädigt. Nach dem zweiten Weltkrieg wurde der Palast restauriert, und erst jüngst nach aufwendiger Instandsetzung wiedereröffnet. In seinen Programmnotizen erklärt Chung, er habe »die am Kyongbokgung entzifferbare Geschichte Chosuns zum Ausdruck bringen«[22] wollen. Für den Komponisten ist der Palast ein Symbol sowohl für die Leidensgeschichte, als auch für die ungebrochene Erneuerungskraft des koreanischen Volkes. Dass der Palast dabei zweimal durch die Japaner zerstört wurde, ist für die symbolische Deutung besonders wichtig. Da sich das moderne Korea durch die Befreiung vom japanischen Kolonialregime definiert, ist der koreanische Nationalismus immer auch antijapanisch (was der Komponist hervorheben wollte).

Die Absicht des Komponisten, das ›Koreanische‹ darzustellen, lässt sich in *Kyongbokgung* musikalisch nachverfolgen. Das Werk hebt mit einer Bak (einer Klapper mit mehren Hölzern) an, ein spezifischer Rhythmus,und mehrere Triller stehen für die traditionelle koreanische Gesangs- und Spieltechnik (›Sigimsae‹). Dieses Moment wird durch das Zitat einer traditionellen Volksliedmelodie unterstrichen: Im Schlussteil erscheint das Lied *Kyongbokgung Taryeong*, das das Volk bei der Restaurierung des Kyongbokgung in der Daewon-gun-Zeit sang. Es basiert auf traditionellen Rhythmen (›Jajinmori‹) und auf Pentatonik.

Beispiel 7: Kyongbokgung Taryeong

21 Hur 2005.

22 Tai Bong Chung, Programmhefte »Kyongbokgung«, 14. November 2010, Seoul Art Center Concert Hall.

Beispiel 8: Chung, *Kyongbokgung*, T. 165–170

Nach einer durch Schlaginstrumente rhythmisch bestimmten Partie (Soprano Drum, Bassdrum, Cymbal) tritt das Lied mit seiner raffinierten Rhythmik und Dynamik als einstimmige Melodie in den Hörnern hervor (Beispiel 8).

Die Volksliedmelodie wird abwechselnd von unterschiedlichen Instrumenten (z. B. Klarinette, Querflöte und Trompete in Unisono) gespielt. Von der Klangfarbe her dominieren die Einzelinstrumente und ihre Kombination. Nachdem die zitierte Melodie im Vordergrund gestanden hat, erfolgt durch den allmählichen Hinzutritt anderer Instrumente eine Steigerung. Der synkopierte Dreiertakt-Rhythmus erzeugt dabei eine ›Heiterkeit‹, wie sie für das traditionelle koreanische Volkslied typisch ist. Die Volksliedmelodie

wird teilweise wiederholt. Rhythmusverlauf und starke Dynamik (ff) münden schließlich in eine gigantische Coda.

Interessant ist, dass sich die hier zitierte Melodie – wie bei Kang – reibungslos in den Gesamtfluss des Werkes einfügt, was auch hier auf die motivischen und rhythmischen Gegebenheiten zurückzuführen ist: Das Zitat erschien bereits zuvor zusammen mit einem ähnlichen Motiv im Fünftonsystem, der dynamische Rhythmus, der das gesamte Stück dominiert, bildet den Hintergrund des Melodiezitats.

3. Kultur und Identität im musikalischen Zitat

Das musikalische Zitat, wie es in westlichen Kompositionen des späteren 20. Jahrhunderts in Erscheinung getreten ist, generiert vielfältige Bedeutungen in ebenso vielfältigen Zusammenhängen.[23] Hinsichtlich seiner ästhetischen Bedeutung kann eine Ähnlichkeit zwischen den musikalischen Zitierweisen im Westen und in der koreanischen Musik des 20. und 21. Jahrhunderts beobachtet werden.

Brunhilde Sonntag verweist auf die »ideologische« und auf die »kulturkritische und politische Bedeutung«, wie sie in der Collagemusik von Karlheinz Stockhausen, Luigi Nono, Hans Werner Henze und Mauricio Kagel zum Vorschein komme[24], Clemens Kühn, der verschiedene Rollen des Zitats erörtert, kommt insbesondere auf die Rolle des Zitats als Auslöser bestimmter Assoziationen und als Dokument zu sprechen[25], und in seinen Studien zur Zitatmusik bei Charles Ives, George Rochberg, Luciano Berio und Karlheinz Stockhausen betont David Metzer die Bedeutung des Zitats als Auslöser kultureller Assoziationen.[26] Alle diese Untersuchungen zeigen auf, dass mit Hilfe des Zitats die Kultur, der der Komponist angehört, reflektiert wird. Die Äußerung Alfred Schnittkes, dass die durch die Zitiertechnik geprägte Polystilistik, »eine Möglichkeit [darstelle], im Sinne von Humanität Stellung zu beziehen«[27], gilt auch für koreanische Werke, die durch Zitate die koreanische Geschichte und Kultur reflektieren.

Trotz dieser gemeinsamen Funktion unterscheidet sich das Zitat in der koreanischen von dem in der westlichen Musik. Zunächst fällt auf, dass dem Zitat in Korea eine nicht so gewichtige Rolle zukommt. Trotz der heterogenen Schaffenstendenzen fällt die Zahl jener Werke, die auf dieses Verfahren zurückgreifen, eher gering aus. Bereits in Zusammenhang mit Na wurde hierfür eine Begründung angeboten: Originalität und Neuheit waren seit der Kolonialzeit wichtige ästhetische Kriterien in Korea. Dieser Modernismus ist auch heute noch ungebrochen. Für diese Einschätzung spricht auch das insbesondere bei Kang und Chung zu beobachtende technische Verfahren, das Musikmaterial, ist es zunächst auch als Zitat kenntlich, weniger einen Kontrast oder eine Parallele zum Werkfluss bilden zu lassen, sondern letztlich mit dem Werk zu verschmelzen.[28] Dies zeigt

23 Vgl. Kühn 1972, 99.

24 Sonntag 1977, 192.

25 Kühn 1972, 99.

26 Metzer 2003, 2 f.

27 Zitiert nach Wenzel 2005, 299 f.

wiederum, dass koreanische Komponisten und Komponistinnen, die auf die Zitiertechnik zurückgreifen, nur deswegen noch kein pluralistisches Formkonzept verfolgen.

Auffällig ist schließlich, dass sämtliche Zitate in koreanischer Musik aus dem geschichtlich-kulturellen Kontext Koreas stammen, obwohl es die westliche Musik gewesen ist, die – in Korea umfassend rezipiert – kompositionstechnisch großen Einfluss ausübte und überhaupt zur Zitattechnik angeregte. Demgegenüber ist das Spektrum der in der westlichen Musik verwendeten Zitate breiter.[29]

Daraus wird ersichtlich, dass das musikalische Zitat in Korea nicht im postmodernen Kontext angesiedelt ist, sondern vielmehr die traditionelle Zitiertechnik in der westlichen Musik fortschreibt. Die von Zofia Lissa angeführten ästhetische Funktionen des musikalischen Zitats, unter anderem das »Symbol eines bestimmten Ausdruckscharakters« (z. B. Benjamin Britten, Alban Berg), welches die Aussage des Komponisten durch die Assoziation mit dem früheren Werk verstärkt, und das »Mittel inhaltlicher Assoziationen« (z. B. Tschaikowsky, Prokofjew, Schostakowitsch u. a.), welches eine gewisse Form des Kommentars ist, treffen auch auf die hier untersuchten koreanischen Werke zu.[30]

Wie die drei Kompositionen zeigen, werden durch das Zitat eine bestimmte Ideologie, lyrische Gefühle gegenüber der Heimat und Geschichtsbewusstsein zum Ausdruck gebracht. Dies ist eine Reaktion darauf, dass westliche Musik in Korea als fremde Kultur rezipiert wurde. In einer solchen Lage war und ist die Suche nach der eigenen Identität – ganz gleich, ob sie wie bei Na und Chung unmittelbar oder wie bei Kang auf indirekte Weise geschieht – für die meisten koreanischen Komponisten und Komponistinnen auch heute noch eine schwierige Aufgabe. Hierbei übernimmt das musikalische Zitat die Funktion, in der modernen globalen Kultur die koreanische Identität zum Vorschein zu bringen.

Literatur

Budde, Elmar (1972a), »Zitat, Collage, Montage«, in: *Die Musik der sechziger Jahre*, hg. von Rudolf Stephan, Mainz: Schott, 26–38.

—— (1972b), »Zum dritten Satz der Sinfonia von Luciano Berio«, in: *Die Musik der sechziger Jahre*, hg. von Rudolf Stephan, Mainz: Schott, 128–144.

Danuser, Hermann (1987), »Kulturen der Musik – Strukturen der Zeit. Synchrone und diachrone Paradigmen der Musikgeschichte des 20. Jahrhunderts«, in: *Musikpädagogik und Musikwissenschaft* (= Taschenbücher zur Musikwissenschaft 111), hg. von Arnfried Edler u. a., Wilhelmshaven: Noetzel, 189–209.

—— (1990), »Musikalische Zitat- und Collageverfahren im Licht der (Post)Moderne-Diskussion«, in: *Moderne versus Postmoderne. Zur Theorie und Praxis in den Künsten* (= Jahrbuch der Bayerischen Akademie der Schönen Künste 4), hg. von Oswald Georg Bauer, Schaftlach: Oreos, 395–409.

28 Eine Ausnahme, die hier nicht besprochen wurde, bildet Kangs *Weiße Blüte auf grünem Tee*.

29 In der westlichen Musik dient das musikalische Erbe vom Mittelalter bis in die Moderne als Zitatmaterial.

30 Lissa 1966, 364–378.

GfM (2010), *Mobilität und Musikalischer Wandel. Musik und Musikforschung im internationalen Kontext. Internationale Tagung der Gesellschaft für Musikforschung anläßlich des 50-jährigen Bestehens der Musikgeschichlichen Abteilung des Deutschen Historischen Instituts in Rom, Programm*. http://www.gfm-dhi-rom2010.de/programm/uebersicht/

Fricke, Stefan (1995), Artikel »Collage«, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 2. Aufl., hg. von Ludwig Finscher Kassel u. a.: Bärenreiter u. a., Sachteil Bd. 2, Sp. 937–944.

Gruber, Gernot (1998), Artikel »Zitat«, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 2. Aufl., hg. von Ludwig Finscher, Kassel u. a.: Bärenreiter u. a., Sachteil Bd. 9, Sp. 2401–2412.

Heister, Hanns-Werner (2005), »Geschichte als musikalische Gegenwart«, in*: Geschichte der Musik im 20. Jahrhundert: 1945–1975* (= Handbuch der Musik im 20. Jahrhundert 3), hg. von ders., Laaber: Laaber, 285–296.

Hong, Jung Soo (2005), »Jakgokga NA Un Young« [»Der Komponist Na Un Young«], *Umakwa Minjok* [*Journal of Society for Music and Korea*] 29, 9–44.

Hur, Gyun (2005), *Saryoywa hamgge Saero Bonun Kyungbokgung* [*Kyungbokgung unter neuem Aspekt*], Seoul: Halim Media.

Jencks, Charles (1986), *What is Post-Modernism?*, London: Academy Editions.

Kang, Unsu (2007), *Untersuchungen der Behandlung des Schlagwerks in den Kompositionen von Younghi Pagh-Paan*, Diss. Univ. Bremen. http://elib.suub.uni-bremen.de/diss/docs/00010828.pdf

Kühn, Clemens (1972), *Das Zitat in der Musik der Gegenwart – mit Ausblicken auf bildende Kunst und Literatur*, Hamburg: Wagner.

Lee, Kang Sook u. a. (2001), *Uri Yangak 100nyun* [*100 Jahre westliche Musik in Korea*], Seoul: Hyunamsa.

Lissa, Zofia (1966), »Ästhetische Funktionen des musikalischen Zitats«, *Mf* 19, 364–378.

Metzer, David (2003), *Quotation and Cultural Meaning in Twentieth-Century Music*, Cambridge: University Press.

Sonntag, Brunhilde (1977), *Untersuchungen zur Collagetechnik in der Musik des 20. Jahrhunderts*, Regensburg: Bosse.

Stephan, Rudolf (Hg.) (1972), *Die Musik der sechziger Jahre: zwölf Versuche* (= Veröffentlichungen des Instituts für Neue Musik und Musikerziehung Darmstadt 12), Mainz: Schott.

Utz, Christian (2010), »Kunstmusik und reflektive Globalisierung. Alterität und Narrativität in chinesischer Musik des 20. und 21. Jahrhunderts«, *AfMw* 67/ 2, 81–103.

Utz, Christian / Martin Zenck (Hg.) (2009), *Passagen: Theorien des Übergangs in Musik und anderen Kunstformen* (= Musiktheorien der Gegenwart 3), Saarbrücken: Pfau.

Welsch, Wolfgang (Hg.) (1988), *Wege aus der Moderne. Schlüsseltexte der Postmoderne-Diskussion*, Weinheim: VCH.

Wenzel, Silke (2005), »Montage und Neomoderne«, in: *Geschichte der Musik im 20. Jahrhundert: 1945–1975* (= Handbuch der Musik im 20. Jahrhundert 3), hg. von Hans-Werner Heister, 297–307.

Musiktheorie als Kompositionslehre und Komposition(slehre) als Musiktheorie – Hugo Riemann zwischen Theorie und Praxis

Eine Studie zu tonalen Funktionen und dem dialektischen Kadenzmodell

Stephanie Probst

ABSTRACT: »Die Theorie von Hugo Riemann stellt […] eine umfassende Theorie der tonalen Musik dar. […] diese Lehre betrifft nicht nur eine Deutung von Erscheinungen der Vergangenheit […], sondern sollte zu ihrer Zeit auch eine Kompositionslehre darstellen.«[1] Helga de la Motte-Habers Hinweis auf die nicht nur deskriptive, sondern auch präskriptive Natur von Riemanns Theorie wird im vorliegenden Artikel zum Anlass genommen, den Künstler Riemann in Beziehung zum Musikgelehrten Riemann zu setzen. Dem Komponisten soll seine eigene Theorie als Spiegel vorgehalten werden, um in Folge die Komposition zur Kritik der Theorie heranzuziehen.[2] Dabei gilt es vor allem, die Konsequenzen von Riemanns Dualismus sowohl in Bezug auf die Theorien als auch die Praxis kritisch zu beleuchten. Dies bildet die Grundlage für den Versuch, Riemanns Lehre von den tonalen Funktionen mit dem Deutungsgehalt seines dialektischen Kadenzmodells zu verknüpfen.

Die Entwicklung von Hugo Riemanns Musiktheorie

In seiner ersten musiktheoretischen Publikation »Musikalische Logik«[3] erkundet der 23-jährige Hugo Riemann die innere Dynamik tonaler Musik aus einer von Moritz Hauptmanns dialektischen Theorien beeinflussten Perspektive. Er kündigt jedoch an, die Thesen seines Vorgängers weiter auszuführen und vor allem die zeitliche Abfolge in dessen Tonalitätsmodell detaillierter darzustellen. Denn Hauptmann erkennt zwar in der Aufeinanderfolge von Akkorden das Grundprinzip der Tonalität, behandelt diese aber

1 De la Motte-Haber 2005, 203.

2 Ich möchte an dieser Stelle meinen Professoren Suzannah Clark und Alexander Rehding (Harvard University) sowie Robert Hasegawa (Eastman School of Music/McGill University) für ihren inspirierenden Unterricht und ihre wertvollen Kommentare zur Revision dieses Artikels herzlich danken. Mein besonderer Dank gilt Dietmar Friesenegger für sein gewissenhaftes Lektorat und unsere ausgiebigen Diskussionen, von denen meine Arbeit in vielfacher Weise profitiert hat.

3 Riemann 1872 (unter dem Pseudonym Hugibert Ries).

nur im Rahmen seiner generativen Theorie, die vor allem um die Herleitung und weniger um die Anwendung des tonalen Systems bemüht ist.[4]

Um Hauptmanns Theorie in ein dynamisches und damit auf praktische Anwendbarkeit ausgerichtetes Konzept umzuformen, setzt Riemann die ›thetischen Momente‹ Hauptmanns in eine klare temporale Ordnung[5] und verortet diese in den unterschiedlichen Qualitäten der drei Tonika-Akkorde in jener als »große Cadenz« bezeichneten Akkordfolge (I-IV-I$^{6/4}$-V-I)[6]:

Ich sehe in diesem zweiten Auftreten der Tonika den Quintbegriff, der sich dem Einheitsbegriff des ersten Auftretens entgegensetzt, und der seine Terzeinigung durch die Oberdominante wieder in der Tonika findet, die nun wieder in der Grundlage erscheint.[7]

Im Anschluss erweitert Riemann das Konzept um die gängigeren dialektischen Begriffe ›These‹, ›Antithese‹, ›Synthese‹, die er zuerst als »Übergangsmomente« deutet.[8] Unmittelbar darauf allerdings lockert er die Stringenz der Zuordnung und bestimmt:

> These ist die erste Tonika, Antithese die Unterdominante mit dem Quartsextaccord der Tonika, Synthese die Oberdominante mit dem Grundaccord der Tonika; thetisch ist die Tonika, antithetisch die Unter-, synthetisch die Ober-Dominante.[9]

Die letzte dieser Zuordnungen bestätigt Riemann in seiner Dissertation von 1874[10], wo er explizit formuliert: »thetischer *Akkord* ist die Tonika, antithetischer die Unterdominante, synthetischer die Oberdominante.«[11] Bereits im Artikel von 1872 vertieft Riemann diese

4 Hauptmann 1873. Für ausführliche Studien zu Hauptmanns Theorie und deren Verhältnis zu dialektischen Ansätzen in der Philosophie vgl. Rummenhöller 1963, Jorgenson 1986 und Moßburger 2002.

5 Hauptmanns thetische Momente ergeben sich aus den drei »direct verständlichen Intervallen« Oktav, Quint und Terz (1873, 19), aus denen er die Begriffe der ›Oktaveinheit‹, ›Quintentzweiung‹ und ›Terzeinigung‹ formt. Diese Momente werden auf allen Ableitungsebenen mit »I«, »II« und »III« bezeichnet. Helga de la Motte-Haber betonte die Bedeutung von musikalischer ›Logik‹ als Ordnungsprinzip, vor allem in temporaler Hinsicht (2005, 218).

6 Erst in seinen späteren Theorien versteht Riemann den kadenzierenden Quartsextakkord als Teil der Dominantfunktion und drückt dies durch die Schreibweise V6/4 aus (Riemann 1887b; vgl. Rehding 2003, 69).

7 Riemann 1872, 280, im Original gesperrt gesetzt. Aus dem Zitat geht die Ausführung der ›großen Cadenz‹ mit Quartsextakkord an dritter Stelle hervor, eine Beobachtung, die im folgenden Zitat bestätigt wird. Eine Umsetzung der Kadenz in Notenschrift ist auffälligerweise nicht Teil von Riemanns Artikel, was einen Vergleichspunkt zu Hauptmanns spekulativem Ansatz darstellt. Sowohl Rehding (2003, 70) also auch Hyer (2011, 100) präsentieren hingegen in Notation übertragene Darstellungen von Riemanns dialektischem Kadenzmodell.

8 »Die Übergangsmomente nennen wir Antithese und Synthese.« (Ebd.) Kevin Mooney weist darauf hin, dass das dialektische Modell und die gebrauchten Termini eher auf Fichte als – wie oft angenommen – auf Hegel zurückgehen, eine Provenienz, derer sich Riemann bewusst war (2000, 97, Anm. 7).

9 Ebd. Es ist wichtig festzuhalten, dass Riemann in diesen frühen Schriften die Begriffe ›Tonika‹, ›Subdominante‹ und ›Dominante‹ als Denotation von Akkorden auf den jeweiligen Tonstufen verwendet und noch nicht als Bezeichnung tonaler Funktionen.

10 Riemanns Dissertation geht aus dem Artikel von 1872 hervor und wurde 1874 zweifach publiziert (1874a und 1874b).

11 Riemann 1874, 53, meine Hervorhebung; vgl. Mooney 2000, 86.

Festlegung durch das Argument, dass IV alleine als ›Antithese‹ zur Tonika wirken könne. Als Beleg hierfür gilt ihm das häufige Auftreten der verkürzten Kadenz I–IV–V–I, in der – im Vergleich zur ›großen Cadenz‹ – der kadenzierende Quartsextakkord weggelassen wird. In Anlehnung an Hauptmann schreibt Riemann:

> In freier Composition aber ist I–IV–V–I bei weitem die gebrauchteste Form, was darum sehr gut erklärlich ist und nicht als Lücke empfunden werden kann, weil in IV der tonartliche Grundton als Quint recht wohl als Gegensatz zu dem Grundton der Tonika angesehen werden kann, sodaß der Quartsextakkord der Tonika eigentlich nichts neues bringt …. In I–IV–V–I ist daher IV wirklich Antithese zu I ….[12]

Diese auf einzelne Akkorde fokussierte Zuschreibung darf allerdings nicht darüber hinweg täuschen, dass die Dialektik nach wie vor im Verhältnis der Akkorde zueinander zu verorten ist, ein Aspekt, den auch Alexander Rehding diskutiert.[13]

Zwei Schlussfolgerungen lassen sich bereits aus Riemanns Kadenzmodell ziehen: Erstens setzt das verwendete dialektische Schema das Zusammenwirken von drei Elementen voraus, was die Subdominante den anderen zwei Akkorden – und späteren Funktionen – hierarchisch gleichstellt.[14] Zweitens schreibt das dialektische Grundmodell eine ›logische‹ und damit ›natürliche‹ Reihung der Momente vor.[15] Jede andere Anordnung muss demnach als ›unlogisch‹ und ›unnatürlich‹ gelten. Diese Suche nach klar definierten Ordnungsprinzipien artikuliert Riemann als einen wesentlichen Beweggrund für seine Arbeit:

> Zugleich habe ich, gegenüber der mehr und mehr sich entfaltenden Freiheit unserer modernen Harmonik und der aufkeimenden Ansicht, als können überhaupt jeder Accord jedem Accorde folgen, den Zweck vor Augen, nachzuweisen, daß eine ganz bestimmte Schranke für derartige Willkürlichkeit existiert, die in nichts Anderem zu suchen ist, als in der logischen Bedeutung der verschiedenen Tonstufen.[16]

Auch in späteren Schriften kritisiert Riemann immer wieder die zeitgenössische Kompositionspraxis, die er durch die Aufstellung von allgemein gültigen Gesetzen über die Tonalität in ihre Schranken zu weisen trachtet, um der drohenden Gefahr einer Aufhebung der tonalen Ordnung entgegenzuwirken. Allerdings wird Riemann selbst in seinen späteren Schriften dem von ihm postulierten Anspruch eines klaren Ordnungsprinzips nicht gerecht. Der Grund für diese Inkohärenz liegt – wie ich im Folgenden darstellen möchte – in Riemanns beharrlichem Festhalten an den Grundsätzen des harmonischen Dualismus.[17]

12 Riemann 1872, 280.

13 »IV itself is meaningless, it is only in its relation to I that it functions as antithesis.« (Rehding 2003, 71)

14 Damit unterscheidet sich Riemanns Theorie zum Beispiel von Schenkers späteren Theorien, in denen eine hierarchische Gleichstellung der Subdominante nicht möglich ist.

15 Rehding beschäftigt sich ausführlich mit der Frage, wie eng die Konzepte ›Logik‹ und ›Natur‹ (sowie ›Geschichte‹) in Riemanns Theorien miteinander verwoben sind (2003, bes. 88–112).

16 Riemann 1872, 280.

17 Ich beziehe mich im Folgenden auf das Konzept einer Gleichwertigkeit zwischen Dur und Moll. Aspekte dieser Anschauung durchziehen das Gesamtwerk Hugo Riemanns, wenn auch aus immer

Erste Anzeichen eines dualistischen Denkens finden sich in Riemanns Dissertation von 1874 und werden 1877 in *Musikalische Syntaxis* vollständig entwickelt.[18] Ebenso deutlich zeigt sich der Einfluss dieser Denkweise im *Handbuch der Harmonielehre* (1887a)[19], in dem Riemann eine umfassende Theorie über tonale Relationen entwickelt. Durch die als ›Schritte‹ und ›Wechsel‹ bezeichneten Transformationen[20] sollen dort alle möglichen Dur- und Molldreiklänge innerhalb einer Tonart hergeleitet werden und jeweils ihr dualistisch geprägtes, symmetrisch entgegengesetztes Pendant erhalten.[21] Riemann etabliert so eine Systematik, die es erlaubt, einzelne Akkorde genau zu bezeichnen und ihr Verhältnis innerhalb der jeweiligen Tonalität präzise auszudrücken. So lässt sich zum Beispiel in C-Dur ein e-Moll-Dreiklang in dreierlei Weise herleiten: durch einen ›Leittonwechsel‹ von der Tonika (C-Dur) aus, durch einen ›Terzwechsel‹ von der Dominante (G-Dur) aus oder durch einen ›Tritonuswechsel‹ von der Subdominante (F-Dur) aus. Diese Art der Unterscheidung und Riemanns konstantes Bemühen, die ›Bedeutung‹ der verschiedenartigen Transformationen zu beschreiben, weisen bereits auf seine Funktionstheorie voraus.[22]

Die Ableitung aller Dur- und Molldreiklänge im *Handbuch* stellt eine klare Hierarchie der Beziehungen auf, die für Riemann auch Ausdruck des Konsonanz-Dissonanz-Gefälles ist. Durch das Prinzip der ›Scheinkonsonanz‹ können Dreiklänge auch dann als Dissonanzen aufgefasst werden, wenn ihr akustisches Klangbild als Konsonanz zu qualifizieren ist.[23] Allerdings setzt Riemann im *Handbuch* die tonalen Beziehungen noch nicht in größere Zusammenhänge und Abfolgen, nicht einmal im Rahmen eines Kadenzmodells.

wechselnden Perspektiven und unter Bezugnahme unterschiedlicher Strategien zur Beweisführung. Zusammenfassungen dieser Entwicklung finden sich in Riemann 1905 und Rehding 2003, 15–35.

18 Riemann 1872 beschränkt sich auf die Durkadenz und lässt damit die Problematik einer Herleitung der Mollkadenz noch außer Acht.

19 Das *Handbuch* ist eine überarbeitete und erweiterte Fassung der Abhandlung »Skizze einer neuen Methode der Harmonielehre« von 1880.

20 ›Schritte‹ bezeichnen Transformationen im selben Tongeschlecht, wohingegen ›Wechsel‹ eine Veränderung zwischen einem Dur- und einem Moll-Akkord einbeziehen. Durch den umfassenden Anspruch seiner Theorie lässt sich die Gesamtzahl von Riemanns Transformationen durch die mathematische Gruppentheorie erfassen, was den Hauptbezugspunkt zur in den letzten Jahrzehnten entwickelten ›Neo-Riemannian Theory‹ darstellt.

21 Dualismus manifestiert sich weiters in Riemanns Herleitung und Benennung des Molldreiklangs, der in Symmetrie zum Durakkord den Grundton zuoberst hat. Ein a-Moll-Dreiklang wird dementsprechend mit »°e« bezeichnet.

22 Im *Handbuch* beschränkt sich Riemanns Vokabular der ›Bedeutungen‹ noch auf Begriffe wie »Gegensatz« (Riemann 1887a, 32, §8), »Übergang« (ebd., 52, §17), »Rückkehr« (ebd., 32, §8) und »Schlussbedeutung« (ebd.). In der *Systematischen Modulationslehre* aus demselben Jahr sind solche Metaphern mit dialektischen Konnotationen verbunden; so benennt Riemann dort »die vier Hauptstationen der tonalen Kadenzbildung« als: »1. Tonika (erste Aufstellung), 2. Unterdominante (Konflikt), 3. Oberdominante (Lösung des Konflikts), 4. Tonika (Bestätigung, Schluss)« (Riemann 1887b, 16).

23 Siehe auch de la Motte-Haber 2005, 209–212. In letzter Instanz gilt nur der Tonikadreiklang als reine Konsonanz, da strenggenommen selbst die anderen beiden Hauptakkorde IV und V in einem Spannungsverhältnis zur Tonika stehen: »Eigentlich ist nur der tonische Akkord selbst absolute Konsonanz.« (1887a, 64, im Original gesperrt gesetzt)

Diese stehen schließlich im Mittelpunkt von Riemanns *Vereinfachter Harmonielehre* von 1893[24], der Einführung in seine Funktionstheorie. Basierend auf den Operationen des *Handbuch*s definiert Riemann hier die tonalen Beziehungen ausgehend von den drei Bezugspunkten Tonika (T), Subdominante (S) und Dominante (D)[25], wodurch auch die ›Bedeutung‹ anderer Klänge präziser gefasst werden kann.[26]

Es wäre nicht abwegig anzunehmen, dass die Beziehungen zwischen den drei Hauptfunktionen durch Prinzipien bestimmt sind, die jenen in Riemanns Aufsatz über die ›musikalische Logik‹ ähneln. Riemanns eigene Darstellung verwehrt sich allerdings gegen eine solche Interpretation. Der Grund ist – wie oben erwähnt – sein Festhalten an dualistischen Prinzipien. Bei der Aufstellung der Funktionen in Kadenzmodellen verlangen die Grundsätze des harmonischen Dualismus eine symmetrische Gegenüberstellung der Dur- und der Mollkadenz, um die Gleichwertigkeit und Opposition der beiden Tongeschlechter zum Ausdruck zu bringen. Eben dies führt Riemann zur Behauptung, der Prototyp der Mollkadenz habe die Form °T–D–°S–°T.[27] Im Verhältnis zum Prototyp der Durkadenz (T–S–D–T) sind also Dominant- und Subdominantmomente vertauscht, weshalb eine Deutung an Hand eines dialektischen Modells weder ›logisch‹ noch möglich wäre.

Es ist dieses Konzept der ›dualistischen‹ Mollkadenz, das der Verbindung von Riemanns Funktionstheorie mit dem dialektischen Kadenzmodell als Haupthindernis im Wege steht. Viele Wissenschafter plädierten bereits dafür, die Funktionstheorie von ihren dualistischen Zügen zu lösen, und wiesen darauf hin, dass ihre Verknüpfung mit der Theorie des harmonischen Dualismus weder notwendig noch zweckmäßig ist.[28] Während Hermann Grabner bereits 1923 im Dualismus das Hindernis einer breiten Rezeption von Riemanns Theorien erkannte und den Zugang zu Riemanns Schriften durch eine vereinfachte, pädagogisch orientierte Fassung erleichterte[29], sah Carl Dahlhaus gar einen unvereinbaren Widerspruch zwischen kadenzieller Ordnung und den Prinzipien des Dualismus.[30] In ähnlicher Weise argumentiert Brian Hyer, dass eine konsequent dualistische Anordnung der Mollkadenz die Subdominante eine reine Quinte über und die

24 Riemann 1893.

25 Wie Helga de la Motte-Haber feststellt, verwendet Riemann die »Chiffren« der drei ›Hauptfunktionen‹ (T, D, und S) erstmals in Riemann 1891 (2005, 203 f., Anm. 4).

26 Abgesehen von den Hauptfunktionen umfasst die Theorie auch »Parallel«- und »Leittonwechselklänge«, die die Hauptfunktionen vertreten, oder den Übergang zwischen ihnen ausschmücken können. Im Bezug auf die Tonika werden Parallelklänge als »Tp« oder »°Tp« notiert, Leittonwechselklänge als »$^{+}T^{II<}$« oder »$°T^{2>}$«. Wie bereits in Riemann 1887a kann ein einzelner Akkord durch diese Stellvertretungsklänge verschiedenen Hauptfunktionen zugeordnet werden.

27 In Riemanns Notationssystem sind Mollakkorde durch ein »°« gekennzeichnet, während Durakkorde entweder nur durch das Funktionssymbol oder durch ein hinzugefügtes »+« dargestellt sind.

28 Vgl. Rehding 2003, bes. 79; Dahlhaus 1966, bes. 96 f. und 100 f.

29 Grabner 1923, bes. V, 5, 9.

30 Vgl. Dahlhaus 1966. Rehdings bündige Zusammenfassung von Dahlhaus' Argumentation lautet: »Cadential order and dualism are irreconcilably opposed.« (2003, 78)

Dominante eine reine Quinte unter der Tonika platzieren müsste.[31] Daraus folge, dass Riemanns dualistische Kadenz nicht konsistent sei.[32]

Obgleich die zwei Prinzipien der tonalen Funktionen und des Dualismus in der Entwicklung von Riemanns Musiktheorien eng miteinander verbunden sind, spricht also vieles für ihre Trennung. In der Praxis wird diese auch durchwegs vollzogen. So gilt der harmonische Dualismus – zumindest in seinen akustischen Ansprüchen – als wissenschaftlich widerlegt[33], während Riemanns Funktionstheorie, in vereinfachter und abgewandelter Form, vor allem im deutschsprachigen Raum vielfach Anwendung findet.

Bereits zu seinen Lebzeiten wurde Riemann mit Kritik am Dualismus konfrontiert[34], mit der er sich 1905 in einem Artikel ausgiebig auseinander setzte.[35] Bei dieser Gelegenheit sagte er sich unter anderem von der zuvor von ihm behaupteten »objektiven Existenz der Untertöne in der Schallwelle«[36] los und erkannte akustischen Phänomenen allgemein ihre Legitimität als Beweismittel musiktheoretischer Konzepte ab. Den Dualismus überhaupt zu verwerfen, war Riemann allerdings nicht bereit – dies hätte wohl sein gesamtes Theoriegebäude zu sehr ins Wanken gebracht. Stattdessen schlägt er eine neue, nunmehr psychologisch geprägte Argumentation zur Erklärung der Gleichwertigkeit und Opposition von Moll und Dur vor.

Zusammengefasst war es also die dualistische Dogmatik und emblematisch für sie die ›dualistische‹ Mollkadenz, die Riemann an der Integration der dialektischen Überlegungen seiner frühen Schriften in die später entwickelte Funktionstheorie hinderte. Aus heutiger Sicht erscheint eine solche Verbindung allerdings möglich und legitim. Zur Untermauerung dieser These möchte ich im Folgenden zwei Argumente vorbringen: Zunächst wird in einer exemplarischen Betrachtung von Riemanns eigener kompositorischer Praxis ersichtlich, dass Riemann die ›dualistische‹ Mollkadenz in erster Linie um der Kohärenz seiner Ausführungen willen postulierte, sie aber selbst als praxisfernes Konzept wahrgenommen haben muss. Anschließend möchte ich auf die konzeptuellen Gemeinsamkeiten zwischen ›musikalischer Logik‹ und der Lehre von den tonalen Funktionen hinweisen, die eine Verknüpfung dieser beiden Konzepte nahelegen.

Hugo Riemann als Komponist bzw. als komponierender Musiktheoretiker

Riemann, der eine kompositorische Ausbildung bei Carl Reinecke genossen hatte, verfolgte eine Zeit lang diese Ambitionen, bevor er sich mehr der Wissenschaft zu widmen begann. In späteren Jahren beschränkte er sich fast ausschließlich auf Werke mit

31 Vgl. Hyer 2011, 96f. Riemann umgeht diesen Schritt, indem er zwar in Moll und Dur die Transformationen in entgegengesetzte Richtungen anwendet, ihnen dabei aber keine unterschiedlichen Funktionen zuordnet. Das lässt darauf schließen, dass für ihn jede Subdominante a priori auf der IV. Stufe erscheint.

32 Hyers Fazit lautet »function and dualism remain separate theories« und »the notion of function cannot be dual.« (Ebd., 96f.)

33 Vgl. Rehding 2003, Kap. 1, insbes. 15–35.

34 Vgl. Georg Capellen (1901) und Ary Belinfante (1904). Eine Übersicht gibt Bent 2011.

35 Riemann 1905.

36 Vgl. den Titel von Riemann 1875.

pädagogischer Ausrichtung.[37] Für den Zeitraum zwischen 1873 und 1885 jedoch listet die *Riemann-Festschrift*[38] von 1909 immerhin 46 Opera auf: vorwiegend Klaviermusik, zahlreiche Lieder und Kammermusik, darunter ein Streichquartett. Das letzte größere und ambitionierte Werk, das auch zum Druck gelang, ist das Klaviertrio in E-Dur op. 47 von 1888.[39] Da sich meine Argumentation mit der Behandlung der Mollkadenz befasst, werde ich meine Ausführungen auf den dritten Satz der Komposition beschränken, der in e-Moll gesetzt ist (und nur am Ende nach E-Dur zurückführt).

In Anbetracht der intensiven Beschäftigung Riemanns mit musiktheoretischen Fragestellungen und des präskriptiven Anspruches seiner Theorie erscheint die Annahme gerechtfertigt, dass sich seine theoretischen Überlegungen auch in seinem kompositorischen Schaffen widerspiegeln.[40] Vor allem bei einem Stück von 1888 könnte man womöglich eher von dem Werk eines komponierenden Musiktheoretikers als dem eines ungebunden agierenden Komponisten sprechen. Damit bietet sich das Werk für einen Vergleich mit Riemanns theoretischen Postulaten an, wie er im vorliegenden Artikel unternommen wird. Tatsächlich lassen sich im Klaviertrio deutliche Spuren von Riemanns theoretischem Denken erkennen, vor allem den Transformationen des *Handbuchs*, das nur ein Jahr vor dem Klaviertrio in Druck ging.

Schon die Fortschreitungen zu Beginn des Satzes (nach vier einleitenden Takten mit arpeggiertem vii°7) zeigen, dass Riemanns Augenmerk vor allem auf den harmonischen Beziehungen und weniger auf der Stimmführung liegt – eine Beobachtung, die auch auf den Theoretiker Riemann zutrifft, bildet doch die Harmonik einen deutlichen Schwerpunkt in seinen Schriften. So widersetzt sich etwa die Trugschlussbildung von H-Dur nach C-Dur (T. 7–8) den allgemein anerkannten Verboten paralleler Quinten und Oktaven (Beispiel 1, Klavierpart).[41] Auch bei der Wiederholung derselben Akkordfolge zwei Takte später (T. 9–10) verläuft die Stimmführung unelegant, zum einen durch den Registerwechsel in der linken Hand des Klavierparts, zum anderen durch den abspringenden Leitton *dis* sowie die nicht vorschriftsgemäß aufgelöste Septime *a* (Beispiel 1). Eigenartig und zugleich aufschlussreich ist auch die in Beispiel 2 zitierte Passage.

Der Hauptsatz ist periodisch geformt. Beispiel 1 zeigt den in e-Moll stehenden Vordersatz (mit unvollkommenem Ganzschluss), die in Beispiel 2a angeführten Takte bilden die harmonische Ausweichung in die Tonikaparallele im Nachsatz. Die modulierende

37 Vgl. Arntz 1999, bes. 51–66 und 183–207. Für einen anekdotischen Bericht über Riemanns Selbsteinschätzung seiner kompositorischen Fähigkeiten vgl. Seidel 2001, 150 f.

38 Mennicke 1909, XXXVI f.

39 Eine Einspielung liegt leider nicht vor.

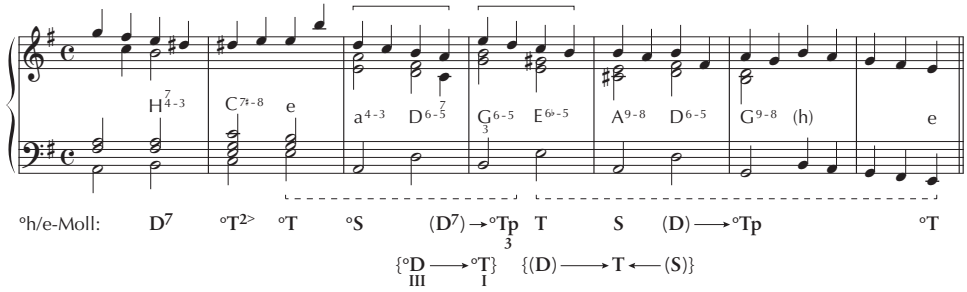
40 Ein solches Bild entspricht wohl auch der Selbstwahrnehmung Riemanns in der Rolle des von der Natur und ihren Tonalitätsgesetzen abhängigen Künstlers. Vgl. Rehding 2011, 112.

41 Solche Verstöße stehen auch im Widerspruch zu den ausführlichen Anweisungen im *Handbuch*, wo Riemann seitenweise Vorschläge zur Vermeidung solcher Parallelen präsentiert. So warnt er etwa im Zusammenhang des ›Ganztonschritts‹ vor »diesen schlimmsten aller Arten von Quintparallelen«. (1887a, 37) Es sollte aber erwähnt werden, dass Riemann nur kurz darauf diese Strenge relativiert und einräumt: »Quintparallelen wie die des letzten Beispiels im *Handbuch* sind zwar nicht zu rechtfertigen, aber doch gelegentlich zu entschuldigen, wenn es darauf ankommt, den auffälligen Melodieschritt für die Oberstimme zu gewinnen.« (Ebd., 38) Ob solch eine Entschuldigung im vorliegenden Fall passend erscheint, sei dahingestellt.

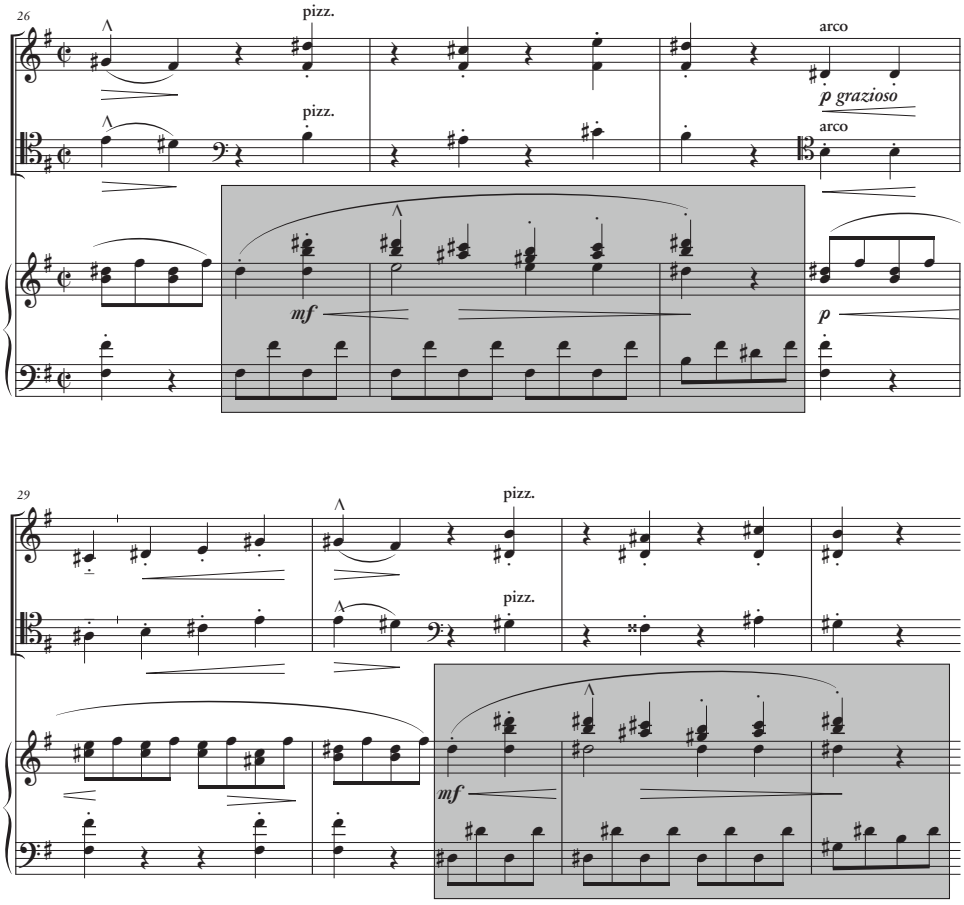
Beispiel 1: Hugo Riemann, Klaviertrio op. 47, 3. Satz, T. 4–12

Anlage des Themas bringt beim Hören eine Unsicherheit über das tonale Ziel mit sich. Im Nachsatz erschweren insbesondere die 6-5-Vorhalte die Bestimmung des harmonischen Grundtons (T. 17.3 und 18.1), wobei die in Frage kommenden Akkorde jeweils im Parallel-Verhältnis zueinander stehen und dadurch dieselbe tonale Funktion vertreten können. Dies ist besonders beim Übergang der Takte 17–18 nachzuvollziehen, wo beide Deutungsmöglichkeiten zugleich fortgeführt werden (Beispiel 2b): Interpretiert man zunächst den dritten Schlag von Takt 17 als h-Moll-Sextakkord, also als Moll-Dominante mit Terz im Bass, findet man auf dem ersten Schlag von Takt 18 die entsprechende Auflösung in einen e-Moll-Quartsextklang. Im größeren Kontext ist es hingegen wahrscheinlicher, die zweite Takthälfte von Takt 17 als D-Dur-Dreiklang mit 6-5-Vorhalt zu hören, zumal sich auf dem letzten Schlag eine dominantische Septime in den Klang mischt. Dieser Dominantklang legt zu Beginn von Takt 18 eine Interpretation des Klangs als G-Dur-Sextakkord mit 6-5-Vorhalt nahe. Trotz dieser Mehrdeutigkeiten folgt die Passage funktionalen Kadenz-Strukturen nach dem Muster ›Tonika–Subdominante–Dominante–

Beispiel 2a: Hugo Riemann, Klaviertrio op. 47, 3. Satz, T. 15–21



Beispiel 2b: Hugo Riemann, Klaviertrio op. 47, 3. Satz, T. 15–21, harmonische Reduktion und Funktionsanalyse



Beispiel 3: Hugo Riemann, Klaviertrio op. 47, 3. Satz, T. 26–32

Tonika‹ und dessen Varianten (Beispiel 2b). Auffallend ist dabei die Beibehaltung eben dieses Kadenzmodells in Moll (T. 16.3– T. 18.2), also in der ›dialektisch sinnvollen‹ Anordnung der Funktionen. Dies ist besonders an der Gegenüberstellung mit der sich direkt anschließenden Wiederholung der Akkorde ersichtlich, die auf denselben Grundtönen (*e-a-d-h/g*) beruhen, nun aber alle in Dur-Qualität erscheinen (T. 18.3–T. 20.2). In letztgenannter Akkordfolge tritt das zugrundeliegende Quintfall-Schema deutlicher hervor, das in den vorangegangenen Takten durch die sequenzierend höhergelegte Oberstimme (T. 17–18) und die durch sie bestimmte metrische Gliederung verschleiert wurde. Zudem führt die Quintfallsequenz mit Durdreiklängen (die also alle als starke Dominant-Funktionen in Frage kommen) zu einer funktionalen Ambiguität. So schwankt das Verständnis des E-Dur-Akkords in Takt 18 zwischen Deutungen als Tonika- oder Dominant-Funktion. Vom G-Dur-Akkord kommend bietet sich zunächst eine Interpretation als aufgehellte Dur-Tonika an, doch durch den darauffolgenden Quintfall erscheint der Akkord rückbli-

ckend dominantisch. Dieser Eindruck verfestigt sich bei der Fortschreitung zum D-Dur-Klang in Takt 19, der nun seinerseits rückblickend als Subdominante zum A-Dur-Klang erscheint, später jedoch zur Dominante des folgenden G-Dur-Klangs wird. Eine solche Analyse – sie ähnelt Riemanns eigenen Betrachtungen von Beethovens Klaviersonaten[42] – zeigt die temporal abhängige und relative Bedeutung funktionaler Zuschreibungen, die sich von der ›absoluten‹ Bezeichnung einzelner Akkorde in der Stufentheorie klar unterscheidet.

Terzbeziehungen, also jenes tonale Vokabular, das insbesondere Gegenstand des *Handbuchs* (und später der Funktionstheorie) ist, bestimmen die Passage der Takte 24–32, wo Riemann die ›Mehrdeutigkeit‹ der Terz *h-dis* zur Modulation von H-Dur nach gis-Moll nutzt (Beispiel 3, wo zunächst *fis*, dann *dis* als Basston wirkt).

In anderen Fällen kommen Terzverbindungen weniger überzeugend zum Einsatz, wie etwa in jenem von Beispiel 4.

Riemann nutzt hier eine Kette fallender kleiner Terzen, um die Ausgangstonart gis-Moll in Frage zu stellen und eine Modulation in Gang zu setzen. Diese Technik manifestiert sich deutlich mit Takt 33.3, wo *eis* im Bass der Diatonie der Streichinstrumente entgegengesetzt wird. Die nun sich abzeichnende Regelmäßigkeit der Bassbewegung wird mit dem Erreichen von *ais* in Takt 34.3 unterbrochen, das auch eine Änderung der Figuration und Bewegungsrichtung mit sich bringt. Man könnte *ais* als funktionellen Grundton des verminderten Septakkords verstehen, der sich mit Takt 35 nach dis-Moll auflöst. Die weitere Fortschreitung via F-Dur nach B-Dur lässt hingegen B-Dur als (vorläufiges) tonales Ziel erscheinen, dem rückblickend auch der Schritt Ais-Dur–dis-Moll kadenziell zugeordnet werden kann. Mit der Wiederaufnahme der Figuration von Takt 32.3 in Takt 36.3 stellt Riemann eine Sequenz der gesamten Taktgruppe in Aussicht, doch wird diese Erwartung bereits in der ersten Fortschreitung durch die große Terz *ais-fis* enttäuscht. Diese Unregelmäßigkeit setzt sich im drauffolgenden Sekundschritt *fis-e* fort, der die Wendung zum Dominantseptakkord auf *fis* verstärkt (wenn auch durch die etwas schroffe Aufeinanderfolge *eis-e* in T. 37.2–3).

Die Experimentierfreude des Komponisten – bzw. Theoretikers? – ist an dieser Stelle nicht zu überhören. Lassen sich auch alle Fortschreitungen durch die im *Handbuch* systematisierten Operationen erklären, so wirken die temporal dicht gedrängten und zugleich weitläufigen Modulationen dennoch wie ein Erproben der Grenzen ihrer Anwendbarkeit. Damit setzt die Passage ein Exempel für die von Riemann selbst angedeutete mögliche Diskrepanz zwischen theoretischen Postulaten und deren Wert in der praktischen Umsetzung. So merkt er etwa in seiner *Vereinfachten Harmonielehre* an:

> Kadenzen sind ja zwar keine Musikstücke und insofern darf man die Wichtigkeit dieser Erörterungen nicht überschätzen; andererseits aber wäre es doch auch ganz verkehrt, sie zu unterschätzen, denn sie sind unzweifelhaft ebenso sehr Typen der Harmonieentwicklung, wie die Skalen Typen der Melodiebewegung sind.[43]

42 Siehe Riemann 1918–20 sowie Pearce 2008. Zudem beschreibt Riemann selbst den »Reiz«, der durch die mögliche »Verwechslung der Rollen« im retrograden Quintschritt zweier Dur-Akkorde entsteht, also die Deutungsmöglichkeit eines Quintfalls als T–S oder D–T (Riemann 1887b, 15).

43 Riemann 1893, 49f.

Beispiel 4: Hugo Riemann, Klaviertrio op. 47, 3. Satz, T. 32–42

Der Kontext dieser Aussage ist interessanterweise die Betrachtung von verschiedenen Kadenzformen in Dur und Moll mit Dominanten in beiden Tongeschlechtern. Dabei räumt Riemann auch ein, bekanntlich sei »diese Form der Kadenz für Moll °T–°S–D⁺–°T allgemein anerkannt«, setzt dem jedoch sogleich entgegen, es liege »aber keinerlei Grund vor, dass wir eine der beiden leitereigenen Dominanten zu Gunsten der leiterfremden, entlehnten fallen lassen«. Er schlägt daher als Kadenzform für Moll vor: °T–°D–°S–D⁺–°T.[44] Solcher theoretischer Ausführungen zum Trotz und entgegen dem sich an anderen Stellen manifestierenden Mut zum Experiment findet sich keine dieser Mollkadenzen im Klaviertrio, ebenso wenig wie die ›dualistische‹ Mollkadenz. Stattdessen folgen die wenigen Passagen, in denen Riemann in Moll abkadenziert, dem Muster °T–°S–D–°T, also der »dialektisch sinnvollen« Anordnung der tonalen Funktionen (Beispiel 5).

Beispiel 5: Hugo Riemann, Klaviertrio op. 47, 3. Satz, T. 170–177

44 Ebd.

Diese Beobachtung kann uns als weiterer Beleg dienen, dass Riemann die ›dualistische‹ Mollkadenz in erster Linie als theoretisch notwendiges Konstrukt verstand. Wenn Riemann sich auch auf Grund seiner dualistischen Prämissen und allumfassenden Ambitionen nicht in der Lage sah, ihren geringen praktischen Wert offen einzugestehen, so könnte man ein solches Zugeständnis doch aus dem Fehlen der ›dualistischen‹ Mollkadenz in seinen Kompositionen ablesen. Trennen wir uns vom Konzept der ›dualistischen‹ Kadenz, so können wir das normative Kadenzmodell mit der dialektischen Deutung in Verbindung setzen, ein Schritt, der auch im Lichte der folgenden Überlegungen zu den psychologischen Implikationen beider Phänomene sinnvoll erscheint.

Tonale Funktionen, musikalische Logik und die Psychologie des aktiven Hörens

In einem Beitrag von 2001 befasst sich Adolf Nowak mit den verschiedenen Bedeutungsebenen, die der Begriff ›musikalische Logik‹ in Riemanns Theorien annimmt. Er hebt die ›Logik der Kadenz‹, die ›innere Logik eines Musikwerkes‹ und die ›Logik in der Lehre von den Tonvorstellungen‹ hervor.[45] Letztere steht im Mittelpunkt von Trevor Pearces Artikel über die starke psychologische Prägung vieler Riemannscher Texte.[46] Pearce analysiert Riemanns Anschauungen über den aktiven Prozess des Musikhörens, der entscheidend von den Vorgängen des kritisch beurteilenden Gehörs[47] bestimmt ist. Dabei werden Tonvorstellungen in Bezug auf die möglichen Klänge, die sie formen und repräsentieren können, gedeutet und die daraus resultierenden Optionen im Vergleich mit der musikalischen Realität ausgewertet.[48] Die so gewonnen Erkenntnisse bilden sodann die Grundlage für die darauffolgenden harmonischen Erwartungen. Dadurch ergibt sich ein ständig fluktuierender Prozess, der synchron mit der musikalisch erlebten Zeit abläuft. Als Orientierungsreferenz in diesem Prozess wirkt ›musikalische Logik‹, die für die Interpretation von Tonvorstellungen unerlässlich ist und die tonalen Erwartungshaltungen lenkt. Die ›Logik‹ fungiert damit wieder – wie eingangs dargestellt – als temporales Ordnungsprinzip.

Ein solches dialektisches Ordnungsprinzip liegt nun ebenso dem Zusammenhang der tonalen Funktionen zu Grunde.[49] Brian Hyer bezeichnet die Funktionen als »the veritable

45 Nowak 2001, zusammengefasst in Pearce 2008, 91.

46 Riemanns zunehmendes Interesse an psychologischen Überlegungen wurde von zahlreichen Wissenschaftlern beobachtet (vgl. Hyer 2011, 120; de la Motte-Haber 2005, 220) und manifestiert sich in seinen späteren Schriften (vgl. 1914–15).

47 Hier drängt sich ein Vergleich mit den psycho-akustisch inspirierten Theorien von Gottfried Weber auf, die ebenfalls die Vorgänge des – geradezu personifizierten – ›Gehörs‹ beschreiben. Besonders deutlich lassen sich Webers Vorstellungen in seiner Analyse der einleitenden Takte von Mozarts *Dissonanzen*-Quartett KV 465 nachvollziehen (1830–32).

48 Das Konzept der Klangvorstellung impliziert die potenzielle Mehrdeutigkeit eines einzelnen Tons (bzw. Intervalls), der (bzw. das) Teil von verschiedenen Klängen sein kann. Es geht auf die Theorien von Georg Joseph ›Abbé‹ Vogler und Gottfried Weber zurück. In Riemanns Theorie bildet der Dreiklang die kleinste harmonische Einheit (vgl. 1893, 7), sodass selbst Einzeltöne stets einen Klang vertreten.

subject matter of musical cognition, the forms within which musical thinking occurs.«[50] Die synthetisierenden Prozesse im Hörvorgang drücken sich also in der Form der tonalen Funktionen aus, die Funktionen dienen als Kommunikationsmittel der entsprechenden Erkenntnisse.

Allerdings kommen hier zwei Aspekte komplizierend hinzu; der erste führt auf das eingangs geschilderte Problem zurück, die dialektischen Momente präzise in der kadenziellen Abfolge zu verorten. Dieselbe Problematik ergibt sich nun auch in Bezug auf tonale Funktionen. Alexander Rehdings Beobachtung, dass dialektische Zuschreibungen nur im Verhältnis zueinander aussagekräftig sind[51], lässt sich ebenso auf Riemanns Funktionen übertragen. In dieser Hinsicht sind die Begriffe der ›Bedeutung‹ und ›Funktion‹ bei Riemann synonym zu verstehen, eine Einsicht, die auch Brian Hyer betont.[52] Hyer veranschaulicht des Weiteren, dass tonale Funktionen nicht eine materielle Eigenschaft von Akkorden ausdrücken, sondern vielmehr deren Einstehen für ein immaterielles ›Konzept‹.[53] Die Zuordnung erfolgt dabei durch eine Abgrenzung gegen gleichwertige ›Konzepte‹, betrifft also im vorliegenden Fall die Entscheidung zwischen den Konzepten ›Tonika‹, ›Subdominante‹ und ›Dominante‹, sowie deren Vertretungen. Diese immateriellen Konzepte stellen für Hyer, in Berufung auf Gottlob Frege, ›Begriffe erster Stufe‹ dar[54], die von einem ›Begriff zweiter Stufe‹ gelenkt werden – dem der ›musikalischen Logik‹. Auf dieser Ebene werden die Konzepte der tonalen Funktionen zueinander in Beziehung gesetzt, so wie es bei der Reihung der dialektischen Momente der Fall ist. Erst dieses hierarchische Ordnungsprinzip ermöglicht die psychologischen Vorgänge und Erwartungshaltungen des aktiven Hörers.[55]

Eine weitere kritische Überlegung in diesem Zusammenhang bezieht sich ebenfalls auf den Parameter der Zeit in der musikalischen Analyse. Wie oben erläutert, versteht Riemann den Prozess des Hörens und Analysierens als kontinuierlichen Ablauf. Solch ein Kontinuum lässt sich allerdings in einer visualisierten Form der Analyse nur schwer wiedergeben. Diese kann vielmehr nur eine rückwirkende, synthetisierende und der temporalen Wirklichkeit enthobene Sicht der simultanen Prozesse darstellen. Der

49 »For Riemann, the tonal functions of chords are directly related to the activity of the logical functions of the human mind.« (Pearce 2008, 99)

50 Hyer 2011, 130.

51 »IV itself is meaningless, it is only in its relation to I that it functions as antithesis.« (Rehding 2003, 71)

52 Hyer hebt hervor, dass auch Riemann die beiden Begriffe als Synonyme verwendet (2011, bes. 92–111), wie etwa in der Einleitung zur *Vereinfachten Harmonielehre*, wo Riemann schreibt: »Es giebt nur dreierlei tonale Funktionen der Harmonie (Bedeutungen innerhalb der Tonart), nämlich die der Tonika, Dominante und Subdominante.« (1893, 9)

53 Hyer 2011, 101. Vgl auch Rehdings Warnung, das Konzept der Funktion zu eng mit einem konkreten Klang zu assoziieren: »The problem can … be located in his associating too closely the notion of function with the chord.« (2003, 78) Dahlhaus formuliert den Konflikt als Gegenüberstellung von »Erscheinung und Bedeutung« sowie »Präsentem und Repräsentiertem« (1966, 93).

54 Hyer 2011, 120. Hyer bezieht sich nicht nur im Titel, sondern auch in der inhaltlichen Organisation seines Artikels (»What *Is* a Function?«) auf Frege 1904.

55 Diese Erkenntnis deckt sich auch mit Rehdings Schlussfolgerung in Bezug auf Riemanns Spätwerk: »The notion of function (certainly in this late conception) was not strictly dependent on the sounded chord but rather on an expectation-fulfillment pattern.« (2003, 77)

Widerstreit zwischen retrospektiv abstrahierender (›globaler‹) und synchroner (›lokaler‹) Analyse ist auch in Riemanns Schriften erkennbar: Während die im *Handbuch* behandelten tonalen Beziehungen nur eine sehr enge Perspektive auf Akkordfortschreitungen geben können, erwächst mit der späteren Funktionstheorie der Anspruch, auch größere Zusammenhänge zu deuten. Im ersten Fall umgeht Riemann weitgehend das Problem, seine methodologischen Vorstellungen praktisch in der Analyse zu erproben. So sind die tonalen Beziehungen im *Handbuch* in den ohnehin spärlichen Notenbeispielen nicht eingetragen; konsequenterweise müssten sie wohl zwischen den Akkorden stehen, um die Prozesshaftigkeit entsprechend darzustellen.

Ein ähnliches Problem ergibt sich im Umgang mit der Funktionstheorie, da, wie oben ausgeführt, Funktionszuschreibungen nicht wie in der Stufentheorie als ›absolutes‹ Bezeichnungssystem einzelner Akkorde aufgefasst werden dürfen, sondern vielmehr als Symbole jener Evaluierungs- und Re-Evaluierungsprozesse, die sich im Hörvorgang in der Form eines zeitlichen Kontinuums abspielen. Dadurch ergibt sich ein relatives Bezeichnungssystem, das aber aus verschiedenen zeitlichen Perspektiven angewandt werden kann – und das damit sowohl eine synchrone als auch eine retrospektiv synthetisierende Sicht wiedergeben kann. Diese Vielschichtigkeit in der Anwendbarkeit findet sich ebenfalls in Riemanns Schriften, wenn auch nicht immer explizit dargelegt. Zunächst erweckt die erstmalige Präsentation der Funktionstheorie in der *Harmonielehre* von 1893 den Anschein eines ›global‹ abstrahierenden Systems[56], das aber Freiraum zur Interpretation einzelner, verschiedenartig deutbarer Akkorde in ihrem spezifischen Kontext lässt (was vor allem auf ›Nebenklänge‹ zutrifft, die unterschiedliche Hauptfunktionen vertreten können; vgl. oben). Die späteren, psychologisch orientierten, theoretischen Schriften heben hingegen vor allem die starke temporale Abhängigkeit von musikalischer Analyse hervor.

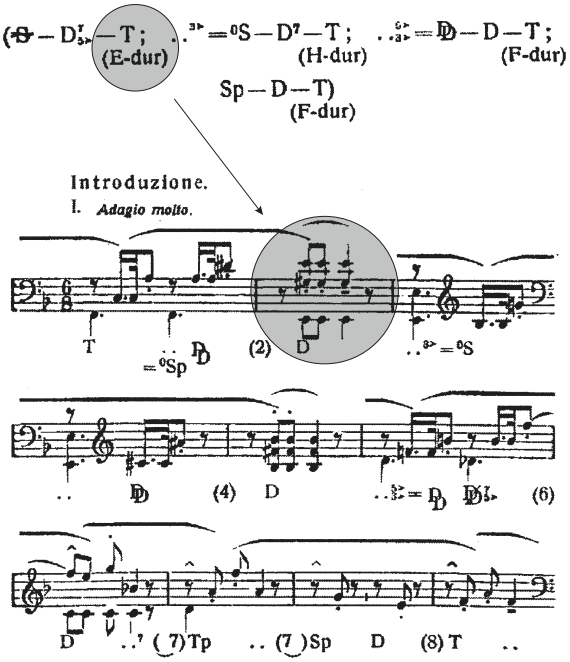
Riemann stellt sich dieser Problematik schließlich in seinen in den Jahren 1918–20 publizierten Analysen von Beethovens Klaviersonaten.[57] Trevor Pearce weist in diesem Zusammenhang besonders auf Riemanns Analyse der *Waldstein*-Sonate hin[58], zu der Riemann zwei unterschiedliche harmonische Deutungen der eröffnenden Periode des zweiten Satzes präsentiert, wobei die erste – Pearce bezeichnet sie als »local« – eine beinahe synchrone Interpretation wiedergibt, die die Passage in kleine kadenzielle Abschnitte zergliedert. Die ›globale‹ Perspektive hingegen, die Riemann vom ganzen Satz gibt, synthetisiert diese Momentaneindrücke unter der rückwirkenden Autorität einer einzigen übergeordneten Tonart. Beispiel 6 veranschaulicht exemplarisch, wie ein einzelner Akkord in diesem Prozess verschiedene tonale Funktionen annehmen kann:

Eine solche Mehrschichtigkeit in der harmonischen Analyse schafft meines Erachtens Möglichkeiten, die der Stufentheorie fremd sind. Dabei macht der Deutungsgehalt von Riemanns dialektischem Kadenzmodell einen wesentlichen Teil jener ›Logik‹ aus, wie

56 So sind in den Notenbeispielen, wenn sie überhaupt beschriftet sind, Funktionsbezeichnungen direkt unter einzelnen Akkorden vermerkt, was auf den ersten Blick einen Vergleich mit stufentheoretischer Beschriftung nahe legt.

57 Riemann 1918–20.

58 Vgl. Pearce 2008, 103–108.



Beispiel 6: ›Lokale‹ und ›globale‹ analytische Deutungen in Riemanns Analyse von Beethovens *Waldstein*-Sonate, 2. Satz[59]

sie der Hierarchie tonaler Ordnungen und deren Wahrnehmung beim Hören zu Grunde liegt. Ein solches Verständnis hilft auch bei der Beantwortung der von Brian Hyer behandelten Frage »What *Is* a Function?«.[60] Um allerdings das Potenzial dieses Ansatzes voll ausschöpfen zu können, ist es notwendig, sich ausführlich mit den oben erwähnten Schwierigkeiten der musikalischen Temporalität und ihrer Übertragung in eine visualisierte Analyse auseinanderzusetzen. Darüber hinaus gibt dies Anlass, die Prämissen und Implikationen der Vermischung von Stufen- und Funktionstheorie, wie sie heutzutage unter anderem in führenden Nordamerikanischen Lehrbüchern üblich gewordenen ist[61], kritisch zu hinterfragen.

59 Pearce 2008, 105–6. Vgl. Riemann 1918–20, Bd. 3, 30ff. Die erste der beiden Graphiken (von Pearce mit »Figure 1« beschriftet) enthält auch im Riemannschen Original einen Druckfehler. Der d-Moll-Klang in Takt 7 müsste als ›Tp‹ statt als ›T‹ von F-Dur bezeichnet sein. Riemann selbst beschreibt die Stelle als »Trugschluß« (1918–20, Bd. 3, 31) und verwendet in der ›globalen‹ Analyse das korrekte Funktionssymbol.

60 Hyer 2011.

61 Vgl. z. B. Laitz 2003, wo ein von Schenkerschen Aspekten durchzogenes stufentheoretisches Bezeichnungssystem mit funktionstheoretischen Konnotationen vermischt wird.

Noten

Riemann, Hugo (1888), Trio (E-Dur[62]) für Pianoforte, Violine und Violoncell, op. 47. Hamburg: Rahter und St. Petersburg: Büttner. http://imslp.org/wiki/Piano_Trio,_Op.47_%28Riemann,_Hugo%29

Literatur

Arntz, Michael (1999), *Hugo Riemann (1894–1919). Leben, Werk und Wirkung*, Köln: Concerto.

Belinfante, Ari (1904), »De leer der tonale functien in conflict met die der polaire tegenstelling«, *Orgaan van de Vereeniging van Muziek-Onderwijzers en – Onderwijzeressen* 4/9, 1–2.

Bent, Ian (2011), »The Problem of Harmonic Dualism. A Translation and Commentary«, in: *The Oxford Handbook of Neo-Riemannian Theories*, hg. von Edward Gollin und Alexander Rehding, 167–193.

Capellen, Georg (1901), »Die Unmöglichkeit und Überflüssigkeit der dualistischen Molltheorie Riemann's«, *NZfM* 97, 529–531, 541–543, 553–555, 569–572, 585–587, 601–603, 617–619.

Dahlhaus, Carl (1966), »Über den Begriff der tonalen Funktion«, in: *Beiträge zur Musiktheorie des 19. Jahrhunderts* (= Studien zur Musik des 19. Jahrhunderts 4), hg. von Martin Vogel, Regensburg: Bosse, 93–102.

De la Motte-Haber, Helga (2005), »Musikalische Logik. Über das System von Hugo Riemann«, in: *Musiktheorie* (= Handbuch der Systematischen Musikwissenschaft 2), hg. von Helga de la Motte-Haber und Oliver Schwab-Felisch, Laaber: Laaber, 203–223.

Frege, Gottlob (1904), »Was ist eine Funktion«, in: *Festschrift. Ludwig Boltzmann gewidmet zum 60. Geburtstage 20. Februar 1904*, hg. von Stefan Meyer, Leipzig: Barth, 656–666.

Grabner, Hermann (1923), *Die Funktionstheorie Hugo Riemanns und ihre Bedeutung für die praktische Analyse*, München: Otto Halbreiter.

Hauptmann, Moritz (1853), *Die Natur der Harmonik und Metrik*, Leipzig: Breitkopf & Härtel.

Hyer, Brian (2011), »What Is a Function?«, in: *The Oxford Handbook of Neo-Riemannian Theories*, hg. von Edward Gollin und Alexander Rehding, 92–139.

Jorgenson, Dale A. (1986), *Moritz Hauptmann of Leipzig* (= Studies in the history and interpretation of music 2), Lewiston: Mellen.

Laitz, Steven (2003), *The Complete Musician. An Integrated Approach to Tonal Theory, Analysis, and Listening*, New York: Oxford University Press.

Mennicke, Carl (Hg.) (1909), *Riemann-Festschrift. Gesammelte Studien. Hugo Riemann zum sechzigsten Geburtstage überreicht von Freunden und Schülern*, Leipzig: Hesse.

62 In Mennicke (1909, XXXVII) wird die Tonart irrtümlich mit Es-Dur angegeben.

Mooney, Kevin (2000), »Hugo Riemann's Debut as a Music Theorist«, *Journal of Music Theory* 44/1, 81–99.

Moßburger, Hubert (2002), »Das dialektische Kadenzmodell Moritz Hauptmanns und die Harmonik des neunzehnten Jahrhunderts«, *Musik & Ästhetik* 6/24, 50–59.

Nowak, Adolf (2001), »Wandlungen des Begriffs ›musikalische Logik‹ bei Hugo Riemann«, in: *Hugo Riemann (1849–1919): Musikwissenschaftler mit Universalanspruch*, hg. von Tatjana Böhme-Mehner und Klaus Mehner, Köln: Böhlau, 37–48.

Pearce, Trevor (2008), »Tonal Functions and Active Synthesis. Hugo Riemann, German Psychology, and Kantian Epistemology«, *Intégral* 22, 81–116.

Rathert, Wolfgang (2005), »Riemann, Hugo« in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 2. Aufl., hg. von Ludwig Finscher, Personenteil 14, Sp. 64–78.

Rehding, Alexander (2003), *Hugo Riemann and the Birth of Modern Musical Thought*, New York: Cambridge University Press.

—— (2011), »Tonality between Rule and Repertory; Or, Riemann's Functions – Beethoven's Function«, *Music Theory Spectrum* 33/2 (Fall 2011), 109–123.

Riemann, Hugo (als Hugibert Ries, 1872), »Musikalische Logik. Ein Beitrag zur Theorie der Musik«, *NZfM* 68, 28–29, 36–38, 279–282, 287–288, 353–355, 363–364, 373–374.

—— (1874a), *Ueber das musikalische Hören*, Leipzig: Fr. Andrä's Nachfolger.

—— (1874b), *Musikalische Logik. Hauptzüge der physiologischen und psychologischen Begründung unseres Musiksystems* (= Ueber das musikalische Hören, Diss. Göttingen 1874), Leipzig: Kahnt.

—— (1875), Riemann, Hugo »Die objective Existenz der Untertöne in der Schallwelle«, *Allgemeine deutsche Musikzeitung* 2 (1875), 205 f., 213 ff.

—— (1877), *Musikalische Syntaxis. Grundriß einer harmonischen Satzbildungslehre*, Leipzig: Breitkopf & Härtel.

—— (1887a), *Handbuch der Harmonielehre*, (2. erw. Aufl. von: Skizze einer neuen Methode der Harmonielehre, 1880), Leipzig: Breitkopf & Härtel.

—— (1887b), *Systematische Modulationslehre als Grundlage der musikalischen Formenlehre*. Hamburg: J. F. Richter.

—— (1891), »Die Neugestaltung der Harmonielehre«, *Musikalisches Wochenblatt* 22, 513–514; 40, 529–531; 42, 541–543.

—— (1893), *Vereinfachte Harmonielehre oder Die Lehre von den tonalen Funktionen der Akkorde*, London: Augener.

—— (1905), »Das Problem des harmonischen Dualismus. Ein Beitrag zur Ästhetik der Musik«, *NZfM* 72, 3–5, 23–26, 43–46, 67–70.

—— (1916), »Ideen zu einer ›Lehre von den Tonvorstellungen‹«, in: *Jahrbuch der Musikbibliothek Peters* 21/22, Leipzig: Peters, 1–26.

—— (1918–20), *L. van Beethovens sämtliche Klaviersonaten. Ästhetische und formaltechnische Analyse mit historischen Notizen*, 3 Bde., Berlin: Hesse.

Rummenhöller, Peter (1963), *Moritz Hauptmann als Theoretiker: eine Studie zum erkenntnistheoretischen Theoriebegriff in der Musik*, Wiesbaden: Breitkopf & Härtel.

Seidel, Wilhelm (2001), »Riemann und Beethoven«, in: *Hugo Riemann (1849–1919): Musikwissenschaftler mit Universalanspruch*, hg. von Tatjana Böhme-Mehner und Klaus Mehner, Köln: Böhlau, 139–151.

Weber, Gottfried (1830–32), »Über eine besonders merkwürdige Stelle in einem Mozart'schen Violinquartett aus C«, in: *Versuch einer geordneten Theorie der Tonsetzkunst*, 3. überarb. Aufl., Bd. 2, Mainz u. a.: Schott, 196–226.

Elle a des airs bleus, roses, gris et verts

Das Farbenspiel in Debussys *La mer est plus belle*

Matthias Ningel

ABSTRACT: Die folgende Analyse von *La mer est plus belle* verfolgt eine multiperspektivische Strategie, um vorrangig die einheitsstiftenden Elemente der Komposition aufzuzeigen. Zentral hierbei erscheinen die Analyseparadigmen des ›klanglichen Dreitakts‹, der ›Zentralklangkomposition‹, der Tonnetzanalyse und der Funktionsharmonik.

Debussys Musikauffassung

Claude Debussy schätzte jegliche Kompositionslehre gering. Sein gesamtes Leben hindurch untermauern Selbstzeugnisse seine negative Einstellung gegenüber musikalischen Regeln, denen er eine korsetthafte Wirkung auf den Musikschaffenden nachsagte. Im Jahre 1902 bekundet Debussy in der Zeitschrift *Musica*:

> Was der französischen Musik am dringlichsten zu wünschen wäre, ist die Abschaffung des Studiums der Harmonielehre, wie man es an den Hochschulen betreibt. Eine pompösere und lächerlichere Art, Klänge zusammenzufügen, läßt sich nicht denken.

Und auch in einem 1911 geführten Interview formuliert er es direkt und unmissverständlich:

> Ich kann die Doktrinäre und ihre Impertinenz auf den Tod nicht leiden.[1]

Debussy muss als Komponist in einem sehr hohen Maße seiner Intuition gefolgt sein. Nicht das bewusste Befolgen einer Regel, sondern schlicht sein eigenes Gefühl von Stimmigkeit ist Debussys Maßstab. Jede Analyse sollte versuchen, dem gerecht zu werden. Albert Jakobik bringt diese Prämisse auf den Punkt, wenn er vorschlägt »einen Debussy ›von Debussy aus‹ zu entwerfen«.[2]

Debussys kompositorisches Denken ist geprägt durch den Glauben an ein intuitives und ewiges Wissen über Harmonie, das in der Natur zu finden sei. Mit Debussys eigenen Worten:

1 Debussy 1974, 61 und 269.

2 Jakobik 1977, IX.

> Für den, der mit dem Herzen schaut und lauscht, ist das die beste Entwicklungslehre, geschrieben in jenes Buch, das von den Musikern nur wenig gelesen wird: das der Natur.

Musik soll demnach ›natürlich‹ sein. Sie soll Ihre Logik in sich selbst tragen und nicht von einem übergeordneten Regelwerk empfangen. Sie soll in ihrer Komplexität ebenso unergründlich sein wie die Natur selbst. Noch einmal Debussy:

> Wer wird das Geheimnis der musikalischen Komposition ergründen? Das Rauschen des Meeres, der Bogen des Horizonts, der Wind in den Blättern, ein Vogelruf hinterlassen in uns vielfältige Eindrücke. Und plötzlich, ohne dass man das mindeste dazutut, steigt eine dieser Erinnerungen in uns auf und wird zur musikalischen Sprache. Sie trägt ihre Harmonie in sich selbst.[3]

Diese Hochachtung vor dem Zusammenwirken aller natürlicher Kräfte, einem Spiel, das die Fähigkeit menschlichen Verstehens transzendiert, erinnert an den Glauben an die Sphärenharmonie und trägt Züge eines ehrfürchtigen Pantheismus in sich, der sich auch in der folgenden Äußerung Debussys als Monsieur Croche manifestiert:[4]

> Die Musik […] ist eine Summe unterschiedlicher Kräfte. […] Mir sind ein paar Noten lieber, die ein ägyptischer Hirte auf seiner Flöte bläst – er ist eins mit der Landschaft und hört Harmonien, von denen sich eure Schulweisheit nichts träumen lässt.[5]

Die Begriffe des ›Stationären‹ und ›Zuständlichen‹ haben sich im Beschreibungsvokabular für den Stil Debussys etabliert. Tatsächlich aber sind sie irreführend, insofern sie suggerieren, der Musik Debussys mangele es an Beweglichkeit; sie verzichtet nur häufig auf Zäsuren und allzu scharfe Kontraste.[6] Auch beim Wechsel der Tonart geht Debussys Bemühen dahin, einen Übergang zu schaffen, der ohne alle Gewalt ist.[7]

Die Vermutung liegt nahe, dass Debussy den Gegensatz von ›stationär‹ versus ›beweglich‹ dadurch löst, dass Neues immer als Variante von etwas Vorherigem in Erscheinung tritt. Wie Debussy es versteht, ohne jähe Kontraste zu komponieren, soll die folgende Analyse des Liedes *La mer est plus belle* demonstrieren.

Analyse von *La mer est plus belle*

La mer est plus belle ist das erste Lied aus den 1891 komponierten und 1901 erschienenen *Trois Mélodies de Paul Verlaine*. Der Rückgriff auf Verlaine ist naheliegend: Das Gedicht formuliert die gleiche Auffassung von der Naturschönheit, der allumfassenden Weltharmonie und der menschlichen Stellung darin, wie sie auch Debussy vertritt. So

3 Debussy 1974, 153 und 269.

4 Zit. nach Reckow 1989, 178.

5 Debussy 1974, 49.

6 Auf dieses Paradox wird auch hingewiesen in: Albrecht 1957, 1056.

7 Barraqué 1964, 114, und Jakobik 1977, 25.

wird die Schönheit des Meeres als nicht mehr steigerungsfähig beschrieben: »plus belle que tous, meilleure que nous!« Das Meer wird in die Nähe des Religiösen gerückt, wenn Verlaine in diesem Kontext die Heilige Jungfrau Maria nennt: »la mer qui prie la vierge Marie!« Und auch die einheitsstiftende Funktion der Natur begegnet in Verlaines Gedicht: Alle unterschiedlichen Eigenschaften, die schrecklichen wie die zarten, werden zu einem harmonischen Ganzen vereint: »Elle a tous les dons, terribles et doux«. In der letzten Strophe wird zusätzlich der Himmel beschrieben und die harmonische Verbindung von Himmel und Meer in ihrer Farbenpracht dargestellt: »Elle a des airs bleus, roses, gris et verts«. Das den Text kennzeichnende Spannungsverhältnis zwischen Einheit und Vielfalt der Erscheinungsformen soll auch den Leitfaden der Analyse bilden.

Ein Gefühl von Einheitlichkeit entsteht in Debussys Komposition durch die konstante Motorik der Sechzehnteltriolen im Klavierpart. Das fortlaufende Arpeggieren und ein stetes organisches Steigen und Sinken der Lautstärke wirken ebenfalls einheitsstiftend. Rhythmische Änderungen im Klavier, wie etwa bei der Zwei-gegen-drei-Rhythmik in Takt 26, sind so beschaffen, dass der zugrundeliegende Viertelpuls deutlich erhalten bleibt. Auch die letzten drei Takte mit ihrer klaren Setzweise in Vierteln ohne Arpeggios sind durch die Verlangsamung der Sechzehnteltriolen zu duolischen Sechzehnteln in Takt 37 organisch herbeigeführt.

Die Rhythmik der Singstimme ist insofern einheitsstiftend, als sie durchgehend dem gesprochenen Vortrag des Textes nahekommt. Die betonten Silben sind tendenziell länger und etwas exponierter: »La mer est plus belle que les catédrales.« (Die markierten Silben befinden sich jeweils auf einer ersten Zählzeit und haben den Notenwert einer halben Note.)

Ferner entstammen nahezu alle Melodietöne dem begleitenden Klaviersatz. Ausnahmen sind meist unmittelbar vor Harmoniewechseln auszumachen. Dann vitalisieren melodische Wendungen das harmonische Geschehen. Hierbei handelt es sich fast immer um Sekundschritte auf kurzer Zählzeit, so etwa in Takt 4 das g^1 in der Gesangsstimme, welches vom akkordeigenen a^1 abweicht und den Ausgangspunkt der aufsteigenden Linie g^1-a^1-h^1 bildet, die den Harmoniewechsel zu H-Dur in Verbindung mit dem h^1 vorbereitet.

Kennzeichnend für Debussys Melodik sind also einerseits der hohe Grad an Einbettung in die Harmonik, andererseits die subtilen richtungsweisenden Momente, die Harmoniewechsel herbeiführen bzw. unterstützen.
Die harmoniebeeinflussenden Momente der Melodik wiederum richten sich stark am gesprochenen Text aus. Es sind die betonten Worte, die mit den melodisch vorbereiteten Harmoniewechseln zusammen fallen. Auch in »La mer est plus belle que les catédrales« (Beispiel 1) wechseln die Harmonien unabhängig von der Position im Takt jeweils auf betonter Silbe. So erfolgt der Harmoniewechsel beispielsweise in Takt 8 erst auf der zweiten Zählzeit.

Festzuhalten ist also, dass sich Text und Melodik der Singstimme zusammen mit dem Klaviersatz zu einer organischen Einheit verbinden. Entwicklungen werden also immer vom gesamten Organismus vollzogen: Die Melodik ist gekoppelt an die Harmonik; die Harmoniewechsel sind gekoppelt an die Melodik; der Rhythmus ist ein Teil der Melodik und wiederum gekoppelt an die Textbetonungen.

Beispiel 1: Claude Debussy, *La mer est plus belle*, T. 3–6

Zur Darstellung des Verlaufs der harmonischen Felder eignet sich das Eulersche Tonnetz. Diese durch die Neoriemannian- bzw. Pantriadic Theory wieder stärker in den Fokus gerückte Darstellungsweise von tonaler Nähe bringt Klarheit in das harmonische Geschehen.[8] Das Tonnetz bildet sämtliche Dur- und Molldreiklänge als Dreiecke ab. Die nach oben ausgerichteten Dreiecke repräsentieren Durdreiklänge, während die nach unten gerichteten Dreiecke das Tongeschlecht Moll darstellen. Tonale Nähe von Akkorden entsteht durch gemeinsame Töne. In *La mer est plus belle* ist in den ersten Takten eine deutliche, sogar symmetrische Gruppierung um den Akkord G-Dur zu erkennen (Abbildung 1).

Ginge man von der zugrundeliegenden Skala aus, wären die einzelnen Akkorde voneinander tonal weit entfernt. Dass allen umliegenden Akkorden ein zu G-Dur gehöriger Dreiklangston zu eigen ist, stellt hier die Verbindung her.

Diese Nähe aller Akkorde zu G-Dur findet sich nicht im gesamten Stück. In diesem Zusammenhang sollte kurz auf eine fundamentale Eigenschaft sämtlicher Kompositionen Debussys eingegangen werden, die Albert Jakobik erstmals benannt hat. Anknüpfend an Debussys Selbstverständnis als ›Tonmaler‹ entwickelte Jakobik ein Analyseverfahren, das die Farbverläufe im Werk nachzuvollziehen versucht. Demnach verfügt jedes Stück über

8 Cohn 2012, 25ff. und 28.

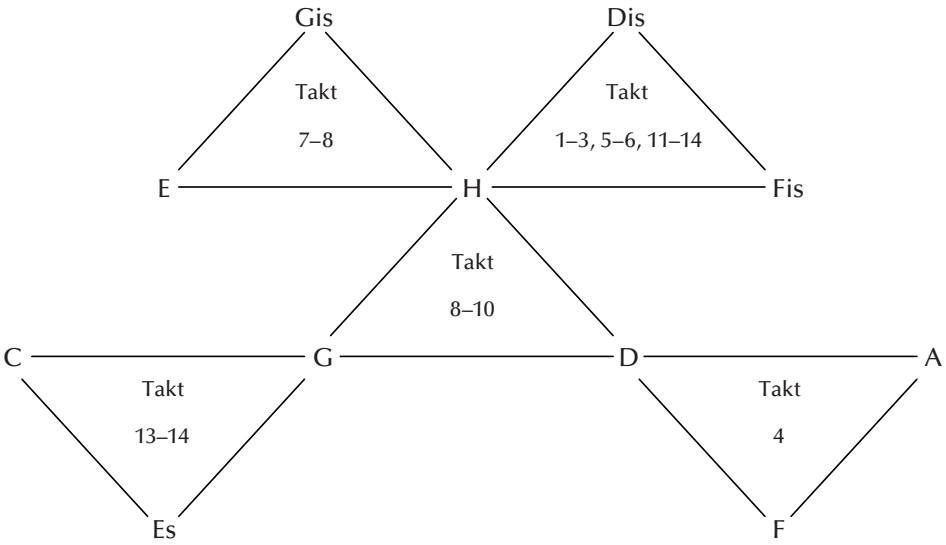


Abbildung 1: Claude Debussy, *La mer est plus belle*, Takt 1–14, Diagramm der verwendeten Harmonien

eine »Grundfarbe«, die vor allem an dessen Anfang und am Ende auftritt. Im Verlaufe des Stückes kommt es zu Mischprozessen, bei denen eine »Gegenfarbe« zur Geltung kommt. Diese ergänzt den Tonvorrat des Stückes zur Vollchromatik. Eine verbindende Funktion kommt einer offenen »Vermittlungsfarbe« zu, die zwischen Grundfarbe und Gegenfarbe steht. Dieses Farbspiel nennt Jakobik den »klanglichen Dreitakt«.[9]

Bereits die Vorzeichen in *La mer est plus belle* machen einen ›klanglichen Dreitakt‹ plausibel: Beginnend und endend mit einer G-Dur-Vorzeichnung sind im Mittelteil fünf Kreuze vorgezeichnet. Der Mischprozess wird nach Takt 14 eingeleitet. Eine Vermittlungsfarbe lässt sich gleichwohl nicht ausmachen, vielmehr ist der Farbwechsel durch eine Sequenz herbeigeführt. Die im Klavier identischen Takte 13 und 14 setzen zweimal die Farben H-Dur und c-Moll gegenüber. Im gleichen Verhältnis stehen die folgenden zwei Farben D-Dur und dis-Moll, die ebenfalls zweimal in exakt gleicher Setzweise in den Folgetakten 15 und 16 erklingen. Sämtliche Parameter bis auf die Tonhöhe sind also in diesen Takten beibehalten – genug Gleichbleibendes, um den Richtungswechsel in andere tonale Gefilde gewaltlos durchzuführen. Von dis-Moll ausgehend ist das Erreichen der Gegenfarbe in Takt 17 nicht mehr weit. Sie ist durch die Töne *fis* und *ais* bestimmt, und auch der Ton *cis* erklingt erstmalig im Stück, wodurch die Vollchromatik realisiert ist. Hervorgehoben ist dieser Moment dadurch, dass hier zum ersten Mal kein Dreiklang sondern ein Vierklang im Klavier erklingt. Dieser ist ein Hybrid aus den Akkorden Fis-Dur und dis-Moll. Dem entspricht folgende Darstellung im Tonnetz:

9 Jakobik 1977, 11.

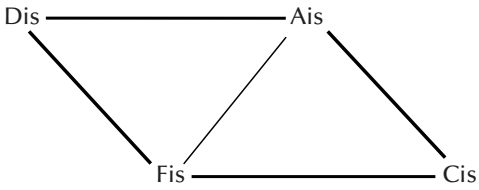
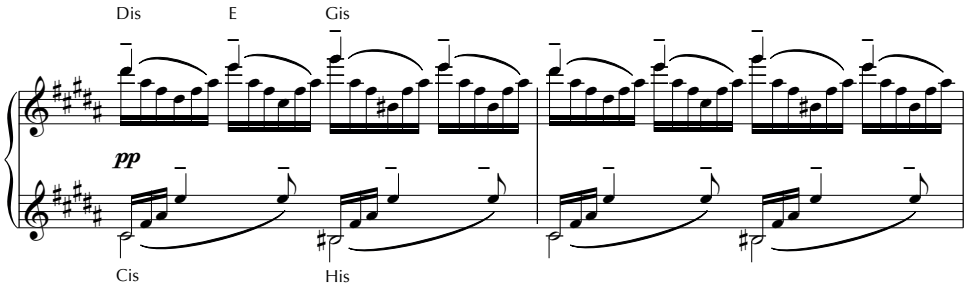


Abbildung 2: Claude Debussy, *La mer est plus belle*, T. 17, Diagramm mit den Tönen der ›Gegenfarbe‹

Die Lautstärke, die während des Lied stets im Auf- und Absteigen begriffen ist, befindet sich zu diesem Zeitpunkt im Forte. Die ostinate Akkordbrechung im Klaviersatz wird ab Takt 17 doppelläufig. Passend zum gesungenen Wort »immensité« wird hier ein Höhepunkt erreicht, ähnlich dem Entstehen einer Welle aus dem Zusammentreffen unterschiedlicher Strömungskräfte im Wasser.

Die Gegenfarbe dominiert bis in Takt 25, wo sich fast keine Versetzungszeichen finden und sich die Musik in der tonleitereigenen Klanglichkeit bewegt. Vor allem in den Takten 19–20 treten *fis* und *ais* als die Gegenfarbe bestimmende Klänge sehr gehäuft auf.

Zudem realisiert Debussy an dieser Stelle eine Kompositionsweise, die Christoph Wünsch als »Zentralklangkomposition« bezeichnet.[10] Gemeint ist die allmähliche Verdichtung eines Tonvorrates um einen zugrundeliegenden Zentralklang. Dieser Verdichtungsprozess führt zu einer Sättigung des Farbwertes. Der oben dargestellte Hybridklang aus dis-Moll und Fis-Dur wird als Zentralklang durch ein schrittweises Erschließen weiterer Töne – deutlich sichtbar im äußeren Klaviersatz – zur Klanglichkeit der vollständigen Diatonik ausgebaut.



Beispiel 2: Claude Debussy, *La mer est plus belle*, T. 19–20, Erweiterung des Zentralklanges

Das Tonnetz zeigt die Erweiterung des Klangraumes und lässt eine gewisse Systematik erkennen (Abbildung 3). Die Tonverbindung von Fis und Ais wirkt wie ein Anker, von dem aus in beide Richtungen achsensymmetrisch neue Klänge erschlossen werden. E-Dur ab Takt 23 bildet eine Schnittstelle mit jenem Klangraum, der sich eingangs um den Akkord G-Dur gruppierte (dort T. 7–8). Auf E-Dur folgt in Takt 25 ein C-Dur, das ebenfalls zum Klangraum der Grundfarbe gehört. Ab Takt 30 folgt dann ein expliziter Rückgriff auf den

10 Wünsch 2009, 63 ff.

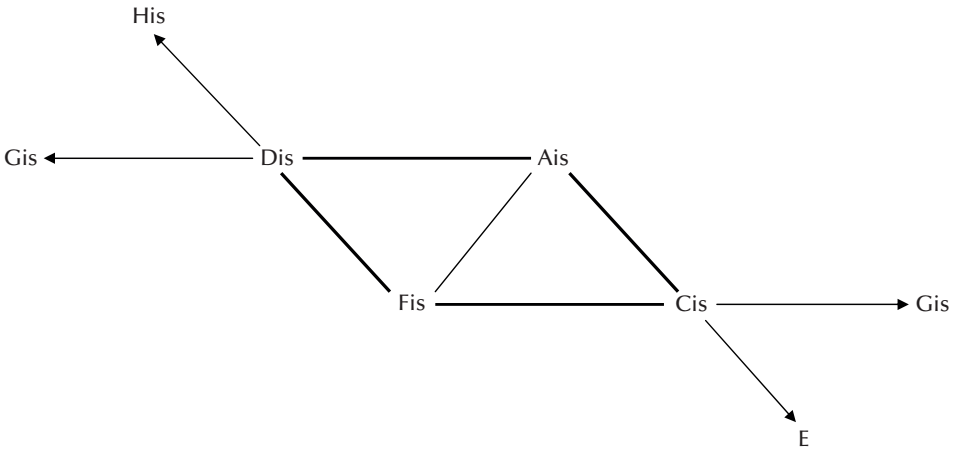
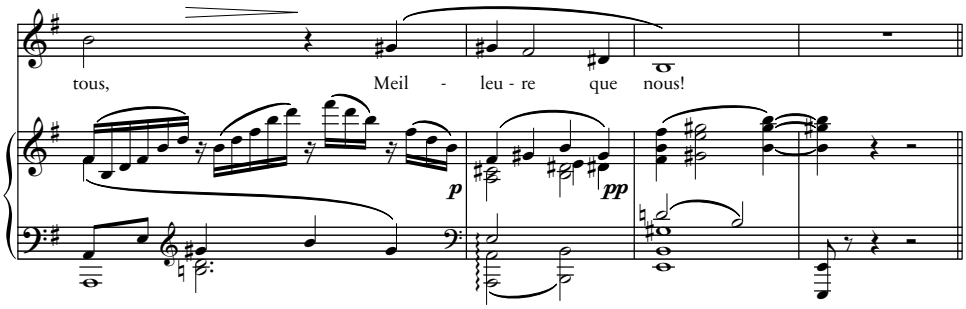


Abbildung 3: Claude Debussy, *La mer est plus belle*, T. 17 ff., Erweiterung des Tonvorrats vom Zentralklang ausgehend

Anfang:[11] Die Takte 30–32 sind musikalisch identisch mit den Takten 3–5 und stellen somit die klangliche Grundfarbe wieder her. Es ist jedoch E-Dur, das auch zum Ende hin dominiert und den Schlussklang bildet.[12] Es wird durch eine für Debussy verblüffend konventionelle Kadenz erreicht:[13]



Beispiel 3: Claude Debussy, *La mer est plus belle*, Kadenz

11 Die Gesamtform des Stückes ließe sich mit Blick auf das reprisenhafte Moment in Takt 30 am ehesten als ABA'-Form beschreiben. B bildet dabei keinen Kontrast, sondern kehrt eine einzelne farbliche Facette stärker hervor.

12 Insofern E-Dur möglicherweise als Vermittlungsfarbe zwischen Grund- und Gegenfarbe steht, würde dieser Schluss der Theorie Jakobiks freilich widersprechen.

13 Die letzten drei Takte ließen sich funktionsharmonisch als Folge von Subdominante mit zugefügter Sexte, Dominantseptakkord und Tonika oder stufentheoretisch als doppelter Quintfall II-V-I interpretieren.

Fazit

La mer est plus belle ist eine relativ frühe Komposition von Debussy. Nicht alle genannten Aspekte sind auch repräsentativ für seine späteren Werke. In seinen Etüden beispielsweise sucht Debussy bewusst die Beschränkung und unterwirft sich selbstauferlegten Regeln wie etwa dem konsequenten Gebrauch nur eines Intervalls. Bei den von solchen Beschränkungen freien Kompositionen des Frühwerks hingegen ist von einem stark intuitiv gelenkten Komponieren auszugehen. Die zahlreichen Selbstzeugnisse Debussys stützen diese Annahme.

Die Analyse des Liedes hat vor allem gezeigt, wie sämtliche musikalischen Parameter ineinander greifen. Einzelne Parameter isoliert zu betrachten, würde dem Gedanken der Werkeinheit nicht gerecht. Eine Aussage über die Gesangsmelodik ist beispielsweise zwangsläufig mit einer Aussage über Harmonik und Textrhythmus verbunden. Die Melodie empfängt ihre rhythmische Gestaltung von der Textvorlage. Betonungen des Sprechrhythmus werden durch längere Notenwerte in der Musik abgebildet. Die Melodietöne sind häufig dem Tonvorrat der begleitenden Akkorde entnommen. Wenn dies nicht der Fall ist, führen die akkordfremden Töne häufig schrittweise einen Harmoniewechsel herbei. Somit ist auch umgekehrt die Harmonik von der Melodik abhängig.

Die einzelnen Harmonien sind dadurch miteinander verbunden, dass sie gemeinsame harmonische Bezugspunkte teilen. Der harmonische Bezugspunkt der ersten Takte ist der G-Dur Akkord, wie die Tonnetzanalyse zeigte. In der Sequenz liegt dieser Bezugspunkt in dem gleichen Spannungsverhältnis der Akkordverbindung innerhalb eines Sequenzgliedes. Auch die ›Zentralklangkomposition‹ zeichnet sich gerade durch eine harmonische Verankerung aus.

Die Gesamtform entspricht am ehesten der ABA' Form und folgt tendenziell Jakobiks Ansatz des ›Dreitakts‹. Allerding widerspricht das Fehlen der Grundfarbe am Ende des Stückes dieser Theorie.

Hieran wird deutlich, wie wertvoll die Einnahme vielerlei Blickpunkte für die Analyse sein kann. Von einer Suche nach einem alleinigen, der Musik zugrundeliegenden Prinzip sollte abgesehen werden. Auch ist nicht jedem zur Analyse herangezogenen Werkzeug jeweils nur ein Zuständigkeitsbereich zugeordnet. Im Gegenteil: Die Kombination mehrerer Werkzeuge kann gewinnbringend angewandt werden. Die Arbeit mit Zentralklängen, wie von Wünsch beschrieben, wird durch die Tonnetzdarstellung greifbar, ebenso der Begriff der assoziativen Harmonik. Die Mischprozesse in Jakobiks ›Dreitakt‹ können durch das Wissen um Sequenzen und ihr harmonisches Lenkpotential nachvollzogen werden. Daher sollte die Suche nach Prinzipien eher in Debussys persönlichen Stellungnahmen zu seiner Musikauffassung betrieben werden, während zur werkimmanenten Analyse ein möglichst gut gefüllter Werkzeugkoffer mitgebracht werden sollte.

Literatur

Albrecht, Hans (1957), Artikel »Impressionismus«, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, hg. von Friedrich Blume, Kassel u. a.: Bärenreiter, Sachteil Bd. 6, Sp. 1046–1090.

Barraqué, Jean (1964), *Claude Debussy. In Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*, übers. von Clarita Waege und Hortensia Weiher-Waege, Reinbek b. Hamburg: Rowohlt.

Cohn, Richard (2012): *Audacious Euphony. Chromaticism and the Triad's Second Nature*, New York: Oxford University Press.

Debussy, Claude (1974), *Monsieur Croche. Sämtliche Schriften und Interviews*, hg. von François Lesure, übersetzt von Josef Häußler, Stuttgart: Reclam.

Jakobik, Albert (1977), *Claude Debussy oder die lautlose Revolution in der Musik*, Würzburg: Triltsch.

Reckow, Fritz (1989), Artikel »Sphärenharmonie«, in: *Musiklexikon*, Bd. 4, hg. von Carl Dahlhaus, und Hans Heinrich Eggebrecht, Mainz: Schott.

Wünsch, Christoph (2009), *Satztechniken im 20. Jahrhundert*, Kassel: Bärenreiter.

Sur le mode mineur – Ein Mondbild in Moll

Eine analytische Annäherung an Claude Debussys Verlaine-Lied *Clair de lune*

Wendelin Bitzan

ABSTRACT: Eine Untersuchung der Tonsprache Debussys erfordert die Beachtung der ästhetischen und interdisziplinären Rahmenbedingungen impressionistischen Komponierens. In besonderem Maße gilt dies für die zahlreichen Werke, denen die Lyrik Paul Verlaines – als vertonter Text oder als Inspirationsquelle – zu Grunde liegt. Die Analyse der zweiten Fassung des Liedes *Clair de lune* (1891) erweist sich als aufschlussreich im Hinblick auf die Parameter der Melodik, Harmonik, Form und Syntax und erlaubt Rückschlüsse auf den Umgang Debussys mit Textvorlagen des literarischen Symbolismus.

Wer in musikalischen Werken des Fin de siècle nach Querverbindungen zum Schaffen von Zeitgenossen oder nach Verweisen auf andere Künste sucht, wird schnell fündig. Gerade der Impressionismus ist nach allgemeinem Verständnis undenkbar ohne außermusikalische Inspiration und programmatische Beziehungen. Der poetische Topos der Nacht und Dunkelheit, wie er im musikalischen Nachtstück *Nocturne* oder *Notturno* seinen Ausdruck findet, ist verschiedentlich als zentral für die romantische Ästhetik beschrieben worden.[1] Noch bei Claude Debussy finden sich Anknüpfungspunkte an diese Tradition. Eine Reihe von Werken ist durch die Thematisierung des Mondlichts miteinander verbunden – dabei handelt es sich bevorzugt um Kompositionen, die in Zusammenhang mit der symbolistischen Dichtung Paul Verlaines stehen, dem von Debussy am häufigsten vertonten Dichter. Dieser Aufsatz behandelt exemplarisch Debussys Vertonung des Gedichts *Clair de lune* (1891) aus unterschiedlichen analytischen Perspektiven.

Entstehungsgeschichtlicher Hintergrund

Der junge Verlaine veröffentlichte im Jahr 1869 den Gedichtzyklus *Fêtes galantes*, eine Serie von einundzwanzig Gedichten, inspiriert durch den Rokokomaler Antoine Watteau.[2] Der Terminus ›fête galante‹ als Sinnbild für eine aristokratische Festszene wird von Watteau als Gattungsbegriff verwendet und bezeichnet Gemälde mit einem spezifischen motivischen Ambiente, darunter höfische Feierlichkeiten, Schäferstücke oder Szenenbil-

1 Seidel 1969, 635 f. sowie Schmidt 1991, 83 ff.

2 Zum vielschichtigen Bedeutungsgehalt von Verlaines Zyklus siehe Hardeck 1967, 52 f.

der der Commedia dell'arte.[3] Als literarischer Zyklus gelangten Verlaines *Fêtes galantes* zu einiger Bekanntheit, und neben einigen anderen Komponisten nahm sich vor allem Claude Debussy der Gedichte an. *Clair de lune*, das sanft-melancholische erste Gedicht des Zyklus', spielt dabei eine besondere Rolle: Debussy vertonte es erstmals im Jahr 1882 gemeinsam mit einigen anderen Versen aus den *Fêtes galantes* und setzte es später ein zweites Mal, um es innerhalb einer dreiteiligen Liederserie unter gleichem Titel zu veröffentlichen.[4] Die hier besprochene spätere Fassung des Liedes steht in den *Fêtes galantes, 1er recueil* von 1891 an dritter Stelle und folgt auf *En sourdine* und *Fantoches*, die Gedichte Nr. 21 und Nr. 11 aus Verlaines Sammlung.

Die imaginativen Topoi des Mondes und Mondscheins tauchen einige Male in Instrumentalwerken Debussys auf; ebenso verhält es sich mit Verweisen auf die Ideenwelt und Atmosphäre der *Fêtes galantes*. Dass sich der Titel des Klavierstücks *Clair de lune*, des dritten Satzes der *Suite bergamasque* (1890), ebenfalls auf Verlaines Gedicht bezieht, gilt als gesichert.[5] Umstritten ist hingegen, ob es die lautmalerischen, kaum übersetzbaren »masques et bergamasques« aus der zweiten Gedichtzeile von *Clair de lune* waren, die den Komponisten zur Betitelung der Suite inspirierten, oder ob die Namensgebung lediglich auf das Umland des norditalienischen Bergamo, einer einstigen Hochburg der Commedia dell'arte, verweist.[6] Eine auf den *Fêtes galantes* basierende Ballettmusik, deren Komposition Debussy um 1910 beabsichtigte, wurde niemals realisiert.[7] Zwei weitere Nachtstücke ohne nachweisliche Verbindung zu Verlaine finden sich in Debussys späterer Klaviermusik: Das mittlere Stück der zweiten *Images*-Trilogie für Klavier (1907) ist betitelt mit *Et la lune descend sur le temple qui fut*; und im zweiten Buch der *Préludes pour piano* (1912/13) verwendet Debussy für das siebte Stück, eine ebenfalls äußerst fragile und zarte Komposition, den nachgestellten Titel *La terrasse des audiences du clair de lune*.

Clair de lune

Votre âme est un paysage choisi
Que vont charmants masques et bergamasques,
Jouant du luth et dansant et quasi
Tristes sous leurs déguisements fantasques.

3 Manche Autoren äußern sich skeptisch zum atmosphärischen Einfluss der Watteauschen Malerei auf Verlaines Dichtung. Vgl. Wright 1967, 627 f., sowie Walker 1972, 1107 f.

4 Zwischen der ersten und zweiten Vertonung liegt diejenige Gabriel Faurés von 1887 (op. 46 Nr. 2).

5 Wright 1972, 633. Die vierhändige *Petite Suite* (1889) verwendet zudem mit *En bateau* und *Cortège* zwei Gedichttitel von Verlaine als Satzüberschriften (vgl. Wenk 1976, 23).

6 Ebd. Wenk stellt eine konkrete Verbindung her zu zwei Figuren der *commedia dell' arte*, Brighella und Arlecchino, die aus Bergamo stammen. Gabriel Fauré bezog sich in seiner aus früheren Werken collagierten Theatersuite *Masques et bergamasques* op. 112 nochmals explizit auf die Sphäre der *Fêtes galantes*.

7 Wright 1967, 634. Debussy hatte bereits ein eigenes Libretto namens *Masques et bergamasques* verfasst.

Tout en chantant sur le mode mineur
L'amour vainqueur et la vie opportune,
Ils n'ont pas l'air de croire à leur bonheur
Et leur chanson se mêle au clair de lune,

Au calme clair de lune triste et beau,
Qui fait rêver les oiseaux dans les arbres
Et sangloter d'extase les jets d'eau,
Les grands jets d'eau sveltes parmi les marbres.

Mondlicht

Von eigner Art ist deine Seele, wie
ein Gefild', in dem Maskierte schreiten,
die, tanzend und zur Lautenmelodie,
gleichsam ihr Leid mit Masken kleiden.

In Moll erklingen ihre Lieder
von Amors Sieg und Glücklichsein.
Doch ihre Mienen spiegeln Glück nicht wider
und ihr Gesang geht in das Mondlicht ein,

ins stille Mondlicht, schön und voll der Trauer,
das Vögel träumen lässt, hoch in den Bäumen,
und die Fontänen schluchzen lässt vor Schauer,
Fontänen, schlank und hoch, in Marmorräumen.

(Übertragung aus dem Französischen von Bertram Kottmann[8])

Die Textdichter des jungen Debussy

Debussy tritt zuerst als Liedkomponist an die Öffentlichkeit. Der junge Komponist vertont zunächst vorrangig französische Romantiker, darunter Alfred de Musset und Théodore de Banville. Die meisten der zahlreichen *mélodies* der 1880er Jahre werden für die Sopranstimme von Debussys Gönnerin Marie Vasnier komponiert, der Gattin eines Pariser Architekten, die den jungen Musiker fördert und ihn mit zeitgenössischen französischen Schriftstellern bekannt macht. Nach seinen Russlandaufenthalten in den Sommern 1881 und 1882 auf Einladung Nadeschda Filaretowna von Mecks, durch die er die Musik des ›Mächtigen Häufleins‹ kennen lernt, wendet sich Debussy erstmals der Lyrik Paul Verlaines zu und vertont für Madame Vasnier einige Gedichte aus den *Fêtes galantes*. Bis Ende 1882 entstehen die frühen Versionen von *Fantoches* (seine erste Verlaine-Vertonung), *En sourdine* und *Clair de lune*[9], außerdem *Mandoline* und *Pantomime* sowie

8 *Die Deutsche Gedichtebibliothek*, http://www.gedichte.xbib.de/uebersetzung_schreiben_Verlaine_Mondschein_1.htm

9 Es existieren abweichende Meinungen darüber, wie viele Verlaine-Gedichte Debussy mehrmals vertont hat. Roger Nichols nennt nur *En sourdine* und *Clair de lune*; Iris Helene Hilbk spricht hingegen von acht (!) Gedichten. Vgl. Nichols 1967, 229, sowie Hilbk 1996, 57.

eine Vertonung von Banvilles Gedicht *Fête galante*, das den Verlaine-Liedern an die Seite gestellt werden kann. Die sogenannte Vasnier-Gruppe[10] umfasst *Pantomime*, *Clair de lune*, *Pierrot* (1881, nach Banville) und *Apparition* (1884, nach Mallarmé) und erscheint zu Debussys Lebzeiten niemals im Druck; die vier Jugendlieder werden erst 1926 in der Zeitschrift *Revue musicale* publiziert und firmieren in einer späteren Ausgabe bei Jobert (1969) unter dem Titel *Quatre chants de jeunesse*.

Insgesamt basiert ein gutes Drittel von Debussys *mélodies*, nämlich neunzehn Lieder, auf Gedichten Verlaines. Ab 1883 wendet sich Debussy zunächst den Dichtern Stéphane Mallarmé, Paul Bourget und Édouard Guinand zu; Verlaine vertont er erst wieder 1885 in den *Ariettes oubliées*. Nach seinem Rompreis-Aufenthalt in der Villa Medici folgt 1887 der von intensiver Wagner-Rezeption geprägte Zyklus *Cinq poèmes de Baudelaire*. In der Folge komponiert Debussy vorrangig Instrumentalmusik, bis 1891 wieder eine ausgiebige Verlaine-Phase einsetzt. Das erste Heft der *Fêtes galantes* entsteht (mit überarbeiteten Versionen der bereits 1882 vertonten *Fantoches* und *En sourdine* sowie einer vollständigen Neukomposition von *Clair de lune*) – außerdem veröffentlicht Debussy *Trois mélodies* nach Verlaines *Sagesse*-Zyklus. Das zweite Triptychon der *Fêtes galantes* (welches die Gedichte *Les ingénus*, *Le faune* und *Colloque sentimental* umfasst) wird erst 1904 publiziert und markiert den Endpunkt von Debussys Auseinandersetzung mit der Lyrik Verlaines.[11]

Analytische Betrachtung

Ein Vergleich der beiden Versionen von *Clair de lune* (1882 und 1891) zeigt einen signifikanten Wandel der Tonsprache Debussys. Während die frühe Vertonung als ein Beispiel formal konventioneller, über den harmonischen Rahmen der *mélodies* von Fauré und Henri Duparc kaum hinausweisender Liedkomposition gelten kann, demonstriert das spätere Lied einen reifen Personalstil und einen die Textvorlage innovativ umsetzenden Zugriff.[12] Man muss nicht, wie Roger Nichols oder Barbara Meister, die frühere Version als unreif oder als von Mängeln behaftet ansehen[13], um den kompositionstechnischen Fortschritt während der neun Jahre, die beide Werke trennen, zu bemerken. Ohne Frage erscheint die spätere Fassung aber für die Analyse ergiebiger, weshalb sie hier im Mittelpunkt der Aufmerksamkeit steht.

10 So werden die vier Lieder referenziert bei Thompson 1937, 286. Zur Zusammensetzung des Vasnier-Albums siehe auch Hardeck 1967, 12 f.

11 Die Wesensverwandtschaft zwischen beiden Künstlern wird von Theo Hirsbrunner (1981, 164) betont, der aus Verlaines Gedicht *Art poétique* zitiert und schließt, dass diesem für Vertonungen seiner Verse eine »in die Dichtung eindringende« und »fein abgetönte Musik« am Herzen gelegen habe.

12 Im Gegensatz hierzu steht die Behauptung Erwin Hardecks, der heranwachsende Komponist habe den symbolischen Gehalt der *Fêtes galantes* noch nicht vollständig erschließen können und deshalb erneut auf die drei Gedichte zurückgegriffen (1967, 162).

13 Dieses Urteil äußert sich in Zuschreibungen wie »the harmony […] is quite unremarkable« (Nichols 1967, 233) oder gar »the setting […] destroys the music of the poem« (ebd., 235). Die frühe Fassung wird als »immature effort« bezeichnet (Meister 1998, 340) und im Vergleich mit den anderen Liedern der Vasnier-Gruppe als schwächer dargestellt (ebd., 283).

Debussy bedient sich in seiner mittleren Schaffensphase des zwölfstufig temperierten Tonsystems in einer Weise, welche die Hochalteration einer diatonischen Stufe synonym zur Tiefalteration ihres oberen Nachbartons verwendet. Gelegentlich werden Kreuz- und B-Tonarten vermischt, ohne dass dies eine harmonische (oder semantische) Bedeutung implizieren würde. Vielmehr wird lediglich die Notation vereinfacht (etwa T. 8: im Klavierpart wird B^7 statt Ais^7 notiert, in der Singstimme jedoch *ais* und *eis*; T. 12: über Dis^7 erklingen in der Singstimme *f* und *g*, die fallende verminderte Quarte *g-dis* ist in Wahrheit eine große Terz *fisis-dis*). Dadurch erscheinen einzelne Töne und Akkorde im Notenbild entlegener, als sie es tatsächlich sind. Mitunter werden auch Leittöne nicht korrekt notiert, um eine doppelte Vorzeichnung zu vermeiden (etwa in der Singstimme in Takt 20–22: *d-dis-d-dis*). In der folgenden Analyse setze ich durchgehend orthographische und harmonische Enharmonik voraus, um systematische Schlüsse aus Tonfolgen und Zusammenklängen ziehen zu können, und verweise mit Gleichheitszeichen auf die enharmonische Identität von Einzeltönen oder Akkorden.

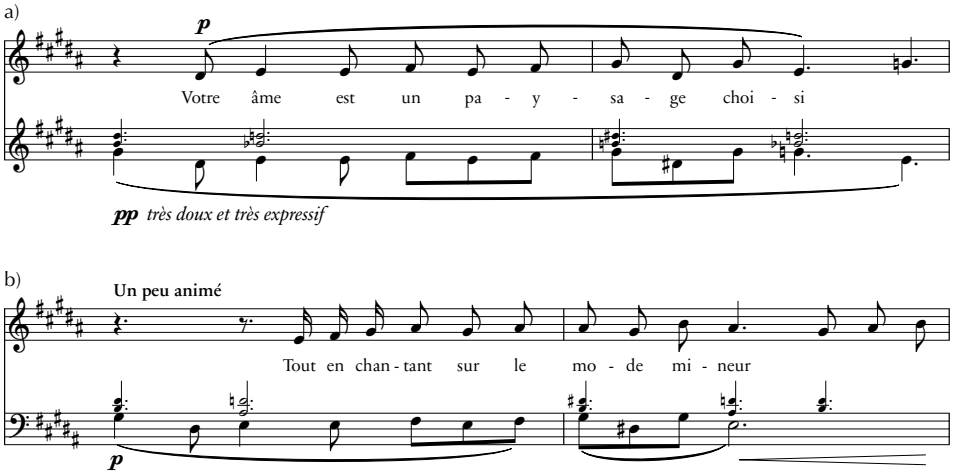
Aspekte der Melodik

Das Lied besitzt eine pentatonische Klaviereinleitung, welche nur die Töne *dis*, *fis*, *gis*, *ais*, *cis* und damit ausschließlich schwarze Tasten verwendet; die Unterstimme umkreist *dis* und *ais* und sorgt zunächst für eine stabile Tonalitätswahrnehmung. Der suggerierte Grundton *dis* erweist sich jedoch nicht als dauerhaft: Mit dem Einsatz der Singstimme (T. 5) wird überraschend *gis* zum Bezugspunkt der melodischen Entwicklung, ohne dass diese Wendung aus dem leittonlosen Material der pentatonischen Skala hätte antizipiert werden können.[14] Das Ende des Liedes verweist auf dessen Beginn: Ohne wieder auf die Pentatonik der Einleitung zurück zu kommen, setzt in Takt 27, ausgehend vom melodischen Hochpunkt fis^2, eine diatonisch absteigende Linie an, die alle Tonleiterstufen von dis-Moll berührt und schließlich eine Dezime tiefer in den Schlusston dis^1 mündet (T. 30). Hier stellt der Klavierpart, ähnlich ansatzlos wie zu Beginn, die Grundtonalität gis-Moll wieder her.

Die melodische Bewegung ist durchweg engschrittig. Die Singstimme wird über weite Strecken diatonisch geführt; trotz einzelner Tendenzen zur Chromatisierung (T. 7 und 8: *eis-e*; T. 26–27: *f-fis*) besitzen diatonische Skalenausschnitte und Dreiklangsbrechungen vorrangige melodische Relevanz. Zu Beginn der ersten Strophe (»Votre âme est un paysage choisi«, T. 5 und 6) umkreist die Singstimme gemeinsam mit der ›colla parte‹ geführten Klavier-Unterstimme den Ton *e* (Beispiel 1a). Das hier ausgebreitete Tetrachord *dis-e-fis-gis* ließe sich, an die Einleitung anknüpfend, in dis-phrygisch verorten, wird aber durch den Klavierbass unmissverständlich in gis-Moll fundiert. Die Töne *c* und *g*, halbtönig benachbart zu *h* und *fis* (T. 11 und 12), prägen eine Nebentonalität aus, die durch enharmonische Gleichsetzung von *g* und *fisis* (Takt 12) wieder ins Lot gerückt wird. Eine Linienchromatik findet sich lediglich im Klavierbass von Takt 7; in der ausgeterzten

14 Nichols (1967, 231) weist darauf hin, dass der Übergang Takt 4–5 einer Kadenzwirkung entbehre »partly because the leading-note is flattened«. Dieser Befund ist irreführend, da pentatonisches Material per se eines Leittons entbehrt.

Tonfolge *cis-d-dis-d-cis* folgen die Alterationen nicht der melodischen Richtung, sondern einer autonomen Logik benachbarter Klangtypen.



Beispiel 1: Claude Debussy, *Clair de lune* (1891), a) T. 5–6, b) T. 13–14 (reduzierter Klaviersatz)

Die zweite Strophe (»Tout en chantant« ab T. 13) zitiert im Klavier den Melodiebeginn der ersten Strophe (Beispiel 1b), während die kontrapunktierende Singstimme den Ton *gis* umkreist und für vier Takte in der gis-Moll-Diatonik verweilt. Eine konsistente motivische Analyse erscheint allerdings kaum möglich. Zwar ist der Einschnitt zwischen erstem und zweitem Vers durch die melodische Reprise zweifelsfrei identifizierbar, in der Folge werden Syntax und Gesamtform der Komposition aber mehr durch harmonische Gegebenheiten als durch Motivstrukturen konstituiert.[15] Ein erster melodischer Höhepunkt *fis*^{2} wird bei der Textzeile »Ils n'ont pas l'air« (T. 17) erreicht; gebrochene Akkorde der Singstimme in h-Moll und g-Moll (T. 19–20) stehen quer zur Grundtonart, ergänzen aber das akkordische Fundament des Klaviersatzes um charakteristische Optionstöne. Auch die dritte Strophe, im zarten Pianissimo ansetzend und den längsten Spannungsbogen des gesamten Liedes darstellend, gewinnt ihre Melodik vorrangig aus Akkordbrechungen (T. 21–22: gis-Moll bzw. gis^7, T. 24–25: Fis^7). Nachdem Debussy auf direkte Wiederholungen weitestgehend verzichtet, fällt die melodische und harmonische Übereinstimmung der Takte 23 bis 25 besonders ins Gewicht.

15 Aus diesem Grund greift Erwin Hardecks Analyse des Liedes, welche sich auf drei aus dem Text gewonnene Themengestalten stützt, zu kurz. Der Rhythmus ♪ ♪♪♪ wird in Überschätzung seines semantischen Gehalts als »gespenstisches Menuettmotiv« bezeichnet, während die beiden anderen Motive kaum nachzuverfolgen sind (1967, 160 ff.).

Aspekte der Metrik, Syntax und Form

Das Gedicht besteht aus drei Strophen mit jeweils vier vierhebigen Zeilen, die in regelmäßigen Kreuzreimen angeordnet sind. Die 32 Takte umfassende Vertonung orientiert sich in ihrem Gesamtverlauf eng an der Textvorlage – es sind drei nahezu gleich lange Strophen identifizierbar (beginnend in T. 5, T. 13 und T. 21), in denen jede Zeile durchschnittlich zwei Takte einnimmt. Die metrische Organisation ist jedoch unvorhersehbar: Im stetigen 9/8-Takt fallen betonte Silben immer auf unterschiedliche Zählzeiten, und ein einheitliches musikalisches Metrum wird vermieden zugunsten einer prosaischen, stets syllabischen Rhythmik der Singstimme, welche zwischen Zusammenfassungen mehrerer kurzer Silben und stark gedehnten Noten frei alterniert. Häufig beginnen Textzeilen nicht auf der ersten Zählzeit; auf diese Weise werden Taktschwerpunkte überspielt, und Taktstriche werden weniger durch rhythmische Einheitlichkeit denn durch Harmoniewechsel kenntlich gemacht. Dass im Ganzen dennoch zweitaktige, das Reimschema des Gedichts verdeutlichende Gruppen vorherrschen, kann als eine besondere, für Debussys reife Vokalmusik charakteristische Form der Vereinigung von metrischer Freiheit mit syntaktischer Regelmäßigkeit angesehen werden. Das Enjambement zwischen zweiter und dritter Strophe, welches mit der Wiederholung der titelgebenden Worte »clair de lune« korrespondiert, findet eine direkte Reflexion in der Musik: Die Takte 20 und 21 werden weder melodisch noch syntaktisch getrennt, die Singstimme rückt ohne Atempause von *d* nach *dis*, und der Strophenbeginn wird lediglich durch die Rückkehr zur Ausgangstonalität gis-Moll angezeigt.

Die melodischen Phrasen der Singstimme enden bevorzugt auf langen, mitunter den Takt ausfüllenden Notenwerten. Am deutlichsten ist dies in der zweiten Hälfte der zweiten Strophe (T. 17–18 und 19–20): Hier fällt der Zeilenbeginn erstmals auf die Takt-Eins, und beide Zeilen entsprechen sich rhythmisch vollständig, als solle die Wirkung der extravaganten Harmonik (von der noch zu sprechen sein wird) durch eine unerwartet regelmäßige, im Klaviersatz gar repetitive Rhythmisierung abgeschwächt werden.[16] Durch die Symmetrie dieser beiden Taktpaare wird die achttaktige Kongruenz der beiden ersten Strophen vollendet. Die sich anschließende dritte Strophe hingegen zeigt sich auf zehn Takte erweitert; dies geschieht nicht allein durch eine extreme Dehnung der Schlussphrase[17], sondern bereits innerhalb der ersten Zeile »Au calme clair de lune« (T. 21), die aus der steten Zweitaktigkeit ausbricht und mit den Worten »triste et beau« in einen frei ausgestalteten, nicht mehr weiter unterteilbaren Melodiebogen überleitet.

Eine rhythmische Figur, die aus der Einleitung stammt (T. 1–2), kehrt im Klaviersatz immer wieder, ohne auf die Singstimme überzugreifen: ♪ ♪♪♪, melodisch meist realisiert durch eine Auf- und Abwärtsbewegung in Sekunden. Innerhalb des Liedes taucht dieser Leitrhythmus in der Mittelstimme in Takt 9–10 wieder auf und ergänzt eine in Takt 8 exponierte Tremolofigur in Doppelgriffen der rechten Hand, die ebenfalls häufig

16 Dies wird betont von Roger Nichols, der eine auffällige Korrespondenz der beiden Zeilen im Hinblick auf Rhythmik und Textaussage beobachtet. Ebenso verhält es sich in den Takten 27–28, hier bei gleichbleibender Harmonik (vgl. 2003, 89).

17 Ebd. Der Dehnung des Schlusswortes »marbres« wird eine maßgebliche emotionale Wirkung zugeschrieben.

wiederkehrt.[18] Der Leitrhythmus dominiert später die Takte 16 und 19 bis 20 sowie weite Teile der dritten Strophe, ehe er sich in die kontinuierlichen Sechzehntelfigurationen der Tremolofigur auflöst (ab T. 26), welche bis zum Schluss des Liedes nicht mehr abbrechen.[19]

Aspekte der Tonalität und Harmonik

Das Lied besitzt, ungeachtet seiner in *dis* fundierten, moll-pentatonischen Einleitung und des wieder auf dis-Moll rekurrierenden Schlussteils, eine über weite Strecken unangefochtene Tonalität: Mit dem ersten Einsatz der Singstimme kristallisiert sich gis-Moll als Grundtonart heraus.[20] Diese wird einerseits durch ihre diatonischen Nebenstufen flankiert und operiert mit tradierten Kadenzwendungen. Andererseits führt Debussy an einigen Stellen alterierte Wechselakkorde ein; dies sind vorrangig aus einer Ganztonskala über *gis* gewonnene Vierklänge, welche zu vorübergehenden Änderungen des Klangzentrums (insbesondere mit den Grundtönen *d*, *c* und *b*) führen. Für die resultierenden Modulationen etablieren sich exterritoriale, funktionsharmonisch nicht legitimierbare Farbwechsel und Klangfolgen. Mit dieser Charakterisierung nimmt das Lied eine Mittelposition ein zwischen der weitgehend dur-moll-tonal gefestigten Dreiklangsharmonik des frühen Debussy und der experimentellen, verschiedenste Mittel der Polymodalität, Akkordmixtur und chromatischen Rückung gebrauchenden Spätphase. In *Clair de lune* wird Tonalität im Sinne einer übergeordneten oder mindestens passagenweise definierten Grundtonbezogenheit niemals in Frage gestellt.

Es existiert eine formbildende, durch die Strophenstruktur des Liedes bedingte Logik der harmonischen Progression. Jede Strophe beginnt tonikal im Piano, in der dritten Strophe (T. 21) mit der Septime eines gis-Mollseptakkords im Bass.[21] Im Strophenverlauf finden jeweils Ausweichungen statt, gekoppelt mit einem Ansteigen der Tonhöhe oder einem Anschwellen der Lautstärke:

18 Hilbk (1996, 137 f.) definiert in einer kursorischen, die Harmonik vernachlässigenden Besprechung des Liedes ebenfalls zwei verschiedene rhythmische Muster und betont die Abstammung des Leitrhythmus aus der Einleitung.

19 Nichols (1967, 230) beobachtet eine Hervorhebung des Wortes »sangloter« durch die in Takt 29 vorangehende, für die Dauer dreier Achtel innehaltende Sechzehntelbewegung.

20 Verschiedentlich wurde die Textzeile »tout en chantant sur le mode mineur« entgegen der vielschichtigen Semantik von »mineur« in Zusammenhang mit dem Tongeschlecht der Komposition gebracht. So nennt Wenk (1976, 25) drei mollare Modi (dis-Moll-pentatonisch, gis-äolisch zu Beginn der ersten Strophe und gis-dorisch am Schluss des Liedes) als Belege für den musikalisch-semantischen Einfluss der Textzeile »sur le mode mineur«. Hilbk (1996, 136) bezeichnet die frühe Fassung von *Clair de lune* unrichtig als Moll-Komposition. Auch das Klavierstück *Clair de lune* aus der *Suite bergamasque* steht nicht in Moll (Des-Dur).

21 Dieser zwischen Dur und Moll changierende Vierklang kann auch als H-Dur-Quartsextakkord mit großer Sexte gedeutet werden. Um die tonale Kongruenz der Strophenanfänge zu bestätigen, gebe ich dem Grundton *gis* den Vorzug, obgleich der Mollseptakkord durch die im Bass liegende Septime destabilisiert erscheint.

– Erste Strophe: Bei »bergamasques« (T. 8) wird ein doppeldominantischer Terzquartakkord B^7 erreicht.[22] Wenig später folgt bei »tristes« (T. 11) ein vagierender, auf *d* basierender Ganztonakkord.
– Zweite Strophe: In Takt 17 bis 18 etabliert sich ein stabiles D-Dur (verkörpert durch die Akkorde D6 und Dmaj7), das in einen dominantischen Klang $C^{7/9}$ fortgeführt wird.
– Dritte Strophe: Bei »sangloter d'extase« (T. 26) erklingt ein tonikales B-Dur (mit Nebenstufe c-Moll).

Diese Ausweichstationen liegen sämtlich auf einer Ganztonachse über *gis*, und zwar in möglichst großer tonaler Entfernung. In einer Molltonart können grundstellige Akkorde auf der hochalterierten III. oder IV. Stufe funktional nicht zugeordnet werden; B-Dur = Ais-Dur könnte zwar als Doppeldominante eingesetzt werden, prägt aber in Takt 26 ein eigenes tonikales Subsystem aus und wirkt dadurch exotisch. Hingegen sind Akkorde mit der Basis *e* und *fis*, die ebenfalls innerhalb der Skala liegen (etwa in T. 23: $Fis^{7/9}$ bzw. Fis^{13}), ohne Umstände als leitereigene Stufen in gis-Moll oder H-Dur deutbar. Betrachtet man diejenigen Akkorde, deren Grundtöne nicht auf der genannten, sondern der komplementären Ganztonachse über *dis* liegen, so können diese ebenfalls einem Kadenzumfeld von gis-Moll zugeordnet werden (etwa in T. 10: $cis^{7/9}$, T. 12: Dis-Dur, T. 29: H-Dur), während die potentiell entlegeneren Stufen aus dieser Ganztonachse, nämlich *a*, *eis* = *f* und *fisis* = *g* im ganzen Lied ausgespart werden (mit einer Ausnahme in T. 23–24, wo F^7 = Eis^7 als Wechselklang mit $Fis^{7/9}$ alterniert, allerdings keine tonikale Stufe ausprägt). Debussy bedient sich an den genannten Stellen also ausschließlich grundstelliger Dur-Dreiklänge aus der Ganztonachse über *gis* (namentlich *Ais* = *B*, *C* und *D*), weil diese geeignet sind, die Dur-Moll-Tonalität zu unterwandern.

Zu Beginn der ersten Strophe lösen sich das tonikale gis-Moll (T. 5.1 und 6.1) und zwei in ihrer Substanz sehr ähnliche Vierklänge über *e* gegenseitig ab. Der erste Wechselklang (T. 5.2–3) besteht aus Tönen der erwähnten Ganztonachse, verzichtet aber auf *gis* und *his* = *c*; der resultierende Akkord *e*-*fis*-*b* = *ais*-*d* = *cisis* besitzt in seinen Außenstimmen zwei Leittöne (*d* = *cisis* und *e* führen in Gegenbewegung zu *dis* zurück) und ließe sich in Gestalt eines übermäßigen Sekundakkords als Zwischendominante (Fis^7 mit hochalterierter Quinte) darstellen.[23] Diesem Klang entspricht das ›pitch class set‹ [0, 2, 4, 8] mit der Ordnungszahl 4-24.[24] Der zweite Wechselklang (T. 6, 2–3) ersetzt *fis* durch *g*, unterscheidet sich vom ersten also nur in einem einzigen Ton, so dass ein (ebenfalls doppelt leittöniger) halbverminderter Septakkord über *e* entsteht *e*-*g*-*b* = *ais*-*d* = *cisis*. Hier entsteht das ›pc-set‹ [0, 2, 5, 8] mit der Ordnungszahl 4-27. Die kontrapunktische Strebe-

22 Barbara Meister (1998, 340) missversteht den letzten Klang in Takt 7 als »diminished chord based on A#«, um eine Großterz zu einem halbverminderten Septakkord erweitert, statt diesen Akkord als bloßen Wechselklang zum vorangegangenen gis-Moll zu identifizieren. Den Eintritt des doppeldominantischen B^7 bezeichnet sie als »effect […] of being lifted harmonically«, ohne den damit verbundenen Anstieg um zwei Quinten zu benennen.

23 In Takt 13 wird der gleiche Akkord ohne erkennbaren Grund mit *ais* statt *b* notiert (vgl. Beispiel 1).

24 Die im Text erwähnten ›pitch class sets‹ entsprechen jeweils der ›prime form‹ des genannten Akkords nach Forte 1973.

wirkung der beiden auf *dis* gerichteten Außenstimmen ist jeweils so unverkennbar, dass beide Akkorde als entlegene Varianten einer phrygischen Wendung mit übermäßigem Quintsext- oder Terzquartakkord gehört werden können (siehe Beispiel 2). Zu Beginn der zweiten Strophe kehrt der erste Wechselklang über einem Orgelpunkt *gis* wieder und verwandelt sich schließlich durch den Schritt *ais-h* tatsächlich in einen übermäßigen Quintsextakkord (T. 14.3).

Beispiel 2: Claude Debussy, *Clair de lune* (1891), T. 5, 6 und 11, Akkord-Extrakt

Ein verwandter, ebenfalls dem ›pc-set‹ [0, 2, 4, 8] entsprechender Akkord erklingt zu dem Wort »tristes« (T. 11.1–2): Nun werden vier Töne aus der Ganztonachse über *gis* als alterierter Tredezimakkord über *d* dargestellt *d-fis-b=ais-c*.[25] Nachdem in Takt 10 die Nebenstufe H-Dur kadenziell bestätigt wurde, ist dieser Klang ein durchaus überraschendes Ereignis. Ebenso abrupt geht er in den übermäßigen Dreiklang *es=dis-g=fisis-h* über (T. 11.3), welcher durch den folgenden, vollständig von Dis-Dur eingenommenen Takt 12 eindeutig als alterierte Dominante erkennbar wird. Der erwähnte D^{13} (mit hochalterierter Quinte *b=ais*) könnte optional auch aus der akustischen Skala über *c* abgeleitet werden; er steht für sich, da seine Fortführung durch den Bassverlauf *d-g* kaum als Quintfall oder als ein anderer Fundamentschritt gehört werden kann.

Verknüpfungen in Form von Quintschritten spielen insgesamt eine eher untergeordnete Rolle (eine klare V-I-Verbindung erscheint etwa beim Übergang T. 12–13), scheinen aber, wenn sie vorkommen, die Dur-Moll-Tonalität gleichsam als Kontrast zur chromatischen oder ganztönigen Alterationsharmonik konstituieren zu wollen. Dies geschieht bei »Jouant du luth et dansant« (T. 9–10), wo über die Fundamente *dis-gis-cis-*[*e*]*-fis* nach H-Dur kadenziert wird.[26] Eine gewisse Relevanz besitzen leittonlos-modale Verbindungen von grundstelligen Akkorden im Sekund- oder Terzabstand, so etwa I-ii (T. 26: B-Dur alterniert mit seiner Nebenstufe c-Moll). Die Grundtöne einer absteigenden Kette leitereigener Dreiklänge *dis-cis-h-gis*, wie sie sich in Takt 28 bis 30 entfaltet, scheinen aus der pentatonischen Sphäre der Einleitung abgeleitet zu sein.[27]

Die harmonisch avancierteste Passage findet sich am Ende der zweiten Strophe (T. 17–20; siehe Beispiel 3). Zu Beginn von Takt 17 wird kurz ein tonikales Zentrum auf dem Orgelpunkt *d* installiert, das aber noch im Verlauf desselben durch Hinzufügung von Sexten und Septimen destabilisiert wird. Die Klangfolgen der sich anschließenden Taktübergänge (T. 18–19 und 20–21) sind höchst unerwartet; als Trugschlüsse wären sie unzureichend beschrieben, da sie weder auf traditionelle Leittonverbindungen noch

25 Wenk (1976, 29) stellt eine semantische Assoziation des Ganztonakkords mit dem Wort »tristes« her: »the whole-tone harmonization […] conveys a desolation which goes beyond the quasi of the text«.

26 Nichols 1967, 233.

27 Bei Thompson (1937, 294) heißt es: »the accompaniment is of modal coloring, with unexpected transitions«. Diese allgemein gehaltene Aussage scheint auf derartige Akkordverbindungen abzuzielen.

auf Beziehungen von Fundamentschritten rekurrieren, sondern einzig durch frei chromatische Stimmführung auseinander hervor gehen. Die elliptische Verknüpfung der jeweils zwei Takte anhaltenden Orgelpunkte auf *d*, *c* und *fis* sträubt sich gegen jegliche funktionsharmonische Deutung – sie werden als eigenständige Farbwerte gegeneinander gestellt. Am Übergang der zweiten zur dritten Strophe wendet sich der Tonsatz unvermittelt nach gis-Moll bzw. gis[7] zurück, wodurch die Worte »clair de lune«, die zweimal erscheinen (T. 20 und 21–22), jeweils in einer anderen harmonischen Sphäre verortet werden. Trugschlüssige Wendungen im traditionellen Sinn erscheinen im Lied dennoch an anderen prägnanten Stellen: Takt 16 zielt als ii-V-Kadenz auf H-Dur, das nicht erscheint; an dessen Stelle erklingt D-Dur. Die Takte 23 bis 25 bilden eine Dominantfläche über dem Orgelpunkt *fis*, die ebenfalls H-Dur erwarten lässt, aber überraschend in B-Dur mündet.

Beispiel 3: Claude Debussy, *Clair de lune* (1891), T. 16–21: Übergang von der zweiten zur dritten Strophe (reduzierter Klaviersatz)

Der Schlussteil kann als eine Versöhnung der tonalen Eskapaden der Mittelstrophe sowohl mit der Grundtonart gis-Moll, als auch mit der Pentatonik der Einleitung angesehen werden. Die Takte 27 und 28 sind klar in dis-Moll fundiert; bei »parmi les marbres« (T. 29) scheinen die absteigenden Akkorde Cis-Dur und H-Dur ein fallendes phrygisches Tetrachord anzudeuten und auf einen Akkord über *ais* zu zielen, der durch den erneuten Eintritt von gis-Moll in Takt 30 allerdings umgangen wird (bereits in T. 26 war Ais-Dur = B-Dur erklungen). Wieder wird die Tonika leittonlos, mit Quintparallelen in den Außenstimmen (*h-fis* und *gis-dis*), erreicht; die Klangfolge dis-Cis-H-gis erweitert die Grundtonart zur Moll-Pentatonik. Indessen wird die gedehnte Schlussphrase der dritten Strophe, mit einem Tremolo in gis-Moll verebbend, durch die große Sexte *eis* dorisch eingefärbt.[28] Auf die tonale und atmosphärische Verwandtschaft, welche den Schluss des Liedes mit einem anderen, einige Jahre zuvor entstandenen Verlaine-Lied Debussys verbindet (*Il pleure dans mon cœur* aus den *Ariettes oubliées* von 1888), ist bereits an anderer Stelle hingewiesen worden.[29]

28 Wright (1967, 630) versucht den Ton *eis*, der sowohl im Kontext von dis-Moll (T. 27) als auch innerhalb der in gis-Moll fundierten Takte 29 bis 31 begegnet, auf die Grundtonart zu beziehen und gibt die Tonalität der Schlusstakte mit gis-hypodorisch an (vgl. auch Wenk 1976, 25).

29 Vgl. Nichols 1967, 233.

Semantik und Symbolismus

In dem besprochenen Lied lassen sich über das titelgebende »clair de lune« hinaus noch einige weitere Wort-Ton-Beziehungen ausmachen. Das Wort »déguisements« (T. 11–12) trifft sich mit einer enharmonisch ›verkleideten‹, nach gis-Moll zurückführenden Dominante; die Klangtäuschungen bei »ils n'ont pas l'air de croire à leur bonheur« (T. 17–18) sind wohl nicht zufällig mit einer Textpassage verbunden, die einen metaphorischen Kontrast zwischen Gefühlen und äußerem Erscheinungsbild der poetischen Figuren herstellt.[30] Die affektgeladene Zeile »sur le mode mineur« könnte ein (wenn auch spekulatives) Argument abgeben, warum Debussy den Leitton *cisis* nicht als Hochalteration der vierten Skalenstufe, sondern harmonisch inkorrekt als *d* notiert – dieses Phänomen vermag sowohl als Folge eines einzeltonalen ›mode mineur‹, also einer Tiefalteration, als auch vor dem Bedeutungshintergrund von ›mineur‹ als ›zweitrangig bzw. ›defizitär‹ schlüssig erscheinen. Auch das zweifellos leittönig aufzufassende Alternieren der Singstimme zwischen *d* und *dis* zu den Worten »clair de lune« (T. 20–22) könnte sich dieser semantischen Konnotation verdanken: Die Klausel-Penultima *d* = *cisis* fungiert als eine textbedingte Eintrübung von *dis*.[31] Schließlich findet auch das beschließende »sangloter d'extase les jets d'eau«, das leidenschaftliche Schluchzen der Wasserfontänen, in der klagenden, über eine Dezime absteigenden Gesangslinie der Takte 27 bis 30 seine musikalische Entsprechung.

Der Umstand, dass Debussy sich in seinem kompositorischen Schaffen über zwei Jahrzehnte immer wieder auf wenige Zeilen eines einzigen Gedichts bezog, ist faszinierend. Diese Komposition darf als seine gelungenste Umsetzung der literarischen Vorlage gelten – in der Gesamtwahrnehmung des Liedes vermittelt sich, in vollkommener Entsprechung zu der Textzeile »triste et beau«, eine allgemeine Atmosphäre trauriger Schönheit. Diese lässt das musikalische Mondbild in einer faszinierenden affektiven Geschlossenheit wirken, deren sanftem Zauber selbst die beschriebenen tonalen Ausbrüche nichts anhaben können.

Literatur

Forte, Allen (1973), *The Structure of Tonal Music*, New Haven: Yale University Press.

Hardeck, Erwin (1967), *Untersuchungen zu den Klavierliedern Claude Debussys*, Regensburg: Gustav Bosse.

Hirsbrunner, Theo (1981), *Debussy und seine Zeit*, Laaber: Laaber.

Hilbk, Iris Helene (1996), *Studien zum Verhältnis von Sprache und Musik bei Debussy. Eine Untersuchung ausgewählter Werke vor dem Hintergrund seiner Briefe, Feuilletons und Musikkritiken*, Frankfurt a. M. u. a.: Peter Lang.

30 Vgl. Walker 1972, 1009.

31 In diesem Zusammenhang sind die Ausführungen von Arthur Wenk aufschlussreich, der sich detailliert zu Verlaines Zuordnung des Adjektivs mineur im Kontrast zu der Textpassage »la vie opportune« äußert (1976, 25 ff.).

Lesure, François (1977), *Catalogue de l'œuvre de Claude Debussy*, Genf: Editions Minkoff.

Meister, Barbara (1998), *Nineteenth-century French Song: Fauré, Chausson, Duparc, and Debussy*, Bloomington: Indiana University Press.

Nichols, Roger (1967), »Debussy's Two Settings of Clair de lune«, *Music and Letters* 48/3, 229–235.

Nichols, Roger (2003), »The Prosaic Debussy«, in: *The Cambridge Companion to Debussy*, hg. von Simon Trezise, Cambridge: University Press, 84–100.

Schmidt, Christian Martin (1991), »Mahler, Reger, Schönberg: Nachtstücke«, in: *Nationaler Stil und europäische Dimension in der Musik der Jahrhundertwende*, hg. von Helga de la Motte-Haber, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 79–85.

Seidel, Elmar (1969), Artikel »Nocturne«, in: *Riemann Musiklexikon*, Sachteil, Mainz: Schott, 635 f.

Thompson, Oscar (1937), *Debussy: Man and Artist*, New York: Dodd, Mead & Company, Reprint New York: Dover Publications 1967.

Walker, Hallam (1972), »Visual and Spatial Imagery in Verlaine's Fêtes galantes«, *PMLA* 87/5, 1007–1015.

Wenk, Arthur B. (1976), *Claude Debussy and the Poets*, Berkeley: University of California Press.

Wright, Alfred J. (1967), »Verlaine and Debussy: Fêtes galantes«, *The French Review* 40/5, 627–635.

BERICHT

Nordic Conference on aural Disciplines in higher Music Education – The Musical Ear: as a phenomenon, as a discipline, and in function, 10.–12. Oktober 2012, Norwegian Academy of Music, Oslo

Nicht weniger als vierundzwanzig Jahre nach der ersten, 1988 in Kopenhagen abgehaltenen nordischen Konferenz zu Fragen des musikalischen Hörens im Kontext akademischer Musikausbildung wurde im Oktober 2012 der zweite Kongress dieser Art in Oslo ausgetragen. Im Fokus der von sechs Hochschullehrerinnen der *Norwegian Academy of Music* unter Leitung von Inger Elise Reitan organisierten Veranstaltung standen die Bereiche »Listening«, »The Musical Ear and Performance« sowie »Aural Methodology«. Mit John Sloboda (GB) und Gary S. Karpinski (USA) konnten zwei renommierte auswärtige Keynote-Speaker gewonnen werden, denen Erja Joukamo-Ampuja (FIN) und Frøydis Ree Wekre (N) als Repräsentantinnen des skandinavischen Raums zur Seite standen.

John Sloboda thematisierte in seinem Referat das Verhältnis zwischen Musikern und ihrem Live-Publikum. Abnehmende Zuschauerzahlen im ›klassischen‹ Konzertbetrieb der letzten Jahrzehnte seien als Zeichen dafür zu werten, dass Aufgeschlossenheit gegenüber dem Repertoire und musikalische Kompetenz bei potenziellen Zuhörern nicht mehr als selbstverständlich vorausgesetzt werden könnten. Dementsprechend sei es notwendig, die jeweiligen Zielgruppen durch spezielle, konzertbegleitende Angebote zu schulen und zu motivieren, was am Beispiel mehrerer aktueller Projekte konkretisiert wurde. Inger Elise Reitan präsentierte eine Untersuchung zu Hörstrategien von Orchestermusikern im Vergleich zu denen eines Dirigenten. Der Gegensatz zwischen professioneller und nichtprofessioneller Rezeption wurde von Bengt Lundin (S) mit Bezug auf Musik zu Filmen Ingmar Bergmans herausgearbeitet, während Reidar Bakke (N) die Rolle natürlicher Geräusche und Klänge in Kompositionen jenseits einer stereotyp organisierten *Musique concrete* thematisierte. Gro Shetelig (N), deren Moderationen des morgendlichen »Aural awakening« zu den inspirierenden Momenten der Konferenz gehörten, bot eine anschauliche Präsentation zu Fragen der Intonation von Sekundintervallen, die zu dem (freilich sehr allgemein gefassten) Begriff der ›Mikrotonalität‹ in Beziehung gesetzt wurden. Ein Beitrag von Andreas Moraitis (D) über ein neuroakustisches Modell der Tonhöhen- und Grundtonerkennung sowie ein Bericht von Hannes Taljaard (ZA) über eine Studie zur Selbstbeobachtung von Musikern bildeten den Abschluss des ersten Tages.

Anregungen zur fachübergreifenden Diskussion gaben die beiden Hornistinnen Erja Joukamo-Ampuja und Frøydis Ree Wekre mit ihrer Keynote über die spezifischen Erfordernisse der Ausbildung von Blechbläsern. Schwerpunkte bildeten die Darstellung instrumentenbaulich bedingter Intonationsprobleme und die Dokumentation von Schwierigkeiten, welche sich beim Prima-vista-Spiel von Stimmen mit wechselnden Transpositionsintervallen ergeben. Dabei wurde die Notwendigkeit ›inneren Hörens‹ besonders herausgestellt – ein im Verlauf des Kongresses wiederholt angesprochener Punkt, der naturgemäß auch in Lotta Ilomäkis (FIN) Vortrag zum ›Peer learning‹ mittels instrumentaler Improvisation eine zentrale Rolle spielte. Leider wurde die Verfolgung des per Skype übertragenen Referats durch Verbindungsprobleme erschwert. Zwei von Aslaug Louise Slette (N) und Guro Gravem Johansen (N) vorgestellte Forschungsprojekte befassten sich mit Proben- und

Übungskonzepten Studierender im Bereich der Kammermusik bzw. des Jazz. Die Bedeutung der musikalischen Analyse und ihres begrifflichen Instrumentariums für Gehörbildung und Aufführungspraxis stand im Mittelpunkt des Beitrags von Ingunn Fanavoll Øye (N).

Für Irritationen sorgten die Ergebnisse einer von Anne Katrine Bergby (N) präsentierten empirischen Untersuchung zum Verhältnis der Leistungsentwicklung von Studierenden in den Fächern Gehörbildung und musikalischer Praxis, da keinerlei Indiz für einen positiven Effekt der ersten auf die zweite Komponente gefunden werden konnte. Wünschenswert erschiene hier eine Erweiterung der Fragestellung, etwa im Hinblick auf die Motivation, das Trainingspensum oder die physischen Prädispositionen der Probanden. Victoria C. Jakhelln (N) erörterte die Möglichkeiten der Verwendung technischer Hilfsmittel als Ergänzung zum konventionellen Gehörbildungsunterricht, wofür Carl-Axel Andersson (S) mit der Demonstration seiner gemeinsam mit Björn Roslund entwickelten Software *MusicalEar* später ein konkretes Beispiel liefern sollte. In einem separaten Beitrag diskutierte Andersson zunächst die Frage, inwieweit im Rahmen des (Jazz-)Ensemblespiels bewährte Kommunikationsmodelle auch für die propädeutische Hörerziehung nutzbar gemacht werden könnten. Inge Bjarke (DK) stellte ihren Lehrgang *SNAPSHOT* vor, der mit bemerkenswert geringem Aufwand den koordinierten Erwerb von Fähigkeiten im Lesen, Memorieren, Reproduzieren, Identifizieren und Transponieren musikalischer Phrasen ermöglicht. Eine stärkere Berücksichtigung fachspezifischer Bedürfnisse und die Vermeidung kontraproduktiven Leistungsdrucks empfahl Per-Olov Berndalen (S); statt die Lernenden durch das vorschnelle Einfordern von Antworten zu verunsichern, solle zunächst mittels kommentierter Improvisationen des Übungsleiters eine hinreichende Vertrautheit mit dem zu vermittelnden Stoff aufgebaut werden. Schließlich gab Carl Erik Kühl (DK) eine Einführung in seinen der Fehlererkennung gewidmeten Kurs *Right Playing – Wrong Playing*, für den eigens Aufnahmen originaler und veränderter Kompositionen verschiedener Stilepochen, Gattungen und Besetzungen eingespielt worden waren.

Gary S. Karpinsky ging in seinem engagierten Plädoyer für ein kontextuelles Hören von Ergebnissen wahrnehmungspsychologischer Forschung aus, deren Relevanz für das aurale Training er durch einige mit dem Publikum durchgeführte Experimente verdeutlichte. Insbesondere verwies er auf den Umstand, dass sich musikalische Strukturen nicht ohne Verluste auf ihre Komponenten reduzieren lassen, weswegen das am konkreten Werk orientierte Erarbeiten von Lerninhalten einer elementaristischen Methodik vorzuziehen sei. Offen blieb indes, ob in Anbetracht der oft knapp bemessenen Unterrichtszeiten die Vermittlung von Grundkenntnissen durch einen konsequent integrativen Ansatz lückenlos abgedeckt werden kann; auch wäre zu fragen, ob es angesichts der Fülle aktueller und potenzieller musikalischer Konstellationen möglich ist, auf die zwar wenig ›kunstgerechten‹, dafür aber effektiven Verfahren der De- und Rekontextualisierung gänzlich zu verzichten.

Ein die Hochschulausbildung nicht direkt betreffendes, aber keineswegs unwichtiges Thema – die Entwicklung musikalischer Kompetenzen von Kindern im frühen Instrumentalunterricht – lag der von Hilde Synnøve Blix (N) präsentierten Studie zugrunde. Soila Jaakkola (FIN) stellte eine Untersuchung zur Bedeutung des Chorsingens für die Hörerziehung vor, während Dirkie C. Nell (ZA) über einen auf der ›Movable Do‹-Methode beruhenden Ausbildungsgang für Studierende in den unteren Semestern und dessen Transfereffekte auf das Hörverhalten beim Instrumentalspiel berichtete. Franz Zaunschirm (A) erläuterte erneut sein auf einer Idee von Christian Möller beruhendes Konzept der ›Navigationsstimme‹, wobei die zur Verfügung stehende Zeit vielleicht eine etwas ausführlichere Darstellung gestattet hätte. Die eingangs erörterte Frage kontextsensitiven Hörens wurde von Niels Eskild Johansen (N) aufgegriffen, der eine eher liberale Position vertrat und dafür plädierte, den Lernenden bezüglich der zu wählenden Wege genügend Freiraum zu geben. So schlug er beispielsweise vor, ohne Schlüssel

und Vorzeichen notierte Stimmen zu einer Klavierbegleitung singen zu lassen. Eine Reihe aufwendig gestalteter Unterrichtsmaterialien zur Harmonielehre stellt Johansen auf seiner Website (http://www.klassisk-harmoni.no) zur Verfügung.

Anders als bei den im deutschsprachigen Raum angebotenen Kongressen der letzten Jahre spielte die Erörterung spezifisch historischer Gesichtspunkte auf der Osloer Konferenz keine Rolle; selbst die bereits so intensiv diskutierte Thematik der mehrstimmigen Satzmodelle wurde kaum angesprochen. Angesichts der hohen Qualität der meisten Referate bedeutete dies keinen Nachteil; doch könnte hierin ein Potenzial für künftige Veranstaltungen liegen. Aufschlussreich und ausdrücklich zur Nachahmung zu empfehlen waren die von mehreren Vortragenden dargebotenen Videosequenzen aus der Unterrichtspraxis; überhaupt schien der Praxisbezug eine Leitlinie darzustellen, die sich durch fast alle Beiträge zog.

Ein erfreulicher Kontrast zu den im Kongressbetrieb sonst üblichen Verhältnissen ergab sich aus der durchweg sequenziellen Anordnung der Referate, die einen belastenden Sektionswechsel überflüssig machte. Beim gemeinsam eingenommenen Lunch, dem am zweiten Tag ein Überraschungsauftritt des jungen A-cappella-Ensembles *Pitch* vorausging, mehreren Networking breaks und einem um musikalische Elemente bereicherten Conference dinner bot sich den Teilnehmenden vielfältige Gelegenheit zum Erfahrungsaustausch; die ausgesprochen positive Atmosphäre, welche sich im Verlauf des Kongresses schnell aufgebaut hatte, dürfte Vielen die am Ende doch unvermeidliche Abreise schwer gemacht haben.

Andreas Moraitis

REZENSION

Giorgio Sanguinetti, *The Art of Partimento. History, Theory, and Practice*, New York: Oxford University Press 2012

Auf die Bedeutung der italienischen Partimento-Tradition für die theoretische Auseinandersetzung mit der Musik des 18. Jahrhunderts wurde in den letzten Jahren – nicht zuletzt aus den Reihen der GMTH – mehrfach hingewiesen.[1] Die Potentiale dieser aus der lebendigen Praxis hervorgegangenen, vor allen in Neapel gepflegten Lehrmethode auch für den gegenwärtigen Generalbass-, Improvisations- und Kompositionsunterricht sind mittlerweile anerkannt. Dennoch war eine umfassende Monographie zu den historischen Hintergründen, theoretischen Grundlagen und methodischen Ansätzen dieser Schule lange Zeit ein Desiderat. Auch ein grundlegender Leitfaden für die Aus- und praktische Umsetzung der überlieferten Partimenti in klingende Musik fehlte bislang.[2] Giorgio Sanguinetti, führender Partimento-Spezialist und profunder Kenner der über Italien hinaus in ganz Europa verstreuten Quellen, hat sich mit dem im vergangenen Jahr bei Oxford University Press erschienenen *The Art of Partimento. History, Theory and Practice* dieser anspruchsvollen Aufgabe angenommen. Wie der Titel schon erahnen lässt, richtet sich dieses Buch nicht nur an den historisch orientierten Musikwissenschaftler, sondern in gleicher Weise an Musiktheoretiker und Praktiker. So heißt es im Vorwort:

»The aim of this book is to bring to life again the long-forgotten tradition of partimenti, a pedagogical device that developed in Italy, and particularly in Naples, and shaped the musical mind of innumerable composers during the eighteenth century and part of the nineteenth all over Europe.« (vii)

Kenntnisreich und mit der erforderlichen kritischen Distanz zur Historiographie des 19. Jahrhunderts führt Sanguinetti den Leser in die geschichtlichen Hintergründe und Ursprünge[3] der italienischen Partimento-Praxis ein (Kap. 1–7). Man erfährt Wissenswertes über

1 Vgl. z. B. Gjerdingen 2007a und 2007b, Froebe 2007a und 2007b, Holtmeier 2007, 2009a und 2009b, Moelants-Snyers 2010, Menke 2010, Paraschivescu 2010.

2 Einige Hinweise zur Aussetzung gibt Florian Grampp-Bassani in einer lesenswerten Artikelserie (2004–5). Daneben sind solche zwar in einigen Neuausgaben zu finden, betreffen aber (mit wenigen Ausnahmen wie z. B. Paisiello 1782) fast ausschließlich Quellen aus dem deutschsprachigen Raum (Mattheson 1731, Kirchhoff 1734, Ledbetter 1990, Renwick 2001). Deshalb stellte das von Robert O. Gjerdingen online zur Verfügung gestellte Material (*Monuments of Partimenti*) bislang die wichtigste Informationsquelle zur italienischen Partimento-Tradition dar; es bietet aber nur wenig praktische Hilfestellung für die Aussetzung. Gänzlich ungeeignet als Einführung erweist sich die unkommentierte, offensichtlich nach einer äußerst fehlerhaften, sekundären Quelle erstellte Ausgabe der Partimenti Durantes (2003).

3 Sanguinetti nennt als Vorläufer der Partimento-Bässe in erster Linie die einstimmigen, als Vorlagen zur Versettenimprovisation dienenden Basslinien aus Banchieri 1605 (19). Man hätte hier aber zumindest eine knappe Erwähnung des inhaltlich und methodisch nah verwandten, im Italien des 18. Jahrhunderts durchaus noch praktizierten *contrappunto alla mente* ebenso erwartet (vgl. Froebe 2007a) wie einen Hinweis auf die im Seicento äußerst beliebten Ostinato-Bässe, welche nicht selten – wie z. B. im Falle der *Aria di Firenze* oder *La Monica* – die Länge eines kurzen Partimentos erreichen (vgl. Boquet-Rebours 2007).

die Lehr- und Lebenskultur an den Musik-Konservatorien Neapels, die problematische Quellenlage des größtenteils handschriftlich, oft anonym überlieferten Partimento-Repertoires und erhält – anhand eines kommentierten ›Stammbaums‹ wichtiger *maestri* – Einblick in Leben und Werk der bekanntesten und einflussreichsten Protagonisten der Schule. Anstelle eines Portraits illustriert jeweils ein Partimento des betreffenden Meisters die biographischen Notizen.

Den zweiten, musiktheoretischen Teil des Buches eröffnet ein kurzes, äußerst lesenswertes Kapitel mit dem Titel »Partimento as Theory of Composition« (Kap. 8, 95–98). Es gibt eine Diskussion unter den Mitgliedern der Akademie des Cherubini Instituts in Florenz wieder, die sich 1878 über die Frage austauschten, ob der Harmonielehreunterricht für Kompositionsstudenten besser mit der praktisch orientierten Partimento-Methode oder doch eher – nach ›deutschem Vorbild‹ – mit einer Einführung in die theoretischen Grundlagen zu beginnen sei. Im Verlauf der Debatte zeichnet eines der Akademiemitglieder, Ettore De-Champs, ein aufschlussreiches Bild der zu seiner Zeit noch halbwegs lebendigen Lehrtradition:

»Up to a few years ago, in almost all schools of music in Italy, harmony was taught more or less in the following way. Just after having learned the intervals, one studied the Rule of the Octave, and practiced it into the three different positions until having attained proficiency. Afterwards one went on to the study of partimento, with little or no care – at least in the first stages – for knowing the origins and tendencies of chords. These origins and tendencies, step after step, became clear as we progressed through the study, with the guidance – besides one's own talent – of the Master's personal teaching, and through the reading of the harmony treatises we were asked to consult.« (96)

Im Rahmen eines Vergleichs der auszugsweise wiedergegebenen Stellungnahmen weiterer Akademiemitglieder konstatiert Sanguinetti:

»[…] the positivistic belief in the 'science of harmony' is characteristically mingled with admiration for a remote, almost lost wisdom. Despite the difference in their perspectives, they point to the fact that, in partimento practice, the transmission of knowledge is radically different from what it is in the 'modern' forms of teaching. The most important difference is in the very object of the discussion: *theory first* versus *practice first*. As De Champs sharply remarks, the ‚theory first' approach is useless with music, as with languages; the Neapolitan masters knew this well and favored a nonrational teaching.« (97)

Gleichwohl entgeht auch Sanguinettis Darstellung nicht der Problematik jenes *theory first*: Denn das folgende, umfangreichste Kapitel des Buches, das sich der ›Theorie‹ der neapolitanischen Lehrtradition widmet, also jenen oftmals als *regole* bezeichneten und vielen Partimento-Handschriften vorangestellten Sammlungen von Faustformeln und Satzmodellen, deren Kenntnis für die Realisation unbezifferter Bässe unerlässlich ist (Kapitel 9, »The Rules«, 99–164), bietet als systematisch geordnete, synoptische Übersicht über die wichtigsten Quellen , die es zu einer Art ›Corpus der Partimento-Theorie‹ zusammenfasst, eine Informationsfülle, die nur schwer zu überschauen ist. Die erste Lektüre hinterlässt den Eindruck eines – bildlich gesprochen – bis zum Rand gefüllten Werkzeugkastens, der mit einer Menge von Hobeln, Bohrern und Schrauben aufwartet; man vermisst aber passende Werkstücke (in Form ausgewählter Partimenti), die nötig wären, um die Handhabung all dieser Werkzeuge sogleich praktisch erproben zu können.[4]

Zudem sollte man sich vergegenwärtigen, dass hier auf engstem Raum und trotz des fast enzyklopädisch zu nennenden Anspruchs auf Vollständigkeit gleichwohl nur ein Bruchteil des Wissens dargestellt ist, das sich ein Ab-

4 Es gelangen 17 verschiedene Regelsammlungen zur Auswertung, die von der Gründerzeit der Partimento-Tradition bis ins frühe 19. Jahrhundert reichen.

solvent der neapolitanischen Konservatorien über Jahre hinweg erarbeiten musste, und zwar nicht durch beharrliches Studium am Schreibtisch, sondern – am Instrument spielend – als Ergebnis der täglichen Unterweisung durch den *maestro* und seine Gehilfen bzw. der Nachahmung ihres praktischen Vorbilds und der selbständigen Auseinandersetzung mit ausgesuchten oder gar für den Schüler ›maßgeschneiderten‹ Partimento-Bässen. Sanguinetti betont deshalb:

»Obviously, this classification of rules covers only some of the problems involved in partimento realization. It concentrates exclusively on the basic level of partimento realization but tells us nothing about advanced issues such as diminution, imitation, texture, and style. This is one of the most puzzling aspects of partimento practice: on the one hand, the masters left us a vast legacy of complicated partimenti, which obviously need to be realized with flourishing styles, virtuoso figuration, complex contrapuntal and imitative texture. On the other hand, they never tell us how to do this; rather, in their written rules they concentrate only on the essential accompaniment of an unfigured bass.« (100)

Diese ›Sprachlosigkeit‹ der Partimento-Praxis ist aber kein Zufall. Gerade die Dichte von Sanguinettis Synopse der (ohnehin nur für Anfänger gedachten) *regole* offenbart die Schwierigkeit, wenn nicht gar Unmöglichkeit, mittels eines zusammenhängend formulierten Textes den in lebendigem Dialog erfolgenden Wissenstransfer einer oralen Tradition abbilden zu können. Das in ihr kumulierte Expertenwissen lässt sich nun einmal, wenn überhaupt, nur schwer verschriftlichen und kann – wie jede (kunst-)handwerkliche Fähigkeit – nur über die unermüdliche Auseinandersetzung mit dem Material und die Hingabe an einen langwierigen praktischen Lernprozess erworben werden.[5]

Genau diesem Prozess und seiner Rekonstruktion widmet Sanguinetti den praktischen Teil seines Buches. Und hier bewegt er sich dann doch noch in meisterlicher Weise auf dem schmalen Grat zwischen wissenschaftlichem Anspruch und lehrhafter Unterweisung. Als umsichtig planender Maestro führt er den Leser mit umfassender Repertoirekenntnis und stets am praktischen Beispiel in die Methoden ein, mit deren Hilfe die ›verschlüsselte Musik‹ zu neuem Leben erweckt werden kann (Kap. 10–15, 167–238). Den Ausgangspunkt bildet dabei eine einfache (»colle semplici consonanze«) oder mit Vorhalten angereicherte (»colle dissonanze«[6]) Generalbass-Aussetzung. Sind die Bässe unbeziffert, so führt der Weg dorthin über eine vorgängige Analyse und die Anwendung der betreffenden *regole* auf Kadenzen, Sequenzen oder Oktavregelausschnitte. Der erarbeitete Gerüstsatz kann durch Figuration oder melodische Brechungen der Harmonie belebt (»diminution«), mittels kanonischer oder freier Imitation des Basses kontrapunktisch durchgestaltet (»imitation«) und generell über das Aufgreifen des im Bass zur Verfügung stehenden Materials zu einem motivisch einheitlich gearbeiteten Satz (»motivic coherence«) geformt werden.

Das Zusammenspiel all dieser Methoden demonstriert Sanguinetti schließlich (nach einem kurzen Seitenblick auf die wenigen aus dem 18. und 19. Jahrhunderts schriftlich überlieferten Realisationen) im vierten und letzten Teil (Kap. 16–21, 241–341) mithilfe einer typologisch gegliederten Tour d'Horizon durch das Partimento-Repertoire, an deren Ende die Königsdisziplin der Partimento-Fuge den in-

5 Solche stünden beispielsweise in den *lezioni* und Partimenti Fenarolis (1978), den *regole* Durantes (2003, vor allem in der zweiten Hälfte) und Furnos (1817) zur Verfügung (vgl. Gjerdingen, *Monuments*).

6 Grundlegende Impulse hierzu kommen aus der Philosophie: z. B. von Polanyi 1964 oder neuerdings von Kaeser 2011. Im Zusammenhang mit der Partimento-Tradition ist vor allem Berkowitz 2010 eine wichtige Referenz, der auf der Grundlage der Kognitionswissenschaft (insbesondere ihres Konzepts des Spracherwerbs) die Methodik der Improvisation im späten 18. und frühen 19. Jahrhundert untersucht.

teressierten Leser erwartet. Im Verlauf seines Lehrgangs nimmt sich Sanguinetti bewusst immer mehr zurück und gibt zu den diskutierten Partimenti nur noch Teilaussetzungen oder verbale Anregungen, »[to] leave the reader the task (and […] the pleasure) of completing the work« (viii). In diesem Sinne hätte man sich auf der das Buch begleitenden Website noch weitere, nun gänzlich unkommentierte Bässe aus Sanguinettis umfangreicher Sammlung gewünscht. Leider ist das dortige Angebot aber eher enttäuschend, dessen Erweiterung jedoch in Aussicht gestellt.[7]

Zum Abschluss des Buches wagt Sanguinetti in einem kurzen Epilog (342–346) einen Blick über die Grenzen Italiens hinaus. Indem er Johann Sebastian Bachs Präludium B-Dur aus dem ersten Teil des *Wohltemperierten Claviers* als ›Aussetzung‹ eines hypothetischen Partimento-Basses darstellt, verdeutlicht er sublim, dass die Prinzipien, welche in der Partimento-Schule vermittelt werden, nicht auf Italien beschränkt sind, sondern vielmehr, im Sinne eines ›General-Basses in der Composition‹, die gesamte europäische Musikkultur des 18. Jahrhunderts durchdringen.

* * *

Trotz der oben angedeuteten Begrenztheit des Mediums Buch gelingt Giorgio Sanguinetti mit *The Art of Partimento* eine überzeugende Einführung in eine lange Zeit verloren geglaubte Kunst. Man erkennt in ihr nicht nur eine historische, über Generationen hinweg gepflegte und veredelte Methode des Kompositions- und Improvisationsunterrichts, sondern auch die lange als inexistent betrachtete Musiktheorie *der* führenden Musiknation des 18. Jahrhunderts. Ihre Nähe zu improvisatorischen Praktiken und ihre Überlieferung und Entstehung im Rahmen einer oralen Tradition stellen im Umfeld eines auf schriftlich formulierbare Konzepte und systematische Ansätze fixierten Theorie- und Harmonieverständnisses[8] eine Herausforderung dar, die nicht nur in methodischer Hinsicht neue Wege eröffnen kann.

Eben deshalb sollte *The Art of Partimento* gerade keinen Ehrenplatz im Bücherschrank aller an dieser Epoche interessierten Musiker, Theoretiker und Wissenschaftler einnehmen; vielmehr sollte es – im Idealfall abgegriffen und mit Notizen übersät – am heimischen Tasteninstrument bereitliegen und zum Improvisieren und Komponieren in Stilen vergangener Jahrhunderte inspirieren. Denn der vermeintliche Umweg über die Praxis ist bei weitem die beste und – so steht zu vermuten – auch einzige Möglichkeit, um die Theorie der Partimento-Tradition aus ihrem Innersten heraus zu verstehen.

Markus Schwenkreis

7 Vgl. Fenaroli 1863, 61.

8 Am interessantesten für die weitere Forschung ist sicherlich die Aufstellung sämtlicher Partimento-Quellen aus Mailand und Neapel. Sie soll in Kürze um die Bestände aus Modena, Rom und Bologna ergänzt werden (freundliche Mitteilung Herrn Sanguinettis vom 29.1.2013).

Literatur

Banchieri, Adriano (1605), *L'organo suonarino*, Venedig, Reprint Bologna: Forni 1969 (= BMB II/31).

Berkowitz, Aaron L. (2010), *The Improvising Mind. Cognition and Creativity in the Musical Moment*, Oxford: Oxford University Press.

Boquet, Pascale / Rebours, Gérard (2007), *50 Renaissance & Baroque Standards*, Courlay: Fuzeau.

Durante, Francesco (2003), *Bassi e Fughe – un manuale inedito per riscoprire la vera prassi esecutiva della Scuola napoletana del Settecento*, hg. von Giuseppe A. Pastore, Padova: Armelin musica. [moderne Übertragung in Gjerdingen, *Monuments of Partimenti*: http://faculty-web.at.northwestern.edu/music/gjerdingen/partimenti/collections/Durante/index.htm]

Fenaroli, Fedele (1863), *Partimenti, ossia basso numerato*, Florenz, Reprint Bologna: Forni 1967 (= BMB IV/61). [moderne Übertragung in Gjerdingen, *Monuments of Partimenti*: http://faculty-web.at.northwestern.edu/music/gjerdingen/partimenti/collections/Durante/index.htm]

Furno, Giovanni (1817), *Metodo facile breve e chiaro delle prime ed essensiali regole per accompagnare Partimenti senza numeri*, Neapel: Orlando Vico. [moderne Übertragung in Gjerdingen, *Monuments of Partimenti*: http://faculty-web.at.northwestern.edu/music/gjerdingen/partimenti/collections/Durante/index.htm]

Froebe, Folker (2007a), »Satzmodelle des ›Contrapunto alla mente‹ und ihre Bedeutung für den Stilwandel um 1600«, *ZGMTH* 4/1–2, Hildesheim u. a.: Olms, 13–55.

— (2007b), »Historisches Panoptikum der Satzmodelle«, *ZGMTH* 4/1–2, Hildesheim u. a.: Olms, 185–195.

Gjerdingen, Robert O. (2007a), *Music in the galant style*, New York: Oxford University Press.

— (Hg.) (2007b), *Partimenti* (= Journal of music theory 51/1).

— (Hg.), *Monuments of Partimenti. First in a Series presenting the Great Collections of Instructional Music Intended for the Training Of European Court Musicians*. http://faculty-web.at.northwestern.edu/music/gjerdingen/partimenti/index.htm

Grampp, Florian (2004–5), »Partimenti – Musik für Generalbass solo«, *Concerto* 193, 23–9; 194, 23–7; 196, 26–8; 197/198, 27–8; 199, 32–6.

Holtmeier, Ludwig (2007), »Heinichen, Rameau and the Italian Thoroughbass Tradition: Concepts of Tonality and Chord in the Rule of the Octave«, *Journal of Music Theory* 51/1, 5–49.

— (2009a), »Zum Tonalitätsbegriff der Oktavregel«, *Systeme der Musiktheorie*, hg. von Clemens Kühn und John Leigh, Dresden: Sandstein, 7–19.

— (2009b), »Implizite Theorie: Zum Akkordbegriff der italienischen Generalbass-Theorie«, *Basler Jahrbuch für Historische Musikpraxis* 31, Winterthur, 149–170.

Kaeser, Eduard (2011), *Kopf und Hand. Von der Unteilbarkeit des Menschen*, Waltrop und Leipzig: Manuskript.

Kirchhoff, Gottfried (1734), *L' A.B.C. musical Contenant des Preludes et des Fugues de tous les Tons Pour l'Orgue, ou le Clavecin Amsterdam*, Faksimile mit Kommentar (russ./dt.) und Generalbass-Aussetzung, hg. von Anatoly Milka, St. Petersburg: Compozitor 2004.

Ledbetter, David (1990), *Continuo Playing according to Handel*, Oxford: Clarendon Press.

Mattheson, Johann (1731), *Große Generalbass-Schule oder exemplarische Organistenprobe*, Hamburg, Reprint: Hildesheim u. a.: Olms 1968.

Menke, Johannes (2010), »Implizite Theorie«, in: *Musiktheorie als interdisziplinäres Fach. 8. Kongress der Gesellschaft für Musiktheorie Graz 2008*, hg. von Christian Utz, Saarbrücken: Pfau, 31–38.

Moelants, Dirk / Kathleeen Snyers (Hgg.) (2010), *Partimento and Continuo Playing*

in Theory and Practice (= Collected Writings of the Orpheus Institute 9), Leuven: Leuven University Press.

Paisiello, Giovanni (1782), *Regole per bene accompagnare il partimento*, hg. von Ludwig Holtmeier, Johannes Menke und Felix Diergarten, Wilhelmshaven: Noetzel 2008.

Paraschivescu, Nicoleta (2010), »Francesco Durantes Perfidia-Sonate. Ein Schlüssel zum Verständnis der Partimento-Praxis«, *ZGMTH* 7/2, Hildesheim u. a.: Olms, 203–214.

Polanyi, Michael (1964), *Personal knowledge. Towards a post-critical philosophy*, New York: Harper.

Renwick, William (2001), *The Langloz Manuscript. Fugal Improvisation through Figured Bass*, New York: Oxford University Press.

»Perdu avez vostre bon père«

Nachruf auf Eckehard Kiem

Völlig unerwartet ist unser Kollege Eckehard Kiem am 29. Dezember des vergangenen Jahres aus dem Leben gerissen worden – ein Schock für alle, die ihn kannten und die von diesem Ereignis völlig unvorbereitet getroffen wurden.

Im Laufe seiner fast 40jährigen Lehrtätigkeit hat er nicht nur das Fach Musiktheorie an der Freiburger Musikhochschule maßgeblich geprägt, sondern zudem Dutzende von Musiktheoretikern dort ausgebildet. Ich bin dankbar, mich zu dieser Schülerschar zählen zu dürfen.

Eckehard Kiem wurde 1950 in Berka vor dem Hainich geboren – ganz in der Nähe von J. S. Bachs Geburtsstadt Eisenach, der Wartburg und des Hörselbergs (also dem Schauplatz von Richard Wagners *Tannhäuser*). Wenn man so will, ist ihm die lebenslange Begeisterung für Kontrapunkt und Wagner in die Wiege gelegt worden. Die Familie zog später nach Mannheim, wo Kiem ein Musikstudium aufnahm, welches er in Freiburg fortsetzte. Dort studierte er Theorie bei Peter Förtig und Komposition bei Brian Ferneyhough und Klaus Huber. 1974 erhielt er einen Lehrauftrag, 1980 dann eine Professur für Musiktheorie, welche auch den Methodikunterricht für die Studierenden im Hauptfach Musiktheorie einschloss. Wer in den letzten 30 Jahren in Freiburg Theorie studierte, kam somit an ihm nicht vorbei. Obwohl aller pädagogischen Kniffe abhold, war er ein begnadeter Lehrer, der seine Schüler wie kaum ein anderer für die strukturelle Schönheit musikalischer Werke zu begeistern oder sie selbst zum Komponieren zu animieren vermochte.

Meine ersten Stunden bei ihm hatte ich in einem Fortgeschrittenen-Kurs, in dem eingeschworene Kontrapunktiker satztechnische Studien im Stil des 16. Jahrhunderts betrieben. Dies geschah auf recht hartgesottene Weise: Jede Woche mussten wir komplette drei- bis fünfstimmige Motetten in alten Schlüsseln abliefern, über die wir uns dann gemeinsam beugten und die Kiem treffend zu kommentieren wusste – man kann sich vorstellen, wie stolz wir auf uns und unseren Meister waren! Als ich 1995 mein Theoriestudium aufnahm, war es keine Frage, dass ich zu ihm gehen würde. Mein Studienfreund Ludwig Holtmeier hat in seiner Trauerrede die Atmosphäre in der Kiem-Klasse von damals auf den Punkt gebracht: »Es war ein gutes Gefühl, Kiemianer zu sein.« Wenn ich heute auf die Studienzeit zurückblicke, so ist es immer noch ein gutes Gefühl, wenngleich im Lauf der Zeit viele andere wichtige Einflüsse dazugekommen sind. Der Anspruch an das Fach, das kontinuierliche satztechnische Training, die Suche nach den verborgenen, aber wirksamen Strukturen und das Ringen darum, die Wirkung der Musik zur Sprache zu bringen, sind mir die nachdrücklichsten Erinnerungen und Prägungen.

Seine Analyseseminare waren legendär. Dort setzten wir uns in aller Ausführlichkeit und Intensität mit ausgewählten Werken auseinander. Nach dem Ergründen der strukturellen Geheimnisse ging es letztlich immer ganz emphatisch darum, wie wir das musikalische Kunstwerk erlebten, was es mit uns machte. Vielleicht war das der Glutkern von Kiems analytischem Humanismus. Hinzu kam: Kiem war nicht nur ein kompetenter, sondern auch ein warmherziger und umgänglicher Lehrer, ohne sich aber anbiedernd oder kumpelhaft zu gebärden. Wir wussten das zu schätzen, und nicht zuletzt ist er auch darin für viele für uns ein Vorbild geworden – und geblieben.

An der Freiburger Hochschule war er stets eine zentrale Figur und hatte in seiner langen Dienstzeit, die er leider nicht zu Ende führen konnte, alle erdenklichen Ämter inne: Fachgruppensprecher, Senatsmitglied, Hochschulratsmitglied etc. Ihm war immer daran gelegen, das Fach Musiktheorie in seiner Eigenständigkeit und mit seinem wissenschaftlichen wie künstlerischen Anspruch zu erhalten und auszubauen. Theorie aber war für ihn kein Selbstzweck. Oberstes Ziel blieb die Ausbildung von Musikern. Dass das Fach heute an seiner Hochschule ein hohes Ansehen genießt, ist auch sein Verdienst.

Während meiner Lehrtätigkeit an der Freiburger Musikhochschule, 1999 bis 2009, waren wir Kollegen. Wir, die jüngeren, begeisterten uns immer mehr für historische Traktate, mit denen uns Ludwig Holtmeier eifrig belieferte, und begannen, praxisorientierte Elemente der historischen Kompositionsausbildung für unsere Lehre fruchtbar zu machen. Kiem mochte sich unserer Emphase nicht ganz anschließen. Er witterte einen Rückfall in regelfixiertes Handwerk, um das zu überwinden, wie er immer wieder sagte, seine Generation doch angetreten sei. Wir hatten hingegen gar nicht das Gefühl, einen entgegengesetzten Weg einzuschlagen; denn er war es, der uns für das Historische sensibilisiert hatte: mit der Vermittlung des Repertoires, dessen stilistischen Differenzen und dem Hinweis auf sachgemäßen Umgang, etwa der Warnung, in vorbarocker Musik nicht einfach mit dem modernen Akkordbegriff zu operieren. In seinem Unbehagen äußerte sich vielleicht aber auch berechtigte Kritik. Seine Warnung, die musikalischen Werke könnten ihres Kunstcharakters beraubt und als Beispielfundus für die Relevanz einer – in diesem Fall historischen – Theorie missbraucht werden, ist nicht unberechtigt und sollte Ansporn zur Selbstkritik bleiben. Dass wir unseren Diskurs nie werden weiterführen können, ist nicht nur persönlich schmerzlich, sondern auch fachlich.

Kiem war GMTH-Mitglied der ersten Stunde und gehörte dem wissenschaftlichen Beirat an. Viele werden sich an seine beiden Keynote-Vorträge erinnern; der eine auf dem ersten Kongress in Dresden über »Aspekte des Historischen in der Musiktheorie«, der andere auf dem EUROMAC in Freiburg über Jacobus Vaet, um dessen Wiederentdeckung er sich sehr verdient gemacht hat.

Kiem war aber nicht nur Lehrer. Als Autor hat er zahlreiche Aufsätze vor allem zu analytischen Fragestellungen verfasst. 1998 wurde er wissenschaftlicher Beirat beim Ring-Projekt der Stuttgarter Staatsoper, und durch das Buch über Richard Wagner (*Richard Wagner und seine Zeit*, Laaber 2003), das er gemeinsam mit Ludwig Holtmeier herausgegeben hat, ist er auch einem größerem Publikum bekannt geworden.

Eine persönliche Bemerkung zum Autor Kiem sei noch gestattet: Ich bewundere nach wie vor seine Fähigkeit und seinen Mut, über die Wirkung von Musik zu sprechen. Als Beispiel lese man die Passage über eine harmonische Progression bei Hector Berlioz:[1] ein

kräftiger Fundamentschritt dort wirke »frisch, stark, – fast möchte man sagen ›gesund‹«, während einem später erreichten D-Dur Akkord »etwas Alltägliches, Nichtssagendes, Bleiches, ja geradezu etwas Ernüchterndes und Schales« zuwachse. Eine solche Analysesprache ist selten geworden. Wie wichtig aber ist und bleibt es, über die Wirkung der Musik sprechen zu wollen und zu können!

Musik und Ästhetik zusammenzubringen war ihm ein Anliegen. So nimmt es kein Wunder, dass Kiem zusammen mit Ludwig Holtmeier, Richard Klein und Claus-Steffen Mahnkopf Mitbegründer der Zeitschrift *Musik & Ästhetik* wurde und bis zu seinem Tod einer ihrer Redakteure war.

Nicht zu vergessen ist seine Tätigkeit als Komponist. Wenn man ihn darauf ansprach, neigte er zur Bescheidenheit. Für ihn persönlich aber hatten seine sorgfältig ausgearbeiteten Werke sicherlich eine große Bedeutung, und er hat ein nicht unbeträchtliches Œvre hinterlassen, das auch groß besetzte Orchester- und Vokalwerke enthält. Es ist zu hoffen, dass sie auch in Zukunft zu hören sein werden.

Kiem war daneben immer ein passionierter ausübender Musiker. Neben seiner Aktivität als Pianist ist vor allem seine Tätigkeit als Gründer, Sänger und Leiter des Dufay-Ensembles hervorzuheben. Das Ensemble gehört inzwischen zu den international namhaften Ensembles für Vokalmusik der Renaissance und hat sich in den letzten Jahren mit preisgekrönten Einspielungen vor allem um die Wiederentdeckung des habsburgischen Hofkapellmeisters Jacobus Vaet verdient gemacht.

Als nahezu alle Sänger, die seit seiner Gründung im Dufay-Ensemble tätig waren, auf der Trauerfeier für ihren Leiter die *Déploration* auf den Tode Ockeghems von Josquin Desprez sangen, war dies ein unbeschreiblich berührender Moment. Dort heißt es im Text: »Et plorez grosses larmes d'œil, perdu avez vostre bon père.« – »und weint viele Tränen, verloren habt ihr euren guten Vater.«

Johannes Menke

1 Vgl. Holtmeier 2007, 2009a und 2009b.

Eingegangene Schriften

Michele Calella / Nikolaus Urbanek (Hgg.), *Historische Musikwissenschaft. Grundlagen und Perspektiven*, Stuttgart u. Weimar: Metzler 2013.

Thomas Emmerig (Hg.), *»Ich bin vor allem Komponist …«. Biographie und Werk Heinrich Simbrigers* (= neue wege / nové cesty. Schriftenreihe des Sudetendeutschen Musikinstituts Band 6), Regensburg: ConBrio 2012.

Hartmut Fladt, *Der Musikversteher. Was wir fühlen, wenn wir hören*, Berlin: Aufbau 2012.

Jobst Peter Fricke, *Intonation und musikalisches Hören* (= Osnabrücker Beiträge zur systematischen Musikwissenschaft 18, Wiener Beiträge zur systematischen Musikwissenschaft 1), Osnabrück: epOs 2012.

Jin Hyun Kim, *Embodiment in interaktiven Musik- und Medienperfomances unter besonderer Berücksichtigung medientheoretischer und kognitionswissenschaftlicher Perspektiven* (= Osnabrücker Beiträge zur systematischen Musikwissenschaft 21), Osnabrück: epOs 2012.

Thomas Krämer, *Kontrapunkt in Selbststudium und Unterricht*, Wiesbaden: Breitkopf & Härtel 2012.

Hubert Moßburger, *Ästhetische Harmonielehre. Quellen – Analysen – Aufgaben*, 2 Bde., Wilhelmshaven: Heinrichshofen 2012.

Tihomir Popovic, *Mäzene – Manuskripte – Modi. Untersuchungen zu ›My Lady Nevells Book‹* (= Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft 71), Stuttgart: Franz Steiner 2013.

Antoine Reicha, *Écrits inédits et oubliés / Unbekannte und unveröffentlichte Schriften*, 3 Bde. (= Musikwissenschaftliche Publikationen 35,1–35,2.2), hg. und übersetzt von Hervé Audéon, Herbert Schneider und Alban Ramaut, Hildesheim u. a.: Olms 2011–2013.

Alexander Saier, *Rhythmuswahrnehmung im musikalischen Kontext. Zum Hören komplexer Strukturen in Abhängigkeit von ihrer musikalischen Realisation – orientiert an den Werken Carl Orffs* (= Osnabrücker Beiträge zur systematischen Musikwissenschaft 19), Osnabrück: epOs 2012.

Giorgio Sanguinetti, *The Art of Partimento. History, theory and practice*, New York: Oxford 2012.

Arthur Schanz, *Das Schöne klingt. J. S. Bachs freie Orgelwerke in der Klavierübertragung*, Hanau: Haag + Herchen 2012.

——, *Vom Himmel hoch. J. S. Bachs Choralbearbeitungen für Orgel in der Übertragung für Klavier*, Hanau: Haag + Herchen 2012.

Gerhard Schmidt, *Musikalische Analyse und Wahrnehmung. Grundlegung einer interdisziplinären Systematik zur semantischen Analyse von Musik und Sprache, dargestellt an ausgewählten Beispielen zeitgenössischer Klangkunst* (= Osnabrücker Beiträge zur systematischen Musikwissenschaft 16), Osnabrück: epOs 2012.

Christiane Wiesenfeldt, *Majestas Mariae, Studien zu marianischen Choralordinarien des 16. Jahrhunderts* (= Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft 70), Stuttgart: Franz Steiner 2012.

Autoren

WENDELIN BITZAN, geboren 1982, Musiktheoretiker, Musikpädagoge, Komponist und Pianist. Studium an der Universität der Künste Berlin, der Hochschule für Musik Detmold sowie an der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien. Nach Lehraufträgen in Detmold und Rostock seit 2011 Gastdozent für Musiktheorie an der Universität der Künste Berlin. Konzerttätigkeit als Kammermusiker und Liedbegleiter sowie als Interpret eigener Kompositionen. Veröffentlichung von musiktheoretischen und musikpädagogischen Aufsätzen sowie der Arbeit *Auswendig lernen und spielen. Über das Memorieren in der Musik* (Frankfurt am Main 2010).

KNUD BREYER, Studium der Musikwissenschaft, Philosophie und Neueren Deutschen Philologie an der TU Berlin, Magister Artium 1997, NaFöG-Stipendium, Promotion 2008 an der TU-Berlin bei Christian Martin Schmidt mit einer Arbeit über gattungsgeschichtliche Reflexion bei Johannes Brahms mit einem Schwerpunkt auf dem späten Klavierwerk (Druck in Vorbereitung). Freier Mitarbeiter bei verschiedenen Rundfunkanstalten, Kulturinstitutionen und Verlagen. Journalistische und wissenschaftliche Publikationstätigkeit; zuletzt biographischer Teil des *Beethoven-Lexikons* (Laaber 2008).

FOLKER FROEBE, geboren 1970, studierte in Hamburg Musiktheorie, Kirchenmusik, Musikwissenschaft und Theologie. Seit 2014 Lehrkraft für Musiktheorie an der Hochschule für Musik und Theater München. 2000–2014 Lehraufträge, zuletzt in Bremen und Detmold. Veröffentlichungen und Vorträge zur Analyse und zur Geschichte der Musiktheorie. 2007–2013 Mitherausgeber der *ZGMTH*.

MARTIN GRABOW studierte Klavier (Martin Dörrie, Hannover) und Musiktheorie (Gesine Schröder, Leipzig). Er hat an verschiedenen Musikhochschulen in Deutschland unterrichtet und ist seit 2010 Dozent an der Musikhochschule Mannheim. Martin Grabow hat an der UdK Berlin bei Hartmut Fladt mit *Untersuchungen zur inneren Verflochtenheit des Lebenswerks von Pierre Boulez* promoviert. Im Zentrum der Forschungsarbeit stehen die Bearbeitungstechniken des Komponisten und die Werkgruppe der *Notations*. Ein Forschungsstipendium des DAAD führte ihn 2005 an die Paul Sacher Stiftung Basel. Vorträge u. a. zur Musik des 20. Jahrhunderts.

JENS HAMER studierte von 2004 bis 2008 Klavier und ›Musik im Kontext‹ in Münster, anschließend Musikwissenschaft und Musiktheorie an der Folkwang Universität der Künste Essen. Dort nimmt er seit dem Wintersemester 2012 einen Lehrauftrag für Gehörbildung wahr. Daneben ist er in der studienvorbereitenden Ausbildung an der Folkwang Musikschule der Stadt Essen sowie als freiberuflicher Pädagoge und Musiker tätig.

LAURA KRÄMER studierte Musiktheorie an der HfM ›Hanns Eisler‹ und an der UdK Berlin sowie Musikwissenschaft und Italienisch an der Humboldt-Universität zu Berlin. Promotion über Bartók an der Universität Heidelberg. Unterrichtstätigkeit an der UdK Berlin und der Hochschule für Musik Dresden. Publikationen zu Tanzsätzen bei Mozart und Schubert und zur musikalischen Semantik.

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 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.

ROBERT LANG, Studien der Schulmusik, Diplom-Musikerziehung/Musiktheorie und Germanistik an der Hochschule der Künste und der Freien Universität Berlin. Italienisch-Studien in Siena und Rom. Promotion über die ›neapolitanische Oper‹ des Settecento. Lehrauftrag für Musiktheorie an der HdK Berlin. Nach dem Referendariat Studien- und Oberstudienrat (Musikpädagogik/Musikwissenschaft) an der Universität Bielefeld, daneben Lehrender an der Bielefelder Laborschule. Seit 2007 Professor an der Pädagogischen Hochschule Ludwigsburg.

GERHARD LUCHTERHANDT, geb. 1964 in Detmold, studierte Mathematik und Geschichte sowie Schulmusik, Kirchenmusik, Musiktheorie/Komposition und Orgel (Konzertexamen) in Marburg, Hannover und Salzburg, u. a. bei Heinz Hennig, Diether de la Motte, Alfred Koerppen und Ulrich Bremsteller. Promotion über Arnold Schönberg. 1993–2000 war Gerhard Luchterhandt Kantor zunächst in Osnabrück (St. Katharinen) und anschließend in Düsseldorf (Johanneskirche). Seit 2000 ist er Professor für Musiktheorie und Orgelimprovisation an der Hochschule für Kirchenmusik Heidelberg; daneben unterrichtet er Musiktheorie und Orgel an der Musikhochschule Mannheim.

JOHANNES MENKE, geb. 1972 in Nürnberg, Professor für Historische Satzlehre an der Schola Cantorum Basiliensis in Basel. Studium von Schulmusik, Oboe, Musiktheorie, Komposition und Germanistik in Freiburg im Breisgau, 2004 Promotion (Dr. phil.) an der TU Berlin. Lehrte 1999–2009 Musiktheorie an der Musikhochschule Freiburg, seit 2007 an der Schola Cantorum Basiliensis. Zahlreiche Publikationen im Bereich der Musiktheorie, außerdem Tätigkeit als Komponist. 2008–2012 Präsident der Gesellschaft für Musiktheorie (GMTH). Herausgeber der Buchreihe sinefonia (Wolke Verlag), seit 2013 Redakteur der Zeitschrift *Musik & Ästhetik*.

ANDREAS MORAITIS studierte u. a. an der HdK Berlin und der FU Berlin. Tätigkeit als Musikpädagoge. 1994 Promotion mit einer Untersuchung zur Erkenntnis- und Wissenschaftstheorie der musikalischen Analyse. Veröffentlichungen zu musiktheoretischen und -analytischen Themen.

HUBERT MOßBURGER studierte Kirchenmusik, Musikerziehung, Musiktheorie und Musikwissenschaft in Regensburg, Detmold und Halle (Saale). 1993–2003 hauptamtlicher Musiktheorie- und Gehörbildungslehrer am Musikzweig der Latina August Hermann Francke in Halle (Saale); daneben Lehraufträge an der Hochschule für Musik Detmold, an der Evangelischen Hochschule für Kirchenmusik in Halle, an der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg und an der Hochschule für Musik und Theater Hannover. 2000 Promotion in Musikwissenschaft über Robert Schumann; 2002–2004 im Vorstand der Deutschen Gesellschaft für Musiktheorie (GMTH) und 2003–2005 Herausgeber der ZGMTH. 2003–2012 Professor für Musiktheorie an der Hochschule für Künste Bremen; seit 2012 Professor für Musiktheorie an der Staatlichen Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Stuttgart. Zahlreiche Publikationen zur Musik und Musiktheorie des 15. bis 20. Jahrhunderts. Zuletzt erschienen ist die zweibändige *Ästhetische Harmonielehre* im Noetzel-Verlag.

MATTHIAS NINGEL, geb. 1987, studierte Schulmusik, Philosophie und Bildungswissenschaften an der Johannes Gutenberg-Universität Mainz. Unter Prof. Dr. Christoph Hust arbeitete er während des Studiums als wissenschaftliche Hilfskraft an einem Forschungsprojekt über die Neudeutsche Schule. Seit 2012 studiert er Musiktheorie im Masterstudiengang der Hochschule für Musik in Mainz bei Prof. Dr. Birger Petersen. 2012 wurde ihm beim Aufsatzwettbewerb der GMTH für seinen Beitrag über Debussy der erste Preis zuerkannt.

HEE SOOK OH, geboren 1963 in Seoul/Korea. Klavierstudium an der Ewha Universität in Seoul (B. A. 1986), Studium der Musikwissenschaft an der Albert-Ludwigs-Universität Freiburg i. Br.: Magister 1989, Promotion 1992. Sie ist Associate Professor an der Seoul National Universität.

Zahlreiche Veröffentlichungen zur Musik des 20. Jahrhunderts, zuletzt erschienen: »›Das abgelehnte Genie‹. Betrachtungen zur Kritik an der musikalischen Genieästhetik im 20. Jahrhundert« (*International review of the aesthetics and sociology of music* 44/1, 79–99); »Kommunikation – Botschaft – Tradition: Neue Musik des 21. Jahrhunderts in Korea« (in: *Ereignis und Exegese: Musikalische Interpretation – Interpretation der Musik. Festschrift für Hermann Danuser zum 65. Geburtstag*, hg. von Camilla Bork u. a., 760–768); »The aesthetics of musical genius: Focusing on aesthetic background and historical changes in the musical prodigy« (*Ihwa eum'ag nonjib* [Ewha music journal] 12/2).

IMMANUEL OTT studierte Musiktheorie an der Hochschule für Musik und Theater Rostock. Er ist Dozent an der Folkwang Universität der Künste sowie Lehrbeauftragter für Musiktheorie, Gehörbildung und Werkanalyse am Institut für Musik der Hochschule Osnabrück. 2012 wurde er an der Musikhochschule Lübeck mit einer Arbeit zu *Methoden der Kanonkomposition bei Josquin des Prez und seinen Zeitgenossen* (Hildesheim u. a. 2014) promoviert. Sein Forschungsinteresse gilt insbesondere der kompositorischen Praxis um 1500.

BIRGER PETERSEN studierte Musiktheorie, Komposition, Musikwissenschaft, Theologie und Philosophie in Lübeck und Kiel; 2001 Promotion an der Christian Albrechts-Universität Kiel zur Melodielehre bei Johann Mattheson. Verschiedene Lehrtätigkeiten in Norddeutschland; 2008 Ernennung zum Professor für Musiktheorie an der Hochschule für Musik und Theater Rostock, 2011 Berufung auf eine Universitätsprofessur für Musiktheorie an der Johannes Gutenberg-Universität Mainz. Publikationsschwerpunkte: Geschichte der Musiktheorie vom 17. bis 19. Jahrhundert, Musiktheorie bei Adorno, Musik des 20. Jahrhunderts (*Beiträge zur Analyse Neuer Musik*, Berlin 2012). Gegenwärtig Forschungsprojekte zur deutschen Rameau-Rezeption sowie zur Musiktheorie Josef Rheinbergers. Zahlreiche Kompositionspreise.

MICHAEL POLTH, seit 2002 Professor für Musiktheorie an der Staatlichen Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Mannheim, studierte Musikwissenschaft, Philosophie und klassische Philologie in Bonn und Berlin (TU) sowie Musiktheorie in Berlin (UdK vormals HdK). Promotion 1997 (*Sinfonieexpositionen des 18. Jahrhunderts*, Kassel 2000). Veröffentlichungen vor allem zu Fragen der Musiktheorie: *Zur kompositorischen Relevanz der Zwölftontechnik* (Berlin 1999), »Nicht System – nicht Resultat. Zur Bestimmung von harmonischer Tonalität«, in: *Musik & Ästhetik* 18 (2001), »Dodekaphonie und Serialismus«, in: *Handbuch der Systematischen Musikwissenschaft* Bd. 2 (Laaber 2005). 2000–2004 Präsident der Deutschen Gesellschaft für Musiktheorie (GMTH). Seit 2008 Mitherausgeber der *ZGMTH*.

STEPHANIE PROBST studierte an den Universitäten in Wien Musikwissenschaft, Musiktheorie und Viola und als Austauschstudentin an der Facoltà di Musicologia, Cremona (Università degli studi di Pavia). Mit der finanziellen Unterstützung eines Fulbright Stipendiums absolvierte sie das Masters-Programm in Music Theory an der Eastman School of Music in Rochester, NY, und ist zur Zeit PhD-Studentin in Music Theory/Musicology an der Harvard University. Neben ihrem langjährigen Interesse an musiktheoretischen Schriften des 19. und frühen 20. Jahrhunderts beschäftigt sie sich mit dem vielseitigen musikalischen Repertoire des 18. bis 21. Jahrhunderts und mit Fragen der Temporalität in musikalischer Analyse.

CARMEL RAZ studierte Violine und Musiktheorie an der Hochschule für Musik »Hanns Eisler« in Berlin, und Komposition an der University of Chicago. Zur Zeit ist sie Doktorandin für Musiktheorie an Yale University (Betreuer: Patrick McCreless). Neben ihrem Studium ist sie freiberuflich als Geigerin und Komponistin tätig. (www.carmelraz.com)

MARKUS SCHWENKREIS studierte Kirchenmusik am Leopold-Mozart-Konservatorium der Stadt Augsburg sowie Orgel (bei Jean-Claude Zehnder) und Improvisation (bei Rudolf Lutz) an der Schola Cantorum Basiliensis. Er war Preisträger beim *Internationalen Orgelwettbewerb NDR-Musikpreis* 2000 und beim *13. Internationalen Orgelwettbewerb Paul Hofhaimer-Preis* der Stadt Innsbruck 2001. Als Absolvent des Studiengangs »Theorie der Alten Musik« an der Schola Cantorum beschäftigte sich Markus Schwenkreis eingehend mit harmonischen und kontrapunktischen Modellen der Renaissance und des Hochbarock. Er zeichnet verantwortlich für die Organisation der jährlich stattfindenden Studientage Improvisation und für die Redaktion des im Entstehen begriffenen *Compendium Improvisation*.

BENJAMIN SPRICK, geboren 1980, studierte in Hamburg Cello, Musiktheorie und Philosophie. Veröffentlichungen und Vorträge zu Analyse und Musikästhetik. Seit 2012 Promotionstudium an der Hochschule für bildende Künste (HFBK) Hamburg. In diesem Zusammenhang Lehrtätigkeit in den Bereichen Populäre Musik und Philosophie. Freiberuflicher Cellolehrer.

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 Hochschule für Musik und Theater Rostock und wurde dort im Oktober 2013 auf eine Professur für Musiktheorie berufen. 2009–2013 Mitherausgeber der *ZGMTH*. Im Winter Quarter 2012 unterrichtete er als Visiting Assistant Professor am Department of Music der University of Chicago.