

ZGMTH

Zeitschrift der  
Gesellschaft für Musiktheorie

13. Jahrgang 2016

Herausgegeben von  
Ariane Jeßulat,  
Ullrich Scheideler,  
Kilian Sprau,  
Christian Utz,  
Verena Weidner,  
Felix Wörner

ZGMTH

Zeitschrift der  
Gesellschaft für Musiktheorie e.V.

Wissenschaftlicher Beirat der Gesellschaft für Musiktheorie: Jean-Michel Bardez (Paris), Thomas Christensen (Chicago), Nicholas Cook (Cambridge), Jonathan Cross (Oxford), Hermann Danuser (Berlin), Helga de la Motte-Haber (Berlin), Hartmut Fladt (Berlin), Allen Forte (†, New Haven), Inga Mai Groote (Heidelberg), Renate Groth (†, Bonn), Thomas Kabisch (Trossingen), Eckehard Kiem (†, Freiburg), Clemens Kühn (Dresden), Nicolas Meeüs (Paris), Alexander Rehding (Cambridge, MA), Christian Martin Schmidt (Berlin), Michiel Schuijjer (Amsterdam).

13. Jahrgang 2016

Herausgeber:

Prof. Dr. Ariane Jeßulat, Alt-Friedrichsfelde 126, 10315 Berlin, Ajessulat@aol.com  
Dr. Ullrich Scheideler, Müllerstraße 150, 13353 Berlin, ullrich.scheideler@staff.hu-berlin.de  
Dr. Kilian Sprau, Georg-Hann-Str. 17, 81247 München, kontakt@kiliansprau.de  
Univ.-Prof. Dr. Christian Utz, Mariahilferstraße 56/27, A-1070 Wien, cu@christianutz.net  
Dr. Verena Weidner, Wittstocker Str. 8, 10553 Berlin, verena.weidner@uni-erfurt.de  
Dr. Felix Wörner, Manzenttalstraße 37, 79541 Lörrach, felix.woerner@unibas.ch

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

Layout: Poli Quintana / Oliver Schwab-Felisch  
Satz: Folker Froebe, Umschlag: Oliver Schwab-Felisch  
Notensatz und Grafik: Werner Eickhoff-Maschitzki

Erscheinungsweise: jährlich.

Beiträge und Anfragen senden Sie vorzugsweise in elektronischer Form an: redaktion@gmth.de.

Postzusendungen (z. B. Rezensionsexemplare von Druckschriften) nimmt entgegen:

Dr. Felix Wörner, Manzenttalstraße 37, D-79541 Lörrach.

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. Versandkosten).

Für Mitglieder der Gesellschaft für Musiktheorie ist der Bezugspreis (exklusive Versand) 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 2017

Gedruckt auf säurefreiem und alterungsbeständigem Papier.  
Alle Rechte vorbehalten.

Printed in Germany.

ISBN 978-3-487-15619-4

ISSN 1862-6742

# Inhalt

## 13. JAHRGANG 2016, AUSGABE 1: VARIA

EDITORIAL .....	9
-----------------	---

### ARTIKEL

FLORIAN EDLER

Im Niemandsland zwischen strengem Satz und Historismus Zur Krise der Kontrapunktlehre im mittleren 19. Jahrhundert .....	11
---	----

EMMANOUIL VLITAKIS

Klang als Poetik und Form Instrumentatorische Beobachtungen und Adornos »unendliche Streicherperspektive« in Maurice Ravel's <i>Pavane de la Belle au bois dormant</i> aus <i>Ma mère l'oye</i> .....	31
--	----

MAJID MOTAVASSELI

Von der Matrix zur Geste Analytische Betrachtungen zu Karlheinz Stockhausens <i>Klavierstück V</i> .....	53
---	----

JOHANNES QUINT

Eklektizismus und Experiment ›Just Intonation‹ in Ben Johnstons späten Streichquartetten .....	89
---	----

COSIMA LINKE

›Schreiben‹ als Differenz von Stille und Klang Aspekte der musikalischen Form in Helmut Lachenmanns <i>Schreiben. Musik für Orchester</i> .....	117
---	-----

### REZENSIONEN

CARLO BOSI

Astrid Opitz, <i>Modus in den Chansons von Binchois</i> (= Saarbrücker Studien zur Musikwissenschaft, Bd. 18), Sinzig: Studio 2015 .....	151
--	-----

FELIX DIERGARTEN

Klaus-Jürgen Sachs, <i>Musiklehre im Studium der Artes.</i> <i>Die Musica (Köln 1507) des Johannes Cochlaeus</i> (= Veröffentlichungen des Staatlichen Instituts für Musikforschung, Bd. 21; Studien zur Geschichte der Musiktheorie, Bd. 11), Hildesheim: Olms 2015 .....	157
--	-----

### 13. JAHRGANG 2016, AUSGABE 2: MUSIKTHEORIE UND DIGITAL HUMANITIES

EDITORIAL .....	165
ARTIKEL	
MARKUS NEUWIRTH, MARTIN ROHRMEIER Wie wissenschaftlich muss Musiktheorie sein? Chancen und Herausforderungen musikalischer Korpusforschung .....	171
RAINER POLAK, NORI JACOBY, JUSTIN LONDON Kulturelle Diversität in der empirischen Rhythmusforschung Drei Analysen eines Audio-Korpus von Percussion-Ensemblemusik aus Mali .....	195
THOMAS NOLL Handschins ›Toncharakter‹ Plädoyer für einen neuen Anlauf, ausgehend von neueren musiktheoretischen und kognitionspsychologischen Untersuchungen zu den tonalen ›Qualia‹ .....	237
KLEINERE BEITRÄGE	
NICOLE BIAMONTE Online Music Theory in <i>Music Theory Online</i> .....	297
BENJAMIN VOGELS Soziale Medien in der Lehre der Musiktheorie .....	311
BERICHT	
JÖRN ARNECKE Musiktheorie ohne Schule – Schule ohne Musiktheorie? Eine Podiumsdiskussion bei der Weimarer Tagung »Musiktheorie und Hörerziehung« .....	329
REZENSIONEN	
FRANZ KÖRNDLE Elizabeth Eva Leach, <i>Fourteenth-Century French Notation</i> , DIAMM Moodle at the Faculty of Music, University of Oxford. <a href="http://diamm.nsms.ox.ac.uk/moodle/">http://diamm.nsms.ox.ac.uk/moodle/</a> .....	341
PAUL KOLB Jesse Rodin (Projektleiter) / Craig Stuart Sapp (technische Leitung) / Clare Bokulich (Teamleiterin), <i>The Josquin Research Project</i> . <a href="http://josquin.stanford.edu/">http://josquin.stanford.edu/</a> .....	351

HERMANN DANUSER

Apollinische Fundamente

Über Adolf Nowaks Buch *Musikalische Logik. Prinzipien und Modelle musikalischen Denkens in ihren geschichtlichen Kontexten* (= Veröffentlichungen des Staatlichen Instituts für Musikforschung, Bd. 20; Studien zur Geschichte der Musiktheorie, Bd. 10), Hildesheim: Olms 2015 .....

355

AUTORINNEN UND AUTOREN .....

377



# ZGMTH

Zeitschrift der  
Gesellschaft für Musiktheorie

13. Jahrgang 2016  
Ausgabe 1  
Varia

Herausgegeben von  
Christian Utz,  
Kilian Sprau



## Editorial

Die vorliegenden Varia setzen einen thematischen Schwerpunkt auf die Musik des 20. und 21. Jahrhunderts. Dabei weist die Vielfalt der verfolgten Herangehensweisen neben traditionelleren textanalytischen Strategien auch Ansätze auf, die sich der gegenwärtig an Bedeutung gewinnenden *performance*-orientierten Musikforschung zurechnen lassen. Fragen der Hörwahrnehmung, die Begegnung mit dem musikalischen Kunstwerk im hörenden Vollzug – oft gerade bei neuerer und neuester Musik zunehmend als entscheidender Aspekt einer adäquaten analytischen Annäherung erachtet – spielen in mehreren Artikeln dieser Ausgabe eine prominente Rolle. Die Parteinahme für eine Musiktheorie, welche die Klangkunst Musik nicht nur in ihrer notierten Struktur, sondern auch in ihren performativen Dimensionen und deren Konsequenzen für die ästhetische Wahrnehmung ernst nehmen möchte, lässt sich zugleich als Einladung an den Fachdiskurs lesen, ein dieser Zielsetzung entsprechendes Methodenrepertoire zu entwickeln, zu erproben und zu stabilisieren.

Emmanouil Vlitakis verfolgt in einer vergleichenden Analyse der Klavier- und der Orchesterfassung von Maurice Ravel's *Pavane de la Belle au bois dormant* (1910/11) das spezifische formbildende Potenzial orchestraler Klangfarbendramaturgie. Neben systematischen Überlegungen in der Nachfolge von Carl Dahlhaus und Pierre Boulez spielen für Vlitakis' Ansatz auch didaktische Zielsetzungen eine grundlegende Rolle: Der Artikel steht im Kontext konzeptioneller Erwägungen zu einem wissenschaftlich fundierten, konsequent stilhistorisch orientierten Instrumentationsunterricht.

Majid Motavasseli geht in seiner Studie zu Karlheinz Stockhausens *Klavierstück V* (1954) nicht nur den Informationen nach, die sich aus detailreichen kompositorischen Aufzeichnungen und Skizzen gewinnen lassen. Vielmehr ergänzt er diesen philologischen Weg der Analyse, dem bei serieller und postserieller Musik von jeher besonderes Gewicht zufiel, durch »qualitativ gewichtete Reflexionen« möglicher Hörwahrnehmungen, für die eine strukturelle Erschließung des Partiturbilds eine Art Skript darstellt. Erhellend ist in diesem Zusammenhang der Verweis auf die Werkentstehung, die Motavasseli als Entwicklung von einer abstrakt durchorganisierten Konstruktion zu einer »stark klangorientierten, expressiv-gestischen Komposition« nachzeichnet.

Johannes Quint beschreibt Ben Johnstons spätes Streichquartettsschaffen als ästhetisch eigenwillige Verschränkung von Innovation und Traditionsbezug. Vier ausgewählte Beispiele führen Johnstons Komponieren mit ›Just Intonation‹ vor: Tonsätze, die strukturell in der Nähe klassischer Stilkopien angesiedelt sind, werden durch mikrotonale Detailgestaltung, etwa die systematische Polarisierung von ›O-Tonalität‹ und ›U-Tonalität‹, zum Gegenstand »überraschender Hörerfahrung«. Quints Ausführungen zum breiteren musikhistorischen Kontext der Johnston'schen Ästhetik machen diese als originäres Spezialphänomen der US-amerikanischen Avantgarde verständlich.

Cosima Linke nimmt eine dezidiert »rezeptionsästhetisch orientierte Perspektive« ein, wenn sie Helmut Lachenmanns bislang späteste Orchesterkomposition *Schreiben. Musik für Orchester* (2002–05) im Hinblick auf das Verhältnis von Klang und Form untersucht.

Grundlage ihrer Studie ist die Auffassung, wonach sich musikalische Form – im Spannungsfeld von ›Objekteigenschaften‹ und ›ästhetischer Erfahrung‹ – als aktive Konstitutionsleistung der Rezipientin bzw. des Rezipienten realisiert. Vor diesem Hintergrund kann Linke analytisch zeigen, wie »das Spiel mit und die Reflexion von unterschiedlichen Hörspektiven« in Lachenmanns Orchesterstück sozusagen »hineinkomponiert« sind.

Florian Edler präludiert die vier analytisch ausgerichteten Beiträge mit einer theoriehistorischen Studie zu spezifischen Problemstellungen der Kontrapunktlehre im mittleren 19. Jahrhundert. An der Thematisierung des zweistimmigen Satzes in Lehrwerken von Luigi Cherubini, Siegfried Wilhelm Dehn und Heinrich Bellermann demonstriert Edler, wie sich die Disziplin Kontrapunkt zu jener Zeit im Konfliktfeld zwischen Historismus und Aktualitätsbezug positioniert. Symptome einer spannungsreichen Situation diagnostiziert Edler etwa in der Art der Bezugnahme auf ältere Lehrwerke und überkommene Satzmodelle sowie auf Impulse der zeitgenössischen Musik.

Zwei Rezensionen aktueller Fachpublikationen schließen den Band ab. Carlo Bosi unterzieht Astrid Opitz' Studie zur Kategorie des *Modus in den Chansons von Binchois* (2015) einer kritischen Würdigung und zeigt, welche neuen Perspektiven darin einem bereits umfangreichen und komplexen Spektrum von Forschungsbeiträgen hinzugefügt werden. Felix Diergarten bespricht Klaus-Jürgen Sachs' Edition des von 1507 datierenden Cochlaeus-Traktats *Musica* (2015) und weist dabei u. a. auf interessante Parallelen zwischen der frühen Neuzeit und der unmittelbaren Gegenwart im Hinblick auf das Selbstverständnis des Fachs Musiktheorie hin.

Hingewiesen werden kann schließlich auf zwei erstmals mit dieser Ausgabe verfügbare technische Neuerungen, die ab sofort Erscheinungsbild und Nutzung der ZGMTH-Online-Ausgabe entscheidend verbessern: Zum einen bietet die Einbindung von Multimedia-Dateien, vor allem in Gestalt von Audiobeispielen, Autor\*innen wie Leser\*innen neue mediengerechte Möglichkeiten im Hinblick auf Methodik und Argumentation bzw. deren Nachvollzug; zum anderen wird es durch die nunmehr als Vektorgraphiken erscheinenden gesetzten Notenbeispiele, Tabellen und Graphiken möglich, mittels einer Größenanpassung im Browser etwa auch Details in komplexeren Beispielen gut sichtbar zu machen wie überhaupt so die Lesbarkeit der Beispiele in der Web-Ausgabe verbessert und damit an die Standards der pdf-Fassung bzw. der Druckfassung angeglichen wird. Für die technische Implementierung dieser Neuerungen, die im Rahmen einer längerfristigen Anpassung der ZGMTH an internationale Standards von wissenschaftlichen *Open-Access*-Publikationen erfolgte, sei Immanuel Ott, Julia Deppert-Lang, Andreas Helmberger und Werner Eickhoff-Maschitzki sehr herzlich gedankt.

Kilian Sprau, Christian Utz

# Im Niemandsland zwischen strengem Satz und Historismus

Zur Krise der Kontrapunktlehre im mittleren 19. Jahrhundert

Florian Edler

ABSTRACT: Im Kontext einer vom Leitbegriff des Fortschritts ausgehenden Musikanschauung, wie sie im mittleren 19. Jahrhundert besonders im nord- und mitteldeutschen Raum sowie in Frankreich verbreitet war, wurden im polemischen Sinne mit dem Wort ›Kontrapunkt‹ vermeintlich überholte musikalische Stilrichtungen und eine veraltete Musiklehre assoziiert. Im vorliegenden Beitrag wird untersucht, inwieweit solche negativen Konnotationen nicht zuletzt auf Probleme und innere Widersprüche der zeitgenössischen Kontrapunktlehre zurückgehen. Am Beispiel der Behandlung des zweistimmigen Satzes in Kontrapunkt-Traktaten von Luigi Cherubini und Siegfried Wilhelm Dehn wird gezeigt, dass sich die Lehre von ihrem stilistischen Ausgangspunkt, der Spätrenaissance, entfernte, ohne sich gänzlich von ihm zu lösen. Das Festhalten an Johann Joseph Fux' Gattungs-Methode, das Übernehmen Fux'scher modaler Cantus firmi bei Cherubini und die Einbeziehung historischer Literaturbeispiele bei Dehn widersprechen der von beiden Autoren gleichermaßen vertretenen Auffassung von Zweistimmigkeit als einem reduzierten Akkordsatz, dem Zugrundelegen der harmonischen Tonalität sowie der Ablehnung bestimmter für die Musik des 16. Jahrhunderts charakteristischer Satzmodelle durch Cherubini. Bei Dehn widerspricht überdies die Berücksichtigung verschiedener Taktarten und Tempi dem auf den ›actus alla breve‹ ausgerichteten Konzept der Gattungen. Auf die Vielzahl von Problemen reagierte Heinrich Bellermann, indem er in seinem Lehrbuch die Orientierung an der Vokalpolyphonie einschließlich ihrer modalen Grundlagen zum Prinzip erklärte. Dass aktuelle Musik gleichwohl einen Einfluss auf seine Lehre ausübte, zeigt sich bei einem Notenbeispiel aus Bellermanns *Der Kontrapunkt*, das sich als Außenstimmensatz eines modifizierten *Tristan*-Zitats interpretieren lässt.

During the mid-nineteenth century, there was a school of thought claiming that counterpoint had become an outdated and obsolete musical doctrine. The use of the term provoked debate and controversy among critics, composers and performers alike. This stance was particularly prevalent in northern and central Germany as well as in France. This essay explores to what extent these negative connotations originated in the problems and inner contradictions in contemporary counterpoint teaching. Using examples of two-voice counterpoint in treatises by Luigi Cherubini and Siegfried Wilhelm Dehn, we can see how counterpoint departed from its stylistic point of origin (the late renaissance), without cutting the ties with this tradition completely. Both Cherubini and Dehn were followers of Johann Joseph Fux and his method of species counterpoint. Cherubini adhered to Fux's modal plainsong while Dehn favoured musical examples from the sixteenth century. In contrast to such historicist approaches, however, the two theorists regarded two-voice settings as a reduction of chordal texture. Moreover, they used harmonic tonality as a basis and Cherubini dismissed structural models characteristic of sixteenth-century

music. Dehn further challenges the species counterpoint concept by changing metre and tempo, making his results incompatible with the ›tactus alla breve‹ model. Heinrich Bellermann reacted to this multitude of problems by redefining the rules of vocal polyphony. He did so by reinstating modal fundamentals as the defining principle. The influence of the music of his time on Bellermann's method can be observed in an example from his book *Der Contrapunkt*, which may be interpreted as the outer voices of a modified *Tristan* citation.

Die 1836 publizierte Novelle *Beethoven. Eine phantastische Charakteristik* des Leipziger Dichters Ernst Ortlepp beginnt mit der Schilderung einer Soirée im Hause eines Bankiers namens Erdmann, bei der mehrere der Musik Ludwig van Beethovens mit Skepsis be-  
gegnende Musiker zusammentreffen. Unter diesen wird ein Musiktheoretiker besonders hervorgehoben:

Seine [des Bankiers] beiden Töchter Beatrix und Adelaide erhielten von einem langen, blassen, ledernen, diktatorischen musikalischen Techniker, oder vielmehr Mechanikus, einen sehr gründlichen Musikunterricht. Der Lehrer Lambertus gab ihnen mit pedantischer Strenge Anweisung im Fingersatz, in der Harmonielehre, und plagte sie sogar mit dem leidigen Contrapunkte, vor dem besonders die jüngere Adelaide einen schrecklichen Abscheu hatte. Die ernstere Beatrix hatte auf diese Dinge genau Acht, besonders um mit ihrer Wissenschaft prunken zu können. In Adelaiden wohnte eine Seele der Musik; sie war fortwährend zu aufgereggt und zu zerstreut, um diese Verstandesoperationen zu goutiren, die ihr nun einmal keine Freude machten.<sup>1</sup>

Harmonielehre wird in diesem Zitat zwar erwähnt, aber die Klimax im zweiten Satz des Zitats zielt auf Kontrapunkt als den Inbegriff einer veralteten und einem emphatischen Kunstverständnis fernstehenden Musiklehre, die im Geiste schwarzer Pädagogik vermittelt wird. Ortlepps Ausführungen geben keine Einzelmeinung wieder, sondern sind Teil einer besonders in den nördlichen Territorien des Deutschen Bundes und namentlich im Umfeld des Schumann-Kreises mit polemischer Schärfe ausgetragenen Kontroverse. Im Hinblick auf musikalische Regelpoetik kritisierte eine Partei einseitige Verstandesbezogenheit und Pedanterie der traditionellen Lehre, während die andere die gediegenen Werke solide ausgebildeter Komponisten gegen regelwidrige Verstiegtheit genialer Fantasten ausspielte.<sup>2</sup>

Eine der Ursachen für die verbreitete negative Bewertung sowohl von elementaren Aspekten des polyphonen mehrstimmigen Komponierens als auch ihrer Vermittlung liegt in der »ästhetische[n] Aufwertung der Harmonie«<sup>3</sup> im 19. Jahrhundert, die dazu führte, dass polyphonen Techniken wie Imitation, Fuge, Kanon der Stellenwert einer zweiten, mit dem Erbe vergangener Epochen besonders verbundenen Kultur zukam. Darüber hinaus stellte mehrstimmige Vokalmusik nicht das Paradigma der vom instrumentalen Idiom geprägten zeitgenössischen Musik dar, für die die Kontrapunktlehre gleichwohl das

1 Ortlepp 1836, 6.

2 Vgl. Edler 2007, 208–211; Edler 2013, 107, 118f., 312f., 412, 449f.; Groth 1983, 118f. Zu entsprechenden Einlassungen des Theoretikers Antoine Elwart vgl. Fayolle 1996, 275.

3 Moßburger 2005, 26–54.

kompositorische Rüstzeug bereitzustellen versprach. Zudem blieb aufgrund der Gleichsetzung von Kontrapunkt mit Kompositionslehre unklar, ob kontrapunktischen Studien nur der Charakter von Übungen oder auch der von Kunstwerken zukam.<sup>4</sup> Und neben der Harmonielehre machten die neu aufkommenden Disziplinen Formen- und Instrumentationslehre dem Kontrapunkt seinen Rang als zentrale musiktheoretische Disziplin streitig.

Die für die Kontrapunktlehre im zweiten Viertel des 19. Jahrhunderts symptomatischen inneren Widersprüche sollen im Folgenden anhand des zweistimmigen Satzes als eines begrenzten, aber zentralen und elementaren Untersuchungsgegenstands beleuchtet werden.<sup>5</sup> Der genannte Zeitraum entspricht jener Epoche, in der der eingangs erwähnte polemische Diskurs stattfand und die europaweit durch das System der Restauration und verschiedene Formen des Widerstands dagegen geprägt wurde. Mit Luigi Cherubini und Siegfried Wilhelm Dehn beschränkt sich die Betrachtung auf zwei repräsentative konservativ eingestellte Musiktheoretiker, denen mit Antonín Reicha und Adolf Bernhard Marx jeweils ein exponierter Vertreter einer progressiven Richtung konkurrierend gegenüberstand. Cherubini wendete sich nach seiner Ernennung zum Direktor des Pariser Conservatoire (1822) gegen den musiktheoretischen Ansatz des am selben Institut unterrichtenden Reicha, indem er zunächst einen weiteren Kollegen, François-Joseph Fétis, damit beauftragte, ein Kontrapunkt-Lehrbuch zu schreiben. Dessen 1824 erschienenem *Traité du contrepoint et de la fugue*<sup>6</sup> ließ er 1835 den eigenen deutlich weniger umfangreichen *Cours de Contre-point et de Fugue* folgen. Wie weit Cherubinis ins Italienische, ins Deutsche<sup>7</sup> und zweimal ins Englische übersetzte Schrift als maßgebliches Kontrapunkt-Lehrwerk im deutschsprachigen Bereich verbreitet war, zeigt die intensive Rezeption durch Robert Schumann<sup>8</sup>, aber auch die Verwendung im Unterricht von Anton Bruckner<sup>9</sup>. Dehns Traktat erschien zwar erst postum 1859, Ansehen und Einfluss als Lehrer genoss der Autor jedoch bereits Jahrzehnte zuvor. Auch rückblickend wurden beide Theoretiker als wichtige Fachautoritäten innerhalb ihrer Epoche gesehen, so bereits bei Heinrich Bellermann, auf den die vorliegende Untersuchung abschließend eingeht.<sup>10</sup> Heinrich Schenker rechnet in einer kritischen Betrachtung Cherubini einer »älteren«, Dehn und Bellermann einer »modernen Kontrapunktschule«<sup>11</sup> zu, während Knud Jeppesen in einer kritischen Würdigung der Tradition, in der sein eigenes Lehrbuch steht,

4 Schenker (1910, 2–14) stellt diese Gleichsetzung in den Mittelpunkt seiner Kritik an der »älteren« sowie der »modernen« Kontrapunktschule (vgl. Anm. 11).

5 Fayolle (1996, 272) konstatiert für die französischen Traktate die besonders grundlegende Bedeutung der Abschnitte über den zweistimmigen Satz.

6 Fétis 1824.

7 1835, im selben Jahr wie die französische Erstausgabe von Cherubinis *Cours*, erschien eine zweisprachige Edition mit einer deutschen Übersetzung durch Franz Stöpel, nach der im Folgenden zitiert wird.

8 Zur Rezeption von Cherubinis Lehrbuch durch Robert Schumann vgl. Federhofer 2002, 129–133; Ullrich 2012, 17–28; Reynolds 2015, 91–97.

9 Vgl. Krones 2010, 135.

10 Vgl. Bellermann 1862, XIV.

11 Schenker 1910, 2 und 8; vgl. ebd., 4 und 13.

die drei Theoretiker innerhalb unseres Untersuchungszeitraums als einzige Vertreter jener Gruppe nennt, die »bei Palestrina in die Lehre [ging]«<sup>12</sup>.

Wesentliche Impulse bezogen die Kontrapunktlehren Cherubinis und Dehns aus Johann Joseph Fux' Abhandlung *Gradus ad parnassum*, die 1725 in lateinischer Sprache erschien, 1742 von Lorenz Christoph Mizler ins Deutsche und 1770 von Pietro Denis ins Französische übersetzt wurde. Die Einführung in die Materie mit Hilfe der Methode der fünf Gattungen wurde zum Standard in deutsch- und französischsprachigen Kontrapunkt-Lehrbüchern, und durch die Orientierung an der klassischen Vokalpolyphonie wurde Fux zum Anreger einer späteren historisch ausgerichteten musikalischen Regelpoetik. Die Vorstellung, dass die eigene Lehre zum Anfertigen von Stilkopien befähige, hätte Fux natürlich ferngelegen. Vielmehr betrachtete er Satztechniken der Renaissance-Musik als maßgeblich für das Komponieren generell, ohne explizit zwischen vergangenen und gegenwärtigen Stilrichtungen, denen er einen zunehmenden Verzicht auf Bindung an »Gesetze und Regeln«<sup>13</sup> vorhielt, zu unterscheiden. Auch wenn er nicht umhinkam, Differenzen zwischen den verschiedenen Stilen, die das Lehrgebiet einschließt, zu thematisieren, blendete Fux dennoch historische Aspekte insgesamt weitgehend aus. So schließt er den halbschweren Viertel-Durchgang, der mit der Etablierung des betonten Durchgangs in sämtlichen Taktarten zu den gängigen Wendungen in der Musik des 17. und 18. Jahrhunderts zählt, anfangs aus, erlaubt ihn aber nachträglich im Sinne einer Lizenz, ohne auf die stilistische Differenz zwischen alter und neuer Schreibart einzugehen.<sup>14</sup> Andere Regeln wie das kategorische Verbot von verdeckten Parallelen vollkommener Konsonanzen entsprechen weder den Usancen in zweistimmiger Musik der Spätrenaissance noch des Barockzeitalters<sup>15</sup>, sondern gründen in der Vorstellung eines abstrakten, allenfalls pädagogisch zu rechtfertigenden strengen Satzes.

### Luigi Cherubinis *Cours de Contre-point et de Fugue*

Diese beiden Tendenzen der Fux'schen Lehre zur Lizenzierung von Ausnahmen und zu rigoristischer Strenge verstärken sich in den hier betrachteten daran anknüpfenden Lehrbüchern. Liegen Fux' System noch die älteren Modi zu Grunde, so erweist sich bei Begründungen von Satzregeln in Cherubinis *Cours de Contre-point et de Fugue* die systemtragende Bedeutung der Dur-Moll-Tonalität.<sup>16</sup> Beispielsweise verbietet Cherubini kategorisch die »falsche tritonische Relation« (»fausse relation de Triton«<sup>17</sup>). Hierunter versteht er auf solchen Akkordfolgen basierende Intervall- und Klangprogressionen, in denen die beiden einen Tritonus bildenden Töne nacheinander erscheinen, sei es in ein

12 Jeppesen 1935, VIII.

13 Fux 1742, »Des Verfassers Vorrede an den Leser«, ohne Seitenangabe.

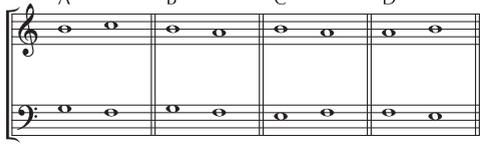
14 Vgl. ebd., 78.

15 Vgl. ebd., 69; Daniel 2002, 179f.

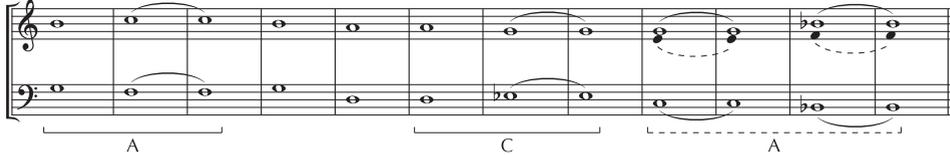
16 Groth (1983, 94) nimmt an, Cherubini habe in Übereinstimmung mit Fétis die »Kirchentonarten« auf die beiden Modi Ionisch und Äolisch beschränkt. Cherubini ([1835], 1) bezieht sein Konzept eines »contre-point rigoureux moderne« jedoch explizit auf die »tonalité actuelle«.

17 Cherubini [1835], 9.

a.



b.



c.



Beispiel 1: a. Cherubini [1835], 9, erste Gattung, 7. Regel, Ex. 25 (Auszug). Hier und in weiteren Notenbeispielen wurden C-Schlüssel in den Quellen durch Violin- oder Bassschlüssel ersetzt; b. Franz Liszt, *Années de Pèlerinage, Deuxième Année: Après une Lecture du Dante – Fantasia quasi Sonata*, T. 256–267, vereinfachte Darstellung des Außenstimmensatzes vom Verfasser; c. Jacques Fromental Halévy, *La Juive*, erster Akt, Finale, Auszug Chorstimmen

und derselben oder (als Querstand) in verschiedenen Stimmen.<sup>18</sup> Zu den tritonischen Relationen zählt auch die Gegenbewegung von der großen Terz in die Quinte, die im 14. bis 16. Jahrhundert aufgrund des Fortschreitens mit Halbtonanschluss von einer imperfekten in eine perfekte Konsonanz in Gegenbewegung zu den besonders vollkommenen Intervallfortschreitungen gezählt<sup>19</sup>, bereits 1806 aber von Jérôme-Joseph de Momigny als überkommener »barbarisme«<sup>20</sup> angesehen wurde. Cherubini versteht die in Beispiel 1a:A wiedergegebene Intervallprogression als Akkordfolge und begründet deren Verbot mit der Unmöglichkeit, eine Fortschreitung vom G-Dur- zum F-Dur-Dreiklang als plausiblen Fundamentschritt in einer der Tonarten C-Dur, F-Dur oder G-Dur zu erklären.<sup>21</sup> Die Ausführlichkeit, mit der sich Cherubini – wenn auch mit restriktiver Intention – den Sekundprogressionen widmet, zeigt indirekt sein Interesse an dieser mit fundamentbezogenem Denken unvereinbaren Gegenwelt zum Dur-Moll, von der ein archaischer Reiz ausgeht

18 Vgl. ebd.

19 Vgl. Menke 2015, 92–96 und 101.

20 Momigny 1806, Bd. 1, 148; für die dazugehörigen Notenbeispiele (G–I) vgl. ebd., Bd. 3, 44. Vgl. Groth 1983, 90. Zur Problematisierung der »relatio non harmonica« in der deutschsprachigen Musiktheorie des 18. und 19. Jahrhunderts vgl. Trotschke 1989, 13 f.

21 Vgl. Cherubini [1835], 9; Bergerault 2011, 6.

und deren Urbild gleichsam die Eröffnung des *Stabat mater* von Giovanni Pierluigi da Palestrina darstellt. Cherubinis Exempel 25 (Bsp. 1a) bietet einen Katalog von Wendungen, die in Musik des 19. Jahrhunderts Verwendung finden konnten, um eine erhabene sakrale oder spezifisch kirchliche Atmosphäre, verbunden mit dem Eindruck des Überwältigenden im Sinne eines ›imprévu‹ zu generieren.<sup>22</sup> So stellt etwa Jacques Fromental Halévy, dessen Mitwirkung an Cherubinis Traktat vermutet wird, aber nicht nachweisbar ist<sup>23</sup>, das überwältigende Erscheinen des Kaisers Sigismund im Finaltableau des ersten Akts der 1835 uraufgeführten Grand Opéra *La Juive* mit einem orgelbegleiteten *Te Deum* dar, das sich vom stilistischen Kontext nicht nur durch einen plagalen Kirchenschluss, sondern auch durch eine auf der tritonischen Relation basierende Sekundfortschreitung abhebt (Bsp. 1c). Und ein choralartiges Nebenthema in Franz Liszts »Dante-Sonate«, die 1858 publiziert, aber 1839 bereits in einer nicht mehr erhaltenen Frühfassung uraufgeführt wurde<sup>24</sup>, enthält zwei dieser Progressionen in dichter Folge (Bsp. 1b).

Auch das Quintparallelen-Verbot begründet Cherubini mit harmoniebezogenen Kriterien und nicht etwa mit einer gebotenen Eigenständigkeit der kontrapunktierenden Stimmen. Bei offenen Quintparallelen komme es zu einem »gleichzeitigen Vorhandensein zweier Tonarten« (»ce double concours de mode«<sup>25</sup>). Demzufolge wären in Cherubinis diesbezüglichem Exempel (Bsp. 2) C-Dur (Unterstimme) und G-Dur (Oberstimme) gleichzeitig präsent.



Beispiel 2: Cherubini [1835], 5, erste Gattung, 4. Regel, Ex. 11

Indizien dafür, dass Cherubinis zweistimmiger Kontrapunkt auf das Lernziel einer Aneignung des »akkordisch orientierten«<sup>26</sup> Satzes ausgerichtet ist, sind ebenso die häufige Verlegung von Unterstimmen-Cantus firmi in die Bass- anstatt in die Tenorlage<sup>27</sup> wie der weite Abstand der Stimmen und die nur bedingte Zulassung von Stimmkreuzungen.<sup>28</sup> Solche Mittel verweisen überdies auf die nicht mehr dem Prinzip der »Conso-ciatio Modorum«<sup>29</sup> unterliegende tonale Konzeption des zweistimmigen Satzes. Auch bei der vierten Regel zur zweiten Gattung im zweistimmigen Satz wird deutlich, dass

22 Zum Prinzip des ›imprévu‹ bei Hector Berlioz und Franz Liszt vgl. Dömling 1986, 147 f.

23 Vgl. Federhofer 2002, 130.

24 In frühen Manuskript-Fassungen aus dem Jahr 1840 ist das Choralthema bereits nachweisbar. Vgl. Bozó 2007, 66 f.

25 Cherubini [1835], 5. Zu Fétis' abweichender Begründung des Verbots vgl. Groth 1983, 96.

26 Lüttig 1994, 74.

27 Vgl. ebd., 73.

28 Vgl. ebd., 72; Cherubini [1835], 4.

29 Müller-Blattau 1999, 98.

Cherubini den letzteren als Substitut von Akkord-Progressionen begreift. Dieser Regel zufolge stellen die beiden Intervalle, die (gemäß dem Prinzip dieser Gattung) in jedem Takt enthalten sind, entweder nur einen einzigen oder aber zwei verschiedene Akkorde dar (Bsp. 3).<sup>30</sup>

ein Akkord in jedem Takt      zwei Akkorde in jedem Takt

Fundament-  
töne:    C                    F                    A    F                    A    C

Beispiel 3: Cherubini [1835], 15, zweite Gattung, 4. Regel, Ex. 41 (Nr. 1, 4), Ex. 42 (Nr. 1, 2); Fundamentanalyse vom Verfasser

Cherubinis Bevorzugung der Gegenbewegung gegenüber der Seitenbewegung<sup>31</sup> lässt ebenfalls einen Paradigmenwechsel bei der Auffassung von Kontrapunkt erkennen. An die Stelle einer Lehre vom polyphonen Satz tritt eine auf den homophonen Akkordsatz bezogene Stimmführungslehre<sup>32</sup>, impliziert doch permanente Gegenbewegung das Prinzip eines Note-gegen-Note-Satzes und schließt rhythmische Eigenständigkeit der Stimmen aus. Fux hingegen betont bei seiner Einführung der drei Bewegungsarten die Ebenbürtigkeit der Seiten- mit der Gegenbewegung im Hinblick auf universelle Anwendbarkeit<sup>33</sup>, ermöglicht doch nur die erstere eine rhythmische Profilierung einzelner Stimmen und somit Polyphonie.<sup>34</sup>

Wie weit sich Cherubinis Auffassung der Seitenbewegung von satztechnischen Prinzipien des 16. Jahrhunderts entfernt hat, erhellt ein Beispiel zur vierten Gattung: Eine *fuga ad minimam* im Oberquintabstand (Bsp. 4a) wird auf einen Note-gegen-Note-Satz reduziert (Bsp. 4b) und verworfen.<sup>35</sup>

Nach dem Vorbild Fux', der verdeckte Parallelen vollkommener Konsonanzen durch die Ausfüllung des von einer der beiden Stimmen ausgeführten Sprungs mit diatonischen Zwischenstufen als Varianten der offenen Parallelen interpretiert<sup>36</sup>, führt Cherubini indirekte Quintparallelen auf offene zurück. Begründet wird das Reduktionsverfahren mit der These, Synkopendissonanzen seien »nichts als Retardationen der Consonanzen«<sup>37</sup> – ein Theorem, das die Begrenzung der Akkordtypen auf einen überschaubaren Bestand

30 Vgl. Cherubini [1835], 15.

31 Vgl. ebd., 7.

32 Die Gleichsetzung von Harmonielehre mit einfachem Kontrapunkt (Note gegen Note) zu vier Stimmen formulierte bereits 1808 Alexandre Étienne Choron. Vgl. Groth 1983, 88f.

33 Vgl. Fux 1742, 61.

34 Vgl. Daniel 2002, 172 f.

35 Vgl. Cherubini [1835], 23 f.

36 Vgl. Fux 1742, 69.

37 Cherubini [1835], 23: »Ces dissonances ne sont que des retards des consonances«.

a.

Fundament-  
töne: E H D A  
Quintanstiege

b.

c.

Beispiel 4: a. Cherubini [1835], 23, vierte Gattung, 3. Regel, Ex. 72 (Auszug), Fundamentalanalyse vom Verfasser; b. Cherubini [1835], 24, vierte Gattung, 3. Regel, Ex. 73 (Auszug); c. Alternative Reduktion von Bsp. 4a auf einen Note-gegen-Note-Satz vom Verfasser

an Grundharmonien respektive »accords naturels« gewährleistet.<sup>38</sup> Dieses auf Harmonik und Dissonanzlehre bezogene Prinzip wendet Cherubini auf einen ausschließlich aus Konsonanzen bestehenden zweistimmigen Kanon an. Dessen mögliche Ableitung von einer ebenfalls konsonanten Version (Bsp. 4c) in der Weise, dass die Synkopen nicht als Retardationen, sondern als Antizipationen erklärt werden, stellt Cherubini nicht zur Diskussion. Wenn aber, wie oben gezeigt wurde, das Quintparallelen-Verbot mit der Zuordnung beider Stimmen zu verschiedenen Tonarten begründet wird, stellt sich die Frage, warum Cherubinis Argumentation überhaupt einer Reduktion der fallenden 5-6-Progression auf einen Note-gegen-Note-Satz bedarf. Denn unter dem Gesichtspunkt des »double concours de mode« könnte Cherubini auch prinzipiell den strengen synkopierenden Quintkanon verwerfen, und zwar selbst dann, wenn (wie im vorliegenden Fall) keine Versetzungszeichen vorkommen, die wie in Beispiel 2 die Präsenz zweier Tonarten deutlich indizieren würden. Denn auch das Quintparallelen-Verbot gilt ja unabhängig davon, ob in einem konkreten Fall der »double concours« im Notat offenkundig wird.

Die steigende 5-6-Progression (Bsp. 5a) würde nur dann einer Überprüfung mit Cherubinis Reduktionsverfahren standhalten, wenn sie als Obersext-Kanon mit der Unterstimme als *guida* gedeutet würde. Hingegen würde sich die für die Modell-Genese entscheidende Realisierung als Unterquintkanon mit der Oberstimme als *guida*<sup>39</sup>, wendete

38 Nach Groth (1983, 51–58) setzt in Frankreich die Bildung einer Theorie der harmoniefremden Töne 1802 mit Charles-Simon Catels *Traité d'harmonie* ein. Im deutschsprachigen Bereich ist eine solche Theorie bereits 1771 mit der Unterscheidung harmonisch »wesentlicher« und »zufälliger« Dissonanzen durch Johann Philipp Kirnberger (1771, 30) angelegt.

a.

b.

c.

Beispiel 5: a. Steigende 5-6-Progression, Darstellung vom Verfasser; b. Cherubini [1835], 24, vierte Gattung, Ex. 75, »Exemple d’une leçon de la présente espèce« (»Beispiel einer Uebung der gegenwärtigen Gattung«), Auszug; c. Reduktion von Beispiel 5b auf einen Note-gegen-Note-Satz vom Verfasser

man Cherubinis Reduktionsverfahren darauf an, abermals als Variante einer Folge offener Quintparallelen darstellen.<sup>40</sup> In den beiden Musterbeispielen, die den Abschnitt über die vierte Gattung beschließen, stellt jene Stelle, an der die 5-6-Folge mit synkopierter Unterstimme erscheint (Bsp. 5b), die einzige dar, bei der die von Cherubini beschriebene, aber in diesem Fall nicht von ihm demonstrierte Reduktionsart zu Satzfehlern (offenen Quintparallelen) führt (Bsp. 5c). Auch diese Inkonsequenz spricht dafür, dass die geringere harmonische Plausibilität abwärts sequenzierter Quintanstiege (vgl. Bsp. 4a) den unausgesprochenen Grund für Cherubinis Versuch darstellte, die Nachteiligkeit der fallenden gegenüber der steigenden 5-6-Progression zu erweisen.<sup>41</sup>

39 Vgl. die von Froebe (2007, 19) wiedergegebene und als besonders repräsentativ ausgewiesene Darstellung steigender und fallender 5-6-Progressionen als Ober- und Unterquintkanons durch Vincenzo Lusitano (1553).

40 Nach Groth nahm Fétis eine solche Reduktion vor. Anders als bei Groth (1983, 106) dargestellt, sieht Cherubini die steigende Modellvariante nicht als »unkorrekt« an.

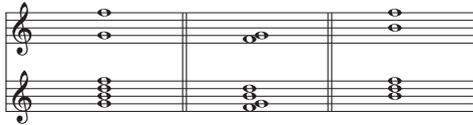
41 Lewandowski (2010, 88) konstatiert die Seltenheit fallender Quintanstiege »in der Barockära und der Klassik«. Die besondere Ausdruckskraft der Musik um 1600 einerseits und der des 19. Jahrhunderts andererseits – also jener Epochen, in denen das Satzmodell des Öfteren Verwendung fand – erklärt das Phänomen nur partiell. Entscheidend für das vorübergehende Außer-Gebrauch-Kommen dieses Satzmodells sind unter den Voraussetzungen der frühen Dur-Moll-Tonalität mit hoher Wahrscheinlichkeit Hindernisse, die sich sowohl einer plausiblen Harmonisierung mit leitereigenen Stufen als auch der Bildung einer modulierenden Variante (bei Verzicht auf Ausweichungen in entfernte Tonarten) in den Weg stellen.

## Siegfried Wilhelm Dehns *Lehre vom Contrapunkt, dem Canon und der Fuge*

Wie Cherubini kann auch Siegfried Wilhelm Dehn als Vertreter einer tendenziell konservativen musiktheoretischen Strömung gelten. Die *Lehre vom Contrapunkt, dem Canon und der Fuge* des 1858 verstorbenen Kustos der Musikaliensammlung der Königlichen Bibliothek zu Berlin edierte 1859 sein Schüler Bernhard Scholz. Die Verwendung auch protestantischer Choräle als Cantus firmi kam den Intentionen von Lesern im protestantischen Preußen entgegen, implizierte aber, da Melodien aus dem 17. und 18. Jahrhundert einbezogen wurden, eine stilistische Erweiterung über den Bereich der klassischen Vokalpolyphonie hinaus.

Ian Bent betont, dass, während sich Cherubinis Lehre durch Verzicht auf historische Differenzierung in einem stilistischen Niemandsland bewege, bei Dehn ein »historical turn of mind« erkennbar sei. So beschränke sich Cherubini entweder auf eigene Exempla oder führe mit Fux' modal konzipierten Cantus firmi Geschichte »durch die Hintertür«<sup>42</sup> ein. Dehn arbeite hingegen mit zahlreichen explizit nachgewiesenen Literaturbeispielen des 16. bis 18. Jahrhunderts. Wie im Folgenden gezeigt wird, distanzierte sich aber Dehn ungeachtet dieses äußerlich auch im Untertitel des Lehrbuchs hervorgehobenen historischen Ansatzes im elementaren Bereich des zweistimmigen Gattungs-Kontrapunkts noch deutlicher als der Conservatoire-Direktor vom Palestrina-Stil.

Wie Cherubini unterscheidet Dehn zwischen altem und modernem Kontrapunkt, erlaubt aber beim letzteren mit frei eintretenden kleinen Septimen, großen Sekunden und »falschen« (verminderten) Quinten, die er sämtlich als Surrogate dominantischer Klänge auffasst (Bsp. 6), weit reichende Lizenzen hinsichtlich der Dissonanzbehandlung, die bei Cherubini undenkbar wären.<sup>43</sup>



Beispiel 6: Kleine Septime, große Sekunde und verminderte Quinte als »Repräsentanten eines selbstständigen dissonierenden Haupt-Accords« (nach Dehn 1859, 8)

Akkorddarstellungen innerhalb der Gegenstimme eines choralartigen Cantus firmus schließt Dehn unter anderem deswegen aus, weil er eine spätere Erweiterung des Satzes zur Dreistimmigkeit voraussetzt: Die dritte Stimme müsse Gelegenheit zur Akkordkomplettierung erhalten. Mithin besteht das primäre Ziel der Lehre vom zweistimmigen Satz weniger in der Beherrschung eines genuin zweistimmigen Genres als vielmehr in der Erfindung des Kontrasubjekts im Fugensatz. Die Auffassung, dass »die contrapunktirende Stimme bloss eine Ausfüllstimme«<sup>44</sup> sei, erläutert das in Beispiel 7a wiedergegebene

42 »history by the back door« (Bent 2002, 591).

43 Vgl. Dehn 1859, 7 f.

44 Ebd., 12. Auch das Exempel in Beispiel 8a kommentiert Dehn (ebd.): »Diese Schreibweise ist [...] sehr hinderlich, wenn man eine dritte Stimme zu dem zweistimmigen Satze contrapunktiren will«. Das mit einer Konsonanz beginnende Beispiel 8b sieht er aus entsprechenden Gründen als problematisch an.

Exempel. Im Vergleich mit diesem zeigt die Variante in Beispiel 7b laut Dehn eine selbstständigere Melodie.<sup>45</sup>

a.

b.

Beispiel 7: Dehn 1859, 12 f., zwei Varianten einer Bearbeitung der zweiten Zeile des geistlichen Liedes *So gehst du nun, mein Jesu, hin*

Der ursprüngliche Sinn des Gattungskontrapunkts, Phänomene des Intervallsatzes in einem spezifischen metrischen Kontext bewusst zu machen, erschließt sich bei Dehn nur in Ansätzen. Der Wesensunterschied zwischen Semibreven, Miniminen und Semiminiminen und entsprechend zwischen schweren, halbschweren und leichten Positionen bleibt schon deshalb unklar, weil die Werte in einigen, aber nicht in allen Beispielen gegenüber Fux um die Hälfte reduziert werden. So gibt Beispiel 8b ein Exempel wieder, das im Anschluss an Fux dem rhythmischen Grundprinzip der zweiten Gattung die Relation ›Semibrevis – Minima‹ zuordnet, während Beispiel 8a eine Übertragung dieser zweiten Gattung auf die moderne Schreibart darstellt. Hier sind die Viertelnoten nicht im Sinne von Semiminiminen aufzufassen, denn ihre kontrapunktische Behandlung entspricht der von Miniminen. Die Notation bewirkt aber eine Desensibilisierung der Leser im Hinblick auf die Herkunft und frühere Bedeutung der Notenwerte.

a.

b.

Beispiel 8: Dehn 1859, 12, Beispiele in der zweiten Gattung

Überdies stellt in Dehns Darstellung der dritten Gattung die ›Vier-gegen-eins‹-Einteilung nur eine von vier gleichwertigen Möglichkeiten dar: Auch die Relationen 3:1, 6:1 und 8:1 werden thematisiert.<sup>46</sup> Die Geltung einiger Satzprinzipien beim ›Vier-gegen-eins‹-Verhältnis – und hierbei handelt es sich um ein weiteres Novum in der Lehrtradition des

45 Vgl. ebd.

46 Vgl. ebd., 16–22.

Gattungskontrapunkts – wird vom Tempo abhängig gemacht.<sup>47</sup> So erklärt Dehn betonte Durchgänge im langsamen Zeitmaß für unzulässig, im schnellen dagegen für zulässig.<sup>48</sup> Die Vorstellung einer spezifischen kontrapunktischen Behandlung bestimmter Notenwerte liegt dem Verfasser fern, die Tempobezeichnung avanciert zu einer die Prinzipien des Intervallsatzes beeinflussenden Determinante.

Mit einer ›historischen‹ Auffassung des strengen Satzes unvereinbar erscheint auch, wie Dehn in einem Notenbeispiel zur zweiten Gattung (Bsp. 9) der Kontrapunkt-Stimme die Funktion zuweist, einen Cantus firmus durch Pausen, Einschnitte und Ruhepunkte zu gliedern. Hierbei bevorzugt er zunächst die ›Quadratur‹, die Einteilung in Viertaktgruppen. Vorbilder aus instrumentalen Gattungen wie der barocken Choralbearbeitung sowie die durch die zeitgenössische Formenlehre dargestellte periodische Themenbildung beeinflussen auf diese Weise die Lehre. Die Begründung der Einteilung ›3+2+3‹ gegenüber dem ebenmäßigen Modell ›4+4‹ im Sinne einer parenthesenartigen Interpolation eines »eingeschobenen Satz[es]«<sup>49</sup> greift daneben die im ausgehenden 18. Jahrhundert verbreitete interpunktische, vom Vergleich musikalischer und sprachlicher Strukturen ausgehende Denkweise und Terminologie auf.

The image displays two systems of musical notation. The first system consists of a treble and bass staff. The treble staff has a 4-measure phrase, and the bass staff has a 4-measure phrase. The second system also consists of a treble and bass staff. The treble staff has a 3-measure phrase, followed by a plus sign, then a 2-measure phrase, followed by another plus sign, and finally a 3-measure phrase. The 2-measure phrase in the bass staff is labeled 'eingeschobener Satz (Parenthese)'.

Beispiel 9: Dehn 1859, 16, Notenbeispiel zur zweiten Gattung, Taktgruppen vom Verfasser hervorgehoben

Für die Kontrapunktlehren Cherubinis und Dehns erwies sich der Anspruch, gleichermaßen einen älteren wie einen modernen Stil zu vermitteln, als Belastung. Da die Prinzipien dieser Stile teils übereinstimmten, teils einander widersprachen, begünstigte eine solche Unklarheit die eingangs dargestellte Diskreditierung der Fachrichtung. Und da zudem

47 Ähnliche Überlegungen zur Abhängigkeit der Zulässigkeit von Durchgangsdissonanzen vom Tempo finden sich in Traktaten des 18. Jahrhunderts wie z. B. bei Kirnberger 1771, 216, oder Heinichen 1728, 268 ff. Doch handelt es sich hier um Schriften, die sich von vornherein dezidiert mit dem zeitgenössischen stilistischen Kontext befassen.

48 Vgl. Dehn 1859, 18.

49 Ebd., 16. Vgl. die Gleichsetzung der Termini ›Parenthese‹ und ›eingeschobener Satz‹ bei Koch 1793, 223. Zusammenfassend zu Kochs Begriff der Parenthese vgl. Forscher 1984, 120 f. Zum Verhältnis von Sprache und Musik im musiktheoretischen Diskurs des späten 18. Jahrhunderts vgl. Dahlhaus 1978.

Regeln des modernen Kontrapunkts nicht aus sich selbst heraus begründet, sondern im Sinne von zu dulddenden Lizenzen aus der älteren Kontrapunktlehre abgeleitet wurden, beförderte dies den Eindruck, die Strenge der Regelpoetik beim alten Stil werde willkürlich eingeführt mit der rein erzieherischen Intention, der intuitiven Kreativität angehender Komponisten Beschränkungen aufzuerlegen. Überdies wirkte die im Sinne eines harmonischen Kontrapunkts umgedeutete Kategorie der Dissonanz vor dem Hintergrund eines musikästhetischen Diskurses, in dem Kriterien wie Schönheit und Wohlklang kritisch hinterfragt wurden, obsolet und wurde zur Zielscheibe der Polemik von erklärtermaßen progressiven Theoretikern wie Adolf Bernhard Marx.<sup>50</sup> Letzterer plädierte im Anschluss an Überlegungen Gottfried Webers<sup>51</sup>, aber auch mit Blick auf frühere Schriften seines Berliner Kontrahenten Dehn für den Verzicht sowohl auf die Termini ›Konsonanz‹ und ›Dissonanz‹ als auch auf die Regeln zur Dissonanzbehandlung zugunsten einer Differenzierung zwischen »[n]ächstliegenden« und »fernern«<sup>52</sup> Akkorden, deren sorgsamere oder kühnere Verbindung er von der ästhetischen Intention des kompositorischen Subjekts abhängig machte.

### Heinrich Bellermanns *Der Contrapunkt*

Einem anderen Berliner Theoretiker, Heinrich Bellermann, gelang, indem er explizit vom Palestrina-Stil als stilistischem Paradigma ausging, die Beseitigung mancher Widersprüche und der Ansatz einer historischen Ausrichtung des Fachs Kontrapunkt. Zugleich rückte er die Musik Palestrinas und seiner Zeitgenossen in eine historische und ästhetische Distanz mit der Bemerkung, »uns« würden »andere Ideen zu unsern Kunstwerken begeistern, als damals.«<sup>53</sup> Die Gattungsmethode bleibt auch in Bellermanns 1861 erschienenem und dreimal wiederaufgelegtem Lehrbuch *Der Contrapunkt oder Anleitung zur Stimmführung in der musikalischen Composition* grundlegend, die Behandlung der Fuge entfällt.

In seiner Lehre vom zweistimmigen Satz übernimmt Bellermann Cherubinis Argumentation, die steigende 5-6-Progression sei der fallenden 6-5-Progression deswegen vorzuziehen, weil die erste auf Sext-, die zweite auf Quintparallelen zurückzuführen sei.<sup>54</sup> Dass Cherubini abspringende unbetonte Nebennoten und insbesondere die Cambiata-Figur kategorisch verwirft und entsprechende Verfahren in der Musik der »auteurs Classiques«<sup>55</sup> missbilligt, kritisiert Bellermann, indem er im Sinne historischer Quellenforschung auf Usancen in der Musik des 16. Jahrhunderts verweist und diese mit einem Literaturbeispiel von Palestrina belegt.<sup>56</sup> Nicht hinaus kommt er über die eingangs erwähnte, schon bei Fux widersprüchliche Lehre, im Kontext der dritten Gattung (›vier

50 Vgl. Marx 1841, 79 f.

51 Vgl. Weber 1824, 251–257.

52 Marx 1837, 190 f.

53 Bellermann 1862, X.

54 Vgl. ebd., 91 f.; vgl. Anm. 35–38.

55 Vgl. Cherubini [1835], 19.

56 Vgl. Bellermann 1862, 82 f.

gegen eins:) solle die dritte Viertel ebenso wie die erste konsonieren<sup>57</sup>, »[d]es fließenden Gesanges wegen« könne aber von dieser Regel »bisweilen«<sup>58</sup> abgewichen werden und der dissonierende halbschwere Viertel-Durchgang Verwendung finden. Hingegen begrenzt er Fux' im Hinblick auf zweistimmige Musik der Spätrenaissance unangemessene Erlaubnis, indirekte Oktavparallelen durch Quartsprünge auszugleichen (Bsp. 10a), auf deren nur einmaliges Auftreten und schließt somit entsprechende Sequenzbildungen aus (Bsp. 10b).

a. »male«                      »bene«



b. »schlecht«                      »zu dulden«



Beispiel 10:  
durch Quartsprünge ausgeglichene Oktavparallelen; a. Fux 1742, Tab. III, Fig. 6 und Fig. 7; b. Bellermann 1862, 74

Die Kehrseite von Bellermanns Historismus stellt seine Distanzierung von der zeitgenössischen Avantgarde dar. Der zugleich bahnbrechenden wie erzkonservativen, einen Primat der Melodie gegenüber der Harmonie behauptenden These, nach der Akkorde erst die »Folge einer gleichzeitigen Verbindung mehrerer melodisch-sangbar-geführter [sic] Stimmen« seien, folgt die Kritik am Mangel »fließender Stimmen« in zeitgenössischer Musik, der mit dem »Haschen nach ganz äusserlichen Effekten, durch eine sogenannte ›elegante Instrumentation‹, eigenthümliche ›Klangfarben‹ u. dgl. verdeckt werden«<sup>59</sup> solle.

Indessen lässt sich mit Blick auf ein den Dissonanz-Charakter der Quarte demonstrierendes Notenbeispiel aus der 1877 erschienenen zweiten Auflage (Bsp. 11a), in der sich der Autor vor dem Hintergrund des Kulturkampfes von pro-katholischen cäcilianistischen Tendenzen distanzierte<sup>60</sup>, die Hypothese aufstellen, dass ein musikgeschichtliches Großereignis wie Richard Wagners »Musikalische Handlung« *Tristan und Isolde* Spuren in der Lehre des ao. Professors für Musik an der Berliner Universität hinterließ.<sup>61</sup> Dass Bellermanns Exempel eine Affinität zu mehrstimmigen Satzmodellen besitzt, erschließt sich erstens aus dem für den zweistimmigen Satz des späten 16. Jahrhunderts eher untypi-

57 Vgl. ebd., 79.

58 Ebd., 80. Zu Fux' Behandlung des halbschweren Viertel-Durchgangs vgl. Anm. 14.

59 Ebd., VIII.

60 Zur Neukonzeption der zweiten Auflage vgl. Lüttig 1994, 188–211.

61 Den Ansatz, Beziehungen zwischen Werken Wagners und Gerüst- und Außenstimmensätzen in zeitgenössischen musiktheoretischen Schriften herzustellen, verfolgte in jüngerer Zeit Johannes Menke mit dem Hinweis auf die mögliche Inspiration eines Komponisten (Wagner) durch einen Theoretiker (Johann Bernhard Logier). Vgl. Menke 2014, 10–12.

a.

b.

c.

Beispiel 11:  
 a. Bellermann 1877, 118, Notenbeispiel zur dissonierenden Quarte;  
 b. Richard Wagner, *Tristan und Isolde*, dritter Aufzug, 3. Szene (Ausschnitt), Vokalpart und Außenstimmen des Orchestersatzes;  
 c. Bellermann 1877, 118, vom Verfasser zum vierstimmigen Satz erweitert

schen, für die Außenstimmen eines akkordischen Satzes aber umso charakteristischeren Quartvorhalt (Bsp. 11a, Takt 2). Zweitens bezieht der aus der Vorbereitung sowie abwärts schreitenden Auflösung ersichtliche Vorhaltscharakter des Tons  $g^1$  in Takt 3 seine Plausibilität aus einem mitzudenkenden Ton  $a^1$ , der einer zu imaginierenden Agens-Stimme angehört (vgl. Bsp. 11c). Und drittens liegt es in diesem Kontext nahe, auch beim Außenstimmensatz der phrygischen Wendung Mittelstimmen dazuzuhören.

Rhythmisch wie diastematisch weist die Oberstimme des Bellermann'schen Exempels Übereinstimmungen mit der Initialphrase der den *Tristan* beschließenden und bereits in der Liebesszene des zweiten Aktes antizipierten Verklärung Isoldes auf. Neben der Verwendung von dem alten Stil gemäßen Notenwerten und der Betonung des Syncopatio-Charakters beim Quartvorhalt durch eine Überbindung handelt es sich in Beispiel 11a beim diastematischen Übergang vom zweiten zum dritten Takt um den wesentlichsten Unterschied gegenüber Wagners Oberstimmenmelodie (vgl. Bsp. 11b, Part der Bassklarinette). Im Wesentlichen stimmt auch die durch die Formelhaftigkeit der melodischen Segmente A und B unterstützte Harmonik – ein synkopierter Quintanstieg<sup>62</sup>, gefolgt von der bereits erwähnten phrygischen Wendung<sup>63</sup> – bei Bellermanns und Wagners Ton-sätzen überein. Bellermanns Version (Bsp. 11a) vermeidet aber die für Wagners Lösung

62 Vgl. die Beispiele bei Kaiser 1998, 193–195, die die Behandlung des Segments A (Bsp. 11a) als Ausgangspunkt eines Oberstimmenkanons demonstrieren, wie er für die Quintanstiegssequenz charakteristisch ist.

63 Die Oberstimmen-Formel des Segments B ist zugleich signifikant für den Plagalschluss mit durchgehender »sixte ajoutée«. Aus solcher Zweideutigkeit bezieht die Formulierung ihre besondere Spannung, und sie unterstützt die großartige Wirkung beim Eintreten des Zielklangs der phrygischen Wendung im Sinne eines »imprévu«.

(Bsp. 11b) bezeichnende Chromatik und wahrt mit der Beschränkung auf Diatonik die Einheitlichkeit des methodischen Konzepts. Gegenüber Wagners kühner Modulation von einer Durtonart in die Molltonart der Oberquinte stellt Bellermanns Wendung in die parallele Molltonart die weitaus konventionellere Variante dar. Ferner stehen andere Gesichtspunkte als bei Bellermanns kontrapunktierender Unterstimme hinter Wagners auf zwei Instrumentengruppen verteilter Bassstimme: eine ein hohes Maß an Ruhe bewirkende Seitenbewegung im ersten Takt, die ›moderne‹ Darstellung einer Tonika als Quartsextakkord und das (verkürzte) so genannte ›Leidensmotiv‹ *Es-ces-B* als leitmotivischer Kontrapunkt (Bsp. 11b).

Bellermanns Exempel (Bsp. 11a) kommt in der ersten Auflage des Lehrbuchs, die drei Jahre vor der *Tristan*-Uraufführung (10.6.1865) publiziert wurde, noch nicht vor. Dafür, dass das Beispiel in einer von der Auseinandersetzung mit Wagner geprägten Epoche im Sinne einer bewussten Aktualisierung in die Neuauflage aufgenommen wurde, spricht, dass es mit einer jener in der beschriebenen Weise modellhaften ›Intervallprogressionen, die im *Tristan* als ›Tiefenstruktur‹ unter der chromatischen Harmonik musikalischen Konnex suggerieren«<sup>64</sup>, einen wesentlichen Aspekt der Avantgarde-Musik um 1877 aufgreift. Überdies wird hier ersichtlich, dass der ›moderne Kontrapunkt‹ der Vorgängerschriften durch Bellermann nicht handstreichartig beseitigt wurde.

Auch wenn er weder konsequent mit dem modernen Kontrapunkt brach, noch auf die Verankerung des Fachs in der Komponistenausbildung verzichtete, besteht Bellermanns Verdienst darin, richtungweisend auf die skizzierte Krise der Kontrapunktlehre reagiert zu haben. Die Vokalpolyphonie des 16. Jahrhunderts wurde bei ihm in den Mittelpunkt der Lehre gestellt; auf die die Dur-Moll-Tonalität voraussetzende Fugenlehre wurde genauso verzichtet wie weitgehend auf den modernen Kontrapunkt. Eine solche Entwicklung, wie sie nur abgeschwächt in Frankreich stattfand, wo sich am Pariser Conservatoire als der dominierenden Institution frühzeitig eine klare Aufgabenverteilung zwischen dem Grundlagenfach Harmonielehre und der weiterführenden Kontrapunkt- und Fugenlehre etabliert und trotz mancher Kritik auch bewährt hatte<sup>65</sup>, begünstigten nach 1850 nicht nur der Ansehensverlust der Fachrichtung bei einem Teil der musikalisch Gebildeten und die dargestellten inneren Widersprüche einer Lehre, die Fux' Methode mit dur-moll-tonalem Denken in Einklang zu bringen suchte. Eine Welle von Konservatoriums-Neugründungen und mit ihr die Notwendigkeit, die bislang im Privatunterricht und in kleineren Anstalten angesiedelte musiktheoretische Ausbildung institutionell zu verankern und entsprechend zu reformieren, führte ebenso zu einer Neuorientierung im Bereich des Kontrapunkts wie das Aufkommen neuer Harmonielehre-Konzepte im Gefolge der epochemachenden Abhandlungen von Moritz Hauptmann (*Die Natur der Harmonik und der Metrik*, 1853) und Arthur von Oettingen (*Harmoniesystem in dualer Entwicklung*, 1866), in denen Generalbass als Basis, aber auch ganzheitliche Musiktheorie-Konzeptionen (wie bei Adolf Bernhard Marx) aufgegeben wurden. Die Tatsache, dass Aspekte der Stimmführung, de-

64 Dahlhaus 1989, 140.

65 Nach Fayolle (1996, 279) prägte harmonisches Denken die französischen Kontrapunkt-Traktate des gesamten 19. Jahrhunderts und darüber hinaus. Mit dem Traktat von Théodore Dubois erschien 1901 letztmalig ein einflussreiches Lehrwerk, das Kontrapunkt und Fuge verband (vgl. ebd., 274; Dubois 1901).

nen bereits in Schriften von Vertretern einer »bürgerliche[n] Harmonielehre«<sup>66</sup> besondere Aufmerksamkeit zukommt, in Harmonielehren der Riemann-Ära einen zentralen Gegenstand bilden, aber auch Hauptmanns und Riemanns Rehabilitierung der von Gottfried Weber und Marx verworfenen Unterscheidung zwischen Konsonanz und Dissonanz lassen den Rückschluss zu, dass die Harmonielehre des späten 19. Jahrhunderts das Erbe der Lehre vom »modernen Kontrapunkt« antrat. Außerdem entwickelte sich seit den 1870er Jahren in Abgrenzung und ergänzend zur Harmonielehre, Fugenehre und einer von der Vokalpolyphonie ausgehenden Kontrapunktlehre eine Spielart von Kontrapunkt, bei der Fux' Gattungen aktualisierend mit barocker und/oder späterer Stilistik verbunden wurden und an die Ernst Kurths *Grundlagen des linearen Kontrapunkts* (1917) anknüpften.<sup>67</sup> Demgegenüber bereitete Bellermanns *Contrapunkt* eine über Knud Jeppesen in die Gegenwart weisende, vom Modell des »Palestrina-Stils« ausgehende Ausrichtung dieses Fachs vor, dem zunehmend spezifische Lehr- und Lernziele zugeordnet wurden wie die als essentieller Baustein musikalischer Bildung und Ausbildung erkannte Gewinnung eines stilhistorisch orientierten Zugangs zur Polyphonie des 16. Jahrhunderts.

## Literatur

- Bellermann, Heinrich (1862), *Der Contrapunkt oder Anleitung zur Stimmführung in der musikalischen Composition*, Berlin: Springer.
- (1877), *Der Contrapunkt*, 2. Auflage, Berlin: Springer.
- Bent, Ian (2002), »Steps to Parnassus: Contrapuntal Theory in 1725 Precursors and Successors«, in: *The Cambridge History of Western Music Theory*, hg. von Thomas Christensen, Cambridge: Cambridge University Press, 554–602.
- Bergerault, Anthony (2011), »L'enseignement du contrepoint et de la fugue au Conservatoire de Paris (1858–1905)«, *Transposition. Musique et Sciences Sociales* 1. <http://transposition.revues.org/418> (20.2.2017)
- Bozó, Péter (2007), »Fragmente nach Dante, Lamenti nach Tasso: Beiträge zur Genese des italienischen Jahrganges der *Années de pèlerinage*«, *Studia Musicologica* 48/1–2, 61–78.
- Cherubini, Luigi [1835], *Cours de Contre-point et de Fugue. Theorie des Contrapunktes und der Fuge*, aus dem Französischen übersetzt von Franz Stöpel, Paris: Schlesinger / Leipzig: Kistner.
- Dahlhaus, Carl (1978), »Der rhetorische Formbegriff H. Chr. Kochs und die Theorie der Sonatenform«, *Archiv für Musikwissenschaft* 35/3, 155–177.
- (1989), *Die Musiktheorie im 18. und 19. Jahrhundert. Zweiter Teil. Deutschland (= Geschichte der Musiktheorie, Bd. 11)*, hg. von Ruth E. Müller, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.

66 Vgl. Holtmeier 2010.

67 Kurth 1917. Vgl. die Kontrapunkt-Schriften Richter 1872, Jadassohn 1884 und Riemann 1888.

- Daniel, Thomas (2002), *Kontrapunkt. Eine Satzlehre zur Vokalpolyphonie des 16. Jahrhunderts*, 2. Auflage, Köln: Dohr.
- Dehn, Siegfried W. (1859), *Lehre vom Contrapunkt, dem Canon und der Fuge, nebst Analysen von Duetten, Terzetten etc. von Orlando di Lasso, Marcello, Palestrina u. a. und Angabe mehrerer Muster-Canons und Fugen*, hg. von Bernhard Scholz, Berlin: Schneider.
- Dömling, Wolfgang (1986), *Hector Berlioz und seine Zeit*, Laaber: Laaber.
- Dubois, Théodore (1901), *Traité de contrepoint et de fugue*, Paris: Heugel.
- Edler, Florian (2007), »Regeln auf dem Prüfstand. Zur Theoriediskussion der ›Neuen Zeitschrift für Musik‹ in den 1830er Jahren«, in: *Musik und Bürgerkultur. Leipzigs Aufstieg zur Musikstadt*, hg. von Stefan Horlitz und Marion Recknagel, Leipzig: Peters, 204–220.
- (2013), *Reflexionen über Kunst und Leben. Musikanschauung im Schumann-Kreis 1834 bis 1847*, Sinzig: Studio.
- Fayolle, Coralie (1996), »Les traités de contrepoint en France aux XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles: permanence et renouvellement«, in: *Le Conservatoire de Paris, 1795–1995. Deux cents ans de pédagogie*, hg. von Anne Bongrain und Alain Poirier, Paris: Buchet/Chastel, 269–283.
- Federhofer, Hellmut (2002), »Luigi Cherubini: ›Cours de Contre-point et de Fugue‹ in Deutschland und Österreich«, *Acta Musicologica* 74/2, 129–139.
- Fétis, François-Joseph (1824), *Traité du contrepoint et de la fugue*, Paris: Ozi.
- Forschner, Hermann (1984), *Instrumentalmusik Joseph Haydns aus der Sicht Heinrich Christoph Kochs*, München: Katzbichler.
- Froebe, Folker (2007), »Satzmodelle des ›Contrapunto alla mente‹ und ihre Bedeutung für den Stilwandel um 1600«, *ZGMTH* 4/1–2, 13–55. <http://storage.gmth.de/zgmth/pdf/244> (20.2.2017)
- Fux, Johann Joseph (1742), *Gradus ad Parnassum oder Anführung zur regelmäßigen musikalischen Composition*, übersetzt und hg. von Lorenz Mizler, Leipzig: Mizler, Reprint, 3. Auflage, Hildesheim: Olms 2004.
- Groth, Renate (1983), *Die französische Kompositionslehre des 19. Jahrhunderts*, Wiesbaden: Steiner.
- Heinichen, Johann David (1728), *Der General-Bass in der Composition*, Dresden: Selbstverlag, Reprint Hildesheim: Olms 1969.
- Holtmeier, Ludwig (2010), »Feindliche Übernahme. Gottfried Weber, Adolf Bernhard Marx und die bürgerliche Harmonielehre des 19. Jahrhunderts«, in: *Musiktheorie als interdisziplinäres Fach. 8. Kongress der Gesellschaft für Musiktheorie Graz 2008*, hg. von Christian Utz, Saarbrücken: Pfau, 81–100.
- Jadassohn, Salomon (1884), *Lehrbuch des einfachen, doppelten, drei- und vierfachen Contrapunkts (= Musikalische Kompositionslehre, Bd. 2)*, Leipzig: Breitkopf & Härtel.
- Jeppesen, Knud (1935), *Kontrapunkt. Lehrbuch der klassischen Vokalpolyphonie*, Leipzig: Breitkopf & Härtel.

- Kaiser, Ulrich (1998), *Gehörbildung. Satzlehre, Improvisation, Höranalyse. Ein Lehrgang mit historischen Beispielen. Grundkurs*, Kassel: Bärenreiter.
- Kirnberger, Johann Philipp (1771), *Die Kunst des reinen Satzes in der Musik*, Berlin: Voß, Reprint Kassel: Bärenreiter 2004.
- Koch, Heinrich Christoph (1793), *Versuch einer Anleitung zur Composition*, Bd. 3, Leipzig: Böhme.
- Krones, Hartmut (2010), »Johann Sebastian Bach und die Wiener Kontrapunktlehre im 19. Jahrhundert«, in: *BACH – Beiträge zur Rezeptionsgeschichte, Interpretationsgeschichte und Pädagogik. Drei Symposien im Rahmen des 83. Bachfestes der Neuen Bachgesellschaft in Salzburg 2008*, hg. von Thomas Hochradner und Ulrich Leisinger, Freiburg i. Br.: Rombach, 125–149.
- Kurth, Ernst (1917), *Grundlagen des linearen Kontrapunkts. Einführung in Stil und Technik von Bach's melodischer Polyphonie*, Bern: Drechsel.
- Lewandowski, Stephan (2010), »Fallende Quintanstiege«. Ein Modellversuch«, *ZGMTH* 7/1, 85–97. <http://storage.gmth.de/zgmth/pdf/508> (20.2.2017)
- Lüttig, Peter (1994), *Der Palestrina-Stil als Satzideal in der Musiktheorie zwischen 1750 und 1900*, Tutzing: Schneider.
- Marx, Adolf Bernhard (1837), *Die Lehre von der musikalischen Komposition, praktisch-theoretisch*, Bd. 1, Leipzig: Breitkopf & Härtel.
- (1841), *Die alte Musiklehre im Streit mit unserer Zeit*, Leipzig: Breitkopf & Härtel.
- Menke, Johannes (2014), »Das Projekt ›Dreiklang‹. Natur und Technik bei Logier, Weitzmann, Wagner und Liszt«, *Musik & Ästhetik* 18/70, 5–18.
- (2015), *Kontrapunkt I. Die Musik der Renaissance*, Laaber: Laaber.
- Momigny, Jérôme-Joseph de (1806), *Cours complet d'harmonie et de composition* (3 Bde.), Paris: Selbstverlag.
- Moßburger, Hubert (2005), *Poetische Harmonik in der Musik Robert Schumanns*, Sinzig: Studio.
- Müller-Blattau, Joseph (Hg.) (1999), *Die Kompositionslehre Heinrich Schützens in der Fassung seines Schülers Christoph Bernhard*, 3. Auflage, Kassel: Bärenreiter.
- Ortlepp, Ernst (1836), *Beethoven. Eine phantastische Charakteristik*, Leipzig: Hartknoch.
- Reynolds, Christopher A. (2015), *Wagner, Schumann, and the Lessons of Beethoven's Ninth*, Oakland (CA): University of California Press.
- Richter, Ernst Friedrich (1872), *Lehrbuch des einfachen und doppelten Kontrapunkts. Praktische Anleitung zu dem Studium desselben (= Die praktischen Studien zur Theorie der Musik, Bd. 2)*, Leipzig: Breitkopf & Härtel.
- Riemann, Hugo (1888), *Lehrbuch des einfachen, doppelten und imitierenden Kontrapunkts*, Leipzig: Breitkopf & Härtel.
- Schenker, Heinrich (1910), *Kontrapunkt. Erster Halbband: Cantus firmus und zweistimmiger Satz (= Neue musikalische Theorien und Phantasien, Bd. 2.1)*, Wien: Universal-Edition.

- Troschke, Michael von (1989), »Tritonus«, in: *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie*, hg. von Hans Heinrich Eggebrecht und Albrecht Riethmüller, Stuttgart: Steiner. <http://vifamusik.de/id/hmt/hmt2bsb00070514f411t428/ft/bsb00070514f411t428?page=411&c=solrSearchHmT> (20.2.2017)
- Ullrich, Martin (2012), *Kontrapunkt bei Schumann. Zu Satztechnik und Terminologie in Robert Schumanns kompositorischem und literarischem Schaffen*, Phil. Diss., Universität der Künste Berlin.
- Weber, Gottfried (1824), *Versuch einer geordneten Theorie der Tonsetzkunst zum Selbstunterricht*, Bd. 1, 2. Auflage, Mainz: Schott.

# Klang als Poetik und Form

Instrumentatorische Beobachtungen und Adornos »unendliche Streicherperspektive« in Maurice Ravel's *Pavane de la Belle au bois dormant* aus *Ma mère l'oye*

Emmanouil Vlitakis

ABSTRACT: Die Orchesterfassung der *Pavane de la Belle au bois dormant* von Maurice Ravel (1911) wird hier in ihrem Verhältnis zur ursprünglichen Klavierfassung (1910) sowie in ihrer spezifischen Ausgestaltung des Spannungsfelds von Form, Dramaturgie, Poetik und Instrumentation untersucht. Im Anschluss an Gedanken von Carl Dahlhaus und Pierre Boulez wird ein instrumentationsanalytischer Ansatz gewählt, der die verschiedenen Aspekte der Komposition in ihrem Zusammenwirken betrachtet und dabei sowohl ästhetische (*qualitative*) als auch akustische (*quantitative*) Beschreibungen von Klangphänomenen vornimmt. Dabei zeigt sich das Potenzial der Instrumentation, durch die spezifisch gestaltete Transformation des klanglichen Mediums (Klavier – Orchester) eine für die Dramaturgie des Stücks entscheidende Umwandlung des ›Ursprünglichen‹ zu bewirken. Erläutert werden auch didaktische Implikationen dieses instrumentationsanalytischen Ansatzes, der sich als Teil eines geschichtlich-stilistisch basierten Instrumentations(hochschul)unterrichts versteht.

The orchestral version of the *Pavane de la Belle au bois dormant* by Maurice Ravel (1911) is examined here in its relation to the piano version (1910), focussing on the interconnection between form, dramaturgy, poetry and orchestration. Following ideas by Carl Dahlhaus and Pierre Boulez, an analysis of orchestration is proposed that takes into account the interaction between different aspects of composition, aiming at aesthetic (*qualitative*) as well as acoustic (*quantitative*) descriptions of sound phenomena. The orchestration reveals a potential to engender substantial dramaturgical changes to the original version due to a specifically ›designed‹ transformation of the medium (piano – orchestra). The discussion includes didactical implications of the analytical approach to orchestration, which is conceived as part of a historically and stylistically based teaching method of orchestration.

## Einleitung

Im aktuellen musiktheoretischen Diskurs werden instrumentationstechnische Fragen vermehrt im Zusammenhang mit anderen Aspekten kompositorischen Denkens wie Klangfarbe, musikalischem Zusammenhang, Harmonik, Satztechnik oder Form diskutiert.<sup>1</sup> Es scheint Konsens zu sein, dass allein eine holistische Betrachtungsweise der Komplexi-

1 Vgl. Kohlmann 2014; Polth 2014; Vlitakis 2014.

tät bzw. der kompositorischen Relevanz der Instrumentationsthematik gerecht werden kann.<sup>2</sup>

Pierre Boulez unterscheidet zwei Möglichkeiten, die Klangfarbe zu betrachten: einerseits »eine objektive, wissenschaftliche Art, außerhalb der [musikalischen] Sprache [langage] und ohne eigentliche ästhetische Kriterien« (quantitativ), andererseits eine »subjektive, künstlerische Art, die die Klangfarbe mithilfe der dazugehörigen ästhetischen und formalen Kriterien als Komponente der [musikalischen] Sprache betrachtet«<sup>3</sup> (qualitativ). Während Boulez die Schwierigkeit thematisiert, das *qualitative* Moment innerhalb der kompositorischen Tätigkeit mit dem *quantitativen* zu verbinden, besitzen wir heutzutage bei unseren instrumentationsanalytischen Ansätzen aufgrund der Fortschritte der Akustik und der Klanganalyse objektive (quantitative) Möglichkeiten, um subjektive (qualitative) Urteile (bzw. »Ahnungen«<sup>4</sup>) über Klangfarbe zu diskutieren. Diese Verbindung wird allerdings (und dies bestätigt immer noch die inzwischen 25 Jahre zurückliegende Boulez'sche Auffassung) in der Praxis der Instrumentationsanalyse ziemlich selten realisiert.<sup>5</sup>

Der folgende Beitrag befasst sich mit dem ersten Stück von Maurice Ravel's Suite *Mère l'oye* in der Orchesterfassung (1911), der die ursprüngliche Klavierfassung zu vier Händen (1910) zu Grunde liegt. Die Tatsache, dass Komponisten, die eine außerordentliche Souveränität und Sensibilität bzw. Fantasie im kompositorischen Umgang mit der Klangfarbe entwickelten (wie neben Ravel etwa Gustav Mahler oder Boulez), immer wieder ihre eigenen Stücke für bzw. mit Klavier zu Orchesterkompositionen bearbeitet oder – im Fall von Boulez – neu komponiert haben, kann für die Instrumentationsanalyse (und nicht zuletzt für die Didaktik der Instrumentation) sehr aufschlussreich sein. Dabei sind zwei Aspekte von Belang, einerseits der technische Prozess der Instrumentierung (d. h. der Ausarbeitung eines »Ursprünglichen« für ein anderes klangliches Medium) und

2 Zur Notwendigkeit eines holistischen, »vermittelnden« Ansatzes vgl. u. a. die Ausführungen von Dahlhaus in seinem grundlegenden Text »Zur Theorie der Instrumentation« (Dahlhaus 1985/2001), zum dramaturgisch-ganzheitlichen Potenzial komponierten Klangs die richtungsweisende Wagner-Studie von Tobias Janz (2006), zur Wechselwirkung von Klangfarbe und verschiedenen Aspekten der Komposition Vlitakis 2008.

3 »Selon les buts poursuivis, il existe deux manières de considérer le timbre. D'une part, une façon objective, scientifique, hors du langage, sans critère d'esthétique à proprement parler [...]. D'un autre côté, s'impose la façon subjective, artistique, d'aborder le timbre comme composante du langage avec les critères esthétiques et formels qui s'y rapportent« (Boulez 1991, 541; Übersetzung des Verfassers).

4 Vgl. Richard Strauss' Vorwort zu der von ihm ergänzten und revidierten Instrumentationslehre von Hector Berlioz (Berlioz 1905, I).

5 Zu den Ausnahmen gehören hier die Ansätze von Walter Gieseler, Luca Lombardi und Rolf-Dieter Weyer in ihrer Studie zur Instrumentation (auch wenn die Einzelanalysen dort ziemlich unterschiedlich ausfallen und die akustischen Daten der Instrumente kaum in die Instrumentationsanalysen eingebunden werden; vgl. Gieseler/Lombardi/Weyer 1985), die »morphosyntaktischen« Bestrebungen von Christian Utz (vgl. u. a. Utz/Kleinrath 2011) und etliche Beiträge der IRCAM-Publikation über Klangfarbe (Barrière 1991), darunter Marc-André Dalbavies grundlegende Studie »Pour sortir de l'avant-garde« (1991). Insgesamt geht es aber in Dalbavies Text vorrangig um neue (psycho-)akustische Erkenntnisse und ihre kompositorischen Implikationen, weniger um eine holistische und werkbezogene Instrumentationsanalyse.

andererseits die kompositorische Umwandlung, die durch die medienbedingte Transformation des Komponierten stattfindet. Diese Umwandlung anhand der klanglichen und sonstigen Unterschiede zwischen Klavier- und Orchesterfassung genauer zu beschreiben ist ein Hauptanliegen dieses Aufsatzes. Eine vorrangige Rolle kommt außerdem formalen Aspekten zu, denn Instrumentieren bedeutet primär *In-Form-Setzen* in dem Sinne, dass jede instrumentatorische Entscheidung eine bestimmte Form individuell artikuliert und in manchen Fällen auch (um)interpretiert.<sup>6</sup> Insgesamt wird hier von einer sehr innigen Wechselbeziehung zwischen klanglichem Medium und Form ausgegangen, die treffend von Tobias Janz – in Anlehnung an kunsttheoretische Überlegungen von Niklas Luhmann – so formuliert wird: »sobald die sinnliche Präsenz der Musik einen Informationswert gewinnt, den sie nur dem Kunstwerk, dem komponierten musikalischen Sinn verdankt, wird aus dem vermeintlichen Medium selbst eine Dimension musikalischer Form.«<sup>7</sup>

Der folgende Beitrag erhebt in seinem überschaubaren Umfang natürlich nicht den Anspruch, eine umfassende Theorie der Instrumentation zu formulieren; nichtsdestotrotz versucht er – im Anschluss an grundsätzliche Gedanken von Carl Dahlhaus – prinzipiell aufzuzeigen, wie eine mögliche »Vermittlung« zwischen »heterogenen theoretischen Disziplinen«<sup>8</sup> mit partieller Einbindung von Erkenntnissen aus der Akustik innerhalb einer Einzelanalyse aussehen könnte. Dass das einem solchen Ansatz angemessene Format die Werkanalyse ist, scheint mir selbstverständlich zu sein. Erst im Gesamtzusammenhang eines konkreten Stücks können formale, syntaktische und dramaturgische Aspekte in ihrer klanglichen Gestaltung und ihrer Wechselwirkung adäquat diskutiert werden. Dabei werden auch ästhetische Aussagen aus verschiedenen Publikationen herangezogen, die bestimmte Klangwirkungen plastisch beschreiben und einen Ausblick in die poetologischen Dimensionen der Instrumentation ermöglichen. Diese poetologischen Dimensionen betreffen einerseits eine gewisse Kontextualisierung, ggf. auch Deutung des Instrumentalklangs vor dem Hintergrund des durch den Titel evozierten Märchens. Andererseits geht es darum, den Instrumentalklang in seiner lokalen Wirkung und in seinem Ausdrucksgehalt inklusive seines Assoziationspotenzials zu diskutieren, dem Berlioz'schen Paradigma der ästhetischen Diskussion von Klangfarbe folgend.<sup>9</sup>

- 6 Unter Form verstehe ich hier die Gliederung einer Komposition in voneinander unterschiedene, aber aufeinander bezogene Abschnitte, und dies sowohl die Mikro- als auch die Makro-Ebene betreffend. Ebenso gemeint ist ein offensichtlich zugrundeliegendes Formmodell (hier: A-B-A-Form). Ferner ist die Beziehung zwischen den durch die Gliederung entstandenen Formabschnitten gemeint, auch wenn im Rahmen dieser kurzen Studie hierauf nicht im Detail eingegangen werden kann.
- 7 Janz 2006, 14. Zur Beziehung von Klang und Form vgl. weiterhin Janz' grundlegende medientheoretische Ausführungen (ebd., 10–23).
- 8 Dahlhaus 1985/2001, 326.
- 9 Janz (2006, 10) konstatiert in der Kompositionsgeschichte seit etwa 1800 eine »fortschreitende[...] künstlerische[...] Entfaltung des klingenden Mediums«, die er zum Teil mit einer »Differenzierung und Entwicklung der Instrumentationstechnik« und mit der von Jürgen Maehder formulierten »Poetisierung der Klangfarben« in Zusammenhang bringt.

## *Pavane de la Belle au bois dormant*

Ravels kleiner Zyklus *Ma mère l'oye* für Klavier zu vier Händen wurde 1910 für zwei Kinder einer befreundeten Familie komponiert, bevor der Komponist eine Orchesterfassung und bald danach eine etwas erweiterte Ballettfassung (beide 1911) schrieb. Den Einzelstücken liegen Märchenerzählungen zugrunde, die Ravel der Sammlung französischer Märchen *Contes de ma mère l'oye* (*Märchen meiner Mutter Gans*) von Charles Perrault (Ende des 17. Jahrhunderts) entnommen hat. Das erste Stück (*Pavane de la Belle au bois dormant* [*Pavane der schlafenden Schönen im Walde*]) basiert auf einem Märchen, das unter dem Titel *Dornröschen* geringfügig verändert auch in die erste Auflage der Kinder- und Hausmärchen der Brüder Grimm (1812) aufgenommen wurde. Zu den wichtigsten Motiven des Märchens gehören der Todesfluch gegen die neu geborene Prinzessin, die an ihrem 15. Geburtstag durch einen Spindelstich sterben soll, die Umwandlung dieses Todes in einen hundertjährigen Schlaf, der den gesamten Hofstaat mit einschließt, und die glückliche Erlösung der Prinzessin durch den jungen Prinzen, der sie aus dem hundertjährigen Schlaf zu neuem Leben weckt. Die erlösende, verwandelnde Kraft der Liebe ist hier als zentrales Motiv anzusehen, das auch das dem vierten Stück des Zyklus zugrunde liegende Märchen (*Les entretiens de la Belle et de la Bête* [*Die Schöne und das Biest*]) prägt.

Ravel wählte als topischen Referenzpunkt für dieses erste Stück die Pavane aus, einen feierlich-gravitätischen Schreittanz italienischer (oder spanischer) Herkunft aus dem 16. Jahrhundert, der schon im 17. Jahrhundert größtenteils aus der Mode gekommen war. Es versteht sich von selbst, dass es sich bei Ravel um eine stilisierte Bezugnahme handelt, bei der Taktart und (freilich eine gänzlich andere Art von) Modalität an die fernliegende Referenz erinnern. Möglicherweise sind die ›Prinzessinen-Thematik‹ (vgl. auch *Pavane pour une infante defunte* [Klavierfassung 1899; Orchesterfassung 1910]) und der ruhige und edle Charakter des Hoftanzen wie auch die mit der zeitlich unerreichbaren Märchen-Dimension korrespondierende historische Entfernung der Pavane einige Punkte, die Ravel motiviert haben, diese topische Referenz auszuwählen, die auch von seinem Lehrer Gabriel Fauré verwendet wurde (vgl. Faurés *Pavane* op. 50 in fis-Moll [Klavier- und Orchesterfassung 1887]).

Für die Instrumentation werden insgesamt sehr weiche Klangfarben verwendet (etwa Flöten, Klarinetten, Englischhorn, gedämpfte Streicher), die durch niedrige Dynamik (fast ausschließlich *pp* und *p*, nur einmal wird *mf* notiert [Violoncello-Pizzikato in T. 12]), überwiegend gebundene Artikulation, langsames Tempo (Viertel = 58) und breite Verwendung von Orchesterpedal ein Maximum an klanglicher Zartheit und Kontinuität erreichen.

Die Komposition ist auf mehreren Ebenen zyklisch angelegt (vgl. Bsp. 1–4): Ein periodisch gebildeter A-Teil (T. 1–8; 4+4 Takte)<sup>10</sup> kehrt am Ende als Reprise wieder

<sup>10</sup> Etliche Punkte sprechen dafür, den ersten Achttakter als eine Periode zu deuten, die aus satzartig gebauten Halbsätzen besteht. Im Vordersatz kann durchaus von Phrase und Gegenphrase die Rede sein: Der erste Zweitakter entsteht aus der Wiederholung einer eintaktigen Einheit (vgl. hierzu Caplins Ausführungen zur »small presentation«; Caplin 1998, 51), der zweite Zweitakter kontrastiert rhythmisch und durch die Abwärtsführung der Melodie (die dadurch die untere Grenze der plagenen

(A'; T. 13–20), nachdem ein teilweise kontrastierender Viertakter (T. 9–12) als Mittelteil (B) fungiert hat. Die klare Gliederung in fünf Viertakter ist ein weiteres zyklisches Element. Diese Zyklizität bzw. ›Kreisförmigkeit‹ scheint ein von Volker Helbing als ›Kreisfigur‹<sup>11</sup> bezeichnetes Motiv-Modell Ravel's auf eine höhere formale Ebene zu übertragen. Die grundsätzliche Funktion der Instrumentation besteht nun darin, diese vielfältige formale Kreisförmigkeit<sup>12</sup> zu artikulieren, indem ein zwischen Ähnlichkeit und Verschiedenheit sorgsam austariertes Verhältnis der Klangfarben in den einzelnen Abschnitten sowohl Kontrast als auch Kontinuität herstellt, sodass das zarte, ›schlaftrunkene‹ Gewebe keine Risse aufweist.

## Beginn: Flöten- und ›denaturierte‹ Klänge

Zunächst gestaltet die Instrumentation den Klangraum des Märchens. Die einfache, aber wirkungsvolle Zweistimmigkeit des ersten Viertakters (Bsp. 1, T. 1–4) wird durch zarte Farben ›bekleidet‹: Die (bei Claude Debussy und Ravel gerne verwendete) Flöte in tiefer Lage wird von einem gedämpften Horn begleitet. Hector Berlioz erwähnt in seinem Instrumentationstraktat die Nützlichkeit der tiefen Töne der Flöte »in Harmonien voll ernsten und träumerischen Charakters«<sup>13</sup> und führt Beispiele von Weber und Gluck an. Seitdem ist die exponierte tiefe Lage der Flöte in zahlreichen Fällen zur Darstellung dieser Sphäre des Träumerischen, Schlaftrunkenen usw. herangezogen worden; der Verweis auf die Flöte des Fauns am Anfang von Debussys *Prélude à l'après-midi d'un faune* mag hier genügen. Die physikalischen Gründe für diese Zuschreibungen liegen wahrscheinlich in der verhältnismäßig obertonarmen und matten Klangfarbe als auch in den recht langen Einschwingvorgängen, also der relativ langsamen, sozusagen ›verschlafenen‹ Ansprache der Töne im tiefen Register der Flöte.<sup>14</sup> Für die mittleren und hohen Register der Flöte

Oktave erreicht). Der Nachsatz kann durchaus als variierte Wiederholung des Vordersatzes gesehen werden: Die motivische Entsprechung ist deutlich, denn die Takte 5–6 verwenden fast unverändert den Rhythmus der Takte 1–2 bei offensichtlicher Spiegelung der melodischen Kontur; die Taktgruppengliederung der Halbsätze ist identisch (2 [1+1] + 2), dabei wird das Konstruktionsprinzip der Wiederholung einer eintaktigen Einheit (T. 1–2 und 5–6) wieder verwendet; dazu kommt harmonisch ein ›Öffnen‹ hin zur Dominante und ein ›Schließen‹ auf der Tonika.

- 11 »Unter Kreisfigur sei hier eine musikalische Bewegungseinheit verstanden (ein Taktmotiv oder eine einfache Phrase), die im Hinblick auf ihre unmittelbare, potentiell mehrfache Wiederholung konzipiert ist – eine Figur also, die in ihren Ausgangspunkt zurück tendiert [...] kurz: deren Kontur (diastematisch und rhythmisch) einer einfachen Schwingungsperiode ähnelt« (Helbing 2008, 3).
- 12 »Kreisbewegung, Wiederholung und allmähliche Veränderung kennzeichnen Ravel's Musik auf nahezu allen strukturellen Ebenen.« (Ebd.)
- 13 Berlioz 1864, 107.
- 14 Meyer (2004, 60) gibt für das Flöten-Staccato in der tiefen Lage (ohne Angabe der musikalischen Dynamik) eine Einschwingzeit von etwa 100 ms (Millisekunden) – also etwa einer Zehntelsekunde – an. Ein weicher Ansatz bewirkt eine noch langsamere Ansprache des Grundtones und wesentlich längere Einschwingzeit der höheren Teiltöne, zusätzlich auch Geräuschfreiheit im Vergleich zu einem angestoßenen Ton (vgl. ebd., 40). All diese akustischen Charakteristika bewirken also eine weiche, reine, dunkle, langsam ›erwachende‹ Klangqualität.

Lent ♩ = 58

Flöte 1  
Solo  
pp

Flöte 2  
pp *expressif*  
pp

Oboe  
pp

Englischhorn

2 Klarinetten in B<sub>♭</sub>  
2<sup>o</sup>  
pp

Fagott

Horn in F  
Sourdine  
pp

Harfe  
pp

Violine I  
Lent ♩ = 58

Violine II

Viola  
Sourdines  
pizz.  
pp

Violoncello  
Sourdines  
pp

Kontrabass 1  
Sourdines  
pizz.  
pp

Kontrabass 2  
Sourdines  
pp

Prima  
Lent ♩ = 58  
pp

Seconda  
p  
pp

Beispiel 1 (linke Seite): Maurice Ravel, *Pavane de la Belle au bois dormant*,  
T. 1–8: Orchesterfassung (oben); Fassung für Klavier vierhändig (unten)

(und dadurch für den größten Teil des in der *Pavane* verwendeten Flöten-Tonraums)<sup>15</sup> bringt Nikolaj Rimskij-Korsakov andere Kategorien ins Spiel, indem er in einer »vom psychologischen Standpunkt« aus unternommenen Klangcharakteristik der Flöte in Moll den »Ausdruck der Nuancen einer oberflächlichen und äußerlichen Traurigkeit«<sup>16</sup> attestiert. Mit leicht modifiziertem Vokabular könnte man hier von einer »sublimierten« Traurigkeit sprechen, einer psychologischen Kategorie, die (nicht nur) im Hinblick auf die Märchenwelt des Ravel'schen Komponierens relevant zu sein scheint.

Dass die »expressif« (T. 1) zu spielende Flötenstimme von einem gedämpften Horn begleitet wird, dürfte kaum ein Zufall sein. Eine der »Hauptsphären« des Hornklangs war stets der Wald, der hier schon im Titel als Kulisse beschworen wird. Das Dämpfen des Hornklangs bewirkt dabei vielerlei: leichtere Anpassung an den klanglichen Kontext durch mühelos zu spielendes *pp* und Verzicht auf charakteristische Klangrundung und -schwere, Darstellung von räumlicher (aber auch zeitlicher) Entfernung<sup>17</sup> und dadurch auch einer gewissen räumlichen (und zeitlichen, zugleich quasi psychologischen) »Tiefe«, aber auch schwere Erkennbarkeit des Instruments, bewirkt durch eine gewisse »Konturlosigkeit« des Klangs, die dem Horn nicht zuletzt etwas Flöten- oder Klarinettenähnliches verleiht (vgl. auch das klanglich nahezu »nahtlose« Zusammentreffen des Horns mit der 2. Flöte in Takt 4).<sup>18</sup> Dieser angestimmte »Märchenklang« gewinnt dann durch das perkussive Pizzikato der gedämpften Violen an Reliefwirkung. Diese wiederum entsteht durch das Kontrastierende der Klänge: Relativ lange Ansprache (Flöte, gedämpftes Horn) steht extrem kurzer Ansprache (Viola-Pizzikato)<sup>19</sup> gegenüber, gehaltener Klang perkussivem und »trockenem« Klang<sup>20</sup>, gebundene Artikulation angestoßener Artikulation. Man kann

15 Rimskij-Korsakov (1922, 22) gibt für die Flöte die Oktave  $g^1$ – $g^2$  als mittleres und die darüber liegende Oktave als hohes Register an. Bei anderen Autoren (vgl. z.B. Brinner 1992, 177) ist die tiefe Lage etwas erweitert: Das mittlere Register beginnt demnach ab  $d^2$ , und das hohe ab  $d^3$ .

16 Rimskij-Korsakov 1922, 22.

17 Vgl. auch Rimskij-Korsakov (ebd., 40), der den *p*-Klängen der gedämpften Hörner eine weiche und matte Klangqualität zuschreibt. Die Instrumentationslehren von Charles Widor und vor allem von Rimskij-Korsakov waren laut Alexis Roland-Manuel die Traktate, die Ravel zu Instrumentationsfragen konsultiert hatte (vgl. Martin 1967, 7).

18 Thomas Kabisch (2005, 1347) erwähnt als Prinzip der Instrumentation Ravel's eine gewisse Vieldeutigkeit der Klänge, die eine Täuschung der Zuhörer erzielt: »Durch Denaturierung können Klänge miteinander in Verbindung treten oder ineinander übergehen, die als natürliche nur verschieden sind.« Als solche »Denaturierung« kann hier das Dämpfen des Horns im *pp* betrachtet werden.

19 Die Einschwingzeit des Viola-Pizzikatos in diesem Bereich wird von Meyer (bzw. Alois Melka, dem Autor der Studie »Messungen der Klangeinsatzdauer von Musikinstrumenten«, in: *Acustica* 23, 1970, 108–117, aus der Meyer diese Werte zitiert) mit unter 10 ms (also unter einer Hundertstelsekunde) angegeben (vgl. Meyer 2004, 81), ist also extrem kurz – was wiederum eine extrem schnelle Ansprache zur Folge hat – und gehört zur ersten Integrationszeit der Gehörswahrnehmung (vgl. Reuter 2014, 168–170).

20 Das »Trockene« des Pizzikato-Klangs hat wiederum mit der kurzen Ausschwingzeit zu tun, die bei Meyer (bzw. Melka) im *pp* mit 50–150 ms (also maximal mit etwa einer Siebtelsekunde) angegeben wird (vgl. Meyer 2004, 81).

sich das klangliche Verhältnis von Horn und Viola-Pizzikato auch derart vorstellen, dass der Hornklang einen perkussiven, impulsartigen ›Kern‹ bekommt (die ›Kern‹-Metapher hier in Analogie zur Vorstellung einer Frucht verstanden, also ›harter Kern‹ und ›weiches Äußeres‹). Pizzikato und Legato-Bläserklang sind – wie auch in der Akustik beschrieben – stark kontrastierend und verschmelzen in der Hörwahrnehmung keinesfalls zu einer Einheit. Interessant ist in diesem Zusammenhang auch die Differenzierung von Rimskij-Korsakov, der das Pizzikato als »wenig ausdrucksfähig« und hauptsächlich als »Element der Farbe«<sup>21</sup> bezeichnet. In dieser Hinsicht bildet das Pizzikato in der *Pavane* eher einen ›distanzierenden‹, ›dornigen‹ Klang-Kontrapunkt zu den melodisch expressiven Stimmen, die es verdoppelt.

Der Nachsatz (Bsp. 1, T. 5–8) besteht aus einer subtil variierten und angereicherten Wiederholung des Vordersatzes, die auf freier Spiegelung der Hauptstimme, chromatischer Mittelstimme, verschiedenen Liegetonwirkungen und ›Öffnung‹ des Tonraums in beide Richtungen beruht. Wie auch an späteren Übergängen von einem Abschnitt zum nächsten bemüht sich Ravel um die Kontinuität innerhalb des zarten Klanggebildes<sup>22</sup>, wie hier besonders deutlich an der Stimme der 2. Flöte zu erkennen: Das Instrument, das die Hauptstimme des ersten Viertakters gespielt hatte, übernimmt im zweiten Viertakter eine chromatische Mittelstimme. Den syntaktisch-formalen klaren Schnitt verschleiert Ravel mit einem scheinbar ›unlogischen‹ Legato- bzw. Phrasierungsbogen, der das Ende des ersten Abschnitts mit dem Beginn des zweiten nahtlos verbinden soll (was leider in etlichen Aufnahmen keine Beachtung findet!). Ebenso dem Zweck einer klanglichen Überlappung zwischen beiden Halbsätzen dient der vom Kontrabass-Pizzikato ausgelöste Pedalton *e* der 2. Klarinette. Auf der Ebene des klanglichen Vordergrundes sind gleichzeitig Kontrast und Verwandtschaft zu konstatieren: Zwar wird die Hauptstimme weiterhin von der gleichen Instrumentenart gespielt (der großen Flöte), dennoch folgt aus der neuen Tonlage eine deutlich hellere und ›luftigere‹, nach Berlioz »sanft[e]«<sup>23</sup> Klangfarbe. Die reiche Liegetonbildung schließt das *d*<sup>2</sup> in der 1. Oboe ein, in raveltypischer Manier zugleich von der Harfe mit alternierenden Klangfarben gezupft – *ordinario* bzw. als Flageolett, wobei durch die fahle, etwas körperlose und zerbrechliche Klangqualität des Flageoletts ein subtiler Echo-Effekt entsteht. Diese Kopplung Harfe und 1. Oboe ähnelt der zuvor besprochenen Kopplung des Kontrabass-Pizzikatos mit der 2. Klarinette insofern, als jeweils ein Zupftön mit einem ›künstlichen‹ Nachklang versehen wird.<sup>24</sup> Eine weitere Verdichtung der Liegetonwirkung entsteht durch das *E* der Cello und das in der Klavierfassung nicht enthaltene *h* der unteren Kontrabassstimme als Flageolettklang

21 Rimskij-Korsakov 1922, 31.

22 Die Bemühung sowohl um klangliche Kontinuität bei der Artikulation der Formglieder als auch um Expressivität und Zartheit des Klangs ist an allen ›Scharnier-Punkten‹ der Orchesterfassung (T. 4–5, 8, 12–13, 16–17) zu beobachten und führt zu subtilen Veränderungen der rhythmisch-klanglichen Angaben der Klaviervorlage; vgl. z. B. die Synkopierung und abweichende Phrasierung beim Englischhorn (T. 10–11), die sowohl die Tonwiederholung (*h*<sup>1</sup>) vermeidet als auch die synkopierenden Flöten (T. 11–12) vorwegnimmt und stärker ›motiviert‹ bzw. in die Gesamtstruktur integriert. Auch andere Veränderungen betreffen Phrasierung bzw. Artikulation, die oft individuell und instrumentenbedingt gestaltet sind (vgl. z. B. in T. 5–8 bzw. 16–20 die Klaviervorlage und die Stimmen der 1. Flöte und der 1. Violine).

23 Berlioz 1864, 105.

(T. 5–8).<sup>25</sup> Dieser Zusatz – bei Ravel, der in seinen Instrumentationen von Klavierstücken verhältnismäßig sparsam mit Zusätzen umgeht, keine Selbstverständlichkeit – bewirkt hier zweierlei: Klanglich wird durch das Flageolet ein »eigenthümliche[r] Charakter geheimnißvoller Zartheit«<sup>26</sup> erzeugt; harmonisch bewirkt diese »ätherische« Quinte über dem grundierenden *E* eine feine Stabilisierung des Grundtoncharakters dieses Tons und der dominantischen Wirkung des zweiten Viertakters oder – anders betrachtet – eine harmonische Mehrschichtigkeit mit der partiellen Bildung des halbverminderten Septakkords bzw. Mollseptakkords auf *h* über dem dominantischen *E*-Orgelpunkt und die damit verbundene Überlagerung tonaler Funktionen (*d/s*).<sup>27</sup> Durch die hinzugefügte Stimme entsteht darüber hinaus in den Takten 5–8 auf der Ebene des klanglichen Hintergrunds eine sanfte Dezim-Parallelführung zwischen den Kontrabass-Flageolets und der Oboe.

Der A-Teil des Satzes endet in Takt 8 mit dem Erreichen des tonikalen Dreiklangs auf der leichten zweiten Taktzeit (im fein abgestuften Gegensatz zu der stabileren [halb-]schweren dritten Taktzeit, auf der die Schlussstonika am Ende des Stücks erreicht wird). Der in weiter Lage gesetzte Dreiklang, der die Anfangstöne (*a-c-e*) der Oberstimme vom Beginn des Stücks vertikal widerhallen lässt, wird in Oboe, 2. Flöte und 2. Klarinette zeitlich gedehnt (bis zur Zählzeit 4 durch eine übergebundene Achtelnote), um eine klangliche Überlappung mit dem Mittelteil zu gewährleisten. Dies betrifft nicht die Streicher, die den Klang mit dem Akkordfundament grundieren; dieser Filterungsprozess lässt die hellere Lage des Mittelteils sich umso plastischer und quasi schwerelos aus dem A-Teil »erheben«.

### Mittelteil: Kontrast und Kontinuität

Der Mittelteil (Bsp. 2) kontrastiert zunächst klanglich: Mit solistischer Klarinette und Englischhorn (T. 8/9) setzen neue Klangfarben ein (die Klarinette war bisher in anderer Funktion [Liegeton] und Tonlage am Klanggeschehen beteiligt, sodass ihr solistischer Einsatz ab Takt 9 klanglich unverbraucht wirkt). Darüber hinaus sind die Abwesenheit von Liegetönen und die starke tonräumliche Einengung deutliche Klangmittel, die den mittleren Viertakter als kontrastierenden B-Teil wirken lassen. Auch der Verzicht auf eine weiterreichende Überlappung, wie sie zwischen erstem und zweitem Viertakter vorliegt

- 24 In diesem Zusammenhang erfolgt auch eine rhythmische Umformulierung gegenüber der Vorlage: Keine Pulsation des  $d^2$  in Viertelnoten findet hier statt, sondern die »wiegende« Halbierung des Taktes durch die Harfe (vgl. Bsp. 1 bzw. Ravel 1910 und Ravel 1932, jeweils T. 5–7).
- 25 In Ravels Partituren werden Kontrabass-Flageolets in der Regel durch andere Instrumente verdoppelt (ein – seltenes! – Gegenbeispiel dazu liefert eine Stelle aus dem *Prélude à la nuit* der *Rapsodie espagnole*, fünf Takte nach Ziffer 5). Im klanglichen Ergebnis wird allerdings auch das hier angesprochene *h* verdoppelt: Als dritter Teilton des *E* im Cello ist es im Celloklang (vor allem auch in dieser Lage) durchaus wahrnehmbar. Und die Tatsache, dass sich die untere Kontrabassstimme der Takte 5–8 in den Takten 17–20 identisch wiederholt, lässt die Option eines – wie auch immer gearteten Fehlers – als unwahrscheinlich erscheinen.
- 26 Berlioz 1864, 17. Berlioz bezieht sich zwar hier auf die Flageolettöne der Violine, nichtsdestotrotz behält diese Charakteristik ihre Gültigkeit insgesamt bei den Streicher-Flageolets, soweit sie im *p* gespielt werden.
- 27 Zu den harmonischen Aspekten der *Pavane* vgl. Kaminsky 2011, 87–90; Helbing 2008, 70–73.

The image shows a musical score for Maurice Ravel's *Pavane de la Belle au bois dormant*, measures 9-12. The score is arranged for orchestra (top) and four-hand piano (bottom). The orchestral part includes Flute 1 and 2, English Horn, 2 Clarinets in Bb, Violin II, Viola, Violoncello, Prima Violin, and Seconda Violin. The piano part is for two hands. Dynamics include *p*, *mf*, and markings for *Sourdines* and *pizz.*

Beispiel 2: Maurice Ravel, *Pavane de la Belle au bois dormant*, T. 9–12, Orchesterfassung (oben) und Fassung für Klavier vierhändig (unten)

(vgl. T. 4/5, 2. Klarinette), sowie die authentische Ganzschlusswirkung des Taktes 8 verstärken diesen Gliederungsaspekt. Davon abgesehen gibt es aber auch viele Ähnlichkeiten zum Vorhergehenden, vor allem im Vergleich mit dem ersten Viertakter: Zwei führende Blasinstrumente werden hier wie dort vom Streicher-Pizzikato begleitet; prägend ist zunächst ebenso eine zweistimmige Satzstruktur, die sich erst allmählich und ›locker‹ erweitert; schließlich lässt sich die melodische Struktur durchaus als Umformulierung des Anfangsmaterials betrachten, wobei die Wiederholung eines beginnenden Segments, die charakteristische Synkopierung auf der dritten Taktzeit und die insgesamt fallende melodische Bewegung eine starke Verwandtschaft mit dem A-Teil begründen. Diese Verwandtschaft wird auch klanglich unterstützt, einerseits durch das schreitende Streicher-Pizzikato, andererseits durch klangliche Verbindungsglieder. In dieser Hinsicht ist der Einsatz der Oboe in Takt 5 mit dem Liegeton  $d^2$  besser nachvollziehbar als ohne diesen Kontext: Er bereitet den Einsatz des Englischhorns (also eines Mitglieds der gleichen Instrumentenfamilie) vor bzw. stellt einen Zusammenhang mit diesem her; gleichzeitig trägt

die Oboe hier dazu bei, dass der Einsatz der Klarinette in dieser Lage ›aufgespart‹ wird und exklusiv den B-Teil markiert.

Eine Kontinuität der ›schreitenden‹ Pizzikato-Bewegung herzustellen scheint hier Ravel wichtig zu sein, denn er verdoppelt zunächst die Anfangstöne der Mittelstimme (Englischhorn), indem er sie von den 2. Violinen zupfen lässt, bevor die sich im Orchesterraum verlagernden Pizzikato-Klänge (Viola, Cello) die Unterstimme des ursprünglichen Klaviersatzes übernehmen (T. 10–12). Dabei verzichtet er gänzlich auf die Legatoqualität, die dieser Stimme in der Klavierfassung zukam und verstärkt dadurch noch weiter den klanglichen Kontrast zwischen der Bassstimme und den zwei oberen Stimmen: Nicht nur werden sie von Instrumenten unterschiedlicher Gruppen gespielt (Holzblasinstrumente vs. Streicher), sondern auch die Artikulationsformen kontrastieren deutlich (gehaltener Klang vs. perkussiver Pizzikato-Klang). Daraus resultiert nahezu für das gesamte Stück ein durchgehender Pizzikato-Klang, der auch den ersten Viertakter der Reprise mit einschließt.<sup>28</sup>

Insgesamt betrachtet zeigt also der B-Teil des Stücks eine ausgewogene Kombination von Kontinuität und Kontrastwirkung, die dazu führt, dass die Artikulation der Form klar strukturiert ist und trotzdem jeder Abschnitt sich ›logisch‹ aus dem Vorhergehenden entwickelt. In dieser Art wird die eingangs erwähnte Kreisförmigkeit realisiert: Klangliche Kontrastierung markiert den Beginn jedes neuen ›Kreises‹, thematische und klangliche Kontinuität garantieren das Verbleiben innerhalb des ›kreisenden Seins‹. Dadurch lassen sich klangliche oder strukturelle Risse, die mit dem Charakter dieses ›Klangmärchens‹ inkompatibel wären, vermeiden – alles fließt gleichsam ineinander über. In diesem Sinne gestalten die tiefen Flöten am Ende des Mittelteils (T. 11/12) den Übergang zum A'-Teil und bereiten die wieder einsetzende Flötenfarbe vor, zugleich den bereits in der Klavierfassung vorgesehenen Crescendo-Diminuendo-Prozess ausorchestrierend.

## Reprise: Identität und Neu-Kontextualisierung

Der Beginn der Reprise (Bsp. 3) ist durch klangliche und strukturelle Identität der Hauptstimme mit der Hauptstimme des ersten Viertaktters (diesmal von der 1. Flöte gespielt) gekennzeichnet. Die Momente der Variation betreffen den Kontext dieser Melodie. Zunächst erfolgt hier eine durch mehrfachen Quintfall (T. 10–13) erreichte Subdominantisierung, die als eine doppelte Terz-Supposition (*a-f-d*) des tonikalen Beginns der Komposition betrachtet werden kann und zu einer komplexeren Terzschichtung (*d<sup>9</sup>*) führt. Dadurch erscheint der erste Viertakter des A'-Teils harmonisch ›offen‹ und anders beleuchtet als der Beginn der Komposition; diese Offenheit mündet dann in eine breite Kadenz (Molldominante – Molltonika) die das Stück abschließt.<sup>29</sup> Weitere Veränderungen

28 Kabisch (2005, 1347) beschreibt in der Verwendung des Pizzikatos in der *Pavane* auch eine gewisse ›Dramaturgie‹: von einem ›Verschatten‹ des sordinierten Horns am Anfang hin zu einer »Eigenständigkeit« im Zusammenhang mit der Bassfunktion im Mittelteil und einem ›Verschwinden‹ »im Innern der Musik« in den zwei abschließenden Viertakttern ist hier die Rede.

29 Besonders interessant scheint mir hier die jeweils unterschiedliche Qualität derselben harmonischen ›Funktion‹ zu sein. Der halbschlüssige (zeit-) und terzlose Klang in Takt 16 ist ›funktional‹ gesehen ebenso eine ›Dominante‹ wie die (erweitert terzgeschichtete) Harmonik der Takte 17–20.2. Diese

können als Konsequenzen vorangegangener Ereignisse betrachtet werden: So begegnet man Elementen des zweiten Viertaktters (Liegetonbildung und eine – hier diatonisch – ›kreisende‹ Figur im Englischhorn), aber auch des Mittelteils (das Englischhorn erhält weiterhin eine prominente Rolle und verbindet dadurch klanglich den Mittelteil mit der Reprise<sup>30</sup>). Dieser ›kreisende‹ Terzgang, der gleichzeitig an die Hornstimme des Anfangs (T. 1–2, jeweils zweiter bis vierter Ton), die Hauptstimme in Takt 3 (erste bis dritte Zählzeit) und die Stimme der 2. Flöte aus dem zweiten Viertakter (T. 5–8) denken lässt und dadurch vielfache strukturelle Verbindungen realisiert, erfährt hier eine Intensivierung, denn der viertaktige Legatobogen potenziert das oft erwähnte Prinzip der Kontinuität, indem er frühere, kleingliedrigere Phrasierungen aufhebt und dadurch dem Erreichen des terzlosen Quintklangs auf e (T. 16) eine stärker erlebte ›Auflösungsqualität‹ verleiht.

Im Hinblick auf die klangliche Gestaltung der Hauptstimmen kann man in den Takten 1–16 von einer Art ›Mannigfaltigkeit in der Einheitlichkeit‹ sprechen: tiefe Flöte (T. 1–4), (mittel)hohe Flöte (T. 5–8), Klarinette (T. 9–12), tiefe Flöte (T. 13–16). Die Hauptinstrumente bleiben in der gleichen Instrumentengruppe bzw. auch ›Untergruppe‹: Laut Rimskij-Korsakov besitzen Flöten und Klarinetten »eine Bruststimme und klaren Ton« und bilden damit eine gemeinsame Gruppe innerhalb der Holzblasinstrumente (im Gegensatz zu den »Instrumenten mit näselse[m] Klang und dunklem Ton«<sup>31</sup>, also Oboe und Fagott). Auch wenn Rimskij-Korsakov diese Klangcharakteristik gleich als »elementar und vereinfacht« etwas relativiert und richtigerweise einschränkt (»macht sich besonders in den mittleren und hohen Registern bemerkbar«<sup>32</sup>), sind Flöten und Klarinetten durchaus klangverwandt<sup>33</sup> und lösen sich gegenseitig in den ersten 16 Takten des Stücks sehr überzeugend ab: Die Klarinette mit dem hellen Ton ihrer Clarinlage wirkt wie eine ›logische‹ Öffnung und Weiterführung des Flötenklangs (T. 9–12) und führt in Takt 13 beinahe nahtlos in den Klang der Flöte zurück.

Der Nachsatz der Reprise (T. 17–20; vgl. Bsp. 4) ist von der Satzstruktur her so gut wie identisch mit dem entsprechenden Abschnitt des A-Teils. Klanglich sind aber gravierende Unterschiede festzustellen, die dem letzten Viertakter des Stücks eine Sonderstellung

erweiterte Terzschichtung und die entstehende harmonische Mehrdeutigkeit der funktionalen Überlagerung (d/s, vgl. Anmerkung 27), ebenso der grundsätzliche Instrumentationswechsel, bewirken allerdings eine derartige Veränderung der erlebten ›Qualität‹ dieser Harmonie, dass jegliche harmonische Redundanz (die normalerweise durch die Wiederholung einer Dominante mit gleichem Basston nach einem Halbschluss entstehen würde) ausgeschlossen bleibt.

30 Das Englischhorn bereichert nicht nur die Ausdruckspalette in der *Pavane* durch seinen ›nostalgischen‹ und ›melancholischen‹ Klangcharakter (vgl. Koechlin 1954, 28; Reuter 2002, 135 f.) sondern bindet durch seinen bestimmenden, formantgeprägten Klang das Klanggeschehen bzw. die Form der Takte 9–16 zusammen. Interessanterweise führt Ravel das Instrument vom ›fremdartigen‹ hohen Register, das durch das Eindringen der Grundtöne in den Bereich des Hauptformanten einen »krassen Wechsel der Klangfarbe« (Reuter 2002, 139) aufweist, in das sehr charakteristische, durch die Resonanzen des Liebesfußes geprägte, ›eigenartige‹ tiefe Register.

31 Rimskij-Korsakov 1922, 17.

32 Ebd.

33 Für beide Instrumente ist charakteristisch, dass sie keine klangbestimmende Formantbildung aufweisen (vgl. Gieseler/Lombardi/Weyer 1985, 57 und 63), womit eine gewisse Klangverwandtschaft (und die Einteilung von Rimskij-Korsakov) akustisch bestätigt wird. Zur Korrelation von Klangverwandtschaft und Formantbildung vgl. u. a. Reuter 2002, 25.

The image displays a musical score for Maurice Ravel's *Pavane de la Belle au bois dormant*, measures 13-16. The score is presented in two systems. The upper system is the orchestral arrangement, and the lower system is the piano four-hand arrangement. The orchestral parts include Flöte 1 (Solo), Flöte 2, Englischhorn, 2 Klarinetten in B, Horn in F, Violine II, Viola, Violoncello, and Kontrabass I. The piano parts are for Prima and Seconda. Dynamics such as *p* (piano) and *arco* are indicated throughout the score.

Beispiel 3: Maurice Ravel, *Pavane de la Belle au bois dormant*, T. 13–16, Orchesterfassung (oben) und Fassung für Klavier vierhändig (unten)

verleihen. Die bisher dominierenden Blasinstrumente erklingen nicht mehr, Saiteninstrumente übernehmen das gesamte Geschehen, wobei die Streicher, die bisher nur untergeordnete Materialien gespielt (oder durch Pizzikato sich klanglich sehr zurückgehalten) hatten, nun auch das thematische Material intonieren (dies ist überhaupt der erste bzw. einzige Einsatz der 1. Violinen im Stück). Darüber hinaus ist hier der formale Übergang (T. 16/17) durch einen auffälligen Instrumentationskontrast gestaltet: Allein die Celli mit ihrem gestrichenen e sorgen für ein Minimum an klanglicher Kontinuität zwischen den

The image displays a musical score for Maurice Ravel's *Pavane de la Belle au bois dormant*, measures 17-20. The score is presented in two systems. The upper system is the orchestral arrangement, and the lower system is a four-hand piano reduction. The orchestral parts include Flöte 1, 2 Klarinetten in Bb, Harfe, Violine I, Violine II, Viola, Violoncello, Kontrabass 1, and Kontrabass 2. The piano reduction is for Prima and Seconda. The tempo is marked 'Rall.' and dynamics include 'pp' and 'Sourdines'.

Beispiel 4: Maurice Ravel, *Pavane de la Belle au bois dormant*, T. 17–20, Orchesterfassung (oben) und Fassung für Klavier vierhändig (unten)

Viertaktern (ferner auch das Kontrabass-Pizzikato in Takt 16 durch seine Verbindung zum gezupften Harfenklang in den Takten 17–20). Ohne diese Verbindungsglieder wäre hier ein klanglicher Bruch vorhanden, der klangästhetisch innerhalb dieses poetologisch-kompositorischen Kontextes höchst überraschend wäre.

Gleichwohl haben wir es in diesem letzten Viertakter der Orchesterfassung mit einem instrumentatorischen ›Moduswechsel‹ zu tun: Die geschlossene Erscheinung

der chorisch besetzten Streichergruppe, womit auch der Orchesterklang ›nach vorne‹ kommt, beendet den bisherigen kammermusikalischen, locker gefügten Klang zugunsten einer ›symphonischen‹ Klangwirkung. Es stellt sich hier die Frage, inwieweit die Klangarchitektur des Stücks explizit auf dieses Schlussmoment hin konzipiert ist. Um diese Frage zu klären, wird im Folgenden der letzte Viertakter in seiner Funktion und Wirkung genauer untersucht.<sup>34</sup>

### Epilog: die »unendliche Streicherperspektive« (Kreisförmigkeit *und* lineare Dramaturgie?)

Berlioz beschreibt in Hinsicht auf die Violine die Tonart a-Moll als »ziemlich hellklingend, sanft, traurig, ziemlich edel«<sup>35</sup> und schreibt den chorisch besetzten Violinen bei zarten und langsamen Melodien eine durch andere Instrumente unerreichbare »durchdringende Zartheit einiger zwanzig Quinten [d. h. E-Saiten]«<sup>36</sup> zu, wobei der Gebrauch des Dämpfers zusätzlich einen »traurigen, geheimnißvollen, sanften Ausdruck«<sup>37</sup> bewirken kann. Riemann bezeichnet den Ausdruck der Streichinstrumente als ein »Abbild des innersten Empfindens«, als »innerliches Schauen, Ahnen, Denken« und stellt ihn dadurch dem Ausdruck der Bläser, der als »Reden« und »offenes Aussprechen«<sup>38</sup> beschrieben wird, kontrastierend gegenüber. Adolf Bernhard Marx konstatiert, dass der Beiklang des reibenden Bogens sich bei vielfacher Besetzung vermindert, insoweit »reingt und verklärt sich [das Instrument] gleichsam«<sup>39</sup>. Theodor W. Adorno schließlich sieht das »moderne« Moment des klassischen Orchesters in dem, was er »unendliche[.] Streicherperspektive« nennt, den Zustand, »daß jeder einzelne Streicherton über sich hinausweist, mehr ist, als er an Ort und Stelle ist, und gewissermaßen den Klangraum in ein Unendliches eröffnet: ein Endliches als Bild eines Unendlichen, oder als Einheit des Endlichen mit dem Unendlichen«<sup>40</sup>. Zusammenfassend lässt sich vor dem Hintergrund dieser Zuschreibungen formulieren, der Ravels *Pavane* abschließende Streicherklang vermittele ›innerste Empfindung‹ (sozusagen die subjektive Auswirkung der in den Takten 1–16 dargestellten ›Rede‹ der Blasinstrumente), ›Geheimnisvolles‹, ›durchdringende Zartheit‹ und eine ›Einheit des Endlichen mit dem Unendlichen‹, wodurch Ravel uns am Ende des ersten Stücks seiner Suite in die Unendlichkeit von Zeit und Raum der Märchenwelt überführe.

34 Durch diese grundlegende instrumentatorische Entscheidung entstehen auch Querverbindungen zu der Dramaturgie des gesamten Zyklus: Der Streicherklang am Ende der *Pavane* kann als Öffnung zum Anfang von Nr. 2 *Petit Poucet* gehört werden und auch als Vorausnahme des abschließenden 5. Satzes (*Jardin féérique*), in dem zum ersten Mal der Streicher- und insgesamt der ›symphonische‹ Klang dominiert und seine ›Krönung‹ im apothetischen Tutti am Ende erreicht.

35 Berlioz 1864, 28.

36 Ebd.

37 Ebd., 20.

38 Riemann 1902, 83 (vgl. Hesselager 2004, 33).

39 Marx (1863, 37) erklärt dieses Phänomen mit einem Hinweis auf die »akustische[.] Erfahrung«, wonach »der schwächere Beiklang [des reibenden Bogens; Anmerkung des Verfassers] durch den stärkern Hauptklang verzehrt wird«.

40 Adorno 1966/2014, 464f.

Interessanterweise ist das schreitende, die Zeit strukturierende Streicher-Pizzikato hier zum ersten Mal genauso wie der Bläserklang ausgelassen; das auf ›zeitlose‹ Liegetöne der tiefen Streicher gebettete thematische Material der Violinen lässt sich als Symbol der Verklärtheit und Unendlichkeit der Märchendimension auffassen, die Ravel in dieser Qualität *nur* in der Orchesterfassung realisieren kann.

Die klangliche Verwandlung, die mit dem abschließenden Streicherklang der *Pavane* einhergeht, scheint Schlüssel- und Zielpunkt der gesamten Klangdramaturgie des Stücks zu sein und realisiert eine scheinbar widersprüchliche Errungenschaft, denn sie ist Zielpunkt *innerhalb* der eingangs erwähnten Kreisförmigkeit. Die Kreisförmigkeit wird dadurch gewährleistet, dass das motivisch-thematische Material das gleiche bleibt. Die gleichzeitig wirkende lineare Dramaturgie ist eine Leistung der Instrumentation: Auch ein ›naives‹, unvoreingenommenes Hören verfehlt nicht den Eindruck, dass die Musik am Ende ihre ›Mitte‹, ihr eigentliches Ziel erreicht (und das Märchen seinen Erlösungspunkt?). Dieses Ziel hat wiederum seinen eigenen Platz in der Dramaturgie des Stücks, man kann diesen nicht verschieben, ohne die gesamte Dramaturgie zu verändern. Indem dieser Klang als Ende auftritt, löst er die Kreisförmigkeit aus ihrem ›Schicksal‹ der unendlichen Wiederholung im Sinne einer »Einheit des Endlichen mit dem Unendlichen«.

## Divergierende Momente und Mehrdeutigkeit

Diese Instrumentationsweise, die klanglich den Nachsatz des A'-Teils so stark vom Rest der Komposition abhebt, hat eine Funktion nicht nur für die poetologische, sondern auch für die formale Ebene. Es gibt etliche Gesichtspunkte, die dafür sprechen, die Takte 9–16 als eine Einheit zu sehen und den letzten Viertakter als einen transzendierenden, epilogartigen Abschluss. Diese Sichtweise begünstigen die durch das Englischhorn bzw. durch den dominierenden Bläserklang wie auch durch das Streicher-Pizzikato hergestellte Kontinuität zwischen dem B-Teil und dem ersten Viertakter des A'-Teils, die tonale Instabilität dieses Vordersatzes durch seine Subdominantisierung<sup>41</sup>, das Alternieren eines Orchesterklangs *ohne* und *mit* Liegetonbildung in den Takten 1–4 und 5–8 bzw. 9–12 und 13–16, das aufgrund der Analogie eine Gesamtgliederung in 8+8(+4) Takte nahelegt, und vor allem der mächtige Instrumentationskontrast des Streichersatzes am Ende, der den Nachsatz sich klanglich verselbstständigen lässt. Insoweit gerät die eingangs augenscheinlich so klare formale Gliederung A (T. 1–8), B (T. 9–12) und A' (T. 13–18), ebenso die harmonische Gliederung in 8+12<sup>42</sup> ins Wanken. Eine eindeutige Entscheidung zugunsten einer definitiven Gliederung scheint hier kaum möglich, denn die drei für die formale Gliederung konstitutiven Momente Phrasenstruktur (8+4+8), Harmonik

41 Kaminsky (2011, 88) erkennt in seiner Analyse der Klavierfassung der *Pavane de la Belle au bois dormant* einen »lack of alignment between the formal structure – the small ternary form of 8+4+8 bars – and the tonal progression of 8+12 bars«. Aufgrund der Überlagerung von harmonischen Funktionen (s/t und d/s) konstatiert er eine »noncongruence between the formal articulation and the tonal structure. In this way, Ravel, working with formal and tonal norms, subverts their normativeness by rewiring their connections, thereby creating a unique structural process.« (ebd., 90)

42 Vgl. Anmerkung 27.

(8+12) und Klang (8+8+4) gehen in dieser Hinsicht divergierende Wege und verleihen dem Ganzen eine unterschwellige Mehrdeutigkeit.

Wir können jedoch versuchen, diese drei Momente, die getrennte Wege zu gehen scheinen und formale Mehrdeutigkeit verursachen, in ihrem Zusammenwirken zu betrachten. Thematisch gesehen haben wir es mit einer klaren A-B-A'-Gliederung zu tun. Die Harmonik bewirkt, dass das Reprisesmoment seine harmonische Stabilität (respektive Plakativität) verliert, wodurch die Reprise mit dem Mittelteil zu einer Einheit zusammenwächst. Die Instrumentation der Orchesterfassung greift dieses Irritationsmoment auf und verstärkt es, indem sie den letzten Viertakter gleichsam ›abheben‹ lässt, sodass dieser zum dramaturgischen Zielpunkt der ganzen Komposition avanciert. Hätte Ravel den Einsatz der Streicher schon in Takt 13 gebracht, dann wäre dadurch die formale Geschlossenheit der letzten acht Takte und somit die Eindeutigkeit des A-B-A-Schemas hergestellt zuungunsten des harmonischen Moments. In diesem Fall wäre die gravierende instrumentatorische Entscheidung des Streichersatzes in Korrelation zur thematischen Wiederholung so gewichtig und repressenfestigend, dass die harmonische Umdeutung der Takte 13 bis 16 wie eine untergeordnete ›dekorative‹ Variation wirken würde. Ravel beschließt aber, die in der Klavierfassung angelegte Veränderung des A'-Teils gegenüber dem A-Teil ›auszukomponieren‹ (genauer: ›auszuorchestrieren‹), indem er den zweiten Viertakter der Reprise vom ersten Viertakter klanglich entkoppelt, und zieht somit die Konsequenzen aus der formalen Öffnung der Reprise durch die Subdominantisierung. In diesem Sinne zeigt sich die Orchesterfassung als eine entscheidende Umwandlung, nämlich als endgültige Realisierung dessen, was in der ursprünglichen Klavierfassung bereits angelegt war.

Es scheint sich hier das Adorno'sche Diktum zu bestätigen, dass »Ravel [...] der Meister von klingenden Masken [ist]. Kein Stück aus seiner Hand ist buchstäblich gemeint, wie es dasteht«<sup>43</sup>. Ich verstehe dieses Diktum nicht nur im Sinne einer wie auch immer gearteten hermeneutischen Werkdeutung, sondern ebenso als Hinweis auf die Mehrdeutigkeit, das subtile Auseinanderstreben immanent musikalischer Kategorien, wie es im Vorangegangenen ersichtlich wurde. Die Instrumentation zeigt sich dabei als ein der Phrasenstruktur und der Harmonik (mindestens) gleichgewichtiges kompositorisches Moment. Nicht nur erfüllt sie die musikalischen Inhalte mit spezifischem, unverwechselbarem Ausdruck (manchmal eben durch schwer erkennbaren, ›maskiert-denaturierten‹ Klang) und artikuliert bzw. gestaltet sie die Form mit, sondern sie ist auch fähig, formale bzw. harmonische Spannungen und Mehrdeutigkeiten umzuinterpretieren. So gesehen erweist sich die (alles andere als selten anzutreffende) Auffassung, dass die »geschliffene[...] Orchestrierung« Ravels »eine Art Perfektionierung der Mittel« ist, die »werkunspecifisch zu sein [scheint]« und »merkwürdig stereotyp [ist]«<sup>44</sup>, selbst als klischeehaft und unzutreffend. Die fehlende Einsicht in die formalen und poetologischen Implikationen der stark individualisierten und satztechnisch bedingten Instrumentation Ravels sowie eine unreflektierte Haftung an der klanglichen Oberfläche verkennen die Vielschichtigkeit des Ravel'schen Klangs.

43 Adorno 1930/82, 60.

44 So der Flötist und Komponist Walter Feldmann, zitiert nach Hirsbrunner 2008, 110.

## Fazit und Ausblick auf instrumentationsdidaktische Fragen

Im analytischen Umgang mit der Orchesterfassung der *Pavane de la Belle au bois dormant* bzw. mit dem Verhältnis zwischen dieser Fassung und der Originalfassung für Klavier zu vier Händen und im Anschluss an systematische Gedanken von Carl Dahlhaus und Pierre Boulez zur Instrumentationstheorie wurden harmonische, motivisch-thematische, formale, dramaturgische und poetologische Aspekte der Komposition in ihrem Zusammenwirken betrachtet, wobei auch akustische Eigenschaften von Instrumenten zur Interpretation bestimmter Klangwirkungen herangezogen wurden. Es zeigte sich, dass Ravel die in fünf Viertaktern zyklisch gegliederte Form instrumentatorisch klar strukturiert, indem die klangliche Gestaltung jedes Viertakters eine innere Geschlossenheit und auch ein jeweils anderes Hauptinstrument (tiefe Flöte – (mittel)hohe Flöte – Klarinette – tiefe Flöte – 1. Violine) aufweist. Gleichzeitig, so wurde demonstriert, bemüht sich der Komponist um klangliche – hier auch außermusikalisch bedingte – Kontinuität, indem er die Viertakter durch klangliche Überlappungen bei den Übergängen nahtlos und sanft miteinander verbindet. Etliche feine Veränderungen gegenüber dem Original wurden vor dem Hintergrund der Bemühung um klangliche Kontinuität interpretiert.

Darüber hinaus wurde die kompositorisch-ästhetische Dimension der Umwandlung, die in der Orchesterfassung stattfindet, deutlich gemacht: Durch Ravels grundsätzliche, womöglich durch Ereignisse auf der harmonischen Ebene motivierte Entscheidung, den letzten Viertakter in geschlossenem Streichersatz (plus Harfe) erklingen zu lassen und damit zum ersten Mal in diesem Stück einen ›symphonischen‹ Klang zu erzielen, entsteht eine dramaturgische und poetologische Verschiebung gegenüber der Klavierfassung, denn dadurch gewinnen die letzten Takte des Stücks – zusätzlich zu ihrer rein syntaktisch bedingten Schlussfunktion – die Qualität eines ›verklärenden‹ Zielpunktes, die poetologisch als ein Hinführen in die ›unendliche Märchendimension‹ gedeutet wurde (die Musik hat am Ende des Stücks gewissermaßen ihren eigentlichen, für den weiteren Verlauf der Suite bedeutsamen Ort erreicht). Die Erkenntnis dieser wesentlichen Funktion der Instrumentation lässt Auffassungen einer lediglich virtuos ›geschliffenen Orchestrierung‹ Ravels, die ›werkunspezifisch‹ sei, unzutreffend erscheinen.

Dieser Beitrag verfolgt indirekt auch instrumentationsdidaktische Ziele. Er geht von der für eine Didaktik der Instrumentation grundlegenden Überzeugung aus, dass die Artikulation, und damit auch Interpretation der Form eines Musikstücks am Ausgangspunkt jedes Instrumentationsprozesses stehen sollte, denn nahezu jede instrumentatorische Entscheidung bringt Konsequenzen für die Formwahrnehmung des Hörers mit sich, wobei der Gesamtkomplex dieser Konsequenzen die Dramaturgie eines jeden Stücks erheblich beeinflusst.

Die Unterrichtserfahrung zeigt, dass es nachhaltiger und beharrlicher Arbeit bedarf, will man Studierende dazu motivieren, nicht (nur) die zu lokalen Zusammenhängen ›passenden‹ Instrumente bzw. Instrumentenkombinationen zu (er)finden, sondern eher zu versuchen, den Gesamtzusammenhang zu erkennen und einen dramaturgischen Gestaltungswillen zu entwickeln. Diese Fähigkeit kann m.E. bis zu einem hohen Grad dadurch erreicht werden, dass in der Instrumentationsanalyse repräsentativer Werke aus verschiedenen Stilepochen primär auf funktionale, formale und dramaturgische Ge-

sichtspunkte hingewiesen wird (was leider in den Instrumentationslehren, die eher vom ›lokalen‹ Agens, also vom Instrument aus operieren, viel zu selten der Fall ist). In diesem Zusammenhang scheint mir der Ansatz eines geschichtlich-stilistisch basierten Instrumentationsunterrichts, ähnlich wie ihn Jörn Arnecke (2014) skizziert hat (und wie ihn der Autor seit 2003 an der Universität der Künste Berlin praktiziert), unerlässlich. Abgesehen von einem instrumentationstechnischen Einblick in die Geschichte und Entwicklung der Orchestermusik und einem wissenschaftlich belastbaren, historisch informierten Umgang mit Aufgabenlösungen (beides trainiert durch den Vergleich mit Originalpartituren, die zum Teil von den Studierenden in Form von Particells usw. instrumentiert wurden), erfährt man auf diesem Weg Instrumentation als stilistisch-kompositorisch bedingte Disziplin, die geschichtlicher Wandlung unterworfen ist und auf differenzierten, aus der jeweiligen kompositorischen Immanenz abgeleiteten Kriterien basiert. Zu den Hauptaufgaben der Lehrperson gehört dann u. a. die Unterscheidung zwischen Stellen, die unterschiedliche Möglichkeiten der Instrumentation innerhalb eines bestimmten stilistisch-kompositorischen Kontextes anbieten, und solchen, die aus unterschiedlichen Gründen (instrumentationstechnisch, formal, klangästhetisch usw.) keine Alternativen zuzulassen scheinen. In der erklärenden Diskussion mit den Studierenden und im Hinblick auf eine holistische Betrachtungsweise der Instrumentation, die verschiedene Aspekte in ihrer Wechselwirkung berücksichtigen sollte, kann man sich dann daran versuchen, »den Ton-satz als konkretes – zusammengewachsenes – Resultat von Wechselwirkungen statt als Summierung von Teilmomenten von voneinander isolierten, heterogenen theoretischen Disziplinen«<sup>45</sup> kenntlich zu machen.

Um die formalen und auch dramaturgischen Implikationen des Instrumentierens adäquat beurteilen zu können, ist eine präzise, nach Möglichkeit auch durch Erkenntnisse aus der Akustik gestützte Betrachtung der Klangwirkung musikalischer Ereignisse und vor allem der formbildenden Wechselbeziehung zwischen Kontrast und Verwandtschaft bzw. Kontinuität vonnöten. Diese bipolare Betrachtungsweise (Kontrast/Verwandtschaft) kann sowohl in Bezug auf die Form als Ganzes als auch in Bezug auf die rein klangliche Gestaltung (›Instrumentation‹) angewendet werden und insofern auch den Grad von Kongruenz bzw. Inkongruenz zwischen beiden Ebenen thematisieren. Auf diesen Erkenntnissen beruht eine Auffassung der Instrumentationsanalyse, die primär die (im Großen wie im Kleinen) formartikulierende Wirkung der Instrumentation wie auch auf die Funktionalität der einzelnen Instrumente innerhalb des kompositorischen Gesamtgefüges fokussiert und dadurch die innere Logik des Zusammenhangs zwischen Klang und Struktur zu beleuchten versucht.

45 Dahlhaus 1985/2001, 326.

## Literatur

- Adorno, Theodor W. (1930/82), »Ravel«, in: ders., *Moments musicaux* (= *Gesammelte Schriften*, Bd. 17), hg. von Rolf Tiedemann, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 60–65.
- (1966/2014), »Funktion der Farbe in der Musik«, in: ders., *Kranichsteiner Vorlesungen* (= *Nachgelassene Schriften*, Abteilung IV, Bd. 17), hg. von Klaus Reichert und Michael Schwarz, Berlin: Suhrkamp, 447–540.
- Arnecke, Jörn (2014), »Im Spannungsfeld zwischen Handwerksregel und Klangvorstellung: Instrumentation als Hochschullehrgang«, *ZGMTH* 11/1, 75–87. <http://storage.gmth.de/zgmth/pdf/793> (20.2.2017)
- Barrière, Jean-Baptiste (Hg.) (1991), *Le timbre. Métaphore pour la composition*, Paris: Bourgois.
- Berlioz, Hector (1864), *Instrumentationslehre*, übersetzt von Alfred Dörrffel, Leipzig: Heinze.
- (1905), *Instrumentationslehre*, ergänzt und revidiert von Richard Strauss, Leipzig: Peters.
- Boulez, Pierre (1991), »Le timbre et l'écriture, le timbre et le langage«, in: *Le timbre. Métaphore pour la composition*, hg. von Jean-Baptiste Barrière, Paris: Bourgois, 541–549.
- Brinner, Ermanno (1992), *Reclams Musikinstrumentenführer*, 2. Auflage, Stuttgart: Reclam.
- Caplin, William E. (1998), *Classical Form: A Theory of Formal Functions for the Instrumental Music of Haydn, Mozart and Beethoven*, New York: Oxford University Press.
- Dahlhaus, Carl (1985/2001), »Zur Theorie der Instrumentation«, in: ders., *Allgemeine Theorie der Musik II* (= *Gesammelte Schriften*, Bd. 2), hg. von Hermann Danuser, Laaber: Laaber 2001, 326–335.
- Dalbavie, Marc-André (1991), »Pour sortir de l'avant-garde«, in: *Le timbre. Métaphore pour la composition*, hg. von Jean-Baptiste Barrière, Paris: Bourgois, 303–334.
- Gieseler, Walter / Luca Lombardi / Rolf-Dieter Weyer (1985), *Instrumentation in der Musik des 20. Jahrhunderts. Akustik – Instrumente – Zusammenwirken*, Celle: Moeck.
- Helbing, Volker (2008), *Choreographie und Distanz. Studien zur Ravel-Analyse*, Bd. 1, Hildesheim: Olms.
- Hesselager, Jens (2004), *Making Sense of Sounds. Nineteenth- and Twentieth-Century Ideas on Instrumentation*, Frederiksberg: Dansk Musik Tidsskrifts Forlag.
- Hirsbrunner, Theo (2008), »Ravel heute«, *ZGMTH* 5/1, 109–119. <http://storage.gmth.de/zgmth/pdf/275> (20.2.2017)
- Janz, Tobias (2006), *Klangdramaturgie. Studien zur theatralen Orchesterkomposition in Wagners »Ring des Nibelungen«*, Würzburg: Königshausen & Neumann.
- Kabisch, Thomas (2005), »Ravel, Maurice«, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, 2. Auflage, hg. von Ludwig Finscher, Personenteil Bd. 13, Kassel: Bärenreiter, 1329–1361.
- Kaminsky, Peter (2011), »Ravel's Approach to Formal Process. Comparisons and Contexts«, in: *Unmasking Ravel. New Perspectives on the Music*, hg. von Peter Kaminsky, Suffolk: Boydell & Brewer, 85–110.

- Koechlin, Charles (1954), *Traité de l'orchestration*, Bd. 1, Paris: Eschig.
- Kohlmann, Johannes (2014), »Klangfarbe und musikalischer Zusammenhang. Beobachtungen zum Orchestersatz Richard Wagners«, *ZGMTH* 11/1, 11–35. <http://storage.gmth.de/zgmth/pdf/777> (20.2.2017)
- Martin, Jörg Christian (1967), *Die Instrumentation von Maurice Ravel*, Phil. Diss., Universität Mainz.
- Marx, Adolf Bernhard (1863): *Ludwig van Beethoven. Leben und Schaffen*, Bd. 2 [1859], 2. Auflage, Berlin: Janke.
- Meyer, Jürgen (2004), *Akustik und musikalische Aufführungspraxis. Leitfaden für Akustiker, Tonmeister, Musiker, Instrumentenbauer und Architekten* [1972], 5. Auflage, Bergkirchen: Bochinsky.
- Polth, Michael (2014), »Zum Verhältnis von Harmonik und Instrumentation ›vor Wagner‹«, *ZGMTH* 11/1, 37–61. <http://storage.gmth.de/zgmth/pdf/778> (20.2.2017)
- Ravel, Maurice (1910), *Ma mère l'oye. 5 Pièces enfantines pour Piano à quatre mains*, Paris: Durand.
- (1932), *Ma mère l'oye. 5 Pièces enfantines (1908–1911)*, Orchesterfassung [1912], Paris: Durand.
- Reuter, Christoph (2002), *Klangfarbe und Instrumentation. Geschichte – Ursachen – Wirkung*, Frankfurt a. M.: Lang.
- (2014), »Der Zuhörer«, in: *Musikalische Akustik*, hg. von Christoph Reuter und Wolfgang Auhagen, Laaber: Laaber, 161–194.
- Riemann, Hugo (1902), *Katechismus der Orchestrierung (Anleitung zum Instrumentieren)*, Leipzig: Hesse.
- Rimskij-Korsakov, Nikolaj (1922), *Grundlagen der Orchestration* [1913], übersetzt von Alexander Elukhen, Berlin: Russischer Musikverlag.
- Utz, Christian / Dieter Kleinrath (2011), »Klang und Wahrnehmung bei Varèse, Scelsi und Lachenmann. Zur Wechselwirkung von Tonhöhen- und Klangfarbenstrukturen in der Klangorganisation post-tonaler Musik«, in: *Klangperspektiven*, hg. von Lukas Haselböck, Hofheim: Wolke, 73–102.
- Vlitakis, Emmanouil (2008), *Funktion und Farbe. Klang und Instrumentation in ausgewählten Kompositionen der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts: Lachenmann – Boulez – Ligeti – Grisey*, Hofheim: Wolke.
- (2014), »Beobachtungen zum Verhältnis von Form und Instrumentation am Beispiel des Menuetts aus W. A. Mozarts Sinfonie Nr. 40 in g-Moll KV 550«, *ZGMTH* 11/1, 63–73. <http://storage.gmth.de/zgmth/pdf/792> (20.2.2017)



# Von der Matrix zur Geste

## Analytische Betrachtungen zu Karlheinz Stockhausens *Klavierstück V*<sup>1</sup>

Majid Motavasseli

**ABSTRACT:** Der Aufbau serieller Werke aus klar determinierten Strukturen einerseits und freien kompositorischen Entscheidungen andererseits erschwert nicht nur deren ästhetische Bewertung, sondern auch deren Analyse. Um ein Werk serieller Musik möglichst in seiner Ganzheit zu betrachten, sind rein quantitative Methoden auf der Basis von Skizzen, Matrizen usw. nicht ausreichend, sondern sie bedürfen einer Ergänzung durch qualitativ gewichtete Reflexionen der Hörwahrnehmung, nicht zuletzt da der Höreindruck solcher Musik tendenziell nicht allein aus ihrer Notation bzw. Konstruktion abzuleiten ist. Das betrifft auch das *Klavierstück V* (1954) von Karlheinz Stockhausen, das von Fassung zu Fassung eine Verwandlung erfahren hat: von einer genau den Skizzenmaterialien entsprechenden und daraus konstruierten, gerüstartigen Ausarbeitung hin zu einer stark klangorientierten, expressiv-gestischen Komposition. Aus diesem Grund beleuchtet dieser Beitrag das *Klavierstück V* auf verschiedenen analytischen Ebenen. Neben einer quantitativen Untersuchung der ersten Fassung, basierend auf Skizzenmaterial und einer Auseinandersetzung mit der Druckfassung des Stücks hinsichtlich Klangqualität und Umsetzung des kompositorischen Gerüsts, wird das Stück hier ausgehend von einer strukturellen Analyse auch unter dem Aspekt der Hörwahrnehmung betrachtet, mit dem Ziel die Kluft zwischen Text und Klang, wie sie Ulrich Mosch 2004 dargelegt hat, zu überwinden.

The construction of serial works derived from both clearly defined structures and the composer's deliberate decisions complicates both the process of their aesthetical assessment and their analysis. In order to examine a serial work as a whole, purely quantitative methods based on sketches, matrices etc. have proven insufficient and need to be complemented by qualitative reflections on auditory perception, not least since the auditory impression of such music may not be inferred solely from its notation or construction. This is also the case with Karlheinz Stockhausen's *Klavierstück V* (1954). By way of going through multiple versions, the piece has been subject to a transformation from a narrowly sketch-based, highly determined compositional framework to a strongly sound-oriented, expressive, gesture-like composition. As a consequence, this article aims to throw light on *Klavierstück V* at different levels of analysis. It seeks to reconcile the gap between score and sound as described by Ulrich Mosch in 2004 and provides a structural analysis of the piece focused on the aspect of auditory perception, emerging from a quantitative analysis of the first version based on sketch material and an examination of the published version, which takes into account its sonoric qualities and the realisation of the conceptual framework.

1 Dieser Aufsatz beruht auf meiner im Februar 2015 im Fach Musiktheorie an der *Universität für Musik und darstellende Kunst Graz* eingereichten wissenschaftlichen Bachelorarbeit mit dem Titel *Analytische Betrachtungen zu Karlheinz Stockhausens Klavierstück V*. Ich bedanke mich ganz herzlich bei der *Universität für Musik und darstellende Kunst Graz* für die finanzielle Unterstützung meiner Reise ins Archiv der *Stockhausen-Stiftung für Musik* Kürten im Sommer 2016.

## 1. Kompositionsgeschichtlicher Kontext

Betrachtet man die in der ersten Hälfte der 1950er Jahre entstandenen Werke Karlheinz Stockhausens, so ist ein eindeutiger Wandel in der Kompositionsmethode zu beobachten: von der Dodekaphonie in den *Drei Liedern* für Alt und Kammerorchester (1950) über punktuelle Komposition ab *Kreuzspiel* für Oboe, Bassklarinette und drei Schlagzeuger (1951) bis hin zur Gruppenkomposition, die ihre Perfektion nach mehreren Anwendungen in *Gruppen* für drei Orchester (1955–57) erfährt. Die erste Reihenkomposition *Drei Lieder* steht ganz in der Kompositionstradition der Zwölftonmusik. 1949 hört Stockhausen in Köln Arnold Schönbergs gesamtes Klavierwerk und liest Herbert Eimerts *Atonale Musiklehre* (1924). 1950 hört er einen Vortrag des Hauer-Schülers Hermann Heiß über Zwölftontechnik.<sup>2</sup> In *Drei Lieder* dient die Reihe als Basis für melodische und harmonische Elemente, die rhythmischen Variationen und Permutationen unterworfen sind.<sup>3</sup> Das Konstruktionsprinzip von *Kreuzspiel*, dem die Idee einer »Kreuzung von zeitlichen und räumlichen Vorgängen«<sup>4</sup> zugrunde liegt, ist dagegen »[b]eeinflußt durch Messiaens ›Mode de valeurs et d'intensités‹ und durch Goeyvaerts ›Sonate für 2 Klaviere‹«. Stockhausen bezeichnet es 1951 als eine der »ersten Kompositionen ›punktuelle Musik‹.«<sup>5</sup>

Die Formulierung »punktuelle Musik« fand auf einen 1952 bei den Darmstädter Ferienkursen gehaltenen Vortrag Eimerts hin weite Verbreitung. Hans Heinrich Eggebrecht hebt unter anderem hervor, dass der Ausdruck »punktuelle Musik« sich auch direkt auf einen »Höreindruck der Isolierung der Töne«<sup>6</sup> bezieht. Im Hinblick auf »punktuelle serielle Musik« bezieht sich der Ausdruck »punktuell« auf die Auswirkungen der seriellen Vorherbestimmtheit des Satzes auf den Einzelton »im Streben nach Gleichberechtigung, Widerspruchslosigkeit und Beziehungsreichtum seiner Eigenschaften.«<sup>7</sup> Stockhausen erklärt vor diesem Hintergrund 1952/53 Musik als Tonordnung, als ein »Aufgehen des Einzelnen im Ganzen«:

In einer totalen Ordnung ist alles Einzelne gleichberechtigt. Die Sinnhaftigkeit einer Ordnung gründet in der Widerspruchslosigkeit zwischen Einzelem und dem Ganzen. Tonordnung meint also die *Unterordnung von Tönen unter ein einheitliches Prinzip*, das vorgestellt ist. Und: *Widerspruchslosigkeit* zwischen der Ordnung im Einzelnen und im Ganzen. [...] Das Einzelne ist der Ton mit seinen vier Dimensionen: Dauer, Stärke, Höhe, Farbe.<sup>8</sup>

Die Blütezeit der seriellen Musik (zu welcher punktuelle Musik gezählt werden muss) konfrontiert die Komponisten mit dem Problem der Klangvorstellung: Wenn eine Komposition in ihrer Struktur durch ein vorherbestimmtes Schema fixiert wird, ist im Grunde genommen keines der Klangergebnisse direkte Konsequenz einer apriorischen kompositorischen Vorstellung:

2 Vgl. Kurtz 1988, 47f.

3 Vgl. Maconie 1990, 8.

4 Stockhausen 1951/64, 11.

5 Ebd.

6 Eggebrecht 1972, 1.

7 Ebd., 3.

8 Stockhausen 1952/53/63, 18f.

Auf die unmittelbare Klangvorstellung kann man sich nicht mehr verlassen. Die Klangvorstellung ist durch alle Musik bestimmt, die man bisher gehört hat. [...] Die Idee der neuen Form läßt sich aber nicht mit den Bedingungen des alten Materials vereinbaren. Also muß man ein neues Material suchen. [...] Man wird sehr viele Klangexperimente und die dazu nötigen Studien machen müssen. Die annehmbaren Ergebnisse werden eine Klangvorstellung bilden, auf die man sich bei der Komposition dann wieder stützen kann.<sup>9</sup>

Ausschlaggebend ist hierbei allerdings nicht, wie vielleicht vermutet werden könnte, das Auffinden und die Verwendung von für sich genommen völlig neuen Klängen, sondern eine Individualisierung von Klangereignissen zu Elementen, die in ihrer Entstehungslogik klar werkspezifischen Prinzipien zuzuordnen sind.

Prinzipiell geht es überhaupt nicht um die Verwendung ungewohnter, unbedingt neuer Klänge [...], sondern darum, daß [...] die Schallereignisse in einer Komposition integraler Bestandteil dieses und nur dieses Stücks sind und aus seinen Baugesetzen hervorgehen [...].<sup>10</sup>

Neben *Kreuzspiel* entsprechen auch *Schlagquartett*, *Punkte* und das *Klavierstück III* (alle 1952) im Wesentlichen diesen Kompositionsidealen.<sup>11</sup>

Abgesehen von der punktuellen Technik wird noch eine zweite Kompositionsmethode ausschlaggebend für Stockhausen: die Gruppenkomposition. Der Komponist selbst schreibt dazu: »In den ›Klavierstücken I–IV‹ [...] zeigt sich bereits ein Übergang von ›punktuellen‹ Strukturen (Stück IV) zu komplexen, höher organisierten Gestalten (Stück I); mit ihnen beginnt die sogenannte ›Gruppen-Komposition‹.«<sup>12</sup> Eine »Gruppe« ist hierbei – wie Stockhausen 1955 erläutert – »eine bestimmte Anzahl von Tönen [...], die durch verwandte Proportionen zu einer übergeordneten Erlebnisqualität verbunden sind«<sup>13</sup>.

Hierzu ist allerdings anzumerken, dass die *Klavierstücke* in der Reihenfolge III-II-I-IV entstanden sind<sup>14</sup>, Stockhausens Beschreibung eines Übergangs von punktueller (*Klavierstück IV*) zu Gruppenkomposition (*Klavierstück I*) benennt also nicht unbedingt eine kompositionsgeschichtliche Kontinuität. Das *Klavierstück IV* ist darüber hinaus als Sonderfall zu betrachten, da die »Tonpunkte« des Stücks hier »durch einzelne gleichbleibende Merkmale zu Gruppen (und Schichten) zusammengefaßt werden (z. B. durch gleichbleibende Lautstärken oder Bewegungsrichtung)«<sup>15</sup>.

9 Stockhausen 1958/63, 32.

10 Ebd., 35.

11 Vgl. Stockhausen 1961/63, 230. Das *Klavierstück III* findet sich in dieser Einteilung Stockhausens nicht unter den punktuellen, sondern unter den Gruppenkompositionen. Blumröder scheint allerdings für eine Zuordnung des Stücks zur punktuellen Musik zu plädieren. Er verweist auf Eggebrechts Definition der punktuellen Komposition als »auf die Determination des jeweiligen Einzeltons gerichtete Phase seriellen Komponierens« (Blumröder 1993, 153).

12 Stockhausen 1952/53/63, 19.

13 Stockhausen 1955/63, 63 (Hervorhebungen original).

14 Vgl. Frisius 1996, 133.

15 Ebd.

Den Begriff ›Gruppen‹ in dieser besonderen Bedeutung benutzt Stockhausen erstmalig 1953<sup>16</sup>, also zwei Jahre vor dem Verfassen des mit »Gruppenkomposition« überschriebenen Radiovortrags, der eine »Anleitung zum Hören« seines *Klavierstück I* (1955) enthält.<sup>17</sup> 1953 hält der Komponist bei den Darmstädter Ferienkursen einen analytischen Vortrag über Anton Weberns Konzert für 9 Instrumente op. 24. In diesem Vortrag verwendet er in Bezug auf Weberns Konzert den Ausdruck ›Gruppe‹ »im Sinne einer beliebigen Zusammenfassung gleicher musikalischer Elemente«:<sup>18</sup> Er beschreibt »über- und untergeordnete Gruppen der Tonhöhen [...], Gruppen der Dauern [...] [und] Gruppen der Lautstärken«<sup>19</sup>. In der »Anleitung zum Hören« des *Klavierstück I* führt er diesen Gedanken folgendermaßen aus:

Die verschiedenen Gruppen in einer Komposition haben verschiedene Proportionsmerkmale, verschiedene Struktur, sind aber insofern aufeinander bezogen, als man die Eigenschaften einer Gruppe erst versteht, wenn man sie mit den anderen Gruppen im Grad der Verwandtschaft vergleicht.<sup>20</sup>

Das bedeutet also, dass verschiedene einzelne musikalische Ereignisse, die sich ansonsten in ihren Parametern voneinander unterscheiden, jeweils aufgrund der ›Gleichheit‹ eines dieser Parameter als Teil einer Gruppe gehört werden können. Die Verwendung des Wortes ›Verwandtschaft‹ in diesem Zusammenhang tritt bereits zur Beschreibung ähnlicher Ideen im Vortrag über Weberns Konzert auf: »An die Stelle von Identität tritt *universelle Verwandtschaft*.«<sup>21</sup> Der Vortrag über Weberns op. 24 lässt sich also als eine Art Vorfassung des zwei Jahre später entstandenen Textes zur »Gruppenkomposition« begreifen. Dabei fällt ins Auge, dass Stockhausen jene Stücke, die er hier als Gruppenkompositionen bezeichnet (die *Klavierstücke I–IV*)<sup>22</sup>, schon vor dem Vortrag fertiggestellt hat.<sup>23</sup>

*Kontra-Punkte* für zehn Instrumente (1952–53), das zum Zeitpunkt der Darmstädter Ferienkurse 1953 bereits vollendet ist<sup>24</sup>, ordnet der Komponist dagegen seinen ›punktuell‹ aufgebauten Werken zu.<sup>25</sup> Als Beispiel druckt er zum Abschnitt »›Punktueller Form-Genese« im Text »Erfindung und Entdeckung. Ein Beitrag zur Formgenese« (1961) die erste Seite der Partitur von *Kontra-Punkte* ab.<sup>26</sup> Robin Maconie sieht *Kontra-Punkte* als die

16 Vgl. Blumröder 1985, 7.

17 Vgl. Stockhausen 1955/63.

18 Ebd.

19 Stockhausen 1953/63, 24

20 Stockhausen 1955/63, 63.

21 Stockhausen 1953/63, 26 (Hervorhebung original).

22 Vgl. Stockhausen 1961/63, 232.

23 Stockhausen schreibt im Juni 1953 an Wolfgang Steinecke, dass sich das Manuskript für die *Klavierstücke* entweder bei Pierre Boulez oder der Pianistin Yvonne Loriod befinde (vgl. handschriftlicher Brief von Stockhausen an Wolfgang Steinecke, 14.6.1953, in: Misch/Bandur 2001, 70).

24 *Kontra-Punkte* war zu diesem Zeitpunkt schon unter der Leitung von Hermann Scherchen eingespielt worden; der Mitschnitt existierte auf Tonband (vgl. handschriftlicher Brief von Stockhausen an Wolfgang Steinecke, 4.7.1953, in: ebd., 71).

25 Vgl. Stockhausen 1961/63, 230.

letzte punktuelle Komposition Stockhausens an.<sup>27</sup> Allerdings sprechen in *Kontra-Punkte* erkennbare Gruppierungen für ein nicht mehr rein punktuell Konzept. Jonathan Harvey sieht innerhalb dieses Stücks einen Richtungswechsel der Kompositionsmethode.<sup>28</sup> In diesem Sinne ist es also sinnvoll, *Kontra-Punkte* als eine Brücke zwischen punktueller und Gruppenkomposition in Stockhausens Werk zu betrachten.

Das *Klavierstück V* ist nach dieser kompositorischen Übergangsphase der *Klavierstücke I–IV* entstanden. Der zweite Zyklus der *Klavierstücke*, welchem das *Klavierstück V* angehört, unterscheidet sich vom ersten in verschiedener Hinsicht und führt das Prinzip der Gruppenkomposition zu neuen Dimensionen:

Like the first set of the piano pieces, numbers V to VIII are studies, but unlike the former set, which are essays in formal organization, these are focused on sonority, timing and gesture: the dynamics of performance, one might say.<sup>29</sup>

Das *Klavierstück V* wurde 1954 bei den Darmstädter Ferienkursen gemeinsam mit den *Klavierstücken I–IV* durch Marcelle Mercenier aufgeführt; dabei handelte es sich um die Uraufführung des Stücks, und es wurde bei diesem Anlass als Zugabe wiederholt.<sup>30</sup>

## 2. *Klavierstück V*: Strukturelle Grundprinzipien

Ein Grund dafür, weshalb kaum analytische Arbeiten zu Stockhausens *Klavierstück V* (1954) vorliegen, ist wohl im Mangel an Skizzenmaterial zu diesem Werk zu suchen. Im Gegenzug mag auch die geradezu lückenlos erhaltene Dokumentation des Kompositionsprozesses der *Klavierstücke IX* (1954/61), *X* (1954/61) und *XI* (1956) das rege analytische Interesse an diesen Werken erklären, da hier die vorhandenen Skizzen einen Blick auf das abstrakt-schematische, kompositorisch noch ungeformte Rohmaterial erlauben.<sup>31</sup>

Im Stockhausen-Archiv in Kürten sind vom *Klavierstück V* mehrere Fassungen aus verschiedenen Kompositionsstadien erhalten: eine erste Ausarbeitung des Stücks und deren Reinschrift (erste Fassung); eine zweite Ausarbeitung, deren Reinschrift und eine davon angefertigte erste Druckvorlage für die Universal Edition (zweite Fassung); schließlich eine dritte Ausarbeitung als Reinschrift, die chronologisch nach der Druckvorlage einzuordnen ist und einige Änderungen enthält (dritte Fassung).<sup>32</sup> Erst diese letzte Fassung entspricht (bis auf kleine Korrekturen) der veröffentlichten Partitur des *Klavierstück V*.

26 Vgl. ebd., 231.

27 Vgl. Maconie 1990, 44.

28 Vgl. Harvey 1975, 21 f.

29 Maconie 2016, 127.

30 Vgl. Misch/Bandur 2001, 76.

31 Vgl. Henck 1976 und 1980; Krystka 2015.

32 Archivnummern im Stockhausen-Archiv Kürten: erste Fassung: »Klavierstücke I–X #2.03–#2.05«; Reinschrift der ersten Fassung: »Klavierstücke I–X #2.09–#2.10«; zweite Fassung: »Klavierstücke I–X #3.01–#3.04«; Reinschrift der zweiten Fassung: »Klavierstücke I–X #3.09–#3.12«; Druckvorlage der zweiten Fassung: »Klavierstücke I–X #10.01–#10.07«; dritte Fassung: »Klavierstücke I–X #6.04–#6.06«.

Es ist ein verbreiteter Irrtum, dass nur zwei Fassungen des *Klavierstück V* existieren. Die Unterschiede zwischen der ersten und der zweiten Fassung fallen sofort ins Auge, aber auch die dritte Fassung weist offensichtliche Unterschiede gegenüber der zweiten Fassung auf, etwa nun fehlende Taktartbezeichnungen und enharmonische Verwechslungen sowie weitere Änderungen (vor allem hinzugefügte Töne und Versetzungszeichen). Dem Verfasser sind nur zwei analytische Texte zum *Klavierstück V* bekannt: eine kurze Analyse von Rosângela Pereira de Tugny (1995)<sup>33</sup> und Anmerkungen von Pascal Decroupet im Zuge einiger Ausführungen über Gruppenkomposition (1997)<sup>34</sup>. Beide Texte sprechen nur von zwei Fassungen des *Klavierstück V*; gemeint sind jeweils die erste Fassung und die Druckfassung (dritte Fassung). Eine detaillierte Ausführung der Unterschiede zwischen den Fassungen ist jedoch nicht Gegenstand dieses Aufsatzes und würde eine tiefere Untersuchung der Materialien erfordern.

Das für die vorliegende Studie hinzugezogene Archivmaterial enthält neben den genannten drei Fassungen des Stücks ein Blatt mit sechs Matrizen für die *Klavierstücke*<sup>35</sup>, welches nicht näher einem bestimmten Stück zugeordnet ist, sowie ein Blatt mit einer (unbeschrifteten) Skizze der Tonhöhen des *Klavierstück V*<sup>36</sup> ohne Zeitstruktur, angefertigt für die Erstfassung. Ausgehend von dieser ersten Fassung, in welcher »die strukturellen Gesetzmäßigkeiten sozusagen bloßgelegt erscheinen«<sup>37</sup>, lassen sich einige seriell organisierte Strukturprinzipien rekonstruieren, welche in den darauffolgenden Fassungen zunehmend in den Hintergrund treten.

Wie auch die übrigen *Klavierstücke* basiert das *Klavierstück V* auf Matrizen, die aus den Ziffern 1 bis 6 bestehen. Ursprünglich sollte auch die Summe der Stücke in jedem Zyklus einer sechsteiligen Reihe (4-6-1-5-3-2) entsprechen; ein erster Zyklus sollte also vier, ein zweiter sechs Stücke, ein dritter nur eines usw. beinhalten. Insgesamt sollten also – als Summe aller Ziffern der Reihe – 21 *Klavierstücke* entstehen und entsprechend der Zahlenreihe zu Zyklen gruppiert werden. Tatsächlich jedoch wurden die *Klavierstücke I–IV*, *V–VIII*, *IX–X* und das *Klavierstück XI* (4-4-2-1 Stücke) jeweils zu einem Zyklus zusammengefasst.<sup>38</sup> Die späteren *Klavierstücke XII–XIX* (1979–2003) sind mit dem Opernzyklus *Licht* (1977–2003) verbundene Einzelstücke; damit weichen sie von diesem zyklischen Muster ab und unterbrechen das übergreifende Organisationskonzept. Sie unterscheiden sich auch stilistisch von den früheren *Klavierstücken*, da sie nicht im engeren Sinn seriell konstruiert sind.

Es ist nicht festzustellen, für wie viele und welche *Klavierstücke* das oben erwähnte Skizzenblatt mit Matrizen verwendet wurde. Vergleicht man die Eigenschaften der ersten Fassung des *Klavierstück V* mit dem Blatt, zeigt sich, dass zumindest teilweise mit diesen Matrizen gearbeitet wurde. Sechs verschiedene Matrizen sind auf dem Blatt skizziert. Die folgende Analyse kann für *Klavierstück V* nur die Verwendung der ersten

33 Pereira de Tugny 1995.

34 Vgl. Decroupet 1997, 312–317.

35 Skizzenblatt »Klavierstücke I–X S. 01« im Stockhausen-Archiv Kürten.

36 Skizzenblatt »Klavierstücke I–X #2.01« im Stockhausen-Archiv Kürten.

37 Decroupet 1997, 316, Anm. 87.

38 Vgl. Maconie 1990, 69f.

beiden Matrizen und der ersten Zeile der dritten nachweisen. Zudem lässt sich aufgrund der Unterschiede zwischen den verschiedenen Fassungen des Stücks die Anwendung der Matrizen nicht lückenlos anhand der gedruckten Partitur belegen. Die Matrizen 1 bis 3 bilden aber jedenfalls die Grundlage für die erste Fassung, welche zum Gerüst für die beiden folgenden Fassungen wird. Im Folgenden sollen nun zunächst die aus den Skizzen gewonnenen und die erste Fassung betreffenden analytischen Informationen dargestellt werden.

<b>2 6 1 4 3 5</b>		<b>6 4 5 2 1 3</b>		<b>1 5 6 3 2 4</b>
<b>6 4 5 2 1 3</b>		<b>5 1 6 4 2 3</b>		3 4 5 6 2 1
<b>1 5 6 3 2 4</b>		<b>1 4 2 6 5 3</b>		1 3 4 6 2 5
<b>4 2 3 6 5 1</b>		<b>6 2 4 1 5 3</b>		3 1 2 5 4 6
<b>3 1 2 5 4 6</b>		<b>5 6 1 2 4 3</b>		1 2 6 5 4 3
<b>5 3 4 1 6 2</b>		<b>1 2 5 4 6 3</b>		3 6 5 1 4 2

Tabelle 1: Karlheinz Stockhausen, *Klavierstücke*, Matrizen 1–3 (Transkription)<sup>39</sup>

Die in Tabelle 1 dargestellten und fett hervorgehobenen Zahlenreihen aus dem Skizzenmaterial geben uns Aufschluss über die Tonhöhen, die Tempoangaben, die strukturellen Gruppierungen und die Zeitstruktur des Stücks. Über die Anwendung der Zahlen auf weitere Parameter wie etwa Dynamik, Pedalisierung, Anordnung der Tonzentren innerhalb einer Mikrogruppe usw. können dagegen keine haltbaren Aussagen getroffen werden.

Die Tonhöhen-skizze (Bsp. 1) zeigt die gesamten in der ersten Fassung des *Klavierstück V* auftretenden Töne. Diese Disposition enthält 216 mit herkömmlichen Notenköpfen notierte Töne, die in sechs große Einheiten zu je 36 Tönen (getrennt durch Doppelstriche) unterteilt sind, welche wiederum aus sechs kleineren Einheiten mit jeweils sechs Tönen (getrennt durch Taktstriche) bestehen ( $6 \times 6 \times 6 = 216$ ).

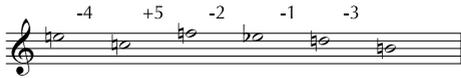
Dieses Tonhöhenmaterial ist auf einer sechstönigen Grundreihe (Bsp. 2) aufgebaut:  $e^2-c^2-f^2-es^2-d^2-h^1$ . Pereira de Tugny betrachtet die Intervalle zwischen diesen Tonhöhen als Ergebnis der Reihe [6]-4-5-2-1-3 (Anzahl der Halbtonschritte).<sup>40</sup> Dies entspricht der zweiten Zeile der ersten Matrix (vgl. Tab. 1).

39 Skizzenblatt »Klavierstücke I–X S. 01«, *Stockhausen-Stiftung für Musik* Kürten.

40 Vgl. Pereira de Tugny 1995, 13.

Beispiel 1: Karlheinz Stockhausen, *Klavierstück V*, Tonhöhen-skizze (Transkription)<sup>41</sup>

41 Skizzenblatt »Klavierstücke I–X #2.01«, *Stockhausen-Stiftung für Musik* Kürten.



Beispiel 2: Karlheinz Stockhausen, *Klavierstück V*, Grundreihe (R0)

Diese Tonhöhenreihe wird so transponiert, dass jeder ihrer Töne zum Anfangston einer neuen Reihe mit derselben Intervallkonstruktion wird. Dieses Verfahren wird horizontal und vertikal angewandt, vergleichbar dem in Pierre Boulez' *Structures Ia* für zwei Klaviere (1951) verwendeten Verfahren. Diese neuen Reihen wiederum lassen sich auf dieselbe Weise transponieren. Durch dieses Verfahren lassen sich alle Tonhöhenqualitäten der Tonhöhen-skizze generieren (Bsp. 3, vgl. Bsp. 1/2).

Beispiel 3: Karlheinz Stockhausen, *Klavierstück V*, Transpositionen der Grundreihe

Den Tönen der Grundreihe ist im *Klavierstück V* jeweils eine bestimmte Lage zugeordnet. Diese Zuordnung, wie sie Pereira de Tugny beschreibt, folgt ausgehend von  $e^3$  dem Intervallschema  $-26 +17 -24 -13 -15$  (Bsp. 4).<sup>42</sup> Die Anfangstöne der Transpositionen der Grundreihe übernehmen die ihnen in dieser Intervallfolge zugeordnete Lage; für die erste Transposition (R8) wäre das z. B.  $c^1$ .

In Beispiel 2 wurde die Grundreihe auf den Oktavraum reduziert dargestellt; tatsächlich ist die Intervallik der Reihe aber durch das Intervallschema fixiert. In Fällen, wo die Klaviatur in der Tiefe dazu nicht ausreichen würde, überträgt Stockhausen die Intervallschritte in die oberste Oktav des Klaviers, durchläuft also sozusagen nahtlos die physikalische Grenze des Instruments und setzt das Intervallschema in einer höheren Lage fort

42 Vgl. ebd., 13f.

(in Bsp. 4 ist diese Lagenverschiebung durch Pfeile gekennzeichnet). In die zweite und dritte Fassung wurde diese Lagenverteilung nicht übernommen, die Tonhöhen wurden hier vermutlich aus pianistischen Gründen vorwiegend einer mittleren Lage zugeordnet (vgl. 3.).

Beispiel 4: Karlheinz Stockhausen, *Klavierstück V*, Lagen

Abgesehen von diesen 216 der Reihe entstammenden Tönen enthält die Skizze weitere 57 als chromatische Vor- und Nachschlagsnoten notierte Töne. Diese wurden nicht aus der Reihe und ihren Transpositionen gewonnen, sondern sind frei hinzugefügte Tonhöhen. Weder in der Tonhöhen-skizze noch in der ersten Fassung des Stücks treten Töne simultan auf.

Von der Skizze ausgehend gruppiert Stockhausen alle Töne (auch die Vor- und Nachschläge) den oben abgebildeten und markierten Matrizen folgend: zunächst in Gruppen von 2-6-1-4-3-5 Tönen usw. bis zur letzten dafür verwendeten Zahlenreihe, der ersten Zeile der dritten Matrix (1-5-6-3-2-4). Diese Gruppierungen lassen sich in der Tonhöhen-skizze an gestrichelten Trennlinien ablesen (Bsp. 1). Die Verwendung von insgesamt 13 Zeilen der Matrizen ergibt eine Summe von 273 (13 x 21) Tönen; die 57 ›reihenfremden‹ Töne ergänzen also das aus der Sechstonreihe gewonnene Tonhöhenmaterial von 216 Tönen auf diese Gesamtsumme.

Ursprünglich war das *Klavierstück V*, so Richard Toop, eine Studie über »central notes«, also ›Tonzentren‹, welche durch »grace notes«<sup>43</sup> (Vorschläge und Nachschläge) umspielt werden. Bereits in der Tonhöhen-skizze ist innerhalb jeder ›Mikrogruppe‹ ein Ton durch Einkreisung als Tonzentrum markiert (Bsp. 1); die übrigen Töne einer Gruppe übernehmen die Rolle von Vor- und Nachschlägen. Nach welchen Kriterien diese Tonzentren ausgewählt wurden, ist aus dem erhaltenen Skizzenmaterial nicht ersichtlich.

Beispiel 5 zeigt, dass es in der ersten Fassung noch – wie in den *Klavierstücken I–IV* – Taktartbezeichnungen gibt, die in der dritten Fassung (Druckfassung) dann fehlen. Die Unterteilung des Stücks durch Tempoangaben ist hier bereits angedeutet (zu Beginn z. B. »T° VI«). Die Abfolge der Tempostufen I–VI folgt – wie die Tonhöhen – der Zahlenreihe 6-4-5-2-1-3 aus der ersten Matrix und ist hier noch nicht durch Metronomzahlen bestimmt.

Eine konsequente und genaue Bezeichnung des Tempos mit Metronomangaben gibt es erst in der zweiten Fassung, wobei auch diese Bezeichnungen sich von jenen der

43 Toop 1983, 349.



Beispiel 5: Karlheinz Stockhausen, *Klavierstück V*, erste Fassung (Beginn) mit Taktartbezeichnungen (Skizzenblatt »Klavierstücke I–X #2.03«, erste Ausarbeitung, © Stockhausen-Stiftung für Musik, Kürten, <http://www.karlheinzstockhausen.org>)

Druckfassung unterscheiden. Anhand der verschiedenen Fassungen lässt sich feststellen, dass Stockhausen zwar nicht die Reihenfolge, aber die Metronomangabe der Tempi mit jeder Version ändert. Aus diesem Grund sollen die Tempi hier anhand der gedruckten dritten Fassung betrachtet werden. In der veröffentlichten Partitur tragen die Tempoabschnitte folgende jeweils für die Achtel angegebenen Metronomangaben (Tab. 2):

Tempobezeichnung (erste Fassung)	T° VI	T° IV	T° V	T° II	T° I	T° III
Metronomwert (♩) (dritte Fassung)	80	90	71	113,5	101	63,5
Abschnitt	[A]	[B]	[C]	[D]	[E]	[F]

Tabelle 2: Karlheinz Stockhausen, *Klavierstück V*, Tempoangaben/Abschnitte

Diese Zahlen ergeben auf den ersten Blick eine ungeordnete Folge von Tempoangaben (T° I - T° II - T° III - T° IV - T° V - T° VI = 101 - 113,5 - 63,5 - 90 - 71 - 80). Sie entsprechen jedoch Metronomwerten der »chromatischen ›Dauern‹-Oktave«<sup>44</sup> in Stockhausens Aufsatz »... wie die Zeit vergeht ...« (1956), wo Stockhausen jeder chromatischen Tonhöhe einen Metronomwert zuordnet (Tab. 3). Die mit den Metronomwerten korrespondierenden Tonhöhen ergeben das Tonmaterial einer Ganztonreihe (*fis-gis-ais-e-c-d*) und bestimmen auch die Reihung der Tempoangaben. Die verschobene Position von Tempo 90 an vierter Stelle (Tonhöhe e) lässt sich damit nicht nachvollziehen und ist als willkürliche Entscheidung zu werten.

44 Stockhausen 1956/63, 114–117.

Vergleicht man die Angaben mit jenen der ersten beiden Fassungen, zeigt sich, dass Stockhausen sie erst in dieser letzten Fassung den im Aufsatz vorgestellten Werten angepasst hat. Die Metronomzahlen wurden dabei gerundet, nur jeder zweite Wert der »Dauern«-Oktave« wurde verwendet.

Tonhöhe	<i>a</i>	<i>ais</i>	<i>h</i>	<i>c</i>	<i>cis</i>	<i>d</i>	<i>dis</i>	<i>e</i>	<i>f</i>	<i>fis</i>	<i>g</i>	<i>gis</i>
Metronomwert	60	63,6	67,4	71,4	75,6	80,1	84,9	89,9	95,2	100,9	106,9	113,3
Partitur		63,5		71		80		90		101		113,5
Tempo		III		V		VI		IV		I		II

Tabelle 3: Karlheinz Stockhausen, *Klavierstück V*, Tonhöhen/Metronomwerte (Druckfassung)

Im Hinblick auf die Tempoangaben unterscheidet sich das *Klavierstück V* von den älteren Klavierstücken ganz fundamental: Während in den Stücken des ersten Zyklus das Tempo jeweils »vom kleinsten zu spielenden Zeitwert« bestimmt ist und dieser »[s]o schnell, wie möglich [sic]«<sup>45</sup> auszuführen ist, ist jeder Abschnitt des *Klavierstück V* mit einer (durch Accelerando und Ritardando) nur geringfügig zu variierenden präzisen Tempoangabe versehen.

Die durch die Tempoangaben bestimmten sechs Abschnitte des Stücks bestehen aus ebenfalls seriell organisierten »Makrogruppen«, d. h. aus Gruppierungen der tonzentrenbasierten »Mikrogruppen«. In der Druckfassung sind die Makrogruppen durch dicke vertikale Striche oberhalb des Notensystems markiert (vgl. Bsp. 8). Auch auf dieser Ebene folgt das Prinzip der ersten Matrix: Folgt man deren erster Zeile 2-6-1-4-3-5, erhält man für den ersten Abschnitt zwei Makrogruppen, für den zweiten sechs usw. – insgesamt also 21 Makrogruppen. Diese wiederum enthalten eine ebenfalls der Matrix folgende Anzahl an Mikrogruppen, die erste Makrogruppe besteht also aus zwei, die zweite aus sechs Mikrogruppen usw. (Tab. 4).

Abschnitt	[A]	[B]	[C]	[D]	[E]	[F]	= 6
Makrogruppen	<b>2</b>	<b>6</b>	<b>1</b>	<b>4</b>	<b>3</b>	<b>5</b>	= 21
Mikrogruppen	2 6	1 4 3 5 6 4	5	2 1 3 1	5 6 3	<b>2+4 [6]</b>	4 2 3 6 = 78 (72+6)

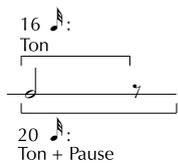
Tabelle 4: Karlheinz Stockhausen, *Klavierstück V*, formale Gruppierungen

Die Anzahl der Mikrogruppen folgt so lange dem Verlauf der ersten Matrix, bis jeder der 21 Makrogruppen ein Wert zugeordnet wurde (bis zur Ziffer 3 in der vierten Zeile der ersten Matrix). Daraus ergeben sich in Summe 72 Mikrogruppen. Vergleicht man die Partitur mit dieser Ordnung, fällt auf, dass am Ende des Stücks noch weitere sechs Mikrogruppen hinzugefügt wurden, das Stück also tatsächlich insgesamt 78 (72+6) Mikrogruppen umfasst. Die Ziffer 6 entspricht der nächsten Zahl in der Matrix (an der vierten Stelle der vierten Zeile der ersten Matrix). Die ersten beiden Makrogruppen des Abschnitts [F]

45 Stockhausen 1954, 1.

werden zu einer zusammengefasst (zu 2+4 = 6 Mikrogruppen), um die Anzahl von fünf Makrogruppen für diesen Abschnitt nicht zu überschreiten. Die Anzahl der Töne innerhalb der sechs am Ende hinzugefügten Mikrogruppen folgt der ersten Reihe der dritten Matrix (1-5-6-3-2-4).

Das Notenmaterial der ersten Fassung des Stücks gibt uns auch Aufschluss über ein weiteres der ersten Matrix folgendes Konstruktionsprinzip. Die erste Ausarbeitung beinhaltet Proportionsangaben zwischen der Dauer der Tonzentren und dem Einsatzabstand zwischen den Tonzentren. Zum Beispiel erhält man in [A2]1<sup>46</sup> für das Tonzentrum *cis*<sup>4</sup> eine Dauer von 16 Zweiunddreißigsteln. Diese Dauer, addiert mit der folgenden Pause von vier Zweiunddreißigsteln, ergibt einen Einsatzabstand von 20 Zweiunddreißigsteln zum folgenden Tonzentrum. Dadurch entsteht eine Proportion von 16/20, also 4/5 (Bsp. 6).



Beispiel 6: Karlheinz Stockhausen, *Klavierstück V*, Proportionen zwischen Dauer und Einsatzabstand in [A2]1

In der ersten Fassung sind diese Proportionen zu Beginn jeder Makrogruppe angegeben, z. B. für die obengenannte Makrogruppe [A2] 4:5.<sup>47</sup> Für das gesamte Stück sehen diese Proportionen je Abschnitt folgendermaßen aus (Tab. 5):

[A1]–[A2]	6:1	4:5				
[B1]–[B6]	5:6	2:3	1:2	3:4	5:3	1:4
[C1]	6:5					
[D1]–[D4]	4:6	2:2	3:1	1:1		
[E1]–[E3]	4:3	2:4	6:6			
[F1]–[F5]	5:2	3:5	6:3	2:1	4:2	

Tabelle 5:  
Karlheinz Stockhausen, *Klavierstück V*,  
Proportionen zwischen Dauer und  
Einsatzabstand der Tonzentren

Diese Proportionen gelten auch für die Druckfassung; Beispiel 7 (Reduktion auf Gerüstnoten nach der gedruckten Partitur) zeigt die Verhältnisse im Abschnitt [A] (zwei Makrogruppen, acht Tonzentren/Mikrogruppen).

Die Makrogruppe [A1] basiert auf dem Verhältnis 6:1, die Makrogruppe [A2] auf dem Verhältnis 4:5. Die Proportion wird jeweils mit einem anderen Faktor multipliziert (in Beispiel 7 6:1 x2 und 4:5 x4, x11, x7, x10, x6 und x9). Dabei tritt beim Hauptton E

46 Im Folgenden werden die verschiedenen Makro- und Mikrogruppen des Stücks abgekürzt; [A2]1 bezeichnet demnach den ersten Abschnitt [A], dessen zweite Makrogruppe [A2] und deren erste Mikrogruppe.

47 Im Skizzenmaterial (Skizzenblatt »Klavierstücke I–X #2.01« im Stockhausen-Archiv Kürten) werden die Proportionen mit E und F bezeichnet (z. B. E4/F5), jedoch ist nicht zu klären, wofür diese Abkürzungen stehen.

**A** **B**

[A1] 6:1 [A2] 4:5

12[13] 20 55 35 50 31 43

2 16 44 28 40 24 37

Beispiel 7: Karlheinz Stockhausen, *Klavierstück V*, Proportionen zwischen Dauer und Einsatzabstand in [A] (nur Tonzentren)

eine Abweichung auf: Statt den erwarteten 24:30 (4:5 x 6) Zweiunddreißigstel finden sich hier, wie auch in der Skizze zur ersten Fassung (Bsp. 5), 24:31. Auch die darauffolgende Hauptnote (*cis*<sup>3</sup>) weicht vom Schema ab: Sie umfasst 37 Zweiunddreißigstel bzw. das Verhältnis 37:43 (statt 4:5 x 9 = 36:45). Dies kommt dadurch zustande, dass das Tonzentrum *cis*<sup>3</sup> um eine Zweiunddreißigstel verlängert bis in [B] hinein ausgehalten wird und die darauffolgende Pause um zwei Zweiunddreißigstel verkürzt wird. Die zum Tonzentrum gehörigen Pausen sind strukturell als Teil des Abschnitts [A] zu betrachten, sind jedoch bereits in Abschnitt [B] notiert, welcher in diesem Fall ausschließlich durch den Tempowechsel markiert wird. In der ersten Fassung beträgt das Verhältnis an dieser Stelle 28:35 (4:5 x 7), wobei das Tonzentrum (*des*<sup>3</sup>) eine doppelt punktierte Halbe trägt und ihm eine doppelt punktierte Achtelpause folgt (Bsp. 5). Diese Änderung des Multiplikators (x9 statt x7) in der Partitur liegt möglicherweise darin begründet, dass der Multiplikator 7 bereits beim Tonzentrum *cis*<sup>4</sup> angewendet wurde.

Vermutlich ist der Überschuss von einer Zweiunddreißigstel beim Tonzentrum *E* (31 statt 30) und das Defizit von zwei Zweiunddreißigsteln beim Tonzentrum *cis*<sup>3</sup> (43 statt 45) von geringer Bedeutung, da die Abschnitte des Stücks in der Einheit Achtel konstruiert sind: Die verschiedenen Abschnitte haben jeweils eine in Achteln ganzzahlig angebbare Dauer; analog dazu sind auch die die Abschnitte trennenden Tempoangaben in Achtel vorgeschrieben. Das Quantum der Zeitstruktur ist jedoch die Zweiunddreißigstel, weswegen bei der Übertragung der Proportionen aus der Matrix leicht – in Achteln betrachtet – unganzzahlige Tondauern entstehen.

Pereira de Tugny beschreibt diese Proportionen als direktes Ergebnis der Matrix-Zahlenreihe, bietet jedoch keine Begründung für diese Vermutung. In ihrem Artikel werden die Zahlenverhältnisse je Abschnitt aufgelistet und die erste Zeile der ersten Fassung abgebildet<sup>48</sup>, jedoch wird auf die Matrix bzw. auf die Ableitung der Proportionen daraus nicht eingegangen.

Schreibt man alle solchen Proportionen des Stücks wiederum in Zeilen von sechs Elementen untereinander, wird schnell klar, auf welche Weise diese von der Matrix abgeleitet wurden (Tab. 6).

48 Vgl. Pereira de Tugny 1995, 15.

6:1	4:5	5:6	2:3	1:2	3:4
5:3	1:4	6:5	4:6	2:2	3:1
1:1	4:3	2:4	6:6	5:2	3:5
6:3	2:1	4:2			

Tabelle 6:  
Karlheinz Stockhausen, *Klavierstück V*, Proportionen zwischen Dauer und Einsatzabstand aller 21 Makrogruppen (vgl. Tab. 5)

Die ersten sechs Proportionen ergeben sich ohne weitere Änderungen durch Ablesen der zweiten und dritten Zeile der ersten Matrix, wenn man die Zahlenpaare von oben nach unten abliest: 6:1, 4:5, 5:6, 2:3, 1:2, 3:4 (Tab. 7, oben). Die zweite Folge von sechs Proportionen entsteht durch eine Rotation: Rotiert man die dritte Zeile der Matrix um ein Element, erhält man eine neue Ordnung: 5:3, 1:4, 6:5, 4:6, 2:2, 3:1 (Tab. 7, Rotation 1, gelesen in der Spaltenfolge 3-5-1-2-4-6). Zwei weitere Rotationen der dritten Zeile ergeben die restlichen Proportionen: 1:1, 4:3, 2:4, 6:6, 5:2, 3:5 (Tab. 7, Rotation 2, gelesen in der Spaltenfolge 5-2-4-1-3-6) und 6:3, 2:1, 4:2 (Tab. 7, Rotation 3, gelesen in der Spaltenfolge 1-4-2).

2	6	1	4	3	5
<b>6</b>	<b>4</b>	<b>5</b>	<b>2</b>	<b>1</b>	<b>3</b>
<b>1</b>	<b>5</b>	<b>6</b>	<b>3</b>	<b>2</b>	<b>4</b>
4	2	3	6	5	1
3	1	2	5	4	6
5	3	4	1	6	2

<b>6</b>	<b>4</b>	<b>5</b>	<b>2</b>	<b>1</b>	<b>3</b>
<b>5</b>	<b>6</b>	<b>3</b>	<b>2</b>	<b>4</b>	<b>1</b>

(← Rotation 1)

<b>6</b>	<b>4</b>	<b>5</b>	<b>2</b>	<b>1</b>	<b>3</b>
<b>6</b>	<b>3</b>	<b>2</b>	<b>4</b>	<b>1</b>	<b>5</b>

(← Rotation 2)

<b>6</b>	<b>4</b>	<b>5</b>	<b>2</b>	<b>1</b>	<b>3</b>
<b>3</b>	<b>2</b>	<b>4</b>	<b>1</b>	<b>5</b>	<b>6</b>

(← Rotation 3)

Tabelle 7:  
Karlheinz Stockhausen, *Klavierstück V*, Ableitung der Proportionen zwischen Dauer und Einsatzabstand aus den Zeilen 2 und 3 der ersten Matrix (vgl. Tab. 1)

Tabelle 8 fasst diese Proportionen für das gesamte Stück zusammen:

Abschnitt	[A]	[B]	[C]	[D]	[E]	[F]																
Makrogruppen	2	6	1	4	3	5 + [1]																
Mikrogruppen	2	6	1	4	3	5	2	1	3	1	5	6	3	2	4	4	2	3	[6]			
Proportionen	6:1	4:5	5:6	2:3	1:2	3:4	5:3	1:4	6:5	4:6	2:2	3:1	1:1	4:3	2:4	6:6	5:2	3:5	6:3	2:1	4:2	[1:5]

Tabelle 8: Karlheinz Stockhausen, *Klavierstück V*, Proportionen zwischen Dauer und Einsatzabstand, Gesamtübersicht

### 3. DETAILANALYSE DES ABSCHNITTS [A]

Bisher wurde das Stück ausgehend von den Skizzen und Fassungen nur rein strukturell auf makroformaler Ebene betrachtet. Das eingehendere Analysieren serieller Musik bereitet, wie bekannt, einige Schwierigkeiten, da sie mit konventionellen Ansätzen oft nicht hinlänglich erfasst werden kann. Aus diesem Grund sind Analysen serieller Werke oftmals auf das Offenlegen zugrundeliegender Kompositionsskizzen, Reihenstrukturen etc. reduziert worden. Ulrich Mosch beschreibt diesen Sachverhalt wie folgt:

Serielle Musik scheint, wenn man die Reihenableitungsmechanismen auf den verschiedenen Ebenen einmal kennt, der Analyse keine großen Schwierigkeiten mehr zu bereiten, es sei denn, der Komponist hätte sich starke Abweichungen von den seriellen Schemata und Materialvorräten erlaubt. Mittlerweile sind hier jedoch viele Schwierigkeiten aus dem Wege geräumt, da zahlreiche Komponisten die Skizzen und Reihentabellen zu den einschlägigen Werken der Forschung zugänglich gemacht haben. Die Aufschlüsselung der Kompositionen in ihre Reihenbestandteile scheint daher nur noch eine Frage der Zeit zu sein. Dennoch lohnt es sich, wenn man über die Gründe der Kluft zwischen Analyse und Hören serieller Musik nachdenkt, kurz eine ›Analyse des Analysierens‹ zu unternehmen [...].<sup>49</sup>

Solche Analysen, von Pierre Boulez polemisch als »Buchführungsanalysen«<sup>50</sup> abgewertet, erschöpfen sich meist darin, deskriptiv Elemente eines Stücks und ihre Anordnung aufzulisten.

Die Gründe für [die Kluft zwischen Analyse und Hören] und den weitgehenden Rückzug auf Deskription sind sowohl in der Geschichte der Zwölftonanalyse zu suchen als auch und vor allem in einem bezüglich serieller Musik ungeklärten Kompositionsbegriff. Fragt man nämlich nach dem Zweck dieser Analysen, so stellt sich heraus, daß sie meist [...] keine ›Kompositionsanalysen‹ sind, sondern Analysen der Materialstruktur der entsprechenden Werke. Dies ist aber ein wesentlicher Unterschied. Strenggenommen wären sie [...] noch nicht einmal eine Beschreibung dessen, wie das Werk gemacht ist. Vielmehr wird nur beschrieben, woraus es besteht: seine Bestandteile.<sup>51</sup>

Demnach lassen sich von Ergebnissen solcher Analysemethoden ausgehend in Hinblick auf das musikalische Hören keine aussagekräftigen Schlüsse ziehen; Mosch nennt »diesbezügliche Folgerungen auf solcher Basis vielfach irreführend oder unbrauchbar«<sup>52</sup>.

Im Folgenden soll zunächst eine ›statistische‹ Analyse des Klavierstücks (ohne Berücksichtigung der Kompositionsskizzen) durchgeführt werden. Diese Analyse soll nicht eine Umsetzung von Konstruktionsgesetzen durch den Komponisten dokumentieren, sondern ausschließlich einer Erfassung und Interpretation der Materialien dienen, wie sie in der gedruckten Partitur vorliegen. Auch das greift freilich für eine das musikalische

49 Mosch 2004, 40.

50 Boulez 1963, 14.

51 Mosch 2004, 41 f.

52 Ebd., 43.

Hören einbeziehende Sichtweise noch zu kurz. Daher wird die folgende Analyse neben der *quantitativen* Darstellung von Materialelementen und Kompositionsprinzipien zusätzlich auch *qualitative* Kriterien anwenden, also den Höreindruck prominent mit einbeziehen (vgl. 4.). Exemplarisch wird zu diesem Zweck der erste Abschnitt [A] im Detail betrachtet werden.

Mosch schreibt im Zusammenhang mit Boulez' *Le Marteau sans maître* für Alt und sechs Instrumente (1952–57), dass, obwohl sich selbstverständlich der Großteil der Abfolgen verschiedener Teile dieses Werks »aus dem systematischen Abtastschema« ergibt, im Kompositionsprozess auf anderen Ebenen trotzdem weitere Entscheidungen getroffen werden mussten, nämlich

hinsichtlich

- der Koppelung der Dauern, der Dynamik und bis zu einem gewissen Grade der Artikulation an die Klangkomplexe;
- der Satzart und Satzdichte [...];
- der Artikulation der Töne eines jeden Komplexes [...];
- der Registerlagen [...];
- der Artikulation der rhythmischen Zellen [...] sowie hinsichtlich
- der Klangfarbenverwendung [...].<sup>53</sup>

Schon in seinem Aufsatz »Von Webern zu Debussy« spricht Stockhausen über ähnliche Parameter. Er analysiert hier die Ballettmusik *Jeux* (1912) von Claude Debussy auf »statistische« Weise, d. h. er untersucht das Stück unter Berücksichtigung der

*Grade der Dichte von Tongruppen; Grade der Tonhöhenlagen, der Bewegungsrichtung; der Geschwindigkeit, der Geschwindigkeitsveränderung[;] der durchschnittlichen Lautstärke, der Lautstärkenveränderung; der Klangfarbe und der Klangfarbenmutation.*<sup>54</sup>

Daraus ergeben sich zusammengefasst fünf Parameter: Dichte, Tonhöhenlage, Geschwindigkeit, Lautstärke und Klangfarbe. Diese werden auf ihre Veränderung hin untersucht, d. h. es wird geprüft, ob sie zunehmen, abnehmen oder konstant bleiben.<sup>55</sup> Am Schluss des Aufsatzes heißt es:

Die hier mitgeteilten Überlegungen mögen dazu dienen, daß nicht nur die Musik Weberns oder Debussys, sondern auch diejenige, der es um Verschmelzung dieser beiden geht, richtig verstanden wird und intensiven Kontakt mit den Hörern findet.<sup>56</sup>

Dies mag so interpretiert werden, dass Stockhausen die statistische Methode hier auch für die Analyse seiner eigenen Werke als nützlich befindet. In diesem Sinne soll daher

53 Ebd., 82.

54 Stockhausen 1954/63, 77 (Hervorhebung original).

55 Vgl. ebd., 79; Stockhausen verwendet diese Begriffe in Bezug auf Dichteveränderung.

56 Ebd., 85.

exemplarisch der Abschnitt [A] des *Klavierstück V* (Bsp. 8) in Stockhausens Sinn ›statistisch‹ betrachtet werden, wobei die Spannung zwischen seriellen Gerüststrukturen und Hinzufügungen im Vordergrund steht.

The image displays a musical score for Karlheinz Stockhausen's *Klavierstück V*, specifically section [A]. The score is divided into three systems, each representing a different macrogroup within section [A].

- System 1:** Labeled [A] at the top. It contains macrogroups [A1] and [A2]. [A1] is further divided into [A1]1 and [A1]2. [A2] is divided into [A2]1 and [A2]2. Performance instructions include *rit.* (ritardando), *a tempo*, and *accel.* (accelerando). Dynamic markings range from *pp* (pianissimo) to *ff* (fortissimo). The system ends with a *p* (piano) marking and a long horizontal line.
- System 2:** Labeled [A2]3 and [A2]4. [A2]3 includes *rit.* and *pppp* (pianississimo) markings. [A2]4 includes *accel.* and dynamic markings *ff*, *sfz* (sforzando), *pp*, *ppp*, *f*, *ff*, and *p*. The system ends with a *p* marking and a long horizontal line.
- System 3:** Labeled [A2]5 and [A2]6. [A2]5 includes *accel.* and *ppp* markings. [A2]6 includes *rit.* and *pp* markings. The system ends with a *p* marking and a long horizontal line.

Beispiel 8: Karlheinz Stockhausen, *Klavierstück V*, Abschnitt [A] = Makrogruppen [A1] und [A2], © copyright 1965 by Universal Edition (London) Ltd. London

 [http://storage.gmth.de/zgmth/media/872/Motavasseli\\_ZGMTH-13\\_1\\_Audio\(1\).mp3](http://storage.gmth.de/zgmth/media/872/Motavasseli_ZGMTH-13_1_Audio(1).mp3)

Audiobeispiel 1: Karlheinz Stockhausen, *Klavierstück V*, Abschnitt [A]  
(Karlheinz Stockhausen. *Klavierstücke I–XI*, Herbert Henck, Wergo WER 60135/36–50, 1987, Aufnahme 1985/1986)

Wie bereits erwähnt, bestehen zwischen den verschiedenen Fassungen des Stücks zahlreiche Unterschiede; im Vergleich zur ersten Fassung gibt es in den späteren Fassungen einige hinzugefügte Töne, die in der Tonhöhenkizze noch nicht auftreten. Außerdem wurde die Lage der meisten Töne verändert; sie befinden sich in der zweiten und dritten

Fassung vorwiegend in einer mittleren Lage, es gibt keine Extrempunkte mehr. Dieser Lagenänderung könnten pianistische Überlegungen zugrunde gelegen haben: Die Intervalle zwischen den Tönen sind jetzt kleiner, die Hände müssen auf der Tastatur insgesamt weniger große Distanzen zurücklegen.

Betrachtet man die erste Fassung als einen Grundriss des Stücks, zeigt die Druckfassung, dass die hinzugefügten Töne eher lange Dauern ausfüllen. Außerdem sind aber auch alle einzelnen Zweiunddreißigstelnoten ohne Vorschläge hinzugefügte Töne. In der ersten Zeile des Stücks z. B. wurden alle auf das Tonzentrum  $f^2$  ([A2]2) folgenden Töne hinzugefügt.

In [A1] der Druckfassung fällt auf, dass sechs der Grundreihe (R0; Bsp. 2) und zwei deren erster Transposition (R8; Bsp. 3, erste zwei Töne) entstammende Töne aus der ersten Fassung zusammen mit den in der Druckfassung hinzugefügten Tönen das Zwölftontotal abdecken<sup>57</sup> – das als Vorschlag bereits zu [A2]1 gehörende  $fis^1$  mitgezählt. Die acht Töne, die bereits in der ersten Fassung auftreten, sind der Matrix (und nicht ihrer Stammreihe) entsprechend gruppiert (2+6). Die insgesamt 13 Töne in [A1] enthalten zwölf verschiedene Tonhöhen (Tab. 9; Bsp. 9).

Grundreihe R0	c		d	dis	e	f						h
R8	c							gis				
hinzugefügte Töne		cis				fis	g		a	ais		

Tabelle 9: Karlheinz Stockhausen, *Klavierstück V*, [A1], Tonvorrat

[A1]  
[A1]1 [A2]2

$\text{♩} = 80 \text{ rit.}$  ..... | [A2]1

R0 R8

Beispiel 9: Karlheinz Stockhausen, *Klavierstück V*, [A1], © copyright 1965 by Universal Edition (London) Ltd. London

 [http://storage.gmth.de/zgmth/media/872/Motavasseli\\_ZGMTH-13\\_1\\_Audio\(2\).mp3](http://storage.gmth.de/zgmth/media/872/Motavasseli_ZGMTH-13_1_Audio(2).mp3)

Audiobeispiel 2: Karlheinz Stockhausen, *Klavierstück V*, [A1]  
(Karlheinz Stockhausen. *Klavierstücke I–XI*, Herbert Henck, Wergo WER 60135/36-50, 1987, Aufnahme 1985/1986)

57 Die ersten sechs Töne des *Klavierstück V* entsprechen dem transponierten Krebs der ersten sechs Töne des *Klavierstück I* (1952). Insgesamt ergeben diese beiden Hexachorde ein vollständiges Zwölftonaggregat.

Diese Tatsache legt eine Interpretation der Makrogruppe [A1] als *eine* geschlossene Gruppe nahe, obwohl sie eigentlich aus zwei (auch durch den Pedalwechsel getrennten) Mikrogruppen mit zwei sich überlappenden Tonzentren ( $e^3$  und  $d^2$ ) und deren Vor- und Nachschlagsnoten besteht. Das als Vorschlag zum  $cis^4$  notierte  $fis^1$  dient als Übergang zu [A2]: Es gehört zum Tonmaterial der Makrogruppe [A1] (als eine der zwölf Tonhöhen), ist strukturell aber – als Vorschlag – eine zum  $cis^4$  führende Geste.

Betrachtet man [A1] genauer, fällt eine zweifache Terzkonstruktion auf (Bsp. 10). Notiert man alle in der Makrogruppe vorkommenden Töne in ihrer tatsächlichen Lage übereinander, erhält man einen zwölfstönigen Akkord, der vorwiegend aus Schichtungen kleiner und großer Terzen konstruiert ist. Hier findet sich also ein *simultaner Terzaufbau*. Notiert man alle in der Makrogruppe vorkommenden Töne (in enger Lage oktaviert) in ihrer tatsächlichen Reihenfolge jeweils paarweise nacheinander, erhält man eine chromatisierte Terzfolge. Das lässt also einen *sukzessiven Terzaufbau* erkennen.



Beispiel 10: Karlheinz Stockhausen, Klavierstück V, [A1], simultaner und sukzessiver Terzaufbau

Abgesehen vom bereits erwähnten Vorschlag  $fis^1$  gibt es ein weiteres Element, das direkt von [A1] zu [A2] führt: das in [A1]2 angeschlagene Tonzentrum  $d^2$ . Dieses wird bis über [A2]1 und den Großteil von [A2]2 ausgehalten (insgesamt über 17 Achtel). Diese Überlappung stärkt die Verbindung der beiden Abschnitte.

[A2] beginnt in [A2]1 mit dem Tonzentrum  $cis^4$  und der vorangehenden Vorschlagsnote  $fis^1$ . Das Tempo ist hier stabil, das Tonzentrum erscheint in sehr hoher Lage (und verklingt damit sehr rasch), der Gesamtcharakter der Mikrogruppe ist sehr statisch (da keine weiteren Töne auftreten). Die Mikrogruppe [A2]2 bietet im Anschluss daran einen sehr großen Kontrast, sie ist viel aktiver: Die zwei Tonzentren (das liegengebliebene  $d^2$  und das neue Tonzentrum  $f^2$ ) werden von zahlreichen Tönen umspielt. Stand [A2]1 noch im *piano*, ist hier *fff* und *ff sempre* notiert. Die Lage bleibt eher hoch ( $e^1$ - $c^5$ ).



[http://storage.gmth.de/zgmth/media/872/Motavasseli\\_ZGMTH-13\\_1\\_Audio\(3\).mp3](http://storage.gmth.de/zgmth/media/872/Motavasseli_ZGMTH-13_1_Audio(3).mp3)

Audiobeispiel 3: Karlheinz Stockhausen, *Klavierstück V*, [A2]1  
(Karlheinz Stockhausen. *Klavierstücke I–XI*, Herbert Henck, Wergo WER 60135/36-50, 1987, Aufnahme 1985/1986)

Notiert man für [A2]2 (wie zuvor bei [A1]) alle Töne in ihrer tatsächlichen Lage übereinander, ergibt sich ein elfstöniger Akkord, der wiederum großteils aus Terzschichtungen besteht (Bsp. 11). Zu einem zwölfstönigen Akkord fehlt hier ein *gis*. Wurde in [A1] nur ein Ton ( $c^3$ ) wiederholt, treten hier einige Töne mehrmals auf. Auffallend ist, dass jedem Ton eine fixierte Lage zugewiesen ist, d.h. jeder wiederholte Ton tritt immer in derselben Lage auf, in welcher er zuvor angeschlagen wurde.

Beispiel 11: Karlheinz Stockhausen, *Klavierstück V*, [A2]2, Terzschichtungen, Länge der Pausen (Ziffern über Notensystem ohne Klammern), Anzahl der Anschläge (Ziffern über Notensystem in Klammern)



[http://storage.gmth.de/zgmth/media/872/Motavasseli\\_ZGMTH-13\\_1\\_Audio\(4\).mp3](http://storage.gmth.de/zgmth/media/872/Motavasseli_ZGMTH-13_1_Audio(4).mp3)

Audiobeispiel 4: Karlheinz Stockhausen, *Klavierstück V*, [A2]2  
(Karlheinz Stockhausen. *Klavierstücke I–XI*, Herbert Henck, Wergo WER 60135/36-50, 1987, Aufnahme 1985/1986)

Sowohl die Anzahl der gruppierten sukzessiven Zweiunddreißigstel-Anschläge als auch die Pausen zwischen diesen kurzen Klangereignissen in [A2]2 folgen wiederum Reihen von sechs Werten: 2-1-4-3-5-6 (Anzahl der Anschläge), 2-6-5-3-1-4 (Länge der Pausen in Zweiunddreißigsteln) (Bsp. 11). Diese Folgen sind in den Matrizen der Skizzen nicht nachweisbar, tragen aber zur homogenen seriellen Organisation des Stücks bei. Die Dynamik ist hier weitgehend konstant (*ff sempre* über eine Dauer von 13 von 14 Achteln), während die Anschläge und die jene trennenden Pausen einer permutativen seriellen Logik folgen.

Die Fixierung der erklingenden Tonhöhen im Zwölftonfeld erinnert an das kompositorische Verfahren in Anton Weberns Symphonie op. 21 (1. Satz) bzw. an Weberns Streichquartett op. 28 (1. Satz), wo den zwölf Tonhöhen ebenfalls mit dem Zweck der Vermeidung von Oktaven fixe Lagen zugeordnet wurden. Dieses Verfahren wurde in der frühen seriellen Musik häufig angewendet, so etwa in Boulez' *Structures Ia* und *Le Marteau sans maître*.

Neben den erwähnten Terzschichtungen, der Vorschlagsnote in [A2]1 und dem ausgehaltenen Tonzentrum  $d^2$  besitzen [A1] und [A2] ein weiteres verbindendes Element: In [A2]2 wird Material aus [A1] erweitert. In [A1] treten außer den Tonzentren und den Vor- und Nachschlägen zwei aus Zweiunddreißigsteln bestehende Zellen auf (*cis*<sup>1</sup> und *ais-A/g*). Das Prinzip der voneinander isolierten kurzen Klangereignisse ist in [A2]2 erweitert und vervielfacht. Es entstehen so die beschriebenen durch Pausen getrennten sechs Gruppierungen von Anschlägen (Bsp. 11).

Eine ähnliche Art von ›Wucherung‹ lässt sich auch in [A2]3 feststellen. In dieser Mikrogruppe treten erweiterte Elemente sowohl aus [A1] und [A2]2 auf (Bsp. 12):

- Das Septim-Intervall *A-g*, das die beiden tiefsten Töne des Akkordes in [A2]3 bilden, wiederholt die Septim *A-g* aus [A1].
- Das Tonzentrum *fis*<sup>4</sup> und dessen Vorschläge (also  $c^5$ -*cis*<sup>4</sup>-*fis*<sup>4</sup>) permutieren die ersten beiden aufeinanderfolgenden Zweiunddreißigstel-Ereignisse in [A2]2 ( $cis^4$ - $c^3$ -*fis*<sup>4</sup>).

- Die Dynamikangaben des Akkordes in [A2]3 sind seriell organisiert, erinnern also an die serielle Organisation von Anschlägen und Pausen in [A2]2. Der lauteste Ton in diesem Akkord ist *gis*<sup>1</sup>. Damit wird der einzige in [A2]2 zum Zwölftontotal fehlende Ton besonders herausgehoben.
- Die Lage der vorkommenden Töne bleibt hoch bzw. mittel und setzt in diesem Sinn [A2]1–2 und [A1] fort.

The image displays three musical examples from Karlheinz Stockhausen's *Klavierstück V*.  
 - The first example, labeled [A1], shows a piano piece with dynamics *p*, *mf*, and *fff*.  
 - The second example, labeled [A2]2, shows a piano piece with dynamics *fff* and *f sempre*.  
 - The third example, labeled [A2]3, shows a piano piece with dynamics *pp*, *p*, *f*, and *ppp*, and a *rit.* marking.

Beispiel 12: Karlheinz Stockhausen, *Klavierstück V*, [A2]3 als ›Wucherung‹ von [A1] und [A2]2, © copyright 1965 by Universal Edition (London) Ltd. London

🔊 [http://storage.gmth.de/zgmth/media/872/Motavasseli\\_ZGMTH-13\\_1\\_Audio\(5\).mp3](http://storage.gmth.de/zgmth/media/872/Motavasseli_ZGMTH-13_1_Audio(5).mp3)

Audiobeispiel 5: Karlheinz Stockhausen, *Klavierstück V*, [A2]3  
 (*Karlheinz Stockhausen. Klavierstücke I–XI*, Herbert Henck, Wergo WER 60135/36-50, 1987, Aufnahme 1985/1986)

Auch die Mikrogruppe [A2]4 knüpft an zuvor präsentierte Merkmale an (vgl. Bsp. 8):

- Die am Anfang stehenden Vor- und Nachschlagsnoten bilden zusammen mit dem Tonzentrum *cis* die *set class* 5-1 (01234) und damit, wie in [A1], einen chromatischen Tonvorrat, der (ebenfalls chromatisch) zum darauffolgenden Ton (*H<sub>1</sub>*) führt (Bsp. 13).
- Hier treten zum ersten Mal Töne in einer deutlich tieferen Lage auf. Diese sind in den ersten sechs Klangereignissen wie in [A2]2 seriell organisiert; das Prinzip einer Reihe

aus sechs Elementen wird hier auf die Anzahl der *simultanen* Tonhöhen (1-3-2-4-5-6) und deren notierte Dauern (4-1-6-5-3-2 Zweiunddreißigstel) angewandt (Bsp. 14).

- Während die Dynamik in [A2]2 annähernd konstant bleibt, folgen die kontrastreichen dynamischen Angaben der Klangereignisse in [A2]4 ebenfalls einer seriellen Organisation (*ff-sfz-pp-ppp-f-fff-p*).
- Bis auf zwei Ausnahmen (*ais/Ais<sub>1</sub>* und *H/H<sub>2</sub>*) ist auch den Tonhöhen in [A2]4 eine fixierte Lage zugewiesen.
- Hier erhält man, notiert man alle angeschlagenen Töne in ihrer tatsächlichen Lage übereinander, einen zwölfstimmigen Akkord, vergleichbar der Tendenz zum Zwölfton-total in [A2]2 (Bsp. 14).
- Wiederum ist dieser Akkord aus Terzschichtungen aufgebaut, denen hier Ganztonintervalle zur Seite treten (Bsp. 14).



Beispiel 13: Karlheinz Stockhausen, *Klavierstück V*, [A2]4, Tonzentrum *cis* mit Vor- und Nachschlagsnoten

1 3 2 4 5 6  
4 1 6 5 3 2

Beispiel 14: Karlheinz Stockhausen, *Klavierstück V*, [A2]4, Zwölftonakkord/Terzschichtungen (links), Anzahl der simultanen Tonhöhen und Dauern der ersten sechs Klangereignisse (rechts)



[http://storage.gmth.de/zgmth/media/872/Motavasseli\\_ZGMTH-13\\_1\\_Audio\(6\).mp3](http://storage.gmth.de/zgmth/media/872/Motavasseli_ZGMTH-13_1_Audio(6).mp3)

Audiobeispiel 6: Karlheinz Stockhausen, *Klavierstück V*, [A2]4  
(Karlheinz Stockhausen. *Klavierstücke I–XI*, Herbert Henck, Wergo WER 60135/36-50, 1987, Aufnahme 1985/1986)

Strukturell gesehen variiert auch die Mikrogruppe [A2]5 bereits vorgestellte Strukturen:

- Die statische Struktur eines einzigen Tonzentrums mit Vor- und Nachschlagsnoten entspricht dem Aufbau von [A2]1. Die Lage in [A2]5 ist allerdings sehr tief, außerdem besitzt das Tonzentrum hier mehrere Vor- und Nachschläge.
- Die Intervallstruktur der Vor- und Nachschläge des Tonzentrums ( $E_1$ ) entspricht beinahe zur Gänze dem Aufbau der Grundreihe (Bsp. 15, vgl. Bsp. 3). Eine Abweichung stellt das  $A_2$  dar – die Transposition der Originalreihe würde an dieser Stelle ein *ais* verlangen.



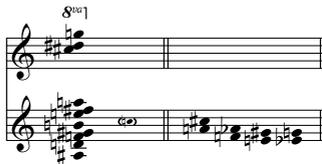
Beispiel 15: Karlheinz Stockhausen, *Klavierstück V*, [A2]5, Tonhöhenreihe (links); Reihenform R11 (rechts)

 [http://storage.gmth.de/zgmth/media/872/Motavasseli\\_ZGMTH-13\\_1\\_Audio\(7\).mp3](http://storage.gmth.de/zgmth/media/872/Motavasseli_ZGMTH-13_1_Audio(7).mp3)

Audiobeispiel 7: Karlheinz Stockhausen, *Klavierstück V*, [A2]5  
(Karlheinz Stockhausen. *Klavierstücke I–XI*, Herbert Henck, Wergo WER 60135/36-50, 1987, Aufnahme 1985/1986)

Schließlich werden auch in [A2]6 zuvor benutzte Verfahren verwendet (Bsp. 16):

- Alle vorkommenden Tonhöhen ergeben einen elftönigen Akkord (zu einem Zwölftonakkord fehlt ein c).
- Die Struktur der Mikrogruppe entspricht großteils dem schrittweisen Aufbau eines komplexen Akkordes (inklusive der am Beginn stehenden Vorschlagsnoten). Dabei sind wiederum (mit drei Ausnahmen), wie in [A1] und [A2]2, Terzschichtungen im Tonvorrat der Gruppe zu erkennen, wenn man die Tonhöhen in ihrer tatsächlichen Lage notiert ( $ais-d^1-f^1-gis^1-h^1$  /  $fis^2-a^2-cis^3$  /  $dis^3-g^3$ ).
- Zudem enthält auch [A2]6 eine Reihe *sukzessiver* Terzfortschreitungen. Besonders fallen die beiden Schritte  $cis^3-a^2$  und  $g^3-dis^3$  auf, welche strukturell gesehen den Beginn des Stücks ( $e^3-c^3$  im Vorschlag zum ersten Tonzentrum) in Erinnerung rufen können.



Beispiel 16: Karlheinz Stockhausen, *Klavierstück V*, [A2]6, Elftonakkord (links); Terzfolgen (rechts)

 [http://storage.gmth.de/zgmth/media/872/Motavasseli\\_ZGMTH-13\\_1\\_Audio\(8\).mp3](http://storage.gmth.de/zgmth/media/872/Motavasseli_ZGMTH-13_1_Audio(8).mp3)

Audiobeispiel 8: Karlheinz Stockhausen, *Klavierstück V*, [A2]6  
(Karlheinz Stockhausen. *Klavierstücke I–XI*, Herbert Henck, Wergo WER 60135/36-50, 1987, Aufnahme 1985/1986)

Diese Detailanalyse des Abschnitts [A] zeigt insgesamt, wie die Struktur eines seriellen Stücks im Zusammenhang mit ihrer musikalischen Klanglichkeit beschrieben werden könnte. Das Stück basiert in erster Linie auf sechswertigen Reihenstrukturen; diesem Grundriss sind allerdings verschiedene Materialien hinzugefügt. Da es zu diesen Hinzufügungen keine spezifischen Skizzen gibt, wurden sie hier deskriptiv bzw. statistisch analysiert. Die kompositorischen Entscheidungen halten also eine Balance zwischen struktureller Homogenität und Variabilität; der Homogenität dienen u. a. die Beschrän-

kung auf sechswertige Reihenformen und deren Anwendung auf alle Parameter sowie die Entscheidung für fixierte Oktavlagen, während etwa Ergänzungen durch reihenfremde Töne Variabilität schaffen. In diesem Zwischenraum oder Spannungsfeld von serieller Homogenität und unvorhersehbarer, jedoch durch den Kontextbezug stets nachvollziehbarer Variabilität zeigt sich die Entwicklung von der Matrix zur Geste.

#### 4. ASPEKTE DER HÖRWAHRNEHMUNG

Wie zuvor schon angedeutet, lässt sich besonders bei Werken serieller Musik von einer strukturellen Analyse des Materials kaum direkt auf den Höreindruck schließen. Die für den Kompositionsprozess und die Konstruktion relevanten Elemente eines seriell konzipierten Stücks schlagen sich auf das musikalische Hören nicht unbedingt in linearer Weise wahrnehmbar nieder. Im folgenden Abschnitt soll daher nun besonderes Augenmerk auf solche Elemente des *Klavierstück V* gerichtet werden, die sich deutlich auf die wahrnehmbare Form und Struktur auswirken. In dieser grundsätzlich morphologisch orientierten Annäherung an die Klangstrukturen des Klavierstücks unterscheide ich dabei zwischen drei Typen von *Gestalten* (a. aktive Flächen, b. Akkorde mit Auftakt, c. steigende Gesten) und zwei Typen von *strukturbildenden Merkmalen* (a. Intervalle, b. fixierte Tonhöhenlagen). Alle fünf Typen wirken zusammen mit weiteren Faktoren (agogische Eigenschaften, Pausen bzw. Töne von auffallend langer Dauer, abrupte Lagenwechsel) als wahrnehmungsrelevante *formbildende Merkmale*.

##### Gestalten

Wie anhand des Abschnitts [A] festgestellt wurde, bildet sich der Verlauf des *Klavierstück V* oftmals durch »wuchernde« Erweiterungen bereits vorgestellten Materials. Diese Art des Wachstums erstreckt sich über das gesamte Stück. Gleichzeitig ist noch eine andere Form der Weiterentwicklung zu beobachten, die aus einzelnen klar konturierten Gestalten mittels einer Art variiertes Wiederholung verwandte neue Gestalten entstehen lässt. Fallweise treten auch Mischungen mehrerer untereinander verwandter oder kontrastierender Gestalten auf. Einige dieser Gestalten sollen im Folgenden kurz charakterisiert werden:

##### a) Aktive Flächen

Hier als »aktive Flächen« bezeichnete Mikrogruppen des Stücks besitzen im Allgemeinen folgende typische Eigenschaften: eine zu den vorangegangenen oder nachfolgenden Mikrogruppen in Kontrast stehende Vielzahl an Klangereignissen, serielle Organisation (z. B. der Anzahl der Anschläge, der dynamischen Anweisungen usw.) und fast ausschließlich fixierte Lagen der Tonhöhen (bei Tonwiederholungen).

Die erste im Stück auftretende aktive Fläche ist die Mikrogruppe [A2]2 (Bsp. 17, vgl. Bsp. 8). In Folge treten verschiedene Varianten ähnlich konstruierter Flächen auf, z. B. [A2]4, [B1], [C1]3.

Beispiel 17: Karlheinz Stockhausen, *Klavierstück V*, [A2]2, ›aktive Fläche‹, © copyright 1965 by Universal Edition (London) Ltd. London

 [http://storage.gmth.de/zgmth/media/872/Motavasseli\\_ZGMTH-13\\_1\\_Audio\(9\).mp3](http://storage.gmth.de/zgmth/media/872/Motavasseli_ZGMTH-13_1_Audio(9).mp3)

Audiobeispiel 9: Karlheinz Stockhausen, *Klavierstück V*, [A2]2, ›aktive Fläche‹  
(Karlheinz Stockhausen. *Klavierstücke I–XI*, Herbert Henck, Wergo WER 60135/36-50, 1987, Aufnahme 1985/1986)

 [http://storage.gmth.de/zgmth/media/872/Motavasseli\\_ZGMTH-13\\_1\\_Audio\(10\).mp3](http://storage.gmth.de/zgmth/media/872/Motavasseli_ZGMTH-13_1_Audio(10).mp3)

Audiobeispiel 10: Karlheinz Stockhausen, *Klavierstück V*, [A2]4, ›aktive Fläche‹  
(Karlheinz Stockhausen. *Klavierstücke I–XI*, Herbert Henck, Wergo WER 60135/36-50, 1987, Aufnahme 1985/1986)

 [http://storage.gmth.de/zgmth/media/872/Motavasseli\\_ZGMTH-13\\_1\\_Audio\(11\).mp3](http://storage.gmth.de/zgmth/media/872/Motavasseli_ZGMTH-13_1_Audio(11).mp3)

Audiobeispiel 11: Karlheinz Stockhausen, *Klavierstück V*, [B1], ›aktive Fläche‹  
(Karlheinz Stockhausen. *Klavierstücke I–XI*, Herbert Henck, Wergo WER 60135/36-50, 1987, Aufnahme 1985/1986)

 [http://storage.gmth.de/zgmth/media/872/Motavasseli\\_ZGMTH-13\\_1\\_Audio\(12\).mp3](http://storage.gmth.de/zgmth/media/872/Motavasseli_ZGMTH-13_1_Audio(12).mp3)

Audiobeispiel 12: Karlheinz Stockhausen, *Klavierstück V*, [C1]3, ›aktive Fläche‹  
(Karlheinz Stockhausen. *Klavierstücke I–XI*, Herbert Henck, Wergo WER 60135/36-50, 1987, Aufnahme 1985/1986)

Ein Extremfall erscheint in [D2]1 (Bsp. 18): An dieser Stelle treten die für die aktiven Flächen typischen Zweiunddreißigstelfolgen ohne Pausen, d. h. in ihrer dichtesten Form auf. Diese Mikrogruppe umfasst zudem drei sehr dicht aufeinander folgende agogische Anweisungen: *a tempo*, *ritardando* und *accelerando*.

### b) Akkorde mit Auftakt

Ein ›Akkord mit Auftakt‹ bezeichnet hier die Abfolge eines oder mehrerer vorbereitender Klangereignisse und eines mit oder ohne trennende Pause anschließenden Akkordes, d. h. eines komplexen mehrtönigen Klangs. In den meisten Fällen geschieht die Vorberei-

The image shows a musical score for a piano piece. It features two staves, treble and bass clef. The tempo markings are 'a tempo', 'rit.' (ritardando), and 'accel.' (accelerando). Dynamic markings include 'ff' (fortissimo), 'mf' (mezzo-forte), 'f' (forte), 'mp' (mezzo-piano), and 'mf' (mezzo-forte). There are also performance markings 'P' and 'P' at the bottom. A bracket labeled '8' spans a section of the score.

Beispiel 18: Karlheinz Stockhausen, *Klavierstück V*, [D2]1, ›aktive Fläche‹, © copyright 1965 by Universal Edition (London) Ltd. London

⏮) [http://storage.gmth.de/zgmth/media/872/Motavasseli\\_ZGMTH-13\\_1\\_Audio\(13\).mp3](http://storage.gmth.de/zgmth/media/872/Motavasseli_ZGMTH-13_1_Audio(13).mp3)

Audiobeispiel 13: Karlheinz Stockhausen, *Klavierstück V*, [D2]1, ›aktive Fläche‹ (Karlheinz Stockhausen. *Klavierstücke I–XI*, Herbert Henck, Wergo WER 60135/36-50, 1987, Aufnahme 1985/1986)

The image shows a musical score for a piano piece. It features two staves, treble and bass clef. Dynamic markings include 'pp' (pianissimo), 'p' (piano), 'f' (forte), 'ppp' (pianississimo), and 'pppp' (pianissimissimo). There are also performance markings 'p' and 'p' at the bottom. A bracket labeled '8' spans a section of the score.

Beispiel 19: Karlheinz Stockhausen, *Klavierstück V*, [A2]3, ›Akkord mit Auftakt‹, © copyright 1965 by Universal Edition (London) Ltd. London

⏮) [http://storage.gmth.de/zgmth/media/872/Motavasseli\\_ZGMTH-13\\_1\\_Audio\(14\).mp3](http://storage.gmth.de/zgmth/media/872/Motavasseli_ZGMTH-13_1_Audio(14).mp3)

Audiobeispiel 14: Karlheinz Stockhausen, *Klavierstück V*, [A2]3, ›Akkord mit Auftakt‹ (Karlheinz Stockhausen. *Klavierstücke I–XI*, Herbert Henck, Wergo WER 60135/36-50, 1987, Aufnahme 1985/1986)

tung durch einen Einzelton, der, obwohl meist nicht so notiert, quasi als Vorschlag zum Akkord fungiert. Der Abstand zwischen dem vorangehenden Ereignis und dem Akkord kann variieren.

Eine solche Figur tritt im *Klavierstück V* zum ersten Mal in [A2]3 auf (Bsp. 19). Im Verlauf des Stücks finden sich mehrere Varianten (z. B. [B2]4, [E2]6, [F1]2). An der Stelle [B2]4 (Bsp. 20) besteht der Auftakt der Figur aus einem Einzelton in der linken Hand. Der darauffolgende Akkord wird hier – quasi ›tonal‹ – ›aufgelöst‹.

Beispiel 20: Karlheinz Stockhausen, *Klavierstück V*, [B2]4, ›Akkord mit Auftakt‹, © copyright 1965 by Universal Edition (London) Ltd. London

🔊) [http://storage.gmth.de/zgmth/media/872/Motavasseli\\_ZGMTH-13\\_1\\_Audio\(15\).mp3](http://storage.gmth.de/zgmth/media/872/Motavasseli_ZGMTH-13_1_Audio(15).mp3)

Audiobeispiel 15: Karlheinz Stockhausen, *Klavierstück V*, [B2]4, ›Akkord mit Auftakt‹ (Karlheinz Stockhausen. *Klavierstücke I–XI*, Herbert Henck, Wergo WER 60135/36-50, 1987, Aufnahme 1985/1986)

🔊) [http://storage.gmth.de/zgmth/media/872/Motavasseli\\_ZGMTH-13\\_1\\_Audio\(16\).mp3](http://storage.gmth.de/zgmth/media/872/Motavasseli_ZGMTH-13_1_Audio(16).mp3)

Audiobeispiel 16: Karlheinz Stockhausen, *Klavierstück V*, [E2]6, ›Akkord mit Auftakt‹ (Karlheinz Stockhausen. *Klavierstücke I–XI*, Herbert Henck, Wergo WER 60135/36-50, 1987, Aufnahme 1985/1986)

🔊) [http://storage.gmth.de/zgmth/media/872/Motavasseli\\_ZGMTH-13\\_1\\_Audio\(17\).mp3](http://storage.gmth.de/zgmth/media/872/Motavasseli_ZGMTH-13_1_Audio(17).mp3)

Audiobeispiel 17: Karlheinz Stockhausen, *Klavierstück V*, [F1]2, ›Akkord mit Auftakt‹ (Karlheinz Stockhausen. *Klavierstücke I–XI*, Herbert Henck, Wergo WER 60135/36-50, 1987, Aufnahme 1985/1986)

Einen Sonderfall stellt [E1]2 dar (Bsp. 21): An dieser Stelle ist das vorbereitende Ereignis (das Tonzentrum  $e^1$ ) außergewöhnlich lang und laut (*forte*), wird zunächst über verschiedene Klangereignisse hinweg, welche von einem *piano* ausgehen, ausgehalten, dann nochmals (innerhalb eines Akkords) *forte* angeschlagen und ausgehalten, bevor der Zielakkord erreicht wird und verklingt.

🔊) [http://storage.gmth.de/zgmth/media/872/Motavasseli\\_ZGMTH-13\\_1\\_Audio\(18\).mp3](http://storage.gmth.de/zgmth/media/872/Motavasseli_ZGMTH-13_1_Audio(18).mp3)

Audiobeispiel 18: Karlheinz Stockhausen, *Klavierstück V*, [E1]2, ›Akkord mit Auftakt‹ (Karlheinz Stockhausen. *Klavierstücke I–XI*, Herbert Henck, Wergo WER 60135/36-50, 1987, Aufnahme 1985/1986)

### c) Steigernde Gesten

›Steigernde Gesten‹ treten im *Klavierstück V* an drei Stellen auf: [B3]1 (Bsp. 22), [B6]4, [F5]1. Diesen drei Gestalten ist gemein, dass sie einen dichten, ›explosiven‹ Verlauf darstellen: Sie sind steigende oder fallende crescendierende Motive, deren heftig anschwellender Klang jeweils durch gehaltenes Pedal verstärkt wird. Ihre Rhythmik ist relativ schlicht und die Tonhöhen tendieren zu extremen Lagen.

A musical score for piano, consisting of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower in bass clef. The piece begins with a piano (*p*) dynamic. A large slur covers the first two measures. A *rit.* (ritardando) marking is placed above the first staff, with a dashed line extending to the right. The score features various chords and melodic lines. Dynamics include *f* (forte) and *sfz* (sforzando). There are two instances of an '8' with a dashed box around it, likely indicating an octave sign. The piece ends with a piano (*p*) dynamic.

Beispiel 21: Karlheinz Stockhausen, *Klavierstück V*, [E1]2, ›Akkord mit Auftakt‹, © copyright 1965 by Universal Edition (London) Ltd. London

A musical score for piano, consisting of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower in bass clef. The piece begins with a piano (*p*) dynamic. A large slur covers the first two measures. A *fff* (fortississimo) dynamic is marked in the first measure. A *f* (forte) dynamic is marked in the second measure. A *sfz* (sforzando) dynamic is marked in the third measure. There are two instances of an '8' with a dashed box around it, likely indicating an octave sign. The piece ends with a piano (*p*) dynamic.

Beispiel 22: Karlheinz Stockhausen, *Klavierstück V*, [B3]1, ›steigernde Geste‹; © copyright 1965 by Universal Edition (London) Ltd. London

🔊 [http://storage.gmth.de/zgmth/media/872/Motavasseli\\_ZGMTH-13\\_1\\_Audio\(19\).mp3](http://storage.gmth.de/zgmth/media/872/Motavasseli_ZGMTH-13_1_Audio(19).mp3)

Audiobeispiel 19: Karlheinz Stockhausen, *Klavierstück V*, [B3]1, ›steigernde Geste‹  
(Karlheinz Stockhausen. *Klavierstücke I–XI*, Herbert Henck, Wergo WER 60135/36-50, 1987, Aufnahme 1985/1986)

🔊 [http://storage.gmth.de/zgmth/media/872/Motavasseli\\_ZGMTH-13\\_1\\_Audio\(20\).mp3](http://storage.gmth.de/zgmth/media/872/Motavasseli_ZGMTH-13_1_Audio(20).mp3)

Audiobeispiel 20: Karlheinz Stockhausen, *Klavierstück V*, [B6]4, ›steigernde Geste‹  
(Karlheinz Stockhausen. *Klavierstücke I–XI*, Herbert Henck, Wergo WER 60135/36-50, 1987, Aufnahme 1985/1986)

🔊 [http://storage.gmth.de/zgmth/media/872/Motavasseli\\_ZGMTH-13\\_1\\_Audio\(21\).mp3](http://storage.gmth.de/zgmth/media/872/Motavasseli_ZGMTH-13_1_Audio(21).mp3)

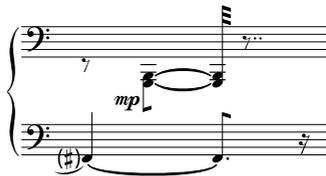
Audiobeispiel 21: Karlheinz Stockhausen, *Klavierstück V*, [F5]1, ›steigernde Geste‹  
(Karlheinz Stockhausen. *Klavierstücke I–XI*, Herbert Henck, Wergo WER 60135/36-50, 1987, Aufnahme 1985/1986)

## Strukturbildende Merkmale

Zu den deutlich wahrnehmbaren strukturellen Elementen im *Klavierstück V* zählen auch durch Wiederholung oder Wiederkehr hervorgehobene Intervalle sowie fixierte Tonhöhenlagen. Durch das wiederholte Auftreten von Intervallen und Tonhöhen entstehen beim Hören gut nachvollziehbare Konstellationen.

### a) Intervalle

Abgesehen von der wichtigen Bedeutung von Terzen für die Tonhöhendisposition (vgl. 3.) treten Terzen auch immer wieder als distinkt wahrnehmbare Intervallschritte bzw. Zusammenklänge auf. Der konsonante Eindruck dieser Momente hebt sich stark von dem durch eine serielle Streuung von Intervallen geprägten Gesamtklang des *Klavierstück V* ab. Solche exponiert auftretenden Terzschnitte gibt es z. B. in [A1] (zum Beginn des Stücks), in [A2]6 und in [F4]2 (Bsp. 23). In der ersten und zweiten Fassung steht an dieser Stelle nur ein Einzelton ( $H_1$ ).



Beispiel 23: Karlheinz Stockhausen, *Klavierstück V*,  
Terz in [F4]2, © copyright 1965 by Universal Edition  
(London) Ltd. London

### b) Fixierte Tonhöhenlagen

Die Zuordnung bestimmter Tonhöhen zu einer bestimmten Lage innerhalb eines Abschnitts kann, wie oben bereits erwähnt, beim Hörer das Gefühl eines stehenden Klangs hervorrufen. Die durch die Lagenfixierung entstehenden Tonwiederholungen vermitteln Zusammenhang und Strukturiertheit. Besonders die dichteren Stellen des Stücks (z. B. [A2]2, [A2]4, [C1]3) erhalten durch Tonwiederholungen in derselben Lage eine spezifische Ordnung, wobei alle zwölf Tonhöhen in der Lage fixiert sein können (vgl. [C1]3, Bsp. 24/25).

## Formbildende Merkmale

Die eben beschriebenen strukturbildenden Eigenschaften des *Klavierstück V* wirken zusammen mit den zuvor diskutierten Gestalten und weiteren Faktoren als formbildende Qualitäten. Zu diesen weiteren Faktoren zählen z. B. agogische Eigenschaften, Pausen bzw. Töne von auffallend langer Dauer und akute Lagenwechsel.

Deren Effekt sei an folgendem Beispiel verdeutlicht: In der Hörwahrnehmung besitzt der Abschnitt [A] eine gewisse Symmetrie (vgl. Bsp. 8): Die Mikrogruppen [A1] bis [A2]3 können als eine musikalische Phrase, die Mikrogruppen [A2]4 bis [A2]6 als eine zweite wahrgenommen werden. Dies ist dadurch bedingt, dass [A2]3 und [A2]6 ruhigen,

The image shows a complex musical score for piano and bass. It features a variety of dynamic markings such as *sfz*, *f*, *p*, *sf*, *pp*, *mp*, *pppp*, and *ppppp*. Performance instructions include *accel.* (accelerando) and *rit.* (ritardando). The score is written in a style characteristic of Karlheinz Stockhausen, with intricate rhythmic patterns and dynamic contrasts.

Beispiel 24: Karlheinz Stockhausen, *Klavierstück V*, [C1]3, © copyright 1965 by Universal Edition (London) Ltd. London

The image shows a single staff of music with a fixed pitch contour. The notes are arranged in a sequence that moves up and then down, with a specific interval of an octave marked as *8va*. The notation is minimalist, focusing on the pitch relationships rather than complex rhythmic structures.

Beispiel 25: Karlheinz Stockhausen, *Klavierstück V*, [C1]3, fixierte Tonhöhenlagen

schließenden Charakter haben, der durch Reduktion der Klangereignisse, Ritardando, (vergleichsweise langes) Ausklingen der Töne und/oder den Einsatz von Pausen und leise bzw. leiser werdende Dynamik hervorgerufen wird.<sup>58</sup> Das Ritardando in [A2]6 ist analog zu jenem in [A2]3 zu sehen, wirkt in seiner Ausführung jedoch deutlicher, da der schließlich liegenbleibende Akkord nicht wie in [A2]3 simultan, sondern vorwiegend aufwärts arpeggierend angeschlagen wird. Dadurch kann der Abschnitt [A1]1–[A2]6 beim Hören als eine zweigeteilte große musikalische Phrase wahrgenommen werden, während dieser Abschnitt konzeptionell in acht Mikrogruppen unterteilt ist (vgl. Tab. 10).

Auch der Abschnitt [B] kann auf analoge Weise interpretiert werden (vgl. Tab. 10). Eine erste Phrase bildet sich hier zunächst von *Dis*<sub>1</sub> bis *Fis* (Phrase III) und wird begrenzt durch einen abschließenden Akkord mit Auftakt vor *a tempo*. Die darauffolgende lange Phrase reicht von *Gis*<sub>1</sub> bis *D*<sub>1</sub> (Phrase IV) und beschreibt zunächst eine aufsteigende, dann eine absteigende Geste bis sie auf einem im Kontext sehr tiefen Einzelton endet. Die nächste Phrase (Phrase V) umfasst einen sehr reichen Tonvorrat und verläuft zunächst in einem kontinuierlichen *molto accelerando* bis zum folgenden *a tempo*. Sie endet auf dem *c*<sup>5</sup> mit einem Akkord mit Auftakt, vergleichbar mit dem Ende von Phrase III. Hier wird der schließende Eindruck durch eine anschließende lange Pause zusätzlich verstärkt. Die letzte Phrase des Abschnitts [B] (Phrase VI) verläuft zwischen dem *c*<sup>5</sup> und dem folgenden, durch ein neues Tempo bezeichneten Abschnitt [C].

Dies zeigt, dass notierte Gruppierung und gehörte Gruppierung einander nicht immer entsprechen. Dieser Unterschied ist in Tabelle 10 verdeutlicht und zusammengefasst. Auf dieselbe Weise lässt sich das gesamte Stück unter Verwendung der oben dargestellten Merkmale im Hinblick auf die Phrasenwahrnehmung untersuchen; in [E3]3 z. B. trennt ein einschneidender akuter Lagenwechsel zwei gehörte Phrasen voneinander.

58 [A2]3 und [A2]6 haben außerdem dieselbe Dauer (neun Achtel).

Abschnitt	[A] (S. 1.1)							
Makrogruppen	[A1] (S. 1.1)		[A2] (S. 1.1)					
Mikrogruppen	[A1]1	[A1]2	[A2]1	[A2]2	[A2]3	[A2]4	[A2]5	[A2]6
Tonzentren	$e^3$	$d^2$	$cis^4$	$f^2$	$fis^4$	$cis$	$E_1$	$cis^3$
	Phrase I					Phrase II		

[B] (S. 2.2)									
[B1] (S. 2.1)		[B2] (S. 2.2)			[B3] (S. 3.1)			[B4] (S. 3.1)	
[B1]	[B2]1	[B2]2	[B2]3	[B2]4	[B3]1	[B3]2	[B3]3	[B4]1	[B4]2
$Dis_1$	$c^2$	$h^3$	$a$	$Fis$	$Cis_1$	$g$	$f^1$	$Dis$	$D_1$
Phrase III					Phrase IV				

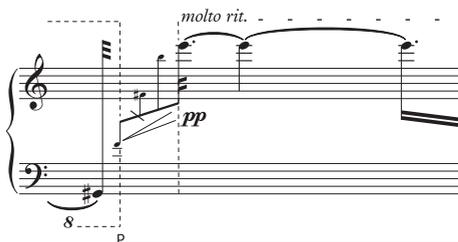
[B] (S. 2.2)												
[B4] (S. 3.1)			[B5] (S. 4.1)						[B6] (S. 4.2)			
[B4]3	[B4]4	[B4]5	[B5]1	[B5]2	[B5]3	[B5]4	[B5]5	[B5]6	[B6]1	[B6]2	[B6]3	[B6]4
$C_1$	$c^1$	$gis^1$	$h^1$	$a^2$	$dis^3$	$gis^3$	$d^4$	$f^2$	$c^5$	$a^2$	$fis^1$	$Cis_1$
Phrase V									Phrase VI			

Tabelle 10: Karlheinz Stockhausen, *Klavierstück V*, notierter Aufbau vs. gehörte Phrasen in [A] und [B] (Seitenangaben beziehen sich auf die gedruckte Partitur)

 [http://storage.gmth.de/zgmth/media/872/Motavasseli\\_ZGMTH-13\\_1\\_Audio\(22\).mp3](http://storage.gmth.de/zgmth/media/872/Motavasseli_ZGMTH-13_1_Audio(22).mp3)

Audiobeispiel 22: Karlheinz Stockhausen, *Klavierstück V*, [A] und [B]  
(Karlheinz Stockhausen. *Klavierstücke I–XI*, Herbert Henck, Wergo WER 60135/36-50, 1987, Aufnahme 1985/1986)

Hier wird nahtlos von einer sehr tiefen Lage ( $Gis_1$ ) zu einer im Vergleich sehr hohen ( $e^3$ ) übergegangen (Bsp. 26). An dieser Stelle ist das Zusammenfallen von Phrasenende und -beginn deutlich hörbar, wobei dieser Übergang keine Analogie in der Gliederung der Mikrogruppen besitzt.



The image shows a musical score snippet for Example 26. It features a treble clef and a bass clef. The music starts with a low register note (Gis<sub>1</sub>) and transitions to a high register note (e<sup>3</sup>). The transition is marked with 'molto rit.' and 'pp'. The score includes a fermata over the high register note and a 'p' dynamic marking at the end.

Beispiel 26: Karlheinz Stockhausen, *Klavierstück V*, [E3]3, Lagenwechsel, © copyright 1965 by Universal Edition (London) Ltd. London

## 5. Zusammenfassung und Diskussion

»Die ›serielle‹ Entwicklung der fünfziger Jahre«, so Boulez, »beruhte im Wesentlichen auf der Utopie, dass die Schreibweise das Phänomen hervorbringe; die Strenge des technischen Apparats sollte unausgesprochen die ästhetische Gültigkeit garantieren.«<sup>59</sup> Dennoch war auch in der seriellen Musik die minutiöse Ausführung von Kompositionsgesetzen nicht allein Garant einer Verwirklichung der ästhetischen Intention. Wie die Analyse gezeigt hat, sind neben der mehrheitlich strengen Einhaltung von zuvor aufgestellten Kompositionsprinzipien zahlreiche weitere kompositorische Entscheidungen zu treffen, die nicht auf diesen im Vorfeld bestimmten Gesetzmäßigkeiten basieren.

Ein Verweis auf vorkompositorische Stadien (Reihen, Tabellen usw.) oder das Aufzeigen von Beziehungen zwischen einzelnen Materialebenen des Stücks ist für eine substantielle Annäherung an ein serielles Werk zwar unerlässlich, greift allein aber zu kurz. Erst das Wechselspiel von Struktur und Hörerfahrung lässt die analysierbaren Elemente eines seriellen Werks greifbar werden:

Für ästhetische Überlegungen müsste demnach ein anderer Beziehungsbegriff zugrunde gelegt werden. Relevant für diese Fragen sind nicht die Beziehungen zu Materialfeldern, sondern die konkreten Beziehungen, in welche der Komponist das Material »gesetzt« hat, und das sind zeitliche Beziehungen, in denen die musikalischen Figuren oder Gewebe erscheinen.<sup>60</sup>

Auch im Falle von Stockhausens *Klavierstück V* muss eine Analyse über die Dokumentation der seriellen Organisationsprinzipien hinausgehen. Formal gesprochen ist in diesem Werk ein durchaus als ›klassisch‹ zu bezeichnendes Form-Zeit-Modell zu erkennen, in dem Detail und Ganzes eng aufeinander bezogen sind. Die Analyse legt die Vermutung nahe, dass das *Klavierstück V* in einem deduktiven kompositorischen Prozess entstanden sein dürfte: vom Großen ins Kleine. Es ist ein selbstähnliches Schema der formalen Organisation festzustellen, das, mit Hilfe der sechswertigen Matrix-Reihen, von der formal größten Ebene bis in die formal kleinste angewendet – und dabei vielfach modifiziert – wird.

In diesem Zusammenhang ist zudem zu erwähnen, dass nicht nur die formale Organisation des Stücks an historische Kompositionsmethoden erinnert. Verschiedene expressive Elemente im *Klavierstück V* beziehen sich deutlich auf charakteristische Figuren und Gesten in der Klaviermusik der Spätromantik und des Expressionismus: agogische Anweisungen, lange Pausen, die Inszenierung musikalischer Erwartung bzw. Ungewissheit sowie nicht seriell organisierte dynamische Anweisungen (z. B. Crescendi/Decrescendi, mit *sempre* bezeichnete dynamische Angaben etc.). Auch viele weitere der im Abschnitt über Hörwahrnehmung benannten Elemente fallen in diese Kategorie. In diesem Sinne greift Stockhausen abgesehen von unverkennbar seriellen Kompositionsprinzipien – bewusst oder unbewusst – auch auf historische Ausdruckstopoi zurück.

59 Boulez 1981/2000, 297.

60 Mosch 2004, 84f.

Wie im Falle anderer serieller Werke, so erfordert auch die analytische Betrachtung des *Klavierstück V* neue Methoden. Wie die in diesem Aufsatz vorgelegte Analyse gezeigt hat, ist ausschließlich durch deskriptive Vorgehensweisen keine zufriedenstellende Annäherung an den ästhetischen Gehalt des Stücks zu erreichen. Erst eine behutsame Interaktion zwischen Strukturanalyse und der Integration von Dimensionen der Hörerfahrung enthüllt Elemente, die geeignet sind, die in serieller Analyse stets besonders deutlich drohende Kluft zwischen Geschriebenem und Gehörtem zu schließen.

## Literatur

- Blumröder, Christoph von (1985), »Gruppe, Gruppenkomposition«, in: *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie*, hg. von Hans Heinrich Eggebrecht und Albrecht Riethmüller, Stuttgart: Steiner. <http://vifamusik.de/id/hmt/hmt2bsb00070511f253t264/ft/bsb00070511f253t264?page=253&c=solrSearchHmT> (20.2.2017)
- (1993), *Die Grundlegung der Musik Karlheinz Stockhausens*, Stuttgart: Steiner.
- Boulez, Pierre (1963), *Musikdenken heute 1*, Mainz: Schott.
- (1981/2000), »Die Schreibweise des Musikers: Der Blick des Tauben?«, in: ders., *Leitlinien. Gedanken eines Komponisten*, Kassel: Bärenreiter, 289–313.
- Decroupet, Pascal (1997), »Konzepte serieller Musik«, in: *Geschichte (= Im Zenit der Moderne. Die internationalen Ferienkurse für Neue Musik Darmstadt 1946–1966*, Bd. 1), hg. von Gianmario Borio und Hermann Danuser, Freiburg: Rombach, 285–426.
- Eggebrecht, Hans Heinrich (1972), »Punktueller Musik«, in: *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie*, hg. von Hans Heinrich Eggebrecht und Albrecht Riethmüller, Stuttgart: Steiner. <http://vifamusik.de/id/hmt/hmt2bsb00070513f213t216/ft/bsb00070513f213t216?page=213&c=solrSearchHmT> (20.2.2017)
- Frisius, Rudolf (1996), *Karlheinz Stockhausen I. Einführung in das Gesamtwerk. Gespräche mit Karlheinz Stockhausen*, Mainz: Schott.
- Harvey, Jonathan (1975), *The Music of Stockhausen. An Introduction*, Berkeley: University of California Press.
- Henck, Herbert (1976), »Karlheinz Stockhausens Klavierstück IX. Eine analytische Betrachtung«, in: *Musik und Zahl. Interdisziplinäre Beiträge zum Grenzbereich zwischen Musik und Mathematik*, hg. von Günter Schnitzler, Bonn: Verlag für Systematische Musikwissenschaft, 171–200.
- (1980), *Karlheinz Stockhausens Klavierstück X. Ein Beitrag zum Verständnis serieller Kompositionstechnik. Historie, Theorie, Analyse, Praxis, Dokumentation*, 2. Auflage, Köln: Neuland.
- Krystka, Iryna (2015), *Karlheinz Stockhausens Klavierstück XI (1956). Interpretationsanalysen*, Kassel: Bosse.

- Kurtz, Michael (1988), *Stockhausen. Eine Biographie*, Kassel: Bärenreiter.
- Maconie, Robin (1990), *The Works of Karlheinz Stockhausen*, Oxford: Oxford University Press.
- (2016), *Other Planets. The Complete Works of Karlheinz Stockhausen 1950–2007*, Lanham: Rowman & Littlefield.
- Misch, Imke / Markus Bandur (Hg.) (2001), *Karlheinz Stockhausen bei den Internationalen Ferienkursen für Neue Musik in Darmstadt 1951–1996. Dokumente und Briefe*, Kürten: Stockhausen-Stiftung für Musik.
- Mosch, Ulrich (2004), *Musikalisches Hören serieller Musik. Untersuchungen am Beispiel von Pierre Boulez' Le Marteau sans maître*, Saarbrücken: Pfau.
- Pereira de Tugny, Rosângela (1995), »Le Klavierstück V de Karlheinz Stockhausen«, *Dissonance* 44, 13–16.
- Stockhausen, Karlheinz (1951/64), »Kreuzspiel (1951) für Oboe, Baßklarinetten, Klavier und Schlagzeug«, in: ders., *Aufsätze 1952–1962 zur musikalischen Praxis (= Texte zu eigenen Werken, zur Kunst anderer. Aktuelles, Bd. 2)*, hg. von Dieter Schnebel, Köln: DuMont, 11–12.
- (1952/53/63), »Situation des Handwerks (Kriterien der punktuellen Musik)«, in: ders., *Aufsätze 1952–1962 zur Theorie des Komponierens (= Texte zur elektronischen und instrumentalen Musik, Bd. 1)*, hg. von Dieter Schnebel, Köln: DuMont, 17–23.
- (1953/63), »Weberns Konzert für 9 Instrumente op. 24. Analyse des ersten Satzes«, in: ders., *Aufsätze 1952–1962 zur Theorie des Komponierens (= Texte zur elektronischen und instrumentalen Musik, Bd. 1)*, hg. von Dieter Schnebel, Köln: DuMont, 24–31.
- (1954), *Nr. 2: Klavierstücke I–IV*, London: Universal Edition.
- (1954/63), »Von Webern zu Debussy. Bemerkungen zur statistischen Form«, in: ders., *Aufsätze 1952–1962 zur Theorie des Komponierens (= Texte zur elektronischen und instrumentalen Musik, Bd. 1)*, hg. von Dieter Schnebel, Köln: DuMont, 75–85.
- (1955/63), »Gruppenkomposition: Klavierstück I (Anleitung zum Hören)«, in: ders., *Aufsätze 1952–1962 zur Theorie des Komponierens (= Texte zur elektronischen und instrumentalen Musik, Bd. 1)*, hg. von Dieter Schnebel, Köln: DuMont, 63–74.
- (1956/63), »... wie die Zeit vergeht...«, in: ders., *Aufsätze 1952–1962 zur Theorie des Komponierens (= Texte zur elektronischen und instrumentalen Musik, Bd. 1)*, hg. von Dieter Schnebel, Köln: DuMont, 99–139.
- (1958/63), »Arbeitsbericht 1952/53: Orientierung«, in: ders., *Aufsätze 1952–1962 zur Theorie des Komponierens (= Texte zur elektronischen und instrumentalen Musik, Bd. 1)*, hg. von Dieter Schnebel, Köln: DuMont, 32–38.
- (1961/63), »Erfindung und Entdeckung. Ein Beitrag zur Form-Genese«, in: ders., *Aufsätze 1952–1962 zur Theorie des Komponierens (= Texte zur elektronischen und instrumentalen Musik, Bd. 1)*, hg. von Dieter Schnebel, Köln: DuMont, 222–258.
- Toop, Richard (1983), »Stockhausen's Other Piano Pieces«, *The Musical Times* 124, 348–352.



# Eklektizismus und Experiment

## ›Just Intonation‹ in Ben Johnstons späten Streichquartetten

Johannes Quint

ABSTRACT: Ben Johnstons späte Streichquartette überraschen durch ihre originelle Dialektik von traditioneller Oberfläche und mikrotonaler Binnengestaltung. Die Analyse von vier ausgewählten Beispielen fördert verschiedene Funktionsweisen von Johnstons Arbeit mit ›Just Intonation‹ zu Tage: So ersetzt im zweiten Satz des String Quartet No. 10 die Polarität O-Tonality/U-Tonality die von Dur und Moll. Im dritten Satz des String Quartet No. 9 werden Zirkelgänge durch mikrotonale Modulationen ersetzt. Variable mikrotonale Vorräte durchdringen eine Variationsform im vierten Satz des String Quartet No. 10 und im ersten Satz des String Quartet No. 8 erlangen Diminutionen eines Harmoniegangs durch den mikrotonalen Intervallreichtum eine neue Qualität. Aufbauend auf den analytischen Beobachtungen wird dann die Ästhetik Johnstons thematisiert. In Abgrenzung zu anderen Umgangsweisen mit ›Just Intonation‹ einerseits und zu anderen Formen des Traditionsbezugs andererseits tritt das Besondere der Johnston'schen Musik hervor, die zwischen historischem Rückgriff und kompositionstechnischem Experiment schillert.

Ben Johnston's late string quartets offer a surprising dialectic between traditional facade and microtonal interior. The analysis of four selected examples exposes different functionalities found in Johnston's use of ›Just Intonation‹: In the 2nd movement of String Quartet No. 10, the polarity major/minor is replaced by that of O-Tonality/U-Tonality. In the 3rd movement of String Quartet No. 9, cycles are altered through microtonal modulation. Microtonal mutations permeate the variations of the 4<sup>th</sup> movement of String Quartet No. 10 and in the 1st movement of String Quartet No. 8 the diminution of a harmonic progression acquires a new quality due to its abundance of microtonal intervals. The analytical insights lead to a discussion of Johnston's aesthetic. The clear differentiation to other uses of ›Just Intonation‹ as well as to forms of traditional reference is what distinguishes Johnston's works, shimmering between historical recourse and experimental compositional technique.

*»Insofar as I have used eclectic style content,  
it's been in order to prove  
how different each of those things sounds when  
it's treated this way –  
which is a rather different motivation from what  
one usually has.«<sup>1</sup> (Ben Johnston)*

Ben Johnston (geb. 1926) gilt als einer der bedeutendsten Komponisten mikrotonaler Musik im 20. Jahrhundert. Seine komplexe und differenzierte Arbeit mit ›Extended Just Intonation‹ stellt einen der anspruchsvollsten Versuche dar, eine Alternative zum traditionel-

1 Johnston/Duffie 1987.

len zwölfstufigen Tonsystem zu etablieren. Das Besondere an Johnstons Musik ist eine ganz spezielle Verschränkung von Moderne und Tradition, die in verschiedenen Phasen unterschiedlich ausfällt. Interessant ist, dass der experimentelle Anteil gerade dort besonders stark aufscheint, wo die Musik ganz explizit auf traditionelle Stile verweist.

Johnstons Entwicklung lässt sich besonders anschaulich an seinem Streichquartett-schaffen ablesen.<sup>2</sup> Das Streichquartett ist die Besetzung, die Johnstons kompositorisch-aktive Zeit von Anfang an begleitet hat. (Aus Altersgründen hat Johnston nach 2000 keine Komposition mehr veröffentlicht.) Die ersten drei Quartette entstanden 1959, 1964 und 1966. Trotz ihrer Arbeit mit Mikrotonalität sind sie, wie die anderen Hauptwerke dieser Jahre (*Sonata for Microtonal Piano / Grindlemusic*, 1962<sup>3</sup>, und *Quintet for Groups* für Orchester, 1966<sup>4</sup>), noch von serieller Musik beeinflusst. Ab den 1970er Jahren aber lässt sich ein vom Komponisten bewusst angestrebter Paradigmenwechsel beobachten:

In the early seventies I grew dissatisfied with the musical style I had been using since beginning in 1960 to compose in extended just intonation. It was a style rooted in serial music, which was what had interested me most just before that. But I was tired composing music which interested few listeners beyond other composers and participating in special concerts which attracted mainly that audience.<sup>5</sup>

Ein Schlüsselwerk ist String Quartet No. 4 *Amazing Grace* (1973), in dem das berühmte Spiritual als Thema eines Variationssatzes fungiert.<sup>6</sup> Johnston hat die Neuorientierung ästhetisch inszeniert, indem er das Dritte und das Vierte Quartett zu einem Triptychon mit dem Titel *Crossings* zusammengefasst hat – mit einem Mittelsatz, der aus einer ca. eineinhalbminütigen Pause besteht und wie ein Graben den alten vom neuen Stil trennt. Überblickt man das Streichquartettsschaffen nach dem String Quartet No. 4, so beobachtet man einen immer expliziteren Traditionsbezug, der dann in den letzten drei Quartetten (Nr. 8, 9 und 10) besonders stark ausgeprägt ist. Wenn Kritiker im Zusammenhang mit dem Achten Quartett (1984) von Neoklassizismus gesprochen haben<sup>7</sup>, beantwortet eine solche Klassifizierung allerdings vorschnell die Frage, wie das Verhältnis von Stilanleihe und Experiment in Johnstons Spätwerk zu verstehen ist.

Johnston selbst gibt einen Hinweis auf den Stellenwert kompositionstechnischer Innovationen innerhalb seiner späten Werke:

The concern with just intonation saved me from some of the errors I might otherwise have committed. The differences in structure due to composing with an open, infinite field of pitches rather than a closed, finite system, such as twelve-tone equal temperament, guaranteed new shapes and even a new ambience of sound.<sup>8</sup>

2 Vgl. Sabat 2015.

3 Vgl. Stahnke 2015.

4 Vgl. Childs 1968.

5 Johnston 2006a, 153.

6 Vgl. Shinn 1977.

7 »The four movement Eighth quartet (1986) is one of Johnston's neo-classical compositions« (Barbiero 2016).

Mit »the errors I might otherwise have committed« ist ein Rückfall in einen eindimensional-nostalgischen Stil gemeint. Auf welche Weise Johnston dem entgegenarbeitet, soll im vorliegenden Text in einem ersten Abschnitt durch Analysen gezeigt werden: Wie genau sieht das Verhältnis von übernommenen Kompositionstechniken und mikrotonalen Differenzierungen aus? Dabei wurden mit Sätzen aus den drei letzten Streichquartetten (String Quartet No. 8, 1984, String Quartet No. 9, 1986, und String Quartet No. 10, 1995) bewusst Beispiele gewählt, in denen die scheinbaren stilistischen Anachronismen besonders deutlich und provokant zu Tage treten.

In einem zweiten Abschnitt soll dann auf die Ästhetik Johnstons eingegangen werden. Einerseits wird seine Musik Kompositionen entgegengestellt, die einen ganz anderen Weg im Umgang mit Tradition beschritten haben. Andererseits wird sie gegen andere Ansätze aus dem Umfeld der ›Just Intonation‹ abgegrenzt.

## 1. ANALYSEN

### String Quartet No. 10, zweiter Satz: Aus Dur/Moll wird O-Tonality/U-Tonality

[...] to ask the question in the second movement of String Quartet No. 10: How would a Bach-Chaconne sound if the composer had used Partch's O-Tonality and U-Tonality in place of major and minor scales?<sup>9</sup>

In den 1950er Jahren hatte Johnston Harry Partch kennengelernt und mit ihm zusammengearbeitet. Partchs tonsystematisches Denken<sup>10</sup> machte auf Johnston einen großen Eindruck, und in der Folgezeit entwickelte er eine Notation, die zwei Ideen Partchs weiterentwickelt:

1. Das ›Limit‹-System konstruiert ein Tonsystem durch Beschränkung auf rein zu intonierende Intervalle. Beruht beispielsweise eine Musik auf ›7-Limit‹, so bedeutet das, dass alle Intervalle aus 2/1-Oktaven, 3/2-Quinten, 5/4-Terzen oder 7/4-Septimen bzw. aus der Kombination dieser Intervalle abgeleitet werden können.
2. Das Begriffspaar ›O-Tonality/U-Tonality‹ steht für die Arbeit mit reinen Intervallen in beide Richtungen: aufwärts und abwärts, also für die Dualität von Ober- und Untertonreihe.<sup>11</sup>

Der entscheidende Unterschied zwischen Partchs und Johnstons Tonsystem besteht darin, dass Partch mit a priori festgelegten Skalen arbeitete, während Johnstons Notation einen potentiell unendlichen Raum an mikrotonalen Abstufungen abzubilden vermag.<sup>12</sup>

8 Johnston 2006a, 154.

9 Johnston 2006b, 60:48.

10 Vgl. Partch 1974.

11 Vgl. ebd., 88–90.

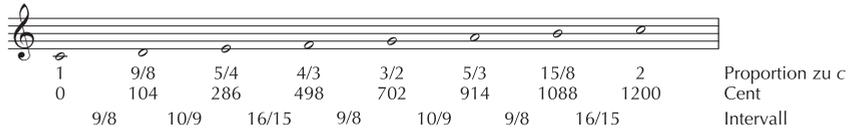
12 Zum Begriff des harmonischen Raumes vgl. Tenney 1990. Siehe dazu auch die kritischen Anmerkungen in Haas 2014, 149.

Ausgangspunkt der Notation Johnstons<sup>13</sup> ist eine Kombination von reinen Quinten und großen Terzen:



Beispiel 1: Quint-Terz-System als Ausgangsmaterial des Tonsystems Ben Johnstons

In eine Oktave projiziert ergibt sich eine diatonische Skala in reiner Stimmung:



Beispiel 2: Diatonische Skala in reiner Stimmung

Diese Ausgangsskala alteriert Johnston mit folgenden Vorzeichen (Bsp. 3–7):

+ bzw. - : Alteration um ein syntonisches Komma aufwärts oder abwärts ( $81/80$  bzw.  $80/81 = \pm 21,5$  Cent);



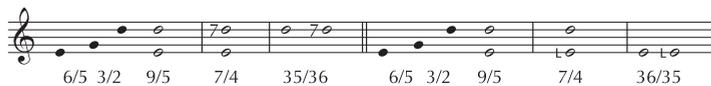
Beispiel 3: Ableitung der Vorzeichen +/-

# bzw. b : Alteration von kleiner 6/5-Terz (316 Cent) in große 5/4-Terz (386 Cent) bzw. umgekehrt ( $25/24$  bzw.  $24/25 = \pm 70$  Cent);



Beispiel 4: Ableitung der Vorzeichen #/b

L [eine um 180° gedrehte 7] bzw. 7: Alteration der 9/5-Septime (1018 Cent) in die 7/4-Septime (969 Cent) bzw. umgekehrt ( $36/35$  bzw.  $35/36 = \pm 49$  Cent);



Beispiel 5: Ableitung der Vorzeichen L/7

13 Zur Einführung in Johnstons Notation vgl. auch Fonville 1991 und Johnston 2006a, 77.

↑ bzw. ↓: Alteration von 4/3-Quarte (498 Cent) in 11/8-Quarte (551 Cent) bzw. umgekehrt (33/32 bzw. 32/33 = ±53 Cent);

Beispiel 6: Ableitung des Vorzeichen ↑/↓

∩ bzw. εL [eine um 180° gedrehte ∩]: Alteration von 8/5-Sexte (814 Cent) in 13/8-Sexte (841 Cent) bzw. umgekehrt (65/64 bzw. 64/65 = ±27 Cent).

Beispiel 7: Ableitung der Vorzeichen ∩/εL

Natürlich können diese Vorzeichen auch kombiniert und verdoppelt werden:<sup>14</sup>

Beispiel 8:  
Vorzeichenkombinationen

Gibt es in einer Komposition nur die Vorzeichen +, -, # und b, so bewegt sie sich im ›5-Limit, d.h. innerhalb der ersten fünf Töne der Teiltonreihe bzw. im Kontext von Intervallen, die aus deren Proportionen abgeleitet sind. Gibt es die Vorzeichen +, -, #, b, L, 7, ↑ und ↓, so bewegt sie sich im ›11-Limit, d.h. innerhalb der ersten elf Töne der Teiltonreihe bzw. im Kontext von Intervallen, die aus deren Proportionen abgeleitet sind.

Die Obertonreihe (›O-Tonality‹) auf c ab dem vierten Teilton sieht in Johnstons Notation so aus:

Beispiel 9: Obertonreihe von c ab dem vierten Teilton in Johnstons Notation

Die Untertonreihe (›U-Tonality‹) unter g ab dem vierten Teilton stellt sich so dar:

Beispiel 10: Untertonreihe von g ab dem vierten Teilton in Johnstons Notation

Transponiert man beide Tonfolgen so, dass die O-Tonality auf d<sup>1</sup> und die U-Tonality auf a<sup>2</sup> beginnt und legt die Töne in eine Oktave, ergeben sich folgende Skalen:

Beispiel 11: O-Tonality- und U-Tonality-Skalen

14 b und 7 werden zu einem Symbol zusammengezogen.

Diese Skalen bilden das Material des 2. Satzes von Johnstons String Quartet No. 10 (1995). Der Satz beruht auf einem Thema, das sowohl – etwa am Beginn des 2. Satzes (Audiobsp. 1) – als Umkehrung als auch in der Originalgestalt erscheint und den Satz ostinat durchzieht, wobei die Originalgestalt die O-Tonality-Skala, die Umkehrung die U-Tonality-Skala verwendet.

T. 21 Vcl.



T. 1 Vcl.



Beispiel 12: Ben Johnston, String Quartet No. 10, 2. Satz, Thema in Originalgestalt und in Umkehrung, © 1999 by Smith Publications

 [http://storage.gmth.de/zgmth/media/869/Quint\\_ZGMTH-13\\_1\\_Audio01.mp3](http://storage.gmth.de/zgmth/media/869/Quint_ZGMTH-13_1_Audio01.mp3)

Audiobeispiel 1: Ben Johnston, String Quartet No. 10, 2. Satz, T. 1–5, Thema in der Umkehrung (*Ben Johnston, String Quartets Nos. 1, 5, & 10*, Kepler Quartet, New World Records 80693, Aufnahme 17.1.2011, Track 3, 0:00–0:20)

Johnston beschreibt den Satz als »Bach'sche Chaconne«<sup>15</sup> und dachte dabei möglicherweise an das Vorbild aus der Partita d-Moll BWV 1004 für Violine solo. Die Anspielung ergibt sich durch Tonart und Rhythmik:



Beispiel 13: J. S. Bach, Partita d-Moll BWV 1004, T. 17–21

Die Kombination von ostinatem Thema und Umkehrung erscheint zwar in Bachs Chaconne nicht, ist aber in anderen Kompositionen der Barockzeit durchaus zu finden.<sup>16</sup> Die Polarität von ›O-Tonality‹ und ›U-Tonality‹ dagegen ersetzt den Wechsel zwischen Dur und Moll, der in der Chaconne von Bach große Formabschnitte abgrenzt.

Bemerkenswert an Johnstons Satz ist zunächst einmal die Differenzierung, die durch die verwendete Skala entsteht. Dies veranschaulicht ein Vergleich mit einer gleichstufig-temperierten Fassung (Bsp. 14).

Die gleichstufig-temperierte Fassung verwendet fünf verschiedene Intervalle (100, 200, 300, 400, 500 Cent), die Originalfassung dagegen zwölf verschiedene (112, 119, 128, 139, 151, 165, 182, 204, 267, 386, 455, 498 Cent).

15 Johnston 2006b, 1:00:48.

16 Ein Beispiel wäre *The Grand Dance* am Ende von *King Arthur* (1691) von Henry Purcell.

Beispiel 14: Ben Johnston, String Quartet No. 10, 2. Satz, Thema im Original und in gleichstufig-temperierter Stimmung

Intoniert man das Thema in einer Stimmung der Bach-Zeit (Werckmeister III), so ergibt sich:

Beispiel 15: Ben Johnston, String Quartet No. 10, 2. Satz, Thema in der Stimmung Werckmeister III

Hier finden sich zwar immerhin auch zehn verschiedene Werte (92, 101, 107, 193, 199, 204, 311, 397, 406, 498 Cent), da aber die Abweichungen zum gleichstufig-temperierten Halbton minimal sind (max. 11 Cent), wirken die Varianten unvergleichlich weniger markant als die Intervalle bei Johnston.

 [http://storage.gmth.de/zgmth/media/869/Quint\\_ZGMTH-13\\_1\\_Audio02.mp3](http://storage.gmth.de/zgmth/media/869/Quint_ZGMTH-13_1_Audio02.mp3)

Audiobeispiel 2: Ben Johnston, String Quartet No. 10, 2. Satz, T. 1–5, Thema gleichstufig-temperiert, in Werckmeister III- und Originalstimmung (elektronische Simulation) (vgl. Bsp. 14/15)

Die Gestalt des Themas ist perfekt dazu geeignet, die Differenzierung der Tonstufen besonders plastisch hervortreten zu lassen, was sowohl systematische als auch historische Gründe hat. Zum einen systematische: Johnston komponiert eine Verzierung der O-Tonality-Skala, die bis auf das  $\mathbb{13}B$ - allen Stufen einen Gerüstton zukommen lässt (Bsp. 16). Der Oktavrahmen gibt einen Maßstab vor, an dem der Hörer die unterschiedlichen Intervalle messen kann.

Beispiel 16: Ben Johnston, String Quartet No. 10, 2. Satz, Thema mit Hintergrundgerüst

Auf der anderen Seite stehen die historischen Gründe: Die Gestalt des Themas befördert Assoziation mit der Welt der Barockmusik und in dieser Welt hebt sich die Intonation als besonders fremd- und neuartig hervor.

Bemerkenswert ist neben dem Tonsystem auch die formale Gestaltung des Satzes, die, in Abhängigkeit vom Thema, durch folgendes Schema dargestellt werden kann (Tab. 1):

	Ia					Ib			IIa			IIb	
Takt	1	5	9	13	17	21	25	29	33	37	41	45	49
Vn 1				U	U	¬	O	¬	U	¬	U	O	¬
Vn 2			U	¬									
Vla		U	¬					O	¬				
Vcl	U	¬				O	¬			U	¬		

Tabelle 1: Ben Johnston, String Quartet No. 10, 2. Satz, Formschema (U = Umkehrung; O = Originalgestalt)

Es ergibt sich eine Form, deren Proportionen sich wie folgt darstellen lassen (Tab. 2):

Takt	<b>1-32 (I)</b>				<b>33-49 (II)</b>					
Takt	1-20 (Ia)				21-32 (Ib)				33-44 (IIa)	45-49 (IIb)
	20:12 = 5:3 (≈ Goldener Schnitt)				12:5 ≈ 2:1					
	<b>I:II = 32:17 ≈ 2:1</b>									
	<b>(I+II):I = 49:32 ≈ 3:2</b>									
	U-Tonality				O-Tonality				U-Tonality	O-Tonality
	U-Tonality → O-Tonality (1)				U-Tonality → O-Tonality (2)					

Tabelle 2: Ben Johnston, String Quartet No. 10, 2. Satz, Proportionen der Formteile

Die Form des Themas in Kombination mit den Einsatzstellen im Satz bedingt einerseits eine Gliederung in Viertakter, zum anderen eine ständige Verklammerung derselben dadurch, dass das Thema den fünften Takt als Abschluss verlangt (in Tabelle 1 durch das Zeichen ¬ angegeben). Dabei entsteht eine Spannung, die von Viertakter zu Viertakter weitergegeben wird und die Johnston durch die allmähliche Ausweitung der oberen Ambitusgrenze (von der kleinen bis hin zur viergestrichenen Oktave) und die Dynamik (von *pp* zu *fff*) inszeniert. Diese Dramaturgie, die linear auf die Lösung in Takt 49 gerichtet ist, überlagert die formale Gliederung und bildet gleichzeitig einen Kontrast zur historisch-stilistischen Welt der Barockmusik, der lineare Steigerungen in dieser Form fremd sind.

Das Bild, das der Satz hinterlässt, ist einerseits das einer extrem disziplinierten, fast modellhaft angelegten Musik, die andererseits ein Höchstmaß an Energie entfaltet. Die Mikrotonalität mit ihren ›perfekten‹, ›glasklaren‹ und zugleich differenziert abgestuften Intervallen stützt dieses Bild, wie umgekehrt die formale Dramaturgie die Polarität von O-Tonality und U-Tonality inszeniert.

### String Quartet No. 9, 3. Satz: Aus einem Zirkel wird eine mikrotonal modulierende Sequenz

Die stilistische Welt, auf die der 3. Satz von Johnstons Neuntem Streichquartett (1986) anspielt, ist die eines langsamen Satzes des klassischen Stils.<sup>17</sup> Der Satz ist als verkürzte Reprisesform komponiert (Tab. 3).

	<b>A</b>	<b>B</b>	<b>A'</b>
Takte	1–28	29–49	50–63
Proportionen	4	3	2
Tonarten	F-Dur	g-Moll/d-Moll	F-Dur

Tabelle 3: Ben Johnston, String Quartet No. 9, 3. Satz, Formschema

Der A-Teil ist noch einmal symmetrisch in 14 (4+4+6) + 14 (4+4+6) Takte in periodischer Anlage mit Halbschluss in Takt 14 und Ganzschluss in Takt 28 geteilt. Die interne Struktur, die Satztechnik und die Tonartendisposition halten sich an klassische Modelle: Blendet man die Mikrotonalität aus, bleibt der gesamte Tonvorrat des A-Teils fast vollständig diatonisch: Er wird bestimmt durch F-Dur und wird nur hin und wieder durch den Ton *cis* erweitert. Auch die harmonischen Fortschreitungen entsprechen mit kadenziellen und sequenziellen Akkordbewegungen jenen der traditionellen Tonalität. Die Satztechnik beruht auf durchgehender Ausharmonisierung der Melodie der 1. Violine – unter weitestgehender Beachtung traditioneller Satzregeln (Wechsel zwischen enger und weiter Akkordlage, Vorbereitung und regelkonforme Auflösung von Dissonanzen). Die ersten vier Takte beschreiben einen einfachen sich öffnenden kadenziellen Verlauf, der auch bezüglich des Tonmaterials »konventionell« bleibt:

Slow, expressive ♩ = 66

Beispiel 17: Ben Johnston, String Quartet No. 9, 3. Satz, T. 1–4, © 1989 by Smith Publications

17 Vgl. Johnston 2006b, 60:16.

Es erscheinen ausschließlich ›Minus-Vorzeichen‹ als spezielle Alterationen, die zu reinen d-Moll- bzw. B-Dur-Dreiklängen führen. Die großen Sekunden  $f^1-g^1$  (9/8) und  $g^1-a^1$  (10/9) in Takt 1 in der 1. Violine differieren, und in Takt 4 gibt es eine Andeutung von Mikrotonalität durch das  $d^1$  in der 2. Violine, das um 21,5 Cent höher zu intonieren ist als das  $d^1$  in der Viola im dritten Takt.<sup>18</sup>

Erst ab dem fünften Takt entfaltet sich die tonsystematische Differenzierung: An die ersten vier Takte schließt sich ein weiterer Viertakter an, der auf einer Quintfallsequenz beruht. Ohne mikrotonale Vorzeichen sieht der Sequenzgang so aus:



Beispiel 18: Ben Johnston, String Quartet No. 9, 3. Satz, T. 5–8, Sequenzgang

Während der kadenzielle Verlauf der ersten vier Takte durch die reine Stimmung eher gefärbt als verfremdet wird, hat Johnstons Auskomposition dieser Sequenz (Bsp. 19) gravierende Folgen sowohl für die Melodik als auch für Harmonik.

Beispiel 19: Ben Johnston, String Quartet No. 9, 3. Satz, T. 5–8, © 1989 by Smith Publications

 [http://storage.gmth.de/zgmth/media/869/Quint\\_ZGMTH-13\\_1\\_Audio03.mp3](http://storage.gmth.de/zgmth/media/869/Quint_ZGMTH-13_1_Audio03.mp3)

Audiobeispiel 3: Ben Johnston, String Quartet No. 9, 3. Satz, T. 5–8  
(*Ben Johnston, String Quartets Nos. 2, 3, 4, & 9*, Kepler Quartet, New World Records 80637, Aufnahme 1.1.2006, Track 3, 0:14-0:29)

Bedingt durch die Sequenz besteht die mikrotonale Melodie in der 1. Violine im Grundgerüst aus einer Abwärtstreppe:



Beispiel 20: Ben Johnston, String Quartet No. 9, 3. Satz, T. 5–8, Melodiegerüst ohne mikrotonale Vorzeichen

18 Vgl. zum syntonischen Komma auch Haas 2014, 146.

Durch die Harmonisierung bekommen die Melodietöne unterschiedliche Funktionen im Akkord (kleine Septime eines Moll-Septakkordes, kleine oder große Septime eines Dur-Septakkordes etc.), die bei Johnston durch die Intonation hörbar werden:

Beispiel 21: Ben Johnston, String Quartet No. 9, 3. Satz, T. 5–8, Melodiegerüst mit Bezugsakkorden

In Proportionen und Cent-Werte übersetzt ergibt sich folgender Gang:

3/2	4/3	35/27	100/81	800/729	7000/6561	Proportion zu F
702	498	449	365	161	112	Abstand zu F (Cent)
8/9	35/36	20/21	8/9	35/36		Intervall (Proportion)
-204	-49	-84	-204	-49		Intervall (Cent)

Beispiel 22: Ben Johnston, String Quartet No. 9, 3. Satz, T. 5–8, Melodiegerüst mit Proportionen und Centwerten

Im Unterschied zu einer temperierten Version gibt es in diesem Melodiegang also nicht vier, sondern sechs Stufen. Darüber hinaus enthält er nicht zwei, sondern drei Fortschreitungsintervalle: An der Stelle von großer und kleiner Sekunde stehen die Intervalle 8/9, 35/36 (ca. ein Viertelton) und 20/21. Und schließlich bleiben die Fortschreitungsintervalle zwar relativ einfach, der Weg führt aber in Regionen, die weit vom Ausgangspunkt F-Dur entfernt sind: Die Proportion  $F/7G$  beträgt 7000/6561 (!) und  $7B$ -,  $A$ - und  $G$ -- sind jeweils um ca. einen Viertelton gegenüber den gleichstufig temperierten Skalenstufen verschoben.

Quintfallsequenzen sind Fortschreitungen, die in traditioneller tonaler Musik potentiell einen Zirkel durchschreiten. In der diatonischen Variante des Bassgangs in Takt 5–8 muss dabei bekanntlich eine Quinte als vermindert erscheinen:

Takt: 5    6    7    8

Beispiel 23: Ben Johnston, String Quartet No. 9, 3. Satz, T. 5–8, Bassgang, diatonische Variante

In Johnstons Quartett sieht die Intonation anders aus:

Takt: 5    6    7    8

4/3	2/3	4/3	4/3	25/36	4/3	2/3	Intervall (Proportion)
498	-702	498	498	-632	498	-702	Intervall (Cent)
0	498	-204	294	792	160	658	Entfernung von D- (Cent)

Beispiel 24: Ben Johnston, String Quartet No. 9, 3. Satz, T. 5–8, Bassgang mit Originalvorzeichen

Diese Sequenz ist also kein Zirkel, sondern eine Art mikrotonaler Modulation: das *D* in Takt 8 ist um fast ein Viertelton (ca. 44 Cent = zwei syntonische Kommata) tiefer als das *D* in Takt 5. Die abfallende Sequenz führt zu einem Absinken der Bezugsebene und ergibt einen spektakulären mikrotonalen Effekt.

Die absteigende Modulation um zwei Kommata wird in den Takten 9–12 umgekehrt, sodass das ursprüngliche Niveau wieder erreicht wird:

Beispiel 25: Ben Johnston, String Quartet No. 9, 3. Satz, T. 9–12, © 1989 by Smith Publications

 [http://storage.gmth.de/zgmth/media/869/Quint\\_ZGMTH-13\\_1\\_Audio04.mp3](http://storage.gmth.de/zgmth/media/869/Quint_ZGMTH-13_1_Audio04.mp3)

Audiobeispiel 4: Ben Johnston, String Quartet No. 9, 3. Satz, T. 9–12  
(Ben Johnston, *String Quartets Nos. 2, 3, 4, & 9*, Kepler Quartet, New World Records 80637, Aufnahme 1.1.2006, Track 3, 0:29-0:47)

Dabei durchläuft die Harmonik folgende Stationen (Bsp. 26):

12800/6561	3200/2187	800/729	320/243	160/81	40/27	10/9	4/3	1/1	Abstand zu <i>F</i> (Proportion)
-44	658	160	476	-22	680	182	498	0	Abstand zu <i>F</i> (Cent)
3/2	3/4	6/5	3/4	3/2	3/4	6/5	3/4		Intervall (Proportion)
702	-498	316	-498	702	-498	316	-498		Intervall (Cent)

Beispiel 26: Ben Johnston, String Quartet No. 9, 3. Satz, T. 9–12, Grundtongang mit Proportionen und Centwerten

3/2	3/2	6/5	3/2	1/4	3/2	3/2	6/5	3/2	1/4
3/2x3/2x6/5x3/2x1/4=81/80					3/2x3/2x6/5x3/2x1/4=81/80				

Beispiel 27: Ben Johnston, String Quartet No. 9, 3. Satz, T. 9–12, Rückmodulation von *F--* nach *F*

Die harmonische Systematik des mikrotonalen Aufwärtsgangs ist die folgende: In Takt 9 und 10 schreitet die Harmonik mit den Stufen  $F--$  |  $c--$  |  $G--$  |  $B--$  |  $F--$  fort. Durch die Terz  $G--/B-- = 6/5$  verschiebt sich dabei das  $F--$  um ein syntonisches Komma nach oben. Der gleiche Weg wird in Takt 11–12 wiederholt und nach dieser Prozedur ist das ursprüngliche  $F$  wieder erreicht (Bsp. 27).

Johnstons Komposition der Takte 5–12 hat sowohl eine vertikale als auch eine horizontale Komponente: Vertikal werden Tonstufen durch Wechsel der Grundtöne in ihrer Intonation differenziert (z. B.  $B$  als Terz von  $G$  und  $7B$  als Septime von  $C$ ) und horizontal läuft der Stufengang der Sequenz durch drei jeweils um ein syntonisches Komma differierende Ebenen ( $F$ ,  $F-$ ,  $F--$ ).

Ähnlich wie bei der Chaconne aus dem String Quartet No. 10 beleuchten sich auch hier historische Anspielung und Mikrotonalität gegenseitig. Der vertraute Kontext (Form, Satztechnik, harmonische Grundierung) lässt die Differenzierungen der Intervalle und Fortschreitungen umso deutlicher hervortreten, oder umgekehrt: Das Tonsystem wirft ein neues, fremdartiges Licht auf die bekannte Tonsprache.

### String Quartet No. 10, 4. Satz: Dramaturgie durch Erweiterung des mikrotonalen Tonvorrats

Während in den beiden ersten Beispielen der stilistische Bezugspunkt deutlich zu identifizieren war, ist ein durchgängiges Stil-Vorbild im letzten Satz des String Quartet No. 10 nicht dingfest zu machen. Der Satz besteht aus einer Variationsfolge, der das irische Volkslied *Danny Boy (A Londonderry Air)* zu Grunde liegt (Bsp. 28).

Oh Dan-ny Boy, the pipes, the pipes are call-ing from glen to glen and down the moun-tain side, the sum-mer's gone and all the flowers are dy-ing, 'tis you, 'tis you must go and I must bide. But come ye back when sum-mer's in the mea-dow or when the val-ley's hushed and white with snow, it's I'll be there in sun-shine or in sha-dow, oh Dan-ny Boy, oh Dan-ny Boy I love you so!

Beispiel 28: *Danny Boy (A Londonderry Air)*

Der Satz aus dem String Quartet No. 10 gliedert sich in acht Abschnitte, in denen die Liedmelodie auf unterschiedliche Weise modifiziert wird. Abgeschlossen wird er durch einen Coda-Schlusstakt mit Flageolett-Glissandi.

Die Dramaturgie des Satzes zielt dabei auf die ›Entdeckung‹ von *Danny Boy*, die durch sich überlagernde Prozesse gestaltet wird. Wie schon im 2. Satz des gleichen Quartetts arbeitet Johnston auch hier mit Umkehrung und Originalgestalt (ohne hier

allerdings die beiden Fassungen an U- und O-Tonalities zu koppeln), wodurch die Abschnitte I–VI (Umkehrung, Bsp. 29, oben) und VII–VIII (Originalgestalt, Bsp. 29, unten) zu übergeordneten Formteilen zusammengefasst werden.



Beispiel 29: Ben Johnston, String Quartet No. 10, 4. Satz, T. 109–112 (oberes Notensystem) und T. 125–128 (unteres Notensystem), 1. Violine, © 1999 by Smith Publications

Der erste Formteil entfaltet dabei eine rhythmische Beschleunigung, die – nicht streng linear, aber als Tendenz unüberhörbar – von Viertel-Achtel-Paaren (Bsp. 30) über durchlaufende Achtel hin zu einer durchgehenden Sechzehntelbewegung führt. Der VI. Abschnitt stoppt diesen Prozess und fällt zurück in eine Achtelbewegung (Bsp. 29). Dabei kommt ihm die Aufgabe zu, den Eintritt der Originalmelodie vorzubereiten – ein dramaturgischer Effekt, der durch das Tonsystem gestützt wird (siehe unten). So entsteht eine Überlagerung der Großform durch eine zweite Gliederung in die Abschnitte I bis V einerseits und VI bis VIII andererseits. Unterstützt wird diese sekundäre Teilung durch den Wechsel von Metrum und Rhythmik. In den Abschnitten I bis V erscheint die Melodie rhythmisch zum 6/8-Takt verzerrt (Bsp. 30), ab dem VI. Abschnitt tritt sie dagegen in der rhythmischen Originalgestalt auf.

Eine Übersicht über die Form zeigt wieder eine strenge Proportionierung (Bs. 31).



Beispiel 30: Ben Johnston, String Quartet No. 10, 4. Satz, T. 1–5, 1. Violine, © 1999 by Smith Publications

Abschnitt	<b>I</b>	<b>II</b>	<b>III</b>	<b>IV</b>	<b>V</b>	<b>VI</b>	<b>VII</b>	<b>VIII</b>	<b>Coda</b>
Takt	1	23	46	68	88	109	125	141	157
Form	U	U	U	U	U	U	O	O	
	388 ♩ : 136 ♩ = ca. 3:1								
Taktart	6/8	6/8	6/8	6/8	6/8	4/4	4/4	4/4	
Bewegung	♩ / ♩	→	→	→	♩	♩	→	♩	
	324 ♩ : 200 ♩ = ca. 1,6 (Goldener Schnitt)								

Tabelle 4: Ben Johnston, String Quartet No. 10, 4. Satz, Formschema

EKLEKTIZISMUS UND EXPERIMENT

I (1-22) /  
II (23-45)

III (46-67)

IV (68-87)

V (88-108)

VI (109-124)

VII (125-140)

VIII (141-156)

The image displays eight systems of musical notation for a string quartet. Each system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings. Roman numerals I through VIII are placed to the left of each system, indicating different tonal materials. Some systems include specific performance instructions such as '7#', '13', and '7b' above the notes. The notation is complex and experimental, reflecting the 'Eklektizismus und Experiment' theme.

Beispiel 31: Ben Johnston, String Quartet No. 10, 4. Satz, Tonmaterial

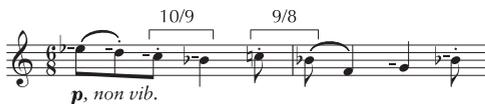
Die Satzstruktur ist einfach: Die Melodie, die sich mit Ausnahme von Abschnitt III (Cello) immer in der 1. Violine befindet, wird mehr oder weniger figuriert in den Begleitstimmen ausharmonisiert. Das Besondere ist das Tonmaterial der jeweiligen Abschnitte, das in Beispiel 31 dargestellt ist. Dabei sortiert die jeweils untere Zeile das Material als Skala, während in der jeweils oberen Zeile die Intervallproportionen durch die Form der Notenköpfe dargestellt sind. Bezugspunkte sind die Noten mit weißen runden Köpfen, die zueinander im Verhältnis  $3/2$  bzw.  $2/3$  stehen. Davon abgeleitet sind:

- schwarze runde Notenköpfe =  $5/4$  bzw.  $4/5$ ;
- weiße quadratische Notenköpfe =  $7/4$  bzw.  $4/7$ ;
- dreieckige Notenköpfe =  $11/8$  bzw.  $8/11$ ;
- rautenförmige Notenköpfe =  $13/8$  bzw.  $8/13$ .

Es ergibt sich so ein Prozess, der die oben beschriebene Dramaturgie des Satzes widerspiegelt: In den ersten vier Abschnitten wird das verwendete Tonmaterial nach und nach erweitert.<sup>19</sup> Die Abschnitte V und VI fungieren als ›retardierendes‹ Moment. Im Abschnitt VII, der als Zielpunkt der Dramaturgie die bis dahin versteckte Liedmelodie aufdeckt, ist dann das Tonmaterial am reichhaltigsten.

So wie sich das verwendete Tonmaterial von Abschnitt zu Abschnitt verändert, verändern sich auch Stimmführung und Zusammenklänge. Hierbei ergibt sich auch ein historisch-stilistisch interpretierbarer Prozess:

Abschnitt I kennt nur Quint/Quart-Oktavklänge (die Viola mit ihren perkussiven, diastematisch undefinierten Col-legno-Schlägen kann hier vernachlässigt werden) und diatonische Schritte in den einzelnen Instrumenten. Mikrotonalität erscheint nur als erste Andeutung versteckt durch die Verwendung zweier unterschiedlich großer Sekunden ( $9/8$  und  $10/9$ , Bsp. 32). Es entsteht eine Klangwelt, die auf Musik des Mittelalters anspielt. Unterstützt wird diese Anspielung durch das Metrum und die Lang-kurz- bzw. Kurz-lang-Rhythmen.



Beispiel 32: Ben Johnston, String Quartet No. 10, 4. Satz, T. 1–2, 1. Violine, © 1999 by Smith Publications

Abschnitt II verwendet bis auf wenige Ausnahmen Quint-Oktav-Klänge und Dreiklänge, meist in der ersten Umkehrung. Die historische Assoziation ist jetzt ›frühe Renaissance‹: Der Wechsel von Quint-Oktav-Klängen und Sextakkorden lässt an Fauxbourdon-Sätze Dufays denken (da die Viola hier weiterhin als Perkussionsinstrument fungiert, kann der Satz immer noch als strukturell dreistimmig behandelt werden).

Abschnitt III erweitert das Repertoire an Klängen durch Einbeziehung von U- und O-Tonality-Septakkorden. In den Einzelstimmen gibt es nun auch chromatische Alterationen und septimale Ganztöne  $8/7$  (Bsp. 33).

19 Eine analoge Strategie verfolgt Johnston in String Quartet No. 4 (vgl. Shinn 1977).

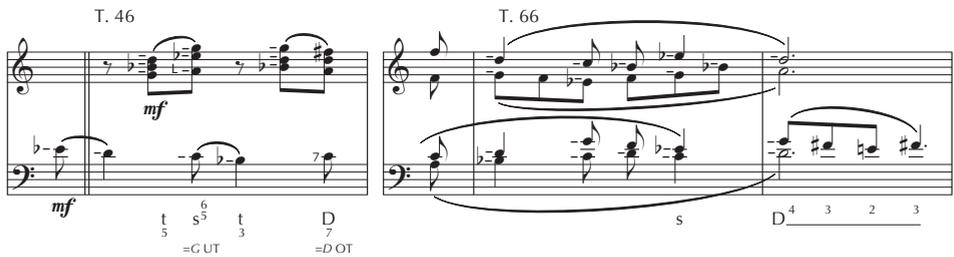


Beispiel 33: Ben Johnston, String Quartet No. 10, 4. Satz, T. 46–50, 1. Violine, © 1999 by Smith Publications

⏮) [http://storage.gmth.de/zgmth/media/869/Quint\\_ZGMTH-13\\_1\\_Audio05.mp3](http://storage.gmth.de/zgmth/media/869/Quint_ZGMTH-13_1_Audio05.mp3)

Audiobeispiel 5: Ben Johnston, String Quartet No. 10, 4. Satz, T. 46–50  
(*Ben Johnston, String Quartets Nos. 1, 5, & 10*, Kepler Quartet, New World Records 80693, Aufnahme 1.1.2011, Track 5, 1:47-2:00)

Ab dem III. Abschnitt sind keine eindeutigen historischen Vorbilder mehr zu erkennen. Mit der Einbeziehung von Septakkorden (als O- und U-Tonality-Klängen) lässt der Satz die Welt von Mittelalter und Renaissance hinter sich und bezieht sich auf standardisierte Wendungen der Dur-Moll-Tonalität (Bsp. 34).



Beispiel 34: Ben Johnston, String Quartet No. 10, 4. Satz, T. 46 und T. 66–67, © 1999 by Smith Publications

Im IV. Abschnitt entstehen zusätzliche dissonante Klänge durch Sechzehntelbewegungen, die sich in erster Linie in 2. Violine und Viola finden. Signifikanter ist aber die Erweiterung des melodischen Repertoires, das jetzt auch explizite mikrotonale Schritte verwendet (Bsp. 35).



Beispiel 35: Ben Johnston, String Quartet No. 10, 4. Satz, T. 70–72, 2. Violine, © 1999 by Smith Publications

⏮) [http://storage.gmth.de/zgmth/media/869/Quint\\_ZGMTH-13\\_1\\_Audio06.mp3](http://storage.gmth.de/zgmth/media/869/Quint_ZGMTH-13_1_Audio06.mp3)

Audiobeispiel 6: Ben Johnston, String Quartet No. 10, 4. Satz, T. 70–72, 2. Violine (elektronische Simulation)

In den Abschnitten V und VI geht die Beschränkung des Tonmaterials mit einer Vereinfachung von Klängen und Melodieschritten einher. Als retardierendes Moment bereiten diese Abschnitte den Schluss vor: In den beiden letzten Abschnitten VII und VIII wird das differenzierteste Tonmaterial mit dem größten Reichtum entfaltet. Dabei gibt es noch einmal einen Perspektivenwechsel: Während in Abschnitt VII die meisten Tonstufen innerhalb des gesamten Satzes verwendet werden, beinhaltet der VIII. Abschnitt als einziger alle Proportionen der Teiltöne 3, 5, 7, 11 und 13, also ein vollständiges ›13-Limit-System.

 [http://storage.gmth.de/zgmth/media/869/Quint\\_ZGMTH-13\\_1\\_Audio07.mp3](http://storage.gmth.de/zgmth/media/869/Quint_ZGMTH-13_1_Audio07.mp3)

Audiobeispiel 7: Ben Johnston, String Quartet No. 10, 4. Satz, Abschnitt VII, Anfang (*Ben Johnston, String Quartets Nos. 1, 5, & 10*, Kepler Quartet, New World Records 80693, Aufnahme 1.1.2011, Track 5, 5:27–5:46)

Die Dramaturgie des Satzes zielt auf die plötzliche ›Aufdeckung‹ der zitierten *Danny-Boy*-Melodie. Dabei werden formale und rhythmisch-metrische Strategien mit der schrittweisen Entfaltung eines immer reicheren mikrotonalen Tonvorrats enggeführt. Der Satz kulminiert schließlich in den beiden Schlussabschnitten, in denen *Danny Boy* in Originalgestalt erscheint. In Abschnitt VII ist der Tonvorrat maximal und in Abschnitt VIII wird die maximale Anzahl von Teiltonproportionen verwendet. Einher mit der Erhöhung der Komplexität des Materials geht eine Veränderung der Klangsprache, die den Beginn des Satzes aus musikhistorischer Perspektive wie einen Gang durch die Epochen erscheinen lässt.

### String Quartet No. 8, 1. Satz: Figurationen mit exakten Proportionen ersetzen harmoniefremde Töne

Der 1. Satz des Achten Streichquartetts orientiert sich ebenfalls am Vorbild des klassischen Stils, auch wenn die Klänge und Klangverbindungen hier keine eindeutige stilistische Referenz beinhalten. Der Satz gliedert sich in zwei zu wiederholende Abschnitte à 18 Takte, die wiederum in jeweils 10+8 Takte (Hauptsatz/Seitensatz) unterteilt sind. Während der Grundtongang im ersten Abschnitt unverkennbar auf einer I-V-Polarität aufgebaut ist, ist der der Hauptsatz am Beginn des zweiten Abschnitts im Stile einer Durchführung instabil, der Seitensatz kehrt dann zur I. Stufe zurück (Tab. 5). Diese Kombination von Zwei- und Dreiteiligkeit entspricht der dreigeteilt binären Menuettform des galanten Stils mit Wiederkehr der Grundtonart in der Mitte des zweiten Teils.

Takt	: 1–10	11–18 :	: 19–28	29–36 :
	<b>A</b>		<b>A'</b>	
	Hauptsatz	Seitensatz	Hauptsatz	Seitensatz
	C-OT	G-OT	<i>modulierend</i>	C-OT

Tabelle 5: Ben Johnston, String Quartet No. 8, 1. Satz, Formschema

»C-OT« und »G-OT« stehen in Tabelle 5 für O-Tonality auf C bzw. G-. Ähnlich wie im 2. Satz des Zehnten Quartetts gestaltet Johnston auch hier die traditionelle Tonalität um: global sind die großen Formteile durch unterschiedliche O-Tonalities strukturiert. Interne Harmoniewechsel arbeiten auch mit U-Tonalities.

Der Formgestaltung des Satzes wird hier nicht weiter nachgegangen. Stattdessen soll ein Aspekt der Satztechnik genauer betrachtet werden. Wieder – wie bei den Beispielen oben – geht es dabei um die mikrotonale Neuinterpretation einer traditionellen Struktur.

Der Seitensatz beginnt folgendermaßen:

Beispiel 36: Ben Johnston, String Quartet No. 8, 1. Satz, T. 11, © 1990 by Smith Publications

 [http://storage.gmth.de/zgmth/media/869/Quint\\_ZGMTH-13\\_1\\_Audio08.mp3](http://storage.gmth.de/zgmth/media/869/Quint_ZGMTH-13_1_Audio08.mp3)

Audiobeispiel 8: Ben Johnston, String Quartet No. 8, 1. Satz, T. 11–13  
(Ben Johnston, *String Quartets Nos. 6, 7, & 8*, Kepler Quartet, New World Records 80730, Aufnahme 15.4.2016, Track 4, 0:44–0:56)

Der Tonvorrat des Taktes besteht aus den Teiltönen 8 bis 16 auf G- mit zusätzlichem *cis*. Die Satzstruktur besteht aus der Melodie in der 1. Violine, einer Basstütze im Cello und Figurationen in 2. Violine und Viola. Von besonderem Interesse ist dabei das harmonische Verhältnis der mittleren Instrumente zum Außenstimmensatz. Bei traditionellen tonalen Diminutionen können bekanntlich harmonie- und konturabhängige Diminutionen unterschieden werden, d. h. Akkordbrechungen auf der einen und Durchgangs- bzw. Wechselnoten oder verwandte melodische Muster auf der anderen Seite. Der Reiz konturabhängiger Diminutionen besteht darin, dass die Linearität der Stimme die Empfindung der entstehenden Dissonanzen zu Gunsten einer Fortsetzungserwartung zurückdrängt. Dies veranschaulicht der Vergleich zweier Schlusswendungen aus Bachs *Wohltemperiertem Klavier* (Bsp. 37). In beiden Beispielen kommt scheinbar der gleiche dissonante Klang vor, der aber durch die Linienführung und die verschiedene Beziehung zum Gerüstsatz bzw. harmonischen Verlauf (Quartvorhalt vs. Antizipation) jeweils anders wirkt.

Johnstons Musik definiert ›Diminutionen‹ neu.<sup>20</sup> Die Klänge, die durch Diminutionen entstehen, gehen aus klar definierten Intervallproportionen hervor, die sich aufgrund

20 Vgl. auch die Diskussion der Bewertung von ›harmoniefremden Tönen‹ in Haas 2014, 150 ff.

Fuga XIV BWV 883

Fuga XIX BWV 888

Beispiel 37: J.S. Bach, *Das Wohltemperierte Klavier*, Bd. 2, Fuga XIV fis-Moll, BWV 883, T. 69–70; Fuga XIX A-Dur, BWV 888, T. 28.3–29

Beispiel 38:  
Ben Johnston, *String Quartet No. 8*, 1. Satz,  
T. 11, Intervallproportionen zum Grundton G-,  
© 1990 by Smith Publications

1.Vn.	9	18	9	18	18	8	16
2.Vn.	7	13	6	13	14	15	7
Vla.			6	10	11	10	6
Vcl.	2	(4)					

ihrer harmonischen Unabhängigkeit nicht mehr signifikant von ›Hauptklängen‹ unterscheiden. Potenziell nimmt also jedes Sechzehntel eine eigenständige harmonische Bedeutung an. So entstehen im ersten Takt des Seitensatzes (T. 11) auf den beiden ersten Viertelzeiten folgende Proportionen zum Grundton G- (Bsp. 38).

Mit dieser ›Aufwertung‹ der Zusammenklänge verliert die melodische Komponente der Diminutionen in 2. Violine und Viola aber nicht ihre Bedeutung. Stattdessen zeich-

nen sie sich durch mikrotonalen Stufenreichtum aus. Auf eine genaue Analyse dieser Stufen kann hier verzichtet werden, da die zugrundeliegende Skala fast identisch mit der aus dem 2. Satz des Zehnten Quartetts ist (siehe oben).

## 2. ÄSTHETIK

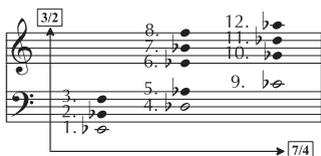
Die analysierten Kompositionen haben gezeigt, wie Verfahren traditionellen Komponierens in Johnstons Quartetten durch den Einsatz von ›Extended Just Intonation‹ neu gedacht werden. Bekanntes und Experimentelles tritt dabei in ein dialektisches Spannungsverhältnis. Hintergrund-Stile bleiben konstant (String Quartet No. 10, 2. Satz: Barock; String Quartet No. 9, 3. Satz, und String Quartet No. 8, 1. Satz: Klassik) oder verändern sich im Sinne einer ›stilistischen Evolution‹ (String Quartet No. 10, 4. Satz).

Welche ästhetischen Implikationen sind nun mit dieser Dialektik zwischen Eklektizismus und Experiment verbunden? Dazu sollen erstens Beispiele vorgestellt werden, die zeigen, wie andere Komponisten mit ›Just Intonation‹ gearbeitet haben. Zweitens werden zwei Werke, die sich auf spezifische musikalische Traditionen beziehen, untersucht, um dann davon – drittens – Johnstons Ästhetik abzuheben.

### Just Intonation

Die Idee, die reine Erfahrung des Klangs losgelöst von kontextabhängigen Funktionen (seien es solche der Syntax, seien es solche der Semantik) ins Zentrum kompositorischer Verfahren zu stellen, hat in der US-amerikanischen Musik des 20. Jahrhunderts eine lange Tradition. Ausgehend von Edgard Varèse verfolg(t)en Komponisten wie John Cage, Terry Riley, Terry Jennings, Steve Reich, Morton Feldman, Alvin Lucier, Phill Niblock und viele andere zumindest in Teilen ihres Schaffens diesen Weg. Die Arbeit mit mikrotonalen Stimmungssystemen ist damit nicht notwendig verbunden, bildet aber einen wichtigen Strang in dieser Tradition.

Eine zentrale Figur in diesem Kontext ist La Monte Young, der – nach Anfängen als Fluxus-Künstler – ab den 1960er Jahren ein immer größeres Interesse an ›Just Intonation‹ entwickelte. *The Well-tuned Piano* (ab 1964) beispielsweise beruht auf einer speziellen Stimmung des Solo-Klaviers, die auf zwei 7/4-Septimen *Es-des / des-ces* aufgebaut ist, auf die jeweils mehrere 3/2-Quinten geschichtet werden:<sup>21</sup>

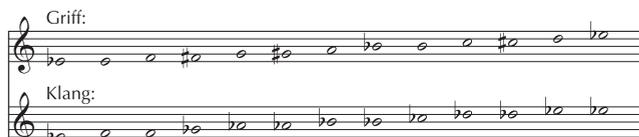


Beispiel 39: La Monte Young, *The Well-tuned Piano*, Ableitung der Stimmung

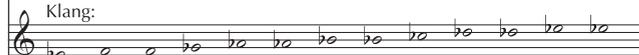
21 Vgl. Gann 1993, 143.

Die dabei gewonnenen zwölf Tonstufen bilden – in eine Oktave gelegt – die Materialskala der Komposition:

Griff:



Klang:



0	-23	+4	+40	-29	-56	-25	+2	-62	-31	-58	-27	0	Cent
1.	8.	3.	10.	5.	12.	7.	2.	9.	4.	11.	6.	1.	Position in der Ableitung

Beispiel 40: La Monte Young, *The Well-tuned Piano*, Stimmung

Eine Aufführung von *The Well-tuned Piano* (die Dauer kann bis zu sechs Stunden betragen) verwendet als Hintergrundfolie einen Gang durch verschiedene aus der Materialskala gewonnene Akkorde, die auf unterschiedliche Weise improvisatorisch figuriert werden. In Youngs ca. fünfstündiger Performance vom 25.10.1981<sup>22</sup> bestanden die ersten zehn Minuten (!) aus der Verzierung des ›Opening Chord‹<sup>23</sup>:



0	+2	-31	0	+4	+2	Cent
---	----	-----	---	----	----	------

Beispiel 41: La Monte Young, *The Well-tuned Piano*, ›Opening Chord‹

Hintergrund der sich dabei ergebenden Statik ist die Idee, die sinnliche Wahrnehmung auf bestimmte, ›wohlproportionierte‹ Klänge zu fokussieren. Die schwebungsfreien Harmonien der ›Just Intonation‹ sind als Werkzeuge zur Provokation bewusstseinsverändernder Prozesse konzipiert.

Ein ähnlich reduktionistischer Ansatz findet sich in vielen Arbeiten von James Tenney. *Critical Band* für 16 oder mehr Haltetoninstrumente (1988) besteht aus 13 Abschnitten à 60, 90 bzw. 120 Sekunden, in denen jeweils nur ein Klang ausgehalten wird. Nach und nach beinhalten die Klänge einerseits immer mehr Töne, andererseits vereinfachen sich die Proportionen (Bsp. 42).

Der Titel der Komposition zielt auf ein Phänomen der Hörwahrnehmung: ›Critical Band‹ ist der Bereich, innerhalb dessen verschiedene Frequenzen noch nicht als verschiedene Tonhöhen wahrgenommen werden. Die Komposition entfaltet den Übergang eines solchen Bereichs hin zur Wahrnehmung von eindeutig identifizierbaren Intervallen. Ähnlich wie Young fokussiert auch Tenney die besondere Empfindung einzelner Schwingungsproportionen, allerdings mit einem entscheidenden Unterschied: Während Young ausgewählte Klänge rituell-mystisch in Szene setzt, bewegen sich Tenneys Arbeiten auf der Grenze zwischen musikalischem Werk und wissenschaftlichem Experiment.

22 <https://www.youtube.com/watch?v=c3eN4xwADTI> (20.2.2017).

23 Vgl. Gann 1993, 143.

Beispiel 42: James Tenney, *Critical Band*, T. 1–6 und T. 13, © Frog Peak Music

Trotz dieser unterschiedlichen poetischen Ausrichtung stellt sowohl Youngs als auch Tenneys Musik eine Ausformung der oben beschriebenen ›US-amerikanischen‹ erfahrungszentrierten Ästhetik dar – einer Ästhetik, bei der das verwendete Material nur auf sich selbst und auf nichts anderes verweisen soll.

## Tradition

Ab den späten 1960er bzw. frühen 1970er Jahren findet sich bei einer ganzen Reihe von Komponisten eine stilistische Neuorientierung die als Symptom einer Krise der Moderne gesehen werden kann.<sup>24</sup> Anführen könnte man Werke von Stockhausen (*Mantra*), Ligeti (*Le Grand Macabre* oder *Horntrio*) oder Feldman (*Madame Press Died Last Week at Ninety*), die diese Krise dokumentieren. Parallel dazu entstand in den USA die Minimal Music und in Deutschland traten Komponisten in Erscheinung, die eine neue Subjektivität und einen neuen Bezug auf die Tradition einforderten. Gemeinsam ist all diesen Strömungen eine kritische Haltung gegenüber hyperkomplexen Strukturen sowie gegenüber esoterischen, konstruktivistischen Kompositionsverfahren. Vor diesem Hintergrund wurde ein neuer Blick auf die Musikgeschichte gerichtet. Daraus ergaben sich ganz unterschiedliche Ansätze, die Tradition in die eigene Arbeit aufzunehmen.

Wolfgang Rihms neoexpressionistisches Komponieren beispielsweise verfolgt die Strategie, traditionelle Satzstrukturen herbeizuzitieren, die dann eine Folie bilden, auf der Brüche, Sprünge, Verzerrungen und andere Destruktionen besonders spektakuläre Effekte ergeben sollen. Im *Wölfl-Liederbuch* für Bassbariton, Klavier und zwei große Trommeln (1980–81) tritt dieses Verfahren besonders drastisch zu Tage:

24 Vgl. Hiekel 2016, 519f.

Andante (♩ = 80)

Ich ha - be Dich, ge - lie - bet! Ich lie - be Dich, nicht mehr.

Beispiel 43: Wolfgang Rihm, *Wölfli-Liederbuch*, T. 1–6, © Universal Edition UE 17435

Die einfache Pendelbegleitung steht quer zum auftaktig gehörten Einsatz der Singstimme und wird beim Übergang von Takt 3 zu Takt 4 charakteristisch gebrochen. Die Tonhöhen im unteren System des Klaviers stellen einen ausgestellt einfachen Bassgang dar, der die Assoziation ›Volksmusik‹ provozieren soll, und nach einer Harmonisierung mit F-Dur, C-Dur und C-Dur-Sextakkord verlangt. Durch die satztechnisch ›fehlerhaften‹ dissonanten Akkorde, die sich durch die Singstimme und das obere System des Klaviers ergeben, inszeniert Rihm plakativ den Ausdruck des Textes bzw. den Wahnsinn Wölfli.<sup>25</sup>

Die Funktionsweise des Traditionsbezugs im *Wölfli-Liederbuch* besteht darin, dass die herbeizitierte Musiksprache – ›Volksmusik‹ – als Gefüge von Konventionen zu eindeutigen Hörerwartungen führt. Expression kann dann dadurch entstehen, dass dieses Gefüge zerstört, die Erwartung durchbrochen und so eine (›wahnsinnige‹) Handlung eines Subjekts erlebt wird. Die Tradition und das kompositorische Verfahren der Destruktion müssen einander dabei notwendigerweise fremd bleiben.

John Cages *Cheap Imitation* für Klavier (1969) verwendet als Material Erik Saties Ballett *Socrate* (1918), das mittels Zufallsoperationen zu einer einstimmigen Komposition transformiert wird.<sup>26</sup> Cage beschreibt die Bearbeitung der Vorlage im Vorwort:

The I Ching (64 related to 7, 12 etc.) was used to answer the following questions for each phrase (with respect to the melodic line and sometimes to the line of the accompaniment of Erik Satie's ›Socrate‹): 1. Which of the seven ›white note‹ modes is to be used? 2. Beginning on which of the 12 chromatic notes? Then, in I (for each note, excepting repeated notes): 3. Which note of given transposition is to be used? In II and III original interval-relations were kept for 1/2 measure, sometimes (opening measures and subsequent appearances) for 1 measure[.]<sup>27</sup>

Ein Vergleich des Anfangs des dritten Teils von Saties Original mit Cages *Cheap Imitation* zeigt das Ergebnis dieses Verfahrens (Bsp. 44 und 45).

Im Unterschied zu Rihm gibt es bei Cage kein expressives Interesse – die Bearbeitung durch Zufallsoperationen bewahrt im Gegenteil den Komponisten davor, subjektiven Ausdruck in die Musik fließen zu lassen.

<sup>25</sup> Musikalischer Sinn ergibt sich durch die übernommenen bzw. destruierten Topoi. Konsequenterweise provoziert die Komposition eine konventionelle Text-Musik-Entschlüsselung; vgl. Gartmann 2012.

<sup>26</sup> Zur Bedeutung von *Cheap Imitation* im Kontext von Cages Gesamtwerk vgl. Pritchett 1993, 162–166.

<sup>27</sup> Cage 1970, Vorwort.

The image shows a musical score for Erik Satie's 'Socrate'. It consists of three staves: a vocal line and two piano accompaniment staves. The tempo is marked as quarter note = 72. The vocal line begins with the word 'Phedon' in italics, followed by the lyrics 'De-puis la con-dam-na-ti-on de Se-cra-te'. The piano accompaniment features dense, blocky chords in the right hand and a single bass line in the left hand. Dynamics include piano (p) and mezzo-forte (m.g.).

Beispiel 44: Erik Satie, *Socrate*, Teil 3, T. 1–6, Klavierauszug, © Copyright 1973 by Éditions Max Eschig

The image shows a musical score for John Cage's 'Cheap Imitation'. It is a single melodic line in treble clef. The piece is marked '(SOLO)' and starts with a forte (f) dynamic. The melody consists of a series of eighth notes with various accidentals. There is a section marked '(+8)' where the dynamics change to piano (p). The score ends with a fermata.

Beispiel 45: John Cage, *Cheap Imitation*, Teil 3, T. 1–6, © Edition Peters

Allerdings gibt es auch ein Moment, das Cage mit Rihm verbindet: Sowohl Rihm als auch Cage bearbeiten ihre Vorlage ›von außen‹, d. h. ihre kompositorischen Verfahren leiten sich nicht aus der Syntax der Vorlage ab.<sup>28</sup>

## Ben Johnston

All traditions belong to me if I claim them.<sup>29</sup>

Wie verhält sich Johnstons Musik zu den besprochenen Werken von Young und Tenney einerseits und denen von Rihm und Cage andererseits? Johnston arbeitet mit ›Just Intonation‹, aber er komponiert keine ›geschichtslose‹ Musik, bei der Material und Sinn zusammenfallen. Die ästhetischen Perspektiven von Young (mystische Erfahrung des Klangs an sich) und Tenney (Komposition als Phänomenologie) sind in seinen Werken durchaus im Spiel. Doch durch die explizite Durchdringung mit Tradition entsteht eine spielerische Ebene, die sich bei Young und Tenney nicht findet: Das Experimentelle der Mikrotonalität<sup>30</sup> spiegelt sich in ganz unterschiedlichen bekannten Musikwelten und umgekehrt. Gerade diese Breite der traditionellen Bezugspunkte unterscheidet Johnstons Verfahren grundsätzlich von den Traditionsanleihen der Neoexpressionisten, die sich vorwiegend auf die Musik um 1900 (Mahler, Berg etc.) bezogen, und stellt zugleich eine Verbindung zu Charles Ives her (insbesondere zu Werken wie der Vierten Sinfonie).

28 Für die Diagnose der Vergleichbarkeit beider Ansätze spielt es keine Rolle, dass Rihm einen Stil und Cage eine konkrete Komposition zitiert.

29 Johnston 2006a, 119.

30 Zum utopischen Aspekt mikrotonalen Komponierens vgl. Knipper 2014.

Dabei ist Johnstons Traditionsbezug, der ihn auf den ersten Blick mit den Ansätzen von Rihm und Cage zu verbinden scheint, ein völlig singulärer. Seine Musik ist keine der Dekonstruktion, sondern eine der Rekonstruktion. Ganz entscheidend ist, dass die Traditionen, die durch die ›Just Intonation‹ neuformuliert werden, in Johnstons Werken ein umstrukturiertes funktionales Ganzes bilden: O-Tonalität und U-Tonalität als Ersatz für Dur und Moll stehen nicht quer zur Komposition einer »Bach’schen Chaconne«, sondern verbinden sich mit dieser in einer neuen, in sich schlüssigen Welt. (Analoges gilt für die anderen analysierten Verfahren.) Diese Neuformulierung der Tradition ist also gleichzeitig verfremdend und autonom.

Sind nun die traditionellen Vorbilder Mittel zum Zweck? Dienen sie als Vehikel, um die Mikrotonalität besonders plastisch wahrnehmbar zu machen? Oder – umgekehrt: Ist die Mikrotonalität sekundär und eine ›Wiederauferstehung‹ der Tradition die primäre Motivation?

Es wäre falsch, diese Frage eindeutig beantworten zu wollen. Das Spezielle der Johnston’schen Musik liegt gerade darin, dass der Hörer zwischen Überraschung (neuartige Klänge und Intonationen) und Wiedererkennen (Tradition) hin und her springt. Die Rolle, die bekannte Elemente dabei spielen, ist durchaus notwendigerweise doppeldeutig: spielerisch und irritierend zugleich. Die zitierten Stile werden nicht ironisiert, sondern bilden das Material für Experimente; sie rücken damit immer wieder auch in Distanz zum Hörer und provozieren eine Reflexion: Alles ist bekannt und zugleich doch fremd.

Zu Beginn seines Textes »Maximum Clarity« verwendet Johnston folgende Metapher: »Imagine looking at home movies when the person running the projector suddenly improves the focus.«<sup>31</sup> Wie wirkt eine Musik, an die wir gewöhnt sind, wenn sie in einer neuen, ›überscharfen‹, mikrotonalen Tonwelt erklingt? Diese experimentelle Frage bildet das Herzstück von Johnstons Eklektizismus. Die Antwort ergibt eine überraschende Hörerfahrung, bei der man – auf durchaus vergnügliche Weise – eine verborgene Welt der eigenen Wahrnehmung kennenlernen kann.

31 Johnston 2006a, 171.

## Literatur

- Barbiero, Daniel (2016), *Review of Johnston Quartets 6, 7, 8*. <http://www.classicalmusic-communications.com/agency.php?view=news&nid=7758> (20.2.2017)
- Cage, John (1970), *Cheap Imitation* for piano solo, New York: Peters.
- Childs, Barney (1968), »Ben Johnston: Quintet for Groups«, *Perspectives of New Music* 7/1, 110–121.
- Fonville, John (1991), »Ben Johnston's Extended Just Intonation: A Guide for Interpreters«, *Perspectives of New Music* 29/2, 106–137.
- Gann, Kyle (1993), »La Monte Young's *The Well-Tuned Piano*«, *Perspectives of New Music* 31/1, 134–162.
- Gartmann, Thomas (2012), »Zusammentreffen zweier ›Triebtäter‹. Zu Wolfgang Rihms Wölfli-Liedern«, in: *Gegen die diktierte Aktualität. Wolfgang Rihm und die Schweiz*, hg. von Antonio Baldassarre, Wien: Hollitzer, 17–41.
- Haas, Bernhard (2014), »Über Mikrotonalität und Vieltönigkeit, oder: Wie die Musik von Bach bis Wagner das Hören und Denken der vielen Töne beeinflusst hat«, in: *Mikrotonalität – Praxis und Utopie*, hg. von Cordula Pätzold und Caspar Johannes Walter, Mainz: Schott, 136–152.
- Hiekel, Jörn Peter (2016), »Postmoderne«, in: *Lexikon Neue Musik*, hg. von Jörn Peter Hiekel und Christian Utz, Stuttgart: Metzler / Kassel: Bärenreiter, 514–522.
- Johnston, Ben (2006a), *Maximum Clarity and other Writings on Music*, hg. von Bob Gilmore, Urbana (IL): University of Illinois Press.
- (2006b), »Who am I? And why am I here?«, Lecture an der University of North Carolina, Greenboro. <https://www.youtube.com/watch?v=slXIOTTYpHY> (20.2.2017)
- Johnston, Ben / Bruce Duffie (1987), *Microtonal Composer Ben Johnston. A Conversation with Bruce Duffie*. <http://www.bruceduffie.com/johnston.html> (20.2.2017)
- Knipper, Till (2014), »Mikrotonale Intonation. Konzeption und Aufführung von Klaus Hubers ... *Plainte* ... für Viola d'amore« in: *Mikrotonalität – Praxis und Utopie*, hg. von Cordula Pätzold und Caspar Johannes Walter, Mainz: Schott, 219–246.
- Partch, Harry (1974), *Genesis of a Music*, New York: Da Capo Press.
- Pritchett, James (1993), *The Music of John Cage*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Sabat, Marc (2015), »Musik, die wir wirklich brauchen. Ben Johnstons Pantonalität am Beispiel seiner Streichquartette«, *MusikTexte* 144, 79–86.
- Shinn, Randall (1977), »Ben Johnston's Fourth String Quartet«, *Perspectives of New Music* 15/2, 145–173.
- Stahnke, Manfred (2015), »Klavierstimmung als Fessel und Freiheit. Anmerkungen zu Ben Johnstons ›Sonata for Microtonal Piano/Grindlemusic‹«, *MusikTexte* 144, 87–92.
- Tenney, James (1990), »John Cage und die Theorie der Harmonik«, *MusikTexte* 37, 44–53.



# ›Schreiben‹ als Differenz von Stille und Klang

Aspekte der musikalischen Form in Helmut Lachenmanns  
*Schreiben. Musik für Orchester*

Cosima Linke

ABSTRACT: In der vorliegenden Analyse von Helmut Lachenmanns Orchesterkomposition *Schreiben. Musik für Orchester* (2002–03, revidiert 2004/05) untersuche ich das Verhältnis von Klang und Form auf unterschiedlichen mikro- und makroformalen Ebenen aus einer rezeptions-ästhetisch orientierten Perspektive. Musikalische Form ereignet bzw. aktualisiert sich meiner Auffassung nach im Prozess der ästhetischen Erfahrung und ist weder als bloße Objekteigenschaft des musikalischen Phänomens noch als reine Erfahrungskategorie zu verstehen. Ausgehend von der die musikalische Form aktiv mitkonstituierenden Rolle der ästhetischen Erfahrung versuche ich eine analytische Annäherung an die musikalische Form von *Schreiben* unter drei zentralen Aspekten: (1) das Verhältnis von Kontinuität und Diskontinuität, (2) das Spiel mit klanglichem Vorder- und Hintergrund und (3) die Art und Weise der Zeitartikulation, die mit verschiedenen Modi der Zeiterfahrung korrespondiert. Hierbei unterscheide ich drei Typen der musikalischen Zeitartikulation (›amorphe‹, ›pulsierende‹ und ›koordinierte‹ Zeitartikulation) sowie drei Modi der musikalischen Zeiterfahrung (Präsenzhören, prozessuales und beziehendes Hören). Als ein zentrales ›Formproblem‹ von *Schreiben* sehe ich den Balanceakt im Spannungsfeld zwischen Kontinuität, Diskontinuität und Vernetzung und damit zwischen einer prozessualen, seriellen und strukturellen Form bzw. Formwahrnehmung an. Meine zentrale These ist, dass das Spiel mit und die Reflexion von unterschiedlichen Hörperspektiven gleichsam in das Stück hineinkomponiert sind.

The presented analysis of Helmut Lachenmann's orchestral composition *Schreiben. Musik für Orchester* (2002–03, revised 2004/05) examines the relationship between sound and form on different micro- and macroformal levels from a reception-oriented perspective. In my opinion, musical form is fashioned and continuously modified during the process of aesthetic experience. It is therefore neither conceived merely as a fixed attribute of the aesthetic object nor simply as a category of perception. Based on the active, form-articulating role of aesthetic experience, my approach to musical form in *Schreiben* is based on three aspects: (1) the relationship between continuity and discontinuity, (2) the play with the foreground and background of sound, and (3) the way musical time is articulated. The latter corresponds to different modes of perception of musical time of which I distinguish three types: ›amorphous‹, ›pulsating‹ and ›coordinated‹. Respectively three modes of time perception are introduced, namely presence-oriented, process-oriented and relation-generating listening. A major ›problem‹ of form in *Schreiben* is the balancing out of tension arising from the competing aspects of continuity, discontinuity and interconnectedness. Therefore, musical form in *Schreiben* is perceived as changing between process-oriented, serial and structural form. The analysis reveals form as a reflexive interplay between diverse listening perspectives inherent to the composition.

Die hier vorgestellte Analyse von Helmut Lachenmanns Orchesterkomposition *Schreiben. Musik für Orchester* (2002–03, revidiert 2004/05) steht im Kontext meiner musikphilosophischen Dissertation zum Verhältnis von Form in neuer Musik und ästhetischer Erfahrung im Ausgang von Theodor W. Adorno.<sup>1</sup> Im Rahmen dieser Arbeit begründe ich aus einer musikphilosophischen Perspektive, dass sich musikalische Form im Prozess der ästhetischen Erfahrung ereignet bzw. aktualisiert und dabei weder als bloße Objekteigenschaft des musikalischen Phänomens noch als reine Erfahrungskategorie zu verstehen ist. Ausgehend von der die musikalische Form aktiv mitkonstituierenden Rolle der ästhetischen Erfahrung sowie anknüpfend an Adornos Konstellationsbegriff bzw. Modell des ›konstellativen Denkens‹<sup>2</sup> verstehe ich hier musikalische Analyse im Sinne einer konstellativen Form der Darstellung, in der analytische Aussagen den ästhetischen Gegenstand aus der Perspektive einer konkreten ästhetischen Erfahrung sowie in Bezug auf unterschiedliche Aspekte und damit auch in Hinblick auf mögliche alternative Erfahrungsweisen charakterisieren. Das Konzept der Konstellation bzw. des ›konstellativen Denkens‹ kommt hier auf mehreren Ebenen ins Spiel: zum einen in Bezug auf das Verhältnis von ästhetischer Erfahrung und ästhetischem Objekt – insbesondere mit Blick auf die sich im Prozess der ästhetischen Erfahrung aktualisierende musikalische Form (erkenntnistheoretisch) –, zum anderen in Bezug auf eine das konstellative Verhältnis von Subjekt und Objekt reflektierende Form der analytischen Darstellung (sprachkritisch/methodisch). Auf einer konkreteren musikanalytischen Ebene verwende ich zudem den Begriff der ›Klangkonstellation‹, der sich auf in ›Echtzeit‹ stattfindende formale Zusammenhangbildungen während des Hörens bezieht.

### *Schreiben* im Kontext von Lachenmanns Kompositionsästhetik

Helmut Lachenmanns bislang späteste Komposition für großes Orchester *Schreiben. Musik für Orchester* – entstanden bzw. mehrfach revidiert zwischen 2002 und 2005, 2003 in einer älteren Fassung in Tokyo uraufgeführt und 2004 nachträglich erweitert<sup>3</sup> – steht im werkübergreifenden Kontext von Lachenmanns kompositionsästhetischem Ansatz, der auch als *musique concrète instrumentale* bzw. als »instrumentalkonkretes Klangkomponieren«<sup>4</sup> bezeichnet wird. Wesentlich für diesen Ansatz ist die ›Emanzipati-

- 1 Der vorliegende Aufsatz ist eine Kurzfassung des Analyseteils zu Lachenmanns *Schreiben* aus meiner noch unveröffentlichten Dissertation, die ich 2016 an der Hochschule für Musik Freiburg i. Br. unter dem Titel *Konstellationen. Form in neuer Musik und ästhetische Erfahrung im Ausgang von Adorno* eingereicht habe und die voraussichtlich 2018 im Druck erscheinen wird.
- 2 Auf diesen Begriff kann im vorliegenden Rahmen nicht ausführlicher eingegangen werden. Das ›konstellative Denken‹ bildet bei Adorno meiner Auffassung nach das eigentliche Kernprinzip seiner Methode einer negativen Dialektik und prägt seine Schriften von seiner Antrittsvorlesung »Die Aktualität der Philosophie« von 1931 bis hin zur Ästhetischen Theorie (posthum 1970).
- 3 Zu den Erweiterungen gegenüber der ursprünglichen Fassung vgl. Hermann 2015, 181. Die Notenbeispiele wurden mir freundlicherweise aus der gegenwärtig in Vorbereitung befindlichen neu gesetzten Fassung der Partitur von Breitkopf & Härtel zur Verfügung gestellt, die gegenüber der Partitur von 2004 offenbar weitere Revisionen enthält; meiner Analyse liegt die Fassung von 2004 zugrunde.
- 4 Diesen Begriff verwendet Nonnenmann (2000) in seiner maßgeblichen Studie zu Lachenmanns frühen Orchesterwerken.

on des Geräuschs‹ als musikalisches Material und damit einhergehend die radikale Enthierarchisierung zwischen Klängen mit unbestimmten und bestimmten Tonhöhen.<sup>5</sup> Die für die westliche Kompositionstradition zentrale Klangeigenschaft der bestimmten Tonhöhe ist hier nur noch ein Gesichtspunkt kompositorischer Arbeit unter anderen, sodass die Rezipientin gezwungenermaßen auch auf andere Klangcharakteristika achtet, um in der angebotenen Klangvielfalt musikalischen Sinn bzw. Form erfahren zu können: etwa auf die unterschiedlichen Mechanismen der Klangerzeugung, auf einzelne Klangkomponenten und Klangtransformationen, auf feine Nuancen in der Dynamik, auf subtile Beziehungen und Verbindungen zwischen Klängen, die Lachenmann auch ›Klangfamilien‹ nennt u. a. m.<sup>6</sup> In Anlehnung an eine für neue Musik zentrale Metapher Adornos sind in Lachenmanns Musik alle Elemente »gleich nah zum Mittelpunkt«, d. h. es gibt keine Hierarchien zwischen einzelnen Klangkomponenten mehr, sodass sich nicht einfach von einer Klangkomponente abstrahieren lässt, ohne dass dabei der musikalische Sinn entstellt würde. Damit rückt Klang in seiner ›Ipsseitigkeit‹ in den Mittelpunkt von Lachenmanns Kompositionsästhetik.

*Schreiben* ist trotz vielfältiger stilistischer Verbindungen, die zu Lachenmanns früheren Kompositionen für großes Orchester bestehen, nicht einfach ein weiteres Stück in einer Reihe von instrumentalkonkreten Orchesterwerken: Die für seine Musik charakteristische ›Klangrealistik‹<sup>8</sup> tritt in *Schreiben* gleichsam noch einen Schritt weiter zurück und macht nicht nur den performativen Akt der Klangerzeugung auf dem jeweiligen Instrument hör- bzw. erfahrbar, sondern auch – so deuten der Werktitel und Lachenmanns Werkkommentar an – den performativen Akt des (Noten-)Schreibens, der noch vor dem ›eigentlichen‹ Klang liegt und zugleich als körperlicher Akt des Schreibens auf Medien wie Papier oder Haut (Pergament) von einer bestimmten materiellen Beschaffenheit selbst Klang erzeugt.<sup>9</sup> So gesehen lässt sich *Schreiben* als eine Reflexion auf den Prozess der Klangentstehung verstehen.

Die im Verlauf von *Schreiben* wiederholt auftretenden, besonders aber in den sogenannten ›Zähltakt‹<sup>10</sup> 3 (T. 248a–f) und 7 (T. 271a–r) sowie im ›Epilog‹ (T. 387 bis Ende) präsenten ›Schreibaktionen‹ im Schlagzeug haben Vorläufer in Lachenmanns Werk:

- 5 ›Klang‹ verstehe ich hier als neutralen Oberbegriff, der sowohl Geräusche als auch Töne umfasst; im Kontext von Lachenmanns Kompositionsästhetik werden beide gleichermaßen als musikalisches Material behandelt.
- 6 Unter ›Klangfamilien‹ versteht Lachenmann Ähnlichkeits- bzw. Verwandtschaftsbeziehungen zwischen den Mechanismen der Klangproduktion auf unterschiedlichen Instrumenten einerseits sowie zwischen den daraus resultierenden Klängen bzw. Klangeigenschaften andererseits; vgl. Lachenmann 1978/2004, 36f., und Lachenmann 1990/2004, 88f.
- 7 Vgl. exemplarisch Adorno 1970, 156.
- 8 Vgl. Lachenmann 1969/2004 und 1970/2004.
- 9 Vgl. Lachenmann 2003.
- 10 Wie schon in *Klangschatten – mein Saitenspiel* (1972) sind in den ›Zähltakt‹ zeitliche Unschärfen mit einkalkuliert, da die einzelnen Spielaktionen nicht von einer Dirigentin koordiniert werden. Lachenmann appelliert hier an die Eigenverantwortung der ausführenden Musikerinnen: »Jeder Musiker soll vom Beginn des Zähltakts im zuvor geschlagenen Tempo für sich allein weiterzählen, nicht auf seine Mitspieler achten und seinen Part rhythmisch und klanglich in eigener Verantwortung ausführen« (Vorwort zur Partitur von *Schreiben*, Lachenmann 2004, 1).

Ähnlich geht Lachenmann bereits in Nr. 15a »Litanei« und insbesondere Nr. 15b »Schreibt auf unsere Haut« aus *Das Mädchen mit den Schwefelhölzern* (1990–96, rev. 2001) vor. Aber auch schon in Lachenmanns erstem Streichquartett *Gran Torso* (1971/72/78, rev. 1988) kommt mehrfach die Spielanweisung ›schreiben‹ in Zusammenhang mit Flautando-Spielweisen vor (T. 25 ff., T. 81 ff. und T. 99 ff.): Offenbar assoziiert Lachenmann nicht nur scharrende oder wischende Bewegungen auf unterschiedlichen Schlaginstrumenten mit dem körperlichen Akt und dem daraus resultierenden Geräusch des Schreibens, sondern auch Flautando-Spielweisen bzw. die übergeordnete Klangfamilie der ›Rausch-Klänge in den Streichern.

Das titelgebende ›Schreiben‹ ist hier mit mehreren Bedeutungsebenen verknüpft: Zunächst ist Schreiben unabhängig von der Art und Bedeutung des Geschriebenen ein performativer, körperlicher Akt, der selbst einen realen Klang erzeugt (Schreiben auf Papier etc.). Das Noten-Schreiben ist zugleich ein produktiver bzw. poetischer Akt, durch den sich ein virtueller, nämlich zunächst nur in der Imagination des Komponisten existierender Klang materiell manifestiert – wenn auch noch nicht klanglich. Indem der Titel den Akt, also den Handlungsvollzug des (Noten-)Schreibens betont, wird die Prozesshaftigkeit des Komponierens herausgestellt und damit einhergehend die Optionalität thematisiert, wie es von einem bestimmten musikalischen Zeitpunkt aus jeweils weitergehen könnte. Die jeweilige klangliche Realisierung des Notentextes kann hier in einem metaphorischen Sinne als ›Nachzeichnung‹ des Kompositionsprozesses verstanden werden. Sodann führt das Noten-Schreiben zu einer fertig gestellten Noten-Schrift, welche sowohl die Aktionen der Musikerinnen bezeichnet als auch – durch diese vermittelt – das klingende Resultat; das Notenzeichen bildet somit das Medium zwischen virtuellem Klang (Imagination des Komponisten) und aktuellem Klang (von den Musikerinnen erzeugtes Klangresultat). Schließlich löst die enge Verknüpfung von Schrift und Zeichen die hermeneutische Fragestellung aus, welche außermusikalische Bedeutung das klingende Resultat als ästhetisches Zeichen haben könnte. Das Pendant zum Schreiben ist das Lesen, der Titel ›Schreiben‹ kommt somit einer Aufforderung gleich, diese verschiedenen (Bedeutungs-)Dimensionen aus dem Stück ›herauszulesen‹.<sup>11</sup> Dabei geht es bei diesem Akt des ›Lesens‹ bzw. Verstehens insofern nicht in erster Linie um die Entschlüsselung einer Autorintention, wie auch Lachenmann in seinem Werkkommentar selbst andeutet, als das ›Schreiben‹ in *Schreiben* auch als eine Art *écriture automatique* aufgefasst werden kann, die weniger eine zeichenhafte denn eine ›abstrakte‹ Schrift produziert.<sup>12</sup> Diese *écriture automatique* vollzieht hier allerdings nicht der notenschreibende Komponist während des Komponierens, sondern in einem übertragene Sinne das Orchester, das ›schreibt‹ bzw. das der Komponist ›schreiben‹ lässt.

11 Nonnenmann spricht in seiner Analyse von *Schreiben* auch von einem »Konkretismus des Schreibens« und fragt davon ausgehend nach »Gravuren des Realen« im Sinne einer expressiv-inhaltlichen Dimension (vgl. Nonnenmann 2015, bes. 143–145).

12 »Als Komponist aber frage ich: gibt es auch einen anderen Kausalitätszusammenhang, gibt es z. B. ein ›autonomes‹ Schreiben, eine sinn-freie Zeichengebung, durch entfesselte, losgelassene Fortbewegung der schreibenden Hand, wo der Schreibende seinem eigenen Schreiben nur noch staunend zusieht? Werden nicht in Japan Bilder, auch ›abstrakte‹, geschrieben??« (Lachenmann 2003)

Diesseits von durch den Titel ausgelösten (hermeneutischen) Assoziationen, d.h. an der klanglichen Oberfläche bzw. auf der mit dieser korrespondierenden Wahrnehmungsebene äußert sich die angesprochene Klangrealistik insbesondere darin, dass die Aufmerksamkeit der Rezipientin auf das komplexe ›Innenleben‹ der Klänge gelenkt wird, das in *Schreiben* ›makroskopisch‹ vergrößert wird: auf den charakteristischen Entstehungsprozess von Klang durch vielschichtig synchronisierte oder sich sukzessiv überlagernde, zum Teil verdeckte Einsätze, auf subtile Klangtransformationen kontinuierlicher Klangschichten sowie auf den Prozess des Ausklingens und Verklingens durch Ausfiltrierung und ›künstliche‹ Resonanzen.<sup>13</sup> Bezogen auf die großformale Anlage von *Schreiben* lässt sich grob betrachtet eine Art Bogenform erkennen, die den Prozess der Klangentstehung aus vorhergehender Stille (*dal niente*) und das Wiedervergehen des Klangs in Stille (*al niente*) nach klanglich massiven, überwiegend tonhaften Passagen nachzeichnet.<sup>14</sup> Die im Verlauf von *Schreiben* immer wieder auf unterschiedliche Art und Weise markierte Differenz von Klang und Stille wird besonders an dem in den Streichern durch verschiedene Varianten von tonlosem (d.h. auf definierte Tonhöhen verzichtendem) Spiel und Flautando-Spielweisen erzeugten ›Rauschen‹ sinnfällig, das in vielen Passagen von *Schreiben* eine kontinuierliche Klangsicht bildet.

## Zur Methodik der Analyse – Aspekte der musikalischen Form

Die weitgehende Auflösung traditioneller, das musikalische Einzelphänomen übergreifender formaler Funktionen und Typen<sup>15</sup> in posttonaler Musik und die damit einhergehende Individualisierung musikalischer Formen stellt eine besondere Herausforderung für die Formanalyse dar, insofern die Rezipientin von neuer Musik dadurch, dass sie sich nicht mehr auf ein der Tonalität vergleichbares allgemeines Bezugssystem stützen kann, mit einer neuen Qualität von Unbestimmtheit und Offenheit des musikalischen Erfahrungsgegenstandes konfrontiert wird. Angesichts dessen und des verstärkten kompositorischen Interesses am musikalischen Klang und seiner Wahrnehmung insbesondere seit den 1960er Jahren – wie es exemplarisch in der Kompositionsästhetik Lachenmanns deutlich wird – gehe ich von einem Formbegriff aus, der in Abgrenzung zu einem produktionsästhetisch verstandenen Strukturbegriff die rezeptionsästhetische Perspektive stärker berücksichtigt: Musikalische Form entsteht in der Interaktion eines ästhetisch

13 Auf den Prozess der Klangentstehung sowie auf den Prozess des Ausklingens und Verklingens bezieht sich Lachenmann in seiner Klangtypologie insbesondere mit den Klangtypen ›Einschwing-‹ bzw. ›Ausschwingklang‹, die dem Typus ›Kadenzklang‹ untergeordnet sind; auf kontinuierliche Klangschichten und deren unterschiedliche Transformationen beziehen sich die Klangtypen ›Farbklang‹, ›Fluktuations-‹ und ›Texturklang‹, die gegenüber dem Typus ›Kadenzklang‹ eine Familie bilden (vgl. Lachenmann 1966/93/2004, 1–17).

14 Auf eine solche Bogen- oder Kreisform weist auch Nonnenmann (2015, 152–156) in seiner Analyse hin.

15 Zur Unterscheidung zwischen formalen Funktionen und Typen in tonaler Musik vgl. Caplin 2010, bes. 33; Caplin knüpft an die Formenlehren von Arnold Schönberg und Erwin Ratz an. Zur Auflösung von formalen Funktionen und Typen in posttonaler bzw. postserieller Musik vgl. Adorno 1966/78 und Ligeti 1966, 28–30.

erfahrenden Subjekts mit einem musikalischen Phänomen, d. h. im Prozess der ästhetischen Erfahrung.<sup>16</sup>

Zu *Schreiben* liegen bereits zwei Analysen von Matthias Hermann und Rainer Nonnenmann vor, wobei in beiden Analysen der Fokus nicht auf der musikalischen Form bzw. Formwahrnehmung im hier verstandenen Sinne liegt.<sup>17</sup> In meiner analytischen Perspektive auf *Schreiben* untersuche ich das Verhältnis von Klang und Form auf unterschiedlichen mikro- und makroformalen Ebenen. Dass Klang und Form auch nach Lachenmanns eigener Auffassung eng aufeinander bezogen sind, zeigt sich besonders an seinem Begriff des ›Strukturklangs‹, in dem klanglicher und formaler Aspekt ineinander aufgehen.<sup>18</sup> Wichtiger Referenzpunkt meiner Analyse ist die 2006 eingespielte Aufnahme des SWR-Sinfonieorchesters unter der Leitung von Sylvain Cambreling. Lachenmanns Musik im Besonderen erschließt sich nicht allein aus dem Text: Denn an Lachenmanns erweiterten Notationstechniken wird die Funktion der Partitur als Aktionsschrift, die möglichst präzise die Spielaktionen der Instrumentalistinnen bezeichnet und nur mittelbar auf das klangliche Resultat verweist, welches meiner Auffassung nach erst das ästhetische Zeichen bildet, besonders evident.

In drei Schritten vollziehe ich eine ›konstellative‹ Form der analytischen Darstellung, indem ich mich der musikalischen Form bzw. dem zentralen ›Formproblem‹ im Sinne Adornos<sup>19</sup> von *Schreiben* unter drei verschiedenen Aspekten anzunähern versuche: (1) das Verhältnis von Kontinuität und Diskontinuität, (2) das Spiel mit Vorder- und Hintergrund und (3) die Art und Weise der Zeitartikulation, die mit verschiedenen Modi der Zeiterfahrung einhergeht. Auf der Grundlage einer eher provisorischen Segmentierung des musikalischen Zeitverlaufs in sechs große Formteile konzentriere ich mich im ersten Teil meiner Analyse exemplarisch auf die Übergänge zwischen diesen Formteilen und untersuche hier das Spannungsverhältnis von Kontinuität, Diskontinuität und Vernetzung und damit einhergehend das Ineinandergreifen von prozessualer, serieller (im Sinne von parataktisch aneinanderreihender) und struktureller Form bzw. Formwahrnehmung. Im zweiten Teil widme ich mich am Beispiel des ersten großen Formteils dem Verhältnis von Vorder- und Hintergrund, das in *Schreiben* eine multiperspektivische Wahrnehmung herausfordert: Eine kontinuierliche Klangschicht in den Streichern ist hier Gegenstand

16 Ein solcher Formbegriff ist prinzipiell nicht nur für ›werkmäßige‹ musikalische Phänomene relevant, sondern auch offen für ereignishafte bzw. situative musikalische Phänomene.

17 Vgl. Hermann 2015, 181–220, und Nonnenmann 2015. Während Hermanns analytischer Fokus auf der Darstellung kompositionstechnischer Strategien und musikalisch-struktureller Sachverhalte liegt (vgl. Hermann 2015, 221–225), geht Nonnenmann nur exemplarisch auf musikanalytische Details ein und diskutiert *Schreiben* vor allem im Kontext ästhetischer und hermeneutischer Fragestellungen.

18 Vgl. Lachenmann, 1966/93/2004, 17–20.

19 Laut Adorno (2001, 84) ist es Aufgabe von musikalischer Analyse, »eines Werkes inne[z]u werden als eines *Kraftfeldes*, das um ein Problem geordnet ist«, wobei hier mit ›Problem‹ das immanente ›Formgesetz‹ – Adorno spricht im gleichen Text auch von »Formapriori« (ebd., 77) – eines musikalischen Kunstwerks gemeint ist. Zum besonders in der Ästhetischen Theorie zentralen Begriff des ›Formgesetzes‹ vgl. exemplarisch Adorno 1970, 455 (Paralipomena): »Das Formgesetz eines Kunstwerks ist, daß alle seine Momente, und seine Einheit, organisiert sein müssen gemäß ihrer eigenen spezifischen Beschaffenheit.« Auf die zum Teil problematischen Prämissen seines Konzepts einer immanenten Kritik bzw. Analyse kann hier nicht näher eingegangen werden.

von ›inneren‹ und ›äußeren‹ Klangtransformationen, welche für die Wahrnehmung vieldeutige Situationen erzeugen. Unter dem dritten Aspekt unterscheide ich grundsätzlich drei Typen der musikalischen Zeitartikulation, die in *Schreiben* besonders deutlich ausgeprägt auftreten: in Anlehnung an Pierre Boulez eine *pulsierende* (›eingekerbte‹) und eine *amorphe* (›glatte‹) Zeitartikulation als extreme Pole<sup>20</sup>, sowie außerdem eine *koordinierte* Zeitartikulation. Eine pulsierende Zeitartikulation lässt einen mehr oder weniger durchgehenden regelmäßigen Puls erkennen, während eine amorphe Zeitartikulation keine metrische Orientierung bietet, d.h. die jeweilige Positionierung und Dauer von Klangereignissen im musikalischen Zeitverlauf ist für die Rezipientin hier meist unvor-aushörbar. Im Falle der koordinierten Zeitartikulation sind einzelne Spielaktionen so aufeinander abgestimmt, dass der Eindruck eines ›Interagierens‹ bzw. einer gegenseitigen Bezugnahme der einzelnen Klangereignisse als ›handelnde Subjekte‹ entsteht. Mit diesen drei basalen Typen der musikalischen *Zeitartikulation* korrespondieren drei verschiedene Modi der musikalischen *Zeiterfahrung*: Während eine amorphe Zeitartikulation eher ein *Präsenzhören* hervorruft<sup>21</sup>, in dem die Phänomenalität des jeweiligen Klangs bzw. Klangereignisses im Zentrum der Aufmerksamkeit steht, bewirkt die pulsierende Zeitartikulation tendenziell ein *prozessuales Hören*, das nicht unbedingt teleologisch gerichtet sein muss, aber stärker auf die globale Entwicklung des musikalischen Verlaufs achtet als auf einzelne Klangereignisse und ihre Transformationen. Die koordinierte Zeitartikulation schließlich bewirkt ein *beziehendes Hören*, das sowohl retro- als auch prospektiv Beziehungen zwischen einzelnen Klangereignissen herstellt. Im Unterschied zum Konzept eines vermeintlich objektiven ›strukturellen Hörens‹ betont der Begriff des beziehenden Hörens dabei die eigenständige *Interpretationsleistung* der Rezipientin.

Eine der größten analytischen bzw. methodischen Herausforderungen in Bezug auf die Analyse neuer Musik ist die Frage, wie Klang begrifflich gefasst und in seinen unterschiedlichen Erscheinungsformen differenziert werden kann. Einflussreiche systematische Klangtypologien bzw. -morphologien wurden von Pierre Schaeffer<sup>22</sup> und von Lachenmann selbst<sup>23</sup> entworfen. Ich knüpfe hier in terminologischer Hinsicht u.a. an die von Christian Utz gemeinsam mit Dieter Kleinrath entwickelte morphosyntaktische Systematisierung von Klangorganisation in posttonaler Instrumentalmusik an:<sup>24</sup> Die Autoren unterscheiden dabei zunächst auf einer basalen Ebene mehr oder weniger eindeutig unterscheidbare *Klangereignisse* sowie *Klangfolgen* (Sukzession distinkter Klangereignisse) und *Klangtransformationen* (metamorphosenartige Verwandlungen nicht klar abgrenzbarer Klangereignisse); alle drei Kategorien sind auf unterschiedliche mikro- und makroformale Maßstäbe anwendbar.<sup>25</sup> Beziehungen zwischen einzelnen Klängen bzw.

20 Vgl. Boulez 1963, 76–81.

21 Zum Begriff des Präsenzhörens vgl. Utz 2014, bes. 115–123.

22 Schaeffer 1966.

23 Lachenmann 1966/93/2004.

24 Vgl. bes. Utz 2013 und Utz/Kleinrath 2015. Den Begriff ›Klangorganisation‹ verstehen die Autoren dabei in einem sowohl produktions- als auch rezeptionsästhetischen Sinne (vgl. Utz/Kleinrath 2015, 565–567).

25 Vgl. ebd., 570–573.

Klangereignissen können mithilfe von ›Familienähnlichkeiten‹ (Ludwig Wittgenstein) hergestellt werden.<sup>26</sup> Markus Neuwirth hat in diesem Zusammenhang den hilfreichen Begriff der ›kategorialen Transformation‹ eingeführt, der sich auf fließende Übergänge zwischen einzelnen Familien bzw. die Ausdehnung der kategorialen Grenzen einer Familie bezieht.<sup>27</sup> Auf einer mikroformalen Ebene verwende ich außerdem den Begriff *Klangkomponente*: Unter Klangkomponenten verstehe ich Aspekte eines Klangs, d. h. Klangeigenschaften, die in einem bestimmten Kontext für die Wahrnehmung in besonderer Weise hervortreten. Auch Lachenmann benutzt anlässlich der Erläuterung, wie ein Strukturklang im Prozess der ästhetischen Erfahrung im Einzelnen ›abgetastet‹ wird, den Ausdruck ›Klangkomponente‹:

Jener Terminus Strukturklang, den ich – in Umstellung des Wortes Klangstruktur – hier eingeführt habe, geht von einer Klangvorstellung aus, die – eben als mehrdimensionales Gefüge von Anordnungen – sich nicht als platter akustischer Reiz schnell mitteilt, sondern sich vielmehr erst allmählich erschließt in einem vielschichtigen, vieldeutigen Abtastprozeß an der vorübergehenden Konstruktion mit ihren charakteristisch aufeinander bezogenen Klangkomponenten.<sup>28</sup>

In Bezug auf eine in ›Echtzeit‹ stattfindende Höranalyse (die in der Regel ein mehrmaliges, aufmerksames Hören voraussetzt) auf einer mittleren formalen Ebene verwende ich den Begriff *Klangkonstellation*: Eine Klangkonstellation ist eine sich im Prozess der ästhetischen Erfahrung bildende Konstellation von einzelnen Klängen, Klangereignissen und Klangfolgen zu einer als zusammengehörig erlebten musikalischen Einheit. Zwar ist der Begriff grundsätzlich übertragbar auf verschiedene mikro- und makroformale Maßstäbe, jedoch geht es mir hier in erster Linie um dasjenige ›Zeitfenster‹ bzw. ›Zeitfeld‹ (Husserl), das im Prozess der ästhetischen Erfahrung jeweils als Kontinuum von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft präsent ist: d. h. die unmittelbare, im Bewusstsein noch lebendige Vergangenheit (nach Husserls Phänomenologie des inneren Zeitbewusstseins auch »Retention« als »primäre Erinnerung« im Unterschied zur »sekundären Erinnerung« bzw. Vergegenwärtigung von Vergangenem), die jeweilige Gegenwart im Sinne von aufeinanderfolgenden Jetzt-Zeitpunkten (»Urimpression«) und das ›Voraushören‹ auf das

26 Markus Neuwirth stellt einen Bezug zwischen Lachenmanns Begriff der Klangfamilie und Wittgensteins Konzept der ›Familienähnlichkeit‹ her (2008, bes. 75–82). In diesem Zusammenhang ist Wittgensteins Aspektbegriff von großer Relevanz: Dieser bezieht sich auf die Struktur eines Wahrnehmungsgeschehens, in dem etwas *als* etwas wahrgenommen wird. Insbesondere in Hinblick auf Ähnlichkeitsbeziehungen tritt dieses Wahrnehmen-*als* deutlich hervor (vgl. Wittgenstein 2001, 1024–1059 [PU 193/518–214/553], bes. 1024 a3 [PU 193/518]). Aspekte sind mehr als bloße Objekteigenschaften, sie sind aber auch nicht von diesen gänzlich unabhängig; dem Aspektwahrnehmen eignet somit bereits in der sinnlichen Wahrnehmung selbst ein deutendes Moment, wobei das genaue Verhältnis von Wahrnehmung und Deutung bzw. Denken ein zentrales und nicht abschließend geklärtes Problem in Wittgensteins Überlegungen zum Aspektbegriff ist (vgl. ebd., 1030 a30 [PU 197/525] und 1057 a01 [PU 212/550]).

27 Vgl. Neuwirth 2008, 80.

28 Lachenmann 1985/2004, 123.

Kommende (»Protention« als »primäre Erwartung«).<sup>29</sup> Mich interessiert hier vorrangig das Verhältnis von Gegenwart und noch gegenwärtiger Vergangenheit, deren Wahrnehmung bzw. Verständnis durch den kontinuierlichen Zeitfluss retrospektiv beeinflusst wird. Klangkonstellationen fügen sich dabei nicht zu in sich geschlossenen, eindeutig bestimmbar Gestalten, sondern sind in ihrer Abgrenzung grundsätzlich offen und vieldeutig; die jeweiligen Kriterien für eine Abgrenzung sind daher stark kontextabhängig. Die hier vorgestellten analytischen Begriffe beziehen die Wahrnehmungsperspektive von vornherein mit ein, insofern sie solche im Prozess der ästhetischen Erfahrung stattfindenden formkonstituierenden Abgrenzungen und Zusammenhangbildungen auf unterschiedlichen mikro- und makroformalen Ebenen explizieren.

Neben vorrangig strukturell orientierten Analysezugängen zu Lachenmanns Musik<sup>30</sup> liegen inzwischen auch einige explizit vom Klang ausgehende Analyseansätze vor: In Bezug auf Orchesterkompositionen Lachenmanns sind hier die Studien von Emmanouil Vlitakis (zu *Tableau. Stück für Orchester*, 1988–89)<sup>31</sup> und Marcos Mesquita (zu *Staub. Für Orchester*, 1985/87)<sup>32</sup> hervorzuheben. Auch Matthias Hermann geht in seiner Analyse von *Schreiben* von einer Klangphänomenologie aus, dabei unterscheidet er vier Kategorien bzw. Ebenen: tonlose Klänge, Tonhöhen, Impulse und perforierte geräuschhafte Klänge.<sup>33</sup> Anknüpfend an die phänomenologische Klangtypologie von Vlitakis und Hermann differenziere ich in Bezug auf das Klangresultat folgende Klangtypen oder ›Familien‹, die je nach Kontext auch eine formbildende Funktion übernehmen können:

1. Tenuto-Klänge (kontinuierliche Klänge);
2. Perforierte Klänge (kontinuierlich fortgeführte Klänge, die aber in sich unterbrochen sind);
3. Impulsklänge ohne Resonanz (*secco*/abgedämpft);
4. Impulsklänge mit Resonanz (natürliche und ›künstliche‹ Resonanzen).

Ein zweites ›Raster‹ lässt sich über diese vier grundlegenden Klangtypen legen, ebenfalls ausgehend vom Klangresultat:

29 Vgl. Husserl 1928, 382–427, bes. § 8–13, § 16–17 und § 19 sowie 455–459.

30 Vgl. etwa Cavallotti 2005 und 2010.

31 Vlitakis 2008, 23–72. Vlitakis unterscheidet dabei hinsichtlich einer Klangtypologie grundsätzlich zwischen Fläche und Impuls: (1) Zur Fläche gehören a) ausgehaltene Klänge, b) punktuelle Klänge, die sich durch Repetition verbinden, und c) perkussive Klänge mit Resonanz; (2) Impulsklänge sind Klänge mit minimaler zeitlicher Ausdehnung, wobei Fläche und Impuls im Fall der Kategorien 1b und 1c ineinander übergehen können (vgl. ebd., 29).

32 Mesquita 2010. Mesquita geht dabei von einer vorrangig produktionsästhetisch orientierten Perspektive aus.

33 Vgl. Hermann 2015, 181–220.

- a) geräuschhaft (die Tonhöhenwahrnehmung spielt keine entscheidende Rolle für die Klangwahrnehmung);
- b) ›schattenhafte‹<sup>34</sup> bzw. unbestimmte Tonhöhe (zwischen geräuschhaft und tonhaft: entweder schimmert eine bestimmte Tonhöhe schemenhaft durch wie bei Flautando-Spielweisen oder die Wahrnehmung registriert zwar einzelne Tonhöhen, erkennt aber keine bestimmte Tonhöhe im Sinne einer Verschmelzung von Partialtönen, so etwa bei Beckenklängen);
- c) tonhaft (bestimmte Tonhöhe deutlich erkennbar).

Diese Klangresultate können durch ganz unterschiedliche Spieltechniken und über Instrumentengruppengrenzen hinweg hervorgebracht werden. Innerhalb dieser Klangtypen erzeugen die unterschiedlichen Spieltechniken verschiedene Varianten oder ›Familien-Glieder‹: So führen beispielsweise die in *Schreiben* vorkommenden drei unterschiedlichen Varianten von tonlosem Spiel sowie die fünf verschiedenen Flautando-Spielweisen bzw. Kombinationen aus diesen Spieltechniken in den Streichern zu unterschiedlichen ›Rausch‹-Varianten (geräuschhafte und schattenhafte Tenuto-Klänge). Da Lachenmann in *Schreiben* meist verschiedene Spieltechniken miteinander kombiniert, kommt es häufig zu komplexen Klangmischungen, deren einzelne Klangkomponenten für die Wahrnehmung kaum differenzierbar sind.

## Analyse

### *Aspekt 1: Zwischen Diskontinuität und Kontinuität: Übergänge zwischen den sechs großen Formteilen*

Ein naheliegender erster analytischer Zugang, ausgehend von der Hörerfahrung, ist eine Segmentierung des musikalischen Zeitverlaufs. Auf einer makroformalen Ebene orientiert sich hier die Wahrnehmung vermutlich vorrangig an besonders markanten Ereignissen an der klanglichen Oberfläche, die mehr oder weniger deutlich einen Kontrast zum Vorausgehenden erzeugen und dabei zugleich eine nachhaltige Veränderung bewirken.<sup>35</sup> Kontrastwirkungen entstehen in *Schreiben* nicht in erster Linie durch vollständige vertikale Einschnitte im musikalischen Zeitverlauf, sondern häufig durch Ausfilterung und Überlagerung – welche entweder abrupt oder sukzessiv innerhalb eines kürzeren Zeitrahmens stattfinden, wobei bereits vorhandenes Material weiter fortgeführt wird – sowie durch

34 Den Begriff ›Schattenklang‹ verwendet ebenfalls Hermann (2015, 184f.) mit Bezug auf Klänge, in denen der Geräuschanteil die Tonhöhe überdeckt. Mit Werktiteln wie *Klangschatten – mein Saitenspiel* (1972) und *Schattentanz aus Ein Kinderspiel. Sieben kleine Stücke für Klavier* (1980) spielt Lachenmann selbst auf die charakteristische ›Schattenhaftigkeit‹ von Klängen an, die hier etwa durch abgedämpfte Saiten bzw. die kompositorische Hervorhebung von Resonanzen erzielt wird.

35 Diese Überlegungen knüpfen lose an das Konzept der sogenannten ›cues‹ an, das in der musikpsychologischen Forschung in Bezug auf die mentale Repräsentation von musikalischer Form diskutiert wird, und mithilfe derer sich eine Rezipientin im musikalischen Zeitverlauf orientiert (vgl. Deliège 1989 sowie Deliège/Mélen 1997).

kontinuierliche Transformationsprozesse wie Auflösungs- und Verdichtungsprozesse, die sich über einen längeren Zeitraum erstrecken. In Hinblick auf die makroformale Entwicklung von *Schreiben* unterscheide ich ausgehend von den genannten Kriterien sechs große Formteile, die sich durch überwiegend diskontinuierliche Übergänge, welche mit einer radikalen Reduktion von Textur bzw. Klangraum und Dynamik einhergehen, voneinander abgrenzen lassen (Tab. 1):<sup>36</sup>

- Takt 1–110: ›Prolog‹ und Entwicklung
- Takt 111–241: (überwiegend) pulsierende Zeit
- Takt 242–271p: amorphe Zeit (Zählakte)
- Takt 271q–339: Steigerungspartie
- Takt 339/40–386: pulsierende Zeit
- Takt 387–438: ›Epilog‹.

Eine nähere Betrachtung der Übergänge zwischen den von mir unterschiedenen großen Formteilen zeigt, dass selbst an diesen überwiegend diskontinuierlichen Übergängen mit starker Kontrastwirkung die einzelnen Formteile durch unterschiedliche kompositorische Strategien subtil miteinander verknüpft sind und dementsprechend die Wahrnehmung zum Teil mit formal vieldeutigen Situationen konfrontiert wird. Exemplarisch für das Verhältnis von Diskontinuität und Kontinuität greife ich hier die Übergänge zwischen den Formteilen 1 und 2 sowie 2 und 3 heraus.

Der erste große Formteil, den ich weiter unten unter dem zweiten Aspekt genauer analysiere, beginnt mit überwiegend geräuschhaften und schattenhaften Klängen, wobei ab Takt 79ff. (Phase 1d, siehe unten, Aspekt 2) eine Entwicklung hin zu tonhaften perforierten und tonhaften Tenuto-Klängen, einhergehend mit einer deutlichen Zunahme der Gesamt-Dynamik stattfindet. Für den ersten großformalen Übergang (Bsp. 1 / Audiobsp. 1) greife ich die beiden prägnanten Klangkonstellationen jeweils vor und nach der Tempoangabe in Takt 111 (*l'istesso tempo*, Viertel = 92 ca.) heraus, die nach meiner Analyse mit einem großformalen Einschnitt zusammenfällt: Die letzte Klangkonstellation vor dem neuen Formteil beginnt in Takt 103/104 mit Plektrumspiel auf der Saitenumwicklung im Klavier, das einen geräuschhaften perforierten Klang erzeugt, sowie mit gepresstem Bogenspiel in den Streichern, das zu der Variante mit gleichzeitiger Bogen-

36 Hermann (2015, 219f.) unterteilt *Schreiben* in seiner Analyse in fünf große Phasen, die er folgendermaßen abgrenzt: 1. Phase (T. 1–180), 2. Phase (T. 181–241), 3. Phase (T. 242–271), 4. Phase (T. 272–332) und 5. Phase (T. 333–438). Der Beginn der pulsierenden Spielaktionen im Klavier in Takt 181 (Tempoabschnitt 3.1), die sowohl eine neu hinzukommende Klangschicht (Kontrast durch Überlagerung) als auch eine deutlich ausgeprägte pulsierende Zeitartikulation einführen, lässt sich ebenfalls als großformaler Einschnitt einordnen. Allerdings wird hier die übrige Textur sehr kontinuierlich fortgesetzt, sodass – anders als bei den anderen großformalen Einschnitten – keine vorhergehende Reduktion von Textur bzw. Klangraum und Dynamik stattfindet. Bei meiner analytischen Entscheidung für die Abgrenzung der großformalen Teile habe ich daher die jeweils vorhergehenden Reduktionen als wesentliches Kriterium mit einbezogen, sodass auch dem relativ kurzen fünften großen Formteil nach meiner Analyse eine Relevanz für die Formwahrnehmung zukommt.

Formteil	1	2	3	4	5	6
Takt	1–110	111–241	242–271p	271q–339	339/40–386	387–438
Tempo-Abschnitt	1	3.1	4	5.1	6	7
Takt	1–110	181–234	242–271	272–283	284–313	314–386
Tempo	♩ = 92 ca. <i>assai vivo</i>	♩ = 66	♩ = 72 (T. 241: ♩ = 66)	♩ = 72 <i>poco stringendo</i>	♩ = 72 <i>accel. poco a poco</i>	♩ = 72 <i>vivo</i> (T. 386: ♩ = ♩, <i>poco rit.</i> )
Zeit (ca.)		6'20"	11'50"	18'54"	19'44"	20'47"
Übergang		<i>diskont.</i> (außer Liegeton c in Vle.)	<i>kont.</i> (tonl. Spiel in Str./chin. Bck.)	<i>diskont.</i> (außer Schreibaktionen im Tamtam), vorgez. Einsatz in T. 271 (Klav., Klar., Tb.)	<i>kont.</i> vorgez. Einsatz im Klav. (T. 283)	<i>kont.</i> vorgez. Beginn in T. 310 (Unisoni in Vl./Hlz.)
markante Elemente (Beginn)		tonhafte, pulsierende ♩-Figuren Str./Klav.	♩-Rauschen u. Beckenschläge bleiben übrig	homogene Mischklänge	dichter, tonhafter Bläs.- u. Str.-Satz	hohe Unisoni in Vl. u. Hlz.
Zeityp (Beginn)	koordiniert	pulsierend	amorph	amorph	koordiniert	amorph
					pulsierend	Schreibaktionen in Perk./ Wischenaktionen in Str.

Tabelle 1: Helmut Lachenmann, *Schreiben*, Synoptische Darstellung der Formteile und Tempoabschnitte<sup>37</sup>

37 Den zweiten und dritten Tempowechsel habe ich zu den Abschnitten 3.1 und 3.2, den fünften und sechsten Tempowechsel zu den Abschnitten 5.1 und 5.2 zusammengefasst, da die Abschnitte 3.2 und 5.1 jeweils nur kurze »Intermezzis« darstellen (Abschnitt 3.2 als fortgesetzte Reduktionsstufe nach vorhergehendem Auflösungsprozess, Abschnitt 5.1 als Überleitung zu Abschnitt 5.2).

verlagerung gehört, sodass als Klangresultat ein »ratterndes Glissando«<sup>38</sup> in Abwärtsrichtung entsteht. In diese geräuschhafte Klangkulisse hinein spielen die Blechbläser in den Takten 105 bis 107 eine Art grotesk verzerrten *passus duriusculus*<sup>39</sup> – der zugleich eine klangliche Reminiszenz an den noch näher zu beschreibenden ›Tremolo-Orgelpunkt‹ in den Takten 26 bis 52 darstellt – als verfremdetes quasi-tonales Residuum. Exemplarisch für Lachenmanns dialektischen Umgang mit quasi-tonalen Residuen soll kurz näher darauf eingegangen werden, was hier genau passiert: Posaunen und Tuben spielen *con sordino* einen chromatischen Abgang (den *passus duriusculus*), wobei die Bassstimme in den Tuben den Tritonus  $B_1-E_1$  hinabschreitet und die Posaunen darüber jeweils ›Dominantseptakkorde‹ in weiter Septlage als Mixturen ergänzen (im Glissando und mit Flatterzunge gespielt). Die Trompeten fügen zunächst im Unisono eine sich wiederholende Vierton-Figur im Sechzehntelrhythmus hinzu (ebenfalls *con sordino* und mit Flatterzunge), erst aufwärts (jeweils ein, zwei bzw. drei Halbtonschritte) in Gegenbewegung zum chromatischen Abgang, dann in Umkehrung und somit in Parallelbewegung zum chromatischen Abgang; die Hörner ergänzen mit versetzten Einsätzen crescendoernde gestopfte Liegetöne jeweils im Halbtonabstand. Aus der Wahrnehmungsperspektive sind weniger die beschriebenen Intervallverhältnisse im Einzelnen durchhörbar; relevant sind vielmehr die Kontur bzw. Bewegungsrichtung des chromatischen Abgangs und die mit diesem koordinierte Gegen- und Parallelbewegung in den Trompeten sowie eine durch die Mixturklänge mit ihrer jeweils tonalen Akkordstruktur (›Dominantseptakkord‹) entstehende tonale Färbung, die aber durch die Spielweisen bzw. die daraus resultierenden Klangcharakteristika zugleich verfremdet wird. In Takt 107 überdeckt ein markantes Einzelereignis, ein mit dem rechten und linken Arm als Impulsklang ausgeführter Cluster auf weißen und schwarzen Tasten im ersten Klavier, das Ende des *passus duriusculus* und beendet damit die hier besprochene erste Klangkonstellation sowie zugleich den gesamten ersten Formteil (es handelt sich hierbei um den einzigen tonhaften Klaviereinsatz innerhalb des ersten Formteils). Durch die mit dem Ende des Klavier-Clusters einhergehende plötzliche Ausfilterung auf Takt 107.3 tritt für die Wahrnehmung nun der vorher verdeckte Mischklang in den Streichern hervor, der sich aus geräuschhaften perforierten, tonhaften perforierten und tonhaften Tenuto-Klangkomponenten zusammensetzt (gepresstes Bogenspiel in den Violinen, Ordinario-Spiel mit und ohne Tremolo auf der leeren *c*-Saite in den Bratschen und Flageolett-Akkorde in den geteilten Kontrabässen). Der Liegeton *c* in den Bratschen bildet den eigentlichen Übergang zum folgenden Formteil: In den Takten 109 bis 110 bleibt er allein übrig, sodass insgesamt eine radikale Klangreduktion stattfindet und sich die Aufmerksamkeit voll und ganz auf seine perforierten und Tenuto-Klangkomponenten richtet.

Mit Beginn des neuen Formteils in Takt 111 initiieren die Bratschen eine sich von unten nach oben auftürmende Klangkaskade mit gestaffelten Höhepunkten (unter Beteiligung aller Instrumentengruppen bis auf das Schlagzeug). Dabei greifen Streicher und Klavier u. a. Varianten der zuvor in den Trompeten gespielten Vierton-Figur als nun

38 Vgl. das Vorwort zur Partitur von *Schreiben* (Lachenmann 2004, 13).

39 Auch Nonnenmann (2015, 148) spricht hier von einem »*passus duriusculus*« (Hervorhebung original).



›SCHREIBEN‹ ALS DIFFERENZ VON STILLE UND KLANG

111 L'istesso tempo ♩ = ca. 92  $\frac{3}{4}$   $\frac{4}{4}$

1. Pte.  $f$   $2d$   $f$   $15m$   $gliss.$   $8va.$  mit Plektrum über Saiten

111 L'istesso tempo ♩ = ca. 92  $\frac{3}{4}$   $\frac{4}{4}$

I-4. I  $je.2$   $p$   $ff$   $8va.$   $p$   $ff$

5.8. VI.  $je.2$   $p$   $ff$   $8va.$   $p$   $ff$

II.  $f$   $p$   $ff$   $8va.$

I-4. III  $non\ leg.$   $mf$   $f$   $1.2$   $3.4$   $p$   $fff$

5.8.  $non\ leg.$   $mf$   $f$   $5.6$   $7.8$   $p$   $fff$

1.4. Br.  $p$   $non\ leg.$   $mf$   $p$   $8va.$   $p$

5.6.  $p$   $ff$   $p$   $8va.$   $p$

7.8.  $p$   $ff$   $p$   $8va.$   $p$

1.2.  $p$   $ff$   $8va.$   $p$

3.4.  $p$   $ff$   $8va.$   $p$

C. 5.6.  $p$   $ff$   $8va.$   $p$

7.8.  $p$   $ff$   $8va.$   $p$

Kb.  $p$   $ff$   $8va.$   $p$

Beispiel 1: Helmut Lachenmann, *Schreiben*, T. 105–113, Übergang von Formteil 1 zu 2 (vgl. Audiobsp. 1, 0:07–0:30); © 2017 by Breitkopf & Härtel, Wiesbaden

 [http://storage.gmth.de/zgmth/media/876/Linke\\_ZGMTH-13\\_1\\_Audio01.mp3](http://storage.gmth.de/zgmth/media/876/Linke_ZGMTH-13_1_Audio01.mp3)

Audiobeispiel 1: Helmut Lachenmann, *Schreiben*, T. 103–117  
 (SWR Sinfonieorchester Baden-Baden und Freiburg, Ltg. Sylvain Cambreling, KAIROS  
 0013342KAI 2014, Aufnahme 25.2.2006, 5:55–6:39)

deutlich erkennbare pulsierende Zweiunddreißigstel-Figuren auf, in Takt 114 ereignet sich ein erster Höhepunkt (hohe Liegetöne bzw. Tremoli lösen die Zweiunddreißigstel-Figuren ab), insgesamt vier einzelne, sehr laute Hammerschläge auf die Flügelrahmen folgen als weitere Höhepunkte in den Takten 115 und 116; die anschwellenden Liegetöne in den Blechbläsern reißen in Takt 117 abrupt ab und verschaffen dadurch dem bereits liegenden Flageolett-Cluster in den Streichern mehr klangliche Präsenz (mit dieser Ausfilterung endet die zweite Klangkonstellation dieses Übergangs).

Durch den massiven Klangeinbruch in den Takten 107/108 bis 110 und die in Takt 111 einsetzende, überwiegend tonhafte sowie rhythmisch pulsierende Klangkaskade ist der Beginn des neuen Formteils einerseits sehr deutlich markiert, sodass zunächst der Eindruck einer bloßen kontrastierenden Reihung der Formteile entsteht. Andererseits bestehen selbst hier subtile Verbindungen, welche eine Vernetzung bzw. Kontinuität zwischen den Formteilen herstellen: Die Bratschen antizipieren zuerst mit der Tremolo-Klangkomponente des Liegetons c eine pulsierende Zeitartikulation und lösen dann die Klangkaskade mit einer zuvor bereits eingeführten Vierton-Figur in nun doppelt so schnellem Rhythmus aus – wobei letztere Verbindung eher auf der Ebene von strukturellen Beziehungen zu verorten ist, die sich ohne Partiturkenntnis nicht unmittelbar erschließt. In einem größeren Zusammenhang betrachtet bereitet der schon ab Takt 79 einsetzende Verdichtungsprozess hin zu mehr Tonhaftigkeit den tonhöhenbestimmten Beginn des neuen Formteils vor.

Dem dritten großen Formteil, der mit den ›Zähltakten‹ in Takt 242 beginnt, geht ein längerer Auflösungsprozess voraus: In Takt 181 ff. (Tempoabschnitt 3.1) legen sich zunächst regelmäßig pulsierende, pizzikatoartige Spielaktionen mit dem Fingernagel bzw. *Koto*-Plektrum auf den tiefsten Klaviersaiten als rhythmisches Raster und neue Klangschicht über die gesamte übrige Klangtextur. Ab Takt 219 deutlich wahrnehmbar werden dann Auflösungsprozesse auf mehreren Ebenen eingeleitet, die mit Beginn von Tempoabschnitt 3.2 (T. 235–241) vollständig abgeschlossen sind (Bsp. 2/Audiobsp. 2). Insbesondere die Spielaktionen in den beiden Klavieren, die sich vorher zu einem mehr oder weniger durchgehenden Sechzehntelpuls komplementär ergänzt hatten, werden unregelmäßiger und münden in Takt 225 in ein amorphes Zeitfeld, das von verschiedenen pizzikatoartigen Impulsklängen mit und ohne Resonanz geprägt ist (äußerst spitze Bläserstaccati, Flageolett-Pizzikati in den Streichern, abgedämpfte Beckenschläge, vereinzelte pizzikatoartige Spielaktionen im Klavier). In dem nun folgenden kurzen ›Rausch-Intermezzo‹ des Tempoabschnitts 3.2 (T. 235–241) ist das klangliche Geschehen auf ein quasi statisches, tonloses Rauschen reduziert, hervorgerufen durch tonloses Spiel in den Streichern und durchsetzt von einzelnen abgedämpften Beckenschlägen im *pp*. Der Übergang zwischen noch fortdauerndem Auflösungsprozess und schließlich erreichter Reduktionsstufe in Takt 235 ff. ist in der Partitur deutlich erkennbar, ereignet sich für die Wahrnehmung jedoch unterschwellig (Bsp. 2): So ist beim Blick in die Partitur auffallend, dass das tonlose Rauschen in den Streichern bereits ab Takt 230 sukzessive von oben nach unten eingeführt wird, sodass mit Beginn von Takt 235 alle Streicher *arco sul sordino* spielen; für die Wahrnehmung tritt das tonlose Rauschen aber erst mit dem Ende der pizzikatoartigen Impulsklänge in den Streichern und im Klavier deutlich hervor. Dieses tonlose Rauschen wird nun kontinuierlich transformiert – zunächst in Takt 240 in den

›SCHREIBEN‹ ALS DIFFERENZ VON STILLE UND KLANG

230  $\frac{3}{4}$   $\frac{4}{8}$   $\frac{3}{4}$   $\frac{4}{8}$   $\frac{3}{4}$   $\frac{4}{4}$  = 72  $\frac{4}{8}$   $\frac{4}{4}$

I  $pp$

II  $pp$

III  $pp$

Schlagz.  $pp$

IV  $pp$

V (weich)  $pp$

I (Zoll)  $sf$

II (Zoll)  $p$

230  $\frac{3}{4}$   $\frac{4}{8}$   $\frac{3}{4}$   $\frac{4}{8}$   $\frac{3}{4}$   $\frac{4}{4}$  = 72  $\frac{4}{8}$   $\frac{4}{4}$

c.s. I  $ff$  senza sord.

5-8  $ff$  senza sord.

VI  $ff$  senza sord.

c.s. II  $ff$  senza sord.

5-8  $ff$  senza sord.

c.s. III  $ff$  (3. 4.  $\infty$ )  $ff$  senza sord.

5-8  $ff$  senza sord.

c.s. Br.  $f$   $ff$   $ff$   $ff$   $ff$

1-4  $f$   $ff$   $ff$   $ff$   $ff$

5-8  $f$   $ff$   $ff$   $ff$   $ff$

c.s. C.  $f$   $ff$   $ff$   $ff$   $ff$

1-4  $f$   $ff$   $ff$   $ff$   $ff$

5-8  $f$   $ff$   $ff$   $ff$   $ff$

Kb.  $f$   $ff$   $ff$   $ff$   $ff$

1-4  $f$   $ff$   $ff$   $ff$   $ff$

5-8  $f$   $ff$   $ff$   $ff$   $ff$

Beispiel 2: Helmut Lachenmann, *Schreiben*, T. 230–238, Ende des Auflösungsprozesses vor Beginn des ›Rausch-Intermezzos‹ (T. 235–241) (vgl. Audiobsp. 2, 0:24–0:49); © 2017 by Breitkopf & Härtel, Wiesbaden

Bratschen in eine schattenhafte und mit Beginn von Zähltakt 1 auch zugleich dynamischere Rausch-Variante (Flautando-Spiel am Grifffinger bzw. Flautando-Bogenverlagerung zwischen Grifffinger und Steg) – und bildet bis zum Ende von Zähltakt 2 (T. 245e) eine kontinuierliche, mehr oder weniger deutlich wahrnehmbare Hintergrundklangschiicht. Mit Beginn von Zähltakt 1 (T. 242a–c), der nach meiner Analyse den dritten großen Formteil (amorphe Zeit) eröffnet, wird die sich transformierende Klangschiicht des Rauschens zugleich von den verstreuten, unvorhersehbaren Einsätzen pizzikatoartiger Impuls- und kurzer Tenuto-Klänge in allen Instrumentengruppen überlagert. Zähltakt 1 lässt sich insgesamt als eine Art Pizzikato-Feld beschreiben: Die übrigen Streicher spielen neben vereinzelt Arco-Spielaktionen verschiedene Pizzikato-Varianten, und in den Trompeten und Flöten erzeugen Schläge auf das Mundstück pizzikatoartige Impulsklänge ohne Resonanz (»quasi »pizz.«). Dieses Pizzikato-Feld stellt einen Rückbezug zu dem amorphen Zeitfeld her, das dem »Rausch-Intermezzo« (3.2) vorherging (T. 225 ff.). So bestehen also trotz des deutlich markierten formalen Einschnitts auch abgesehen von der kontinuierlich fortgeführten Hintergrundklangschiicht in den Bratschen Rückbezüge auf zuvor Erklungenes im Sinne einer wiederanknüpfenden Vernetzung.



[http://storage.gmth.de/zgmth/media/876/Linke\\_ZGMTH-13\\_1\\_Audio02.mp3](http://storage.gmth.de/zgmth/media/876/Linke_ZGMTH-13_1_Audio02.mp3)

Audiobeispiel 2: Helmut Lachenmann, *Schreiben*, T. 219–242c, Übergang von Formteil 2 zu 3 (SWR Sinfonieorchester Baden-Baden und Freiburg, Ltg. Sylvain Cambreling, KAIROS 0013342KAI 2014, Aufnahme 25.2.2006, 10:43–12:04)

Die detaillierte Analyse hat exemplarisch gezeigt, dass die großformalen Übergänge in *Schreiben* in unterschiedlicher Art und Weise durch ein komplexes Zusammenspiel von Diskontinuität (durch kontrastierende Reihung, Überlagerung und Ausfilterung), Kontinuität (durch Fortführung bzw. Transformation kontinuierlicher Klangschiichten sowie durch kontinuierliche Auflösungs- und Verdichtungsprozesse) und Vernetzung (durch strukturelle Beziehungen, Wiederanknüpfungen an Vorhergehendes bzw. klangliche Reminiszenzen) gekennzeichnet sind. Serielle, prozessuale und strukturelle Formprinzipien greifen hier in jeweils unterschiedlicher Gewichtung ineinander, was eine entsprechend multiperspektivische Formwahrnehmung bewirkt. An allen fünf großformalen Übergängen findet eine vorhergehende Reduktion von Textur bzw. Klangraum und Dynamik statt, die den Neueinsatz von Klang als Differenz von Stille und Klang erleben lässt. Dabei spielen insbesondere Varianten von »Schreib«-Klängen bzw. Reduktionen auf kontinuierliche Klangschiichten oder Tenuto-Klänge in den Streichern (hier leere c-Saite bzw. tonloses Rauschen) eine zentrale Rolle. Die Reduktion auf die Klangfamilie der »Schreib«-Klänge bzw. des »Rauschens« übernimmt in *Schreiben* je nach Kontext eine formbildende Funktion: Wenn der thematische Akt des Schreibens u. a. mit einer Reflexion auf den Prozess der Klangentstehung einhergeht, so lassen sich die klanglichen Reduktionen auf zum Teil an der Hörschwelle verortete »Schreib«- bzw. »Rausch«-Klänge als Momente der Rückbesinnung auf das dem Klang Vorausliegende und ihn erst Ermöglichende begreifen: die Stille, die allerdings nicht tatsächlich »erklingt« und vor deren Hintergrund ein neuer klanglicher Prozess seinen Anfang nehmen kann.

## Aspekt 2: Spiel mit Vorder- und Hintergrund

Der erste Formteil (T. 1–110) lässt sich in vier Phasen gliedern, welche überwiegend kontinuierlich ineinander übergehen:

- Phase 1a (T. 1–26/27): ›Prolog‹
- Phase 1b (T. 26/27–48 bzw. 52.1): Orgelpunkt
- Phase 1c (T. 49 bzw. 52.2–T. 78): Rauschen
- Phase 1d (T. 79–110): Entwicklung.

Mein analytischer Fokus liegt auf den ersten drei Phasen, in denen eine sich kontinuierlich durchziehende Klangschicht in den Streichern Gegenstand von ›inneren‹ und ›äußeren‹ Klangtransformationen ist.

*Phase 1a* (›Prolog‹) ist vor allem durch geräuschhafte und schattenhafte Klänge geprägt; tonhafte Klänge treten nur vereinzelt auf, und wenn, dann so durch Spielanweisungen modifiziert oder durch andere Klänge kontextualisiert, dass sie auch eher als schattenhaft wahrgenommen werden (vgl. Bsp. 3, Vc. 1–4). Ab Takt 8 bildet das überwiegend geräuschhafte Rauschen in den Streichern eine kontinuierliche Klangschicht, die durch subtile Klangtransformationen sowie durch verschiedene Spielaktionen in anderen Instrumenten in ihren klanglichen Facetten beleuchtet wird. Ich analysiere innerhalb von Phase 1a sechs aufeinander folgende Klangkonstellationen, die sich zum Teil überlappen und durch unterschiedliche kompositorische Strategien horizontal miteinander verknüpft werden (etwa durch klangliche Reminiszenzen sowie durch verdeckte Einsätze bzw. Ausfilterungen von Klangschichten), sodass für die Wahrnehmung formal uneindeutige Situationen entstehen, in denen häufig eine retrospektive Neubewertung bzw. -einordnung des soeben Verklungenen stattfindet (Audiobsp. 3):

- Klangkonstellation 1: Takt 1–7.1.1 (Tbe.) (Audiobsp. 3, 0:00–0:20)
- Klangkonstellation 2: Takt 7.1.2–9.2 (0:20–0:31)
- Klangkonstellation 3: Takt 8.3/9.3–14.4 (Klar.) (0:25/0:31–0:50)
- Klangkonstellation 4: Takt 14.4 (Kb./Vc.) – 18/19 (Trp.) (0:50–ca. 1:03)
- Klangkonstellation 5: Takt 18/19–22 (Becken) (ca. 1:03–1:18)
- Klangkonstellation 6: Takt 22–27.1 (Vl.) (1:17–1:36)

 [http://storage.gmth.de/zgmth/media/876/Linke\\_ZGMTH-13\\_1\\_Audio03.mp3](http://storage.gmth.de/zgmth/media/876/Linke_ZGMTH-13_1_Audio03.mp3)

Audiobeispiel 3: Helmut Lachenmann, *Schreiben*, T. 1–27 (= Phase 1a)  
(SWR Sinfonieorchester Baden-Baden und Freiburg, Ltg. Sylvain Cambreling,  
KAÏROS 0013342KAI 2014, Aufnahme 25.2.2006, 0:00–1:36)

Exemplarisch skizziere ich kurz die ersten drei Klangkonstellationen:

## Klangkonstellation 1:

Das Stück beginnt mit einem koordinierten Zusammenspiel von schattenhaften perforierten Klängen in den Streichern (Vcl., Vle.), geräuschhaften Tenuto-Klängen in den Blechbläsern (außer Trp.) und tonhöhenunbestimmten Impulsklängen überwiegend ohne Resonanz in den Becken (»weich«). Dabei entsteht der Eindruck eines differenziert aufeinander abgestimmten Interagierens der verschiedenen Spielaktionen bzw. Klänge im Sinne einer koordinierten Zeitartikulation (Bsp. 3): durch Synchronisation der Einsätze (z. B. Vcl. 1–4 und Hrn. 1–2 sowie Vle. 1–4 und Pos., T. 1) sowie durch lückenlose Ablösung (z. B. geräuschhafte Tenuto-Klänge in den Blechbläsern, T. 1–4). So ereignet sich etwa der dynamische Höhepunkt der gesamten Klangkonstellation im Moment der Ablösung des »sphärischen Aufwärtsglissandos«<sup>40</sup> in den Bratschen durch ein geräuschhaftes *sfz* bzw. *sf* (Aktionsdynamik) in den beiden Tuben (T. 3); retrospektiv betrachtet führt das »sphärische Aufwärtsglissando« zielgenau zu dem *sfz*- bzw. *sf*-Ansatz dieses geräuschhaften Tenuto-Klangs.

3 Fl.  $\frac{3}{4}$  Assai vivo  $\text{♩} = \text{ca. } 92$   $\frac{4}{4}$

4 Ob.

3 Klar. evtl. mit normal aufgesetzem Mundstück (= m. M.)

1. a.2 m. M.  $\text{p}$   $\text{sfz}$

2.  $\text{p}$   $\text{sfz}$

4 Hrn. a.2 m. M.  $\text{p}$   $\text{sfz}$

3.  $\text{p}$   $\text{sfz}$

4.  $\text{p}$   $\text{sfz}$

3 Trp. a.2  $\text{p}$   $\text{sfz}$

3 Pos.  $\text{f}$  senza dim./cresc. u. M.  $\text{p}$   $\text{sfz}$

2 Tuben u. M.  $\text{p}$   $\text{sfz}$

u. M.  $\text{pp}$   $\text{sfz}$

Br. con sord. (Holzdämpfer) wie ein Hauch  $\text{p}$   $\text{mp}$  gliss. distinto possibile

C. con sord. (Holzdämpfer)  $\text{ppp}$   $\text{p}$

Kb. con sord. (Holzdämpfer)

Beispiel 3: Helmut Lachenmann, *Schreiben*, T. 1–6 (ohne Schlagzeug) (vgl. Audiobsp. 3, 0:00–0:20), © 2017 by Breitkopf & Härtel, Wiesbaden

40 Vgl. das Vorwort zur Partitur von *Schreiben* (Lachenmann 2004, 16).

*Klangkonstellation 2:*

Die zweite Klangkonstellation beginnt deutlich markiert mit einer synchronen ›phonetischen Aktion‹<sup>41</sup> ohne Instrument im Tutti (außer Klar.), wobei zeitgleich ein einzelner Beckenschlag (»l.v.«) erklingt, der eine subtile klangliche Verbindung zur ersten Klangkonstellation herstellt. Die zweite Klangkonstellation endet mit dem Ende einer Spielfigur in den Trompeten (T. 9.2). In den geräuschhaften Tenuto-Klang der phonetischen Aktion hinein setzt komplex rhythmisiertes ›tonloses Spiel‹ in den Klarinetten und später Trompeten ein; beides ruft eine schattenhafte Tonhöhenfärbung hervor.<sup>42</sup> Mit diesen schattenhaften Klangfolgen überlappend beginnt bereits in der Mitte von Takt 8 synchron das kontinuierliche Rauschen in den Streichern, das sich zu Beginn aus tonlosen und schattenhaften Klangkomponenten zusammensetzt. Allerdings ist die Wahrnehmung so auf die beweglichen, rhythmisch verschachtelten Spielfiguren in den Klarinetten und Trompeten fokussiert, dass der Einsatz des im Vergleich dazu statischen Rauschens bloß unterschwellig registriert wird und erst mit dem Ausfiltern der zuvor dominierenden Klangsicht retrospektiv bewusst wird.

*Klangkonstellation 3:*

Je nach Perspektive beginnt die dritte Klangkonstellation entweder mit dem Einsatz des Streicher-Rauschens in der Mitte von Takt 8 oder erst in dem Augenblick, in dem das Rauschen alleine erklingt. Verschiedene Klangereignisse setzen Kontraste zum Rauschen: Von besonderer Bedeutung ist hier die flageoletthafte Tremolo-Figur in den Violinen (T. 11), da solche Tremolo-Figuren im weiteren Verlauf von *Schreiben* wiederholt auftreten. Geräuschhafte Tenuto-Klänge in den Blechbläsern und daran unmittelbar anknüpfende schattenhafte Klangfolgen in den Klarinetten zeichnen sich zwar insbesondere dynamisch deutlich gegenüber dem Rauschen in den Streichern ab, sind aber zugleich mit diesem klanglich verwandt (Familie der geräuschhaften bzw. schattenhaften Tenuto-Klänge). Das Rauschen in den Streichern wird selbst kontinuierlich transformiert: durch wechselnde Instrumentierung innerhalb der Streicher und/oder durch verschiedene Varianten von tonlosem Streichen.

In *Phase 1b* (›Orgelpunkt‹) wird die kontinuierliche Klangsicht des Rauschens von einer Art ›Tremolo-Orgelpunkt‹ in den Violoncelli und Kontrabässen ersetzt (Ausgangs-, zentrale Bezugs- und Schlussstöhöhe ist das *Es*). Der Übergang von Phase 1a zu Phase 1b lässt sich als eine ›kategoriale Transformation‹ beschreiben: Das kontinuierliche Rauschen überlappt sich mit dem ›vorgezogenen Einsatz‹ des Orgelpunkts in den Violoncelli in Takt 26, der mit einem einzelnen abgedämpften Beckenschlag synchronisiert ist. Dem Rauschen werden so weitere Klangkomponenten hinzugefügt (Tonhaftigkeit bzw. unbestimmte Tonhöhen, Perforiertheit, tendenziell pulsierende Zeitartikulation), die einen ›Kategorienwechsel‹ bewirken. Innerhalb der Klangsicht des Orgelpunkts

41 Bei ›phonetischen Aktionen‹ sollen die Musikerinnen tonlose, stark behauchte Konsonanten mit unbestimmter oder bestimmter Vokal-Färbung äußern, in Takt 7 beispielsweise »HF«.

42 Lachenmann verwendet hier eine Griffnotation, deren Tonhöhe nicht mit der resultierenden schattenhaften Tonhöhe übereinstimmt; vgl. das Vorwort zur Partitur von *Schreiben* (Lachenmann 2004, 4).

selbst finden nun verschiedenartige Klangtransformationen statt, hervorgerufen durch Crescendi/Decrescendi, kontinuierliche Übergänge der Bogenkontaktstelle zwischen *tasto* und *ponticello*, wechselnde Instrumentierung innerhalb der jeweils acht Violoncelli und Kontrabässe, Modifikationen der zentralen Bezugstonhöhe *Es* durch Glissandi und Anlagerungen von zusätzlichen Tönen wie u. a. von kleinen Sekunden und mikrotonalen Schwebungen bis hin zu Clusterbildungen sowie Flautando-Spielweisen. Hinzu kommen ›von außen‹ die Wahrnehmung des Orgelpunkts beeinflussende Transformationen: Klangereignisse, die diesen überlagern und somit kurzfristig ganz in den Hintergrund treten lassen wie etwa der dichte Streichercluster in den Takten 30 und 31, Klänge, die mit dem Orgelpunkt zu einer neuen Klangmischung verschmelzen, und Klangereignisse, die sich zwar vom Orgelpunkt abheben, aber zugleich über ›Familienähnlichkeiten‹ bestimmte klangliche Aspekte des Orgelpunkts besonders hervortreten lassen. So wird etwa die perforierte Klangqualität des ›Tremolo-Orgelpunkts‹ durch in dieser Hinsicht klanglich verwandtes ›Blasen aus Entfernung‹<sup>43</sup> bzw. tonlose Flatterzunge in den Bläsern (T. 33 ff.), gepresstes Bogenspiel in den übrigen Streichern (T. 40–41) oder Spiel mit dem Plektrum auf der Saitenumwicklung im Klavier (T. 44–45) für die Wahrnehmung hervorgehoben.

Unter formalen Gesichtspunkten bemerkenswert ist insbesondere das Ende des Orgelpunkts bzw. von Phase 1b (Bsp. 4/Audiobsp. 4): Von Takt 42 bis 48 spielen die Kontrabässe 7 und 8 einen chromatischen Abgang (ebenfalls eine Art *passus duriusculus*) von *Es<sub>1</sub>* bis *C<sub>1</sub>*, und in den Takten 46 bis 48 spielen die Violoncelli 5 bis 8 dazu ein ›sphärisches Aufwärtsglissando‹ im Tremolo, das aus einer komplexen Klangmischung aus geräuschhaften, schattenhaften und tonhaften perforierten Klängen hervorgeht. Dadurch entsteht eine Gegenbewegung zum chromatischen Bassgang und gleichzeitig eine Aufächerung des Orgelpunkts in einen verbreiterten Klangraum. Mit dem Ende von Takt 48 reißt der Klang abrupt ab und wird nach einer kurzen Zäsur quasi nahtlos von einer sehr homogenen und statischen Klangmischung abgelöst, sodass der Höreindruck eines Ziel- bzw. Endpunktes nach vorhergehender Steigerung entsteht; der Orgelpunkt ist allerdings noch nicht zu Ende, sondern wird in den Violoncelli 1 bis 4 über die Zäsur hinweg und kaum hörbar eingebettet in die Klangmischung kontinuierlich bis Takt 52.1 fortgeführt. Hier entsteht ein eindrucksvoller Moment von formaler Ambivalenz: Die Aufmerksamkeit ist so auf die Gegenbewegung zwischen ›sphärischem Aufwärtsglissando‹ und chromatischem Bassgang fokussiert, dass das plötzliche Abreißen dieser Klangschicht zunächst den Eindruck eines vollständigen vertikalen Schnitts im Zeitverlauf hervorruft, obwohl sich der Orgelpunkt kontinuierlich fortsetzt. Auch die auf die Zäsur folgende homogene Klangmischung aus geräuschhaften perforierten und tonhaften perforierten bzw. tonhaften Tenuto-Klangkomponenten – wobei die perforierten Klangkomponenten dominieren – integriert den Orgelpunkt so, dass dieser nicht differenziert heraushörbar ist. Erst mit dem Ende der Klangmischung (T. 52.1), das nun das zuvor verdeckte Flautando-Spiel in den Violinen freigibt, registriert die Rezipientin rückblickend, dass nun die kontinuierliche Klangschicht des Orgelpunkts tatsächlich beendet ist und von einem überwiegend schattenhaften Rauschen abgelöst wird (*Phase 1c*).

43 Vgl. Hermann/Walczak 2013 unter ›Spieltechniken, Flöte‹.

›SCHREIBEN‹ ALS DIFFERENZ VON STILLE UND KLANG

(40)

1. Fl. *mp* *< ff >*

2. *mp* *< ff >*

3. *mp* *< ff >*

3 Klar. (u. M.) *ppp*

1. 4 Hn. (u. M.) *p* *< mf >* *pp* *< f >*

2. *pp* *< f >*

3 Trp. *< fff >* *con sord.* *ppp* *< f >* *p*

3 Pos. *ppp* *< p >*

2 Tuben *ppp* *8 bassa* *con sord.*

Schlagz. I-V

Pfl. 1. 2. *mp* *< f >*

(40)

c. s. I *p* *< ff >* *senza sord.* *sul IV*

VI. *p* *< ff >* *senza sord.* *sul IV*

c. s. II *p* *< ff >* *senza sord.* *sul IV*

c. s. III *p* *< f >* *senza sord.* *sul IV*

1.-4. c. s. Br. *p* *< f >* *sf* *3. 4.* *sf* *1. 2.* *sf* *senza sord.* *sul II*

5.-8. *p* *< f >* *sf* *5. 6.* *f* *7. 8.* *p* *< f >* *sul II*

1.-4. c. s. C. *ppp* *1. 2.* *3. 4.* *pp* *1.-4. tasto* *pp* *tasto* *pont.* *sul IV* *möglichst flaut.* *pp*

5.-8. *ppp* *< mp >* *1.-4. Doppelgriff* *pp* *(Schwebungen)* *f*

1.-4. c. s. Kb. *< f >* *ppp* *< mp >* *3. 4.* *5. 6.* *(5. 8.)* *5. 6.* *7. 8.*





[http://storage.gmth.de/zgmth/media/876/Linke\\_ZGMTH-13\\_1\\_Audio04.mp3](http://storage.gmth.de/zgmth/media/876/Linke_ZGMTH-13_1_Audio04.mp3)

Audiobeispiel 4: Helmut Lachenmann, *Schreiben*, T. 42–53  
(SWR Sinfonieorchester Baden-Baden und Freiburg, Ltg. Sylvain Cambreling,  
KAÏROS 0013342KAI 2014, Aufnahme 25.2.2006, 2:32–3:16)

Im ersten Formteil wird das für das gesamte Stück formbildende Prinzip eines Spiels mit Vorder- und Hintergrund also besonders deutlich: Das komplexe Zusammenspiel von kontinuierlichen Klangschichten mit anderen Klangereignissen lässt beständig die Hierarchie zwischen Vorder- und Hintergrund oszillieren: Was vermeintlich nur Hintergrund ist, entpuppt sich immer wieder als eigentliche ›Hauptstimme‹, deren subtile Klangtransformationen die Aufmerksamkeit fesseln. Auch sich vor der kontinuierlichen Klangschicht des Rauschens bzw. des ›Tremolo-Orgelpunkts‹ deutlich abzeichnende Klangereignisse heben häufig in dieser Klangschicht bereits vorhandene Klangaspekte über ›Familienähnlichkeiten‹ für die Wahrnehmung nur deutlicher hervor, sodass sich auch hier nicht eindeutig von einer Hierarchie zwischen Vorder- und Hintergrund sprechen lässt. Und insbesondere komplexe Klangmischungen, die die kontinuierliche Klangschicht als Klangkomponente vollständig integrieren, heben eine eindeutige Differenzierbarkeit von Vorder- und Hintergrund auf.

### *Aspekt 3: Amorphe, koordinierte und pulsierende Zeit*

Ein für die Formwahrnehmung von *Schreiben* wesentlicher Aspekt ist die jeweilige Art und Weise der Zeitartikulation, die bereits mehrfach thematisiert wurde: Insofern sowohl der abrupte Wechsel als auch der kontinuierliche Übergang zwischen den unterschiedlichen Typen der Zeitartikulation für die Wahrnehmung ein markantes Ereignis bzw. einen erkennbaren Transformationsprozess darstellt und eine über einen längeren Zeitraum andauernde homogene Zeitartikulation<sup>44</sup> eine Passage als zusammenhängend erleben lässt, hat die Art und Weise der Zeitartikulation erhebliche Auswirkungen auf die Formwahrnehmung insbesondere auf einer mittleren formalen und makroformalen Ebene.

Beispiele für Abschnitte mit einer sehr ausgeprägten pulsierenden Zeitartikulation sind insbesondere zwei umfangreichere Passagen, in denen Spielaktionen im Klavier eine zentrale Rolle spielen: In den Takten 181 bis 234 (Tempoabschnitt 3.1) überlagern die mit Fingernagel bzw. *Koto*-Plektrum ausgeführten pizzikatoartigen Spielaktionen auf den tiefsten Klaviersaiten als regelmäßiger Sechzehntelpuls die gesamte übrige Klangtextur. Den ab Takt 219 einsetzenden und bis zum Beginn des ›Rausch-Intermezzos‹ (T. 235 ff.) abgeschlossenen Auflösungsprozess habe ich bereits in Zusammenhang mit dem Übergang zwischen dem zweiten und dem dritten großen Formteil näher beschrieben (vgl. Bsp. 2 / Audiobsp. 2). Die zweite größere pulsierende Passage ereignet sich von Takt 339.4 bis 373 und bestimmt den fünften großen Formteil, der mit einem kurzen Auflösungsprozess endet. Hier alternieren blockartige Akkorde in den Bläsern, in den beiden Klavieren sowie in den Streichern, die sich komplementär zu einem quasi durch-

<sup>44</sup> Zur Unterscheidung zwischen einer »homogenen« und einer »nichthomogenen« Zeitorganisation vgl. Boulez 1963, 80.

gehenden Viertel-Puls ergänzen, wobei insbesondere die Bläser- und Klavierakkorde als markante Impulsklänge mit und ohne Resonanz hervorstechen. Durch dynamische Abstufungen, wechselnde Instrumentierung und Akkorddichte sind allerdings nicht alle ›Akkordblöcke‹ gleichermaßen markiert, sodass der Viertel-Puls an manchen Stellen bloß unterschwellig fortwirkt; zudem kommen amorphe Klangschichten hinzu, die mit dem regelmäßigen Puls teilweise ›konkurrieren‹.

 [http://storage.gmth.de/zgmth/media/876/Linke\\_ZGMTH-13\\_1\\_Audio05.mp3](http://storage.gmth.de/zgmth/media/876/Linke_ZGMTH-13_1_Audio05.mp3)

Audiobeispiel 5: Helmut Lachenmann, *Schreiben*, T. 339–357, pulsierende Zeitartikulation in Formteil 5 (SWR Sinfonieorchester Baden-Baden und Freiburg, Ltg. Sylvain Cambreling, KAIROS 0013342KAI 2014, Aufnahme 25.2.2006, 21:36–22:08)

Mit den sieben ›Zähltakten‹ (T. 242–271; dritter Formteil), die jeweils durch meist sehr kurze dirigierte Abschnitte untereinander verbunden sind, bringt Lachenmann ein Moment von zeitlichem Indeterminismus ins Spiel, das eine überwiegend amorphe Zeitartikulation verursacht. In den Zähltakten 4, 5 und 6 verwendet Lachenmann zusätzlich eine sogenannte ›Zeitfeld‹-Notation, die mithilfe von Klammern und horizontalen Balken einen Zeitrahmen markiert, innerhalb dessen der genaue Einsatzpunkt von impulshaften Spielaktionen unter Beibehaltung des jeweiligen Bezugstempos offen bleibt (vgl. Bsp. 5, Takt 256o, Streicher). Besonders deutlich wird die amorphe Zeitartikulation in der ›Posaunenkadenz‹ in Zähltakt 6 (T. 263a–q, Bsp. 5/Audiobsp. 6), in der 1. und 2. Posaune jeweils in die elektrisch verstärkten Gehäuse der beiden Flügel spielen, sodass vielfältige Resonanzen hörbar werden, und die gleichsam das Zentrum der Zählakte bildet, sowie in Zähltakt 7, der von Schreibaktionen im Schlagzeug und vereinzelt Impulsklängen mit (manipulierter) Resonanz im Klavier dominiert ist. Dabei prägt jedoch nicht der gesamte dritte Formteil gleichermaßen eine amorphe Zeitartikulation aus: So bilden etwa die dirigierte Takte 257 bis 262 in ihrer zeitlichen Organisation einen deutlichen Kontrast zum vorhergehenden ›Chaos‹ des Zähltakts 5 (T. 256a–o) sowie zur nachfolgenden ›Posaunenkadenz‹; sie stellen ein sehr ausgeprägtes Beispiel für eine koordinierte Zeitartikulation dar (Bsp. 5/Audiobsp. 6). Zwei Klangkonstellationen lassen sich hier voneinander differenzieren: Die erste Klangkonstellation wird von einer crescendoierenden tonhaften Tremolo-Figur in den Streichern (T. 257) ausgelöst, auf die jeweils in relativ kurzen Abständen vier verschiedenartige Impulsklänge folgen. Der letzte Impulsklang entsteht durch synchrone Hammerschläge auf die Flügelrahmen der beiden Klaviere, und in die durch das gehaltene Pedal verstärkte Resonanz der Hammerschläge hinein ereignet sich die zweite, kürzere Klangkonstellation, die sich aus drei unmittelbar auseinander hervorgehenden Klangereignissen zusammensetzt: ein kurzes metallisches Scharren im Tamtam, eine crescendoierende tonhafte Tremolo-Figur in den Streichern und ein

---

Beispiel 5 (rechte Seite): Helmut Lachenmann, *Schreiben*, T. 256o–263d, koordinierte Zeitartikulation in den dirigierte Takte 257–262, ›amorphe‹ Zeitartikulation zu Beginn von Zähltakt 6 (›Posaunenkadenz‹; vgl. Audiobeispiel 6), © 2017 by Breitkopf & Härtel, Wiesbaden





impulshafter Akkord mit Nachhall im Klavier. Der Ausklang dieses letzten Impulsklangs leitet zur ›Posaunenkadenz‹ (Zähltakt 6) über.

 [http://storage.gmth.de/zgmth/media/876/Linke\\_ZGMTH-13\\_1\\_Audio06.mp3](http://storage.gmth.de/zgmth/media/876/Linke_ZGMTH-13_1_Audio06.mp3)

Audiobeispiel 6: Helmut Lachenmann, *Schreiben*, T. 257 bis Anfang Zähltakt 6 (T. 263a–g) (SWR Sinfoniorchester Baden-Baden und Freiburg, Ltg. Sylvain Cambreling, KAIROS 0013342KAI 2014, Aufnahme 25.2.2006, 14:50–15:31)

Obwohl bezogen auf das ganze Stück zumeist eher Mischformen von bzw. Wechsel zwischen verschiedenen Typen der Zeitartikulation auftreten, spielen insbesondere die Passagen, die einen bestimmten Typus besonders deutlich ausprägen, eine wichtige Rolle für die Zeiterfahrung – und damit für die Formwahrnehmung – im Sinne von Referenzpunkten: Durch das Hervortreten eines Typus wird die Rezipientin aufmerksam gemacht auf die in *Schreiben* wirkenden Arten der Zeitartikulation und die mit diesen korrespondierenden Modi der Zeiterfahrung. Dies hat auch Auswirkungen auf die Wahrnehmung von hinsichtlich der Zeitartikulation nichthomogenen Passagen bzw. auf die Einordnung der verschiedenen Zeittypen: Was auf den ersten Eindruck amorph und vermeintlich ›chaotisch‹ wirken mag, kann sich im Wahrnehmungszusammenhang im Vergleich zu homogenen amorphen Passagen bzw. Klangschichten (z.B. Rauschen) als relativ koordiniert herausstellen, auch wenn ohne Partiturkenntnis die genaue kompositorische Realisierung der koordinierten Zeitartikulation nicht immer im Detail nachvollziehbar ist wie etwa zu Beginn des Stückes (vgl. Bsp. 3 / Audiobsp. 3).

## Epilog

Lässt sich nun mithilfe der hier vorgestellten analytischen Beobachtungen resümierend so etwas wie ein ›immanentes Formgesetz‹ im Sinne eines zentralen kompositorischen Problems (Adorno) von *Schreiben* ausmachen? Als ein zentrales ›Formproblem‹ von *Schreiben* sehe ich den Balanceakt im Spannungsfeld zwischen Kontinuität, Diskontinuität und Vernetzung und damit zwischen prozessualer, serieller und struktureller Formkonzeption an. So konterkarieren auch bei deutlich markierten vertikalen Einschnitten, die nachhaltig etwas Neues auslösen, verschiedenartige kontinuierliche Verbindungen und strukturelle Vernetzungen im Sinne von Rückbezügen und Vorausnahmen eine bloß parataktische Aneinanderreihung der einzelnen Formteile. Ebenso wenig lässt sich die musikalische Form von *Schreiben* allein auf ein prozessuales Auseinanderhervorgehen oder auf ein strukturelles, quasi-räumliches Beziehungsnetz reduzieren. Diesen divergierenden kompositorischen Strategien (Kontinuität, Diskontinuität, Vernetzung) entsprechen unterschiedliche Hörperspektiven, die miteinander ›konkurrieren‹ bzw. sich gegenseitig ergänzen. Je eingehender die Beschäftigung mit dem Stück – hörend, lesend und analysierend –, desto mehr können sich die verschiedenen Hörperspektiven gegenseitig erhellen. Das Spiel mit und die Reflexion von unterschiedlichen Hörperspektiven sind dabei gleichsam in das Stück einkomponiert: Dies zeigt sich etwa am klanglichen Spiel mit Vorder- und Hintergrund, das besonders deutlich eine multiperspektivische,

›konstellative‹ Formwahrnehmung erfordert, sowie an den unterschiedlichen Typen der Zeitartikulation, die vor allem dort, wo sie in markanter Weise auftreten, verschiedene Modi der Zeiterfahrung bewusst machen.

Diese durch die musikalische Form von *Schreiben* potenziell ausgelöste Selbstreflexion der Wahrnehmung auf unterschiedliche Hörperspektiven und Modi der ästhetischen Zeiterfahrung geht (idealerweise) mit einer ›Befreiung der Wahrnehmung‹ aus soziokulturell bedingten Hörgewohnheiten und -kategorien einher:<sup>45</sup> Während beispielsweise amorphe Passagen bzw. Klangschichten wie das kontinuierliche Rauschen fast vergessen lassen, dass es sich hier um komponierte, d. h. intentional hergestellte Klänge handelt, bringen pulsierende und koordinierte Klangkonstellationen die in ihnen wirkende Intentionalität wiederum deutlich zu Bewusstsein. In diesem Kontext ermöglicht die Enthierarchisierung zwischen Geräuschklingen und Klängen mit bestimmten Tonhöhen eine grundsätzliche Erweiterung des Horizonts bzw. eine ›Befreiung der Wahrnehmung‹ aus kulturellen Konventionen, welche normativ festlegen, was als musikalisches Material gilt. *Schreiben* demonstriert in charakteristischer Weise, dass prinzipiell jede Art von Klang als musikalisches Material geeignet ist. Dies wird in *Schreiben* wie in Lachenmanns Musik generell auch dadurch besonders sinnfällig, dass die Integration von Geräuschklingen als musikalisches Material im Rahmen eines überwiegend traditionellen Instrumentariums sowie traditioneller Aufführungsformen stattfindet. Die spezifische kompositorische Realisierung und Kontextualisierung von vermeintlich unscheinbaren Geräuschklingen wie ›Schreib-‹ bzw. ›Rausch-‹ Klängen in *Schreiben* fordern die Rezipientin dazu auf, aufmerksam in ihre sinnliche Materialität hineinzuhören und auf ihre vielfältigen Bezüge zu anderen Klängen zu achten; die musikalische Form legt so das musikalische Potential dieser Geräuschklänge erst frei.

Zugleich zeigt sich an *Schreiben* – obwohl diese Musik auf einem weitgehend determinierten Partitурtext basiert – die in posttonaler Musik gegenüber tonal gebundener Musik aufgrund der Auflösung von das musikalische Einzelphänomen übergreifenden formalen Funktionen und Typen stärker hervortretende Unbestimmtheit und Offenheit in Hinblick auf die musikalische Form in exemplarischer Weise. *Schreiben* ist somit ein Beispiel für eine ›integrale Form‹ bzw. eine *musique informelle* im Sinne Adornos, die sich vom musikalischen Material ausgehend entwickelt: Musikalische Form ergibt sich hier gleichsam von ›unten her‹, nämlich aus einem subtilen Spiel mit Differenzen und Ähnlichkeiten zwischen einzelnen Klangkomponenten:

Integrale Form stiege aus den spezifischen Tendenzen alles musikalisch Einzelnen auf. Nach der Liquidation der Typen kann sie einzig als eine von unten nach oben, nicht umgekehrt mehr geraten. *Form im aktuellen Sinn ist die Totalität der musikalischen Erscheinung.* Sie sprengt die engere temporale Bedeutung des üblichen Formbegriffs: nichts an der emanzipierten Musik, was nicht Träger der Form würde. Diese rückhaltlose Erweiterung des Formbegriffs entschädigt vielleicht für das, was er an vorgeordneter Allgemeinheit einbüßte. Weil keine Formen mehr sind, muß alles Form werden.<sup>46</sup>

45 Vgl. Lachenmann 1985/2004, 117f.

46 Adorno 1966/78, 624.

Aus diesem vom Komponisten bereitgestellten ›Möglichkeitsraum‹ heraus aktualisiert die Rezipientin im Prozess der ästhetischen Erfahrung musikalische Form, etwa auf der Ebene von Klangkonstellationen, durch ein aktives In-Beziehung-setzen und Differenzieren von einzelnen Klangkomponenten, Klängen und Klangereignissen. Die vorliegende Analyse hat mithilfe einer konstellativen Form der analytischen Darstellung versucht, solche im Prozess der ästhetischen Erfahrung stattfindenden Aktualisierungen von musikalischer Form analytisch zu zeigen und damit intersubjektiv nachvollziehbar zu machen.

## Literatur

- Adorno, Theodor W. (1966/78), »Form in der neuen Musik«, in: ders., *Musikalische Schriften I–III* (= *Gesammelte Schriften*, Bd. 16), hg. von Rolf Tiedemann, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 607–627.
- (1970), *Ästhetische Theorie* (= *Gesammelte Schriften*, Bd. 7), hg. von Rolf Tiedemann, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- (2001), »Zum Problem der musikalischen Analyse«, in: *Frankfurter Adorno Blätter*, Bd. 7, hg. von Rolf Tiedemann, München: edition text + kritik, 73–89.
- Boulez, Pierre (1963), »Musikalische Technik«, in: ders., *Musikdenken heute 1*, Mainz: Schott, 29–123.
- Caplin, William E. (2010), »What are Formal Functions?«, in: ders. / James Hepokoski / James Webster, *Musical Form, Forms and Formenlehre. Three Methodological Reflections*, hg. von Pieter Bergé, 2. Auflage, Leuven: Leuven University Press, 21–40.
- Cavallotti, Pietro (2005), »Präformation des Materials und kreative Freiheit. Die Funktion des Strukturnetzes am Beispiel von ›Mouvement (– vor der Erstarrung)‹ von Helmut Lachenmann«, in: *Nachgedachte Musik. Studien zum Werk von Helmut Lachenmann*, hg. von Jörn Peter Hiekel und Siegfried Mauser, Saarbrücken: Pfau, 145–170.
- (2010), *Differenzen. Poststrukturalistische Aspekte in der Musik der 1980er Jahre am Beispiel von Helmut Lachenmann, Brian Ferneyhough und Gérard Grisey* [2006], 2. Auflage, Schliengen: Edition Argus.
- Deliège, Irène (1989), »A Perceptual Approach to Contemporary Musical Forms«, *Contemporary Music Review* 4/1, 213–230.
- Deliège, Irène / Marc Mélen (1997), »Cue Abstraction in the Representation of Musical Form«, in: *Perception and Cognition of Music*, hg. von Irène Deliège und John Sloboda, Hove: Psychology Press, 387–412.
- Hermann, Matthias (2015), *Kreativität und Struktur. Kompositorische Verfahren Neuer Musik zwischen 1977 und 2003*, Saarbrücken: Pfau.
- Hermann, Matthias / Maciej Walczak (2013), *Erweiterte Spieltechniken in der Musik von Helmut Lachenmann*, Wiesbaden: Breitkopf & Härtel [DVD].
- Husserl, Edmund (1928), »Vorlesungen zur Phänomenologie des inneren Zeitbewusstseins«, *Jahrbuch für Philosophie und phänomenologische Forschung* 9, 367–498 (Sonderdruck), unveränderter Nachdruck Tübingen: Niemeyer 2000.

- Lachenmann, Helmut (1966/93/2004), »Klangtypen der Neuen Musik«, in: ders., *Musik als existentielle Erfahrung. Schriften 1966–1995*, hg. von Josef Häusler, 2. Auflage, Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 1–20.
- (1969/2004), »Air. Musik für großes Orchester mit Schlagzeug-Solo (1968/69)« [Werkkommentar], in: ders., *Musik als existentielle Erfahrung. Schriften 1966–1995*, hg. von Josef Häusler, 2. Auflage, Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 380.
- (1970/2004), »Notturmo für kleines Orchester mit Violoncello solo (1966/68)« [Werkkommentar], in: ders., *Musik als existentielle Erfahrung. Schriften 1966–1995*, hg. von Josef Häusler, 2. Auflage, Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 379.
- (1978/2004), »Bedingungen des Materials«, in: ders., *Musik als existentielle Erfahrung. Schriften 1966–1995*, hg. von Josef Häusler, 2. Auflage, Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 35–53.
- (1985/2004), »Hören ist wehrlos – ohne Hören«, in: ders., *Musik als existentielle Erfahrung. Schriften 1966–1995*, hg. von Josef Häusler, 2. Auflage, Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 116–135.
- (1990/2004), »Zum Problem des Strukturalismus«, in: ders., *Musik als existentielle Erfahrung. Schriften 1966–1995*, hg. von Josef Häusler, 2. Auflage, Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 83–92.
- (2003), Werkkommentar zu *Schreiben*. <https://www.breitkopf.com/work/8311/schreiben> (20.2.2017)
- (2004), *Schreiben. Musik für Orchester* (Neufassung 2004), Wiesbaden: Breitkopf & Härtel.
- Ligeti, György (1966), »Ohne Titel«, in: *Form in der Neuen Musik*, hg. von Ernst Thomas, Mainz: Schott, 23–35.
- Mesquita, Marcos (2010), *Klangprojektion in die Zeit. Ein Weg zum Orchesterwerk »Staub« von Helmut Lachenmann*, Hofheim: Wolke.
- Neuwirth, Markus (2008), »Strukturell vermittelte Magie. Kognitionswissenschaftliche Annäherungen an Helmut Lachenmanns ›Pression‹ und ›Allegro Sostenuto‹«, in: *Musik als Wahrnehmungskunst. Untersuchungen zu Kompositionsmethodik und Hörästhetik bei Helmut Lachenmann*, hg. von Christian Utz und Clemens Gadenstätter, Saarbrücken: Pfau, 73–100.
- Nonnenmann, Rainer (2000), *Angebot durch Verweigerung. Die Ästhetik instrumentalkonkreter Klangkomponierens in Helmut Lachenmanns frühen Orchesterwerken*, Mainz: Schott.
- (2015), »Schreiben ist Wirklichkeit. Gravuren des Realen in Lachenmanns Orchesterwerk ›Schreiben‹«, in: *Zurück zur Gegenwart? Weltbezüge in neuer Musik*, hg. von Jörn Peter Hiekel, Mainz: Schott, 138–158.
- Schaeffer, Pierre (1966), *Traité des objets musicaux*, Paris: Éditions du Seuil.
- Utz, Christian (2013), »Entwürfe zu einer Theorie musikalischer Syntax. Morphosyntaktische Beziehungen zwischen Alltagswahrnehmung und dem Hören tonaler und post-tonaler Musik«, in: *Musik-Sprachen. Beiträge zur Sprachnähe und Sprachferne von Musik im Dialog mit Albrecht Wellmer*, hg. von Christian Utz, Dieter Kleinrath und Clemens Gadenstätter, Saarbrücken: Pfau, 61–101.

- (2014), »Vom adäquaten zum performativen Hören. Diskurse zur musikalischen Wahrnehmung als Präsenzerfahrung im 19. und 20. Jahrhundert und Konsequenzen für die musikalische Analyse«, *Acta Musicologica* 86/1, 101–123.
- Utz, Christian / Dieter Kleinrath (2015), »Klangorganisation. Zur Systematik und Analyse einer Morphologie und Syntax post-tonaler Kunstmusik«, in: *Musiktheorie und Improvisation. Kongressbericht der IX. Jahrestagung der Gesellschaft für Musiktheorie*, hg. von Jürgen Blume und Konrad Georgi, Mainz: Schott, 564–596.
- Vlitakis, Emmanouil (2008), *Funktion und Farbe. Klang und Instrumentation in ausgewählten Kompositionen der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts: Lachenmann – Boulez – Ligeti – Crisey*, Hofheim: Wolke.
- Wittgenstein, Ludwig (2001), *Philosophische Untersuchungen. Kritisch-genetische Edition*, hg. von Joachim Schulte, Frankfurt a. M.: Suhrkamp.



Astrid Opitz, *Modus in den Chansons von Binchois* (= Saarbrücker Studien zur Musikwissenschaft, Bd. 18), Sinzig: Studio 2015

Wenngleich das Thema des Modus in Bezug auf das mehrstimmige weltliche Repertoire des späten Mittelalters und der frühen Renaissance in den letzten Jahrzehnten, sowohl vonseiten seiner Befürworter als auch seiner Gegner, allmählich an Aufmerksamkeit gewonnen hat<sup>1</sup>, sind Monografien eher selten, besonders wenn sie sich auf das Werk einzelner Komponisten beschränken.<sup>2</sup> Umso willkommener ist daher diese Dissertation von Astrid Opitz, welche in die von Rainer Kleinertz geleitete Reihe *Saarbrücker Studien zur Musikwissenschaft* aufgenommen wurde. Die ausschließliche Fokussierung auf das Chansonwerk von Gilles Binchois ist deshalb bemerkenswert, weil dieser erstens neben Guillaume Dufay als einer der wichtigsten und einflussreichsten Chansonkomponisten des ausgehenden Mittelalters gilt, zweitens weil die Melodieführungen vieler seiner Chansons einen ganz anderen als den tatsächlichen Schlussklang erwarten lassen, was Dennis Slavin als »Binchois game« kennzeichnet.<sup>3</sup> Und genau dieses Binchois-Spiel gab den Anstoß für Opitz' Arbeit, wie die Autorin selbst in der Einleitung ausführt (13).

Nach der kurzen Einleitung teilt sich das Buch thematisch in zwei große Abschnitte: Am Anfang stehen drei Kapitel über allgemeine theoretische und musikhistorische Ansätze zu Modalität und Mehrstimmigkeit, hieran schließen drei weitere Kapitel über die Chansons von Binchois an, wobei in jedem dieser Kapitel ein Modus im Zentrum steht. Wie sie

schon in der Einleitung klar darlegt, vertritt die Autorin die These, »dass Binchois' Chansons (wie auch die seiner Zeitgenossen) stark modal geprägt sind« (17) und dass sich ein Modus anhand bestimmter Merkmale »in der Melodie- und Satzgestaltung« (18) erkennen lasse. Im darauffolgenden ersten Kapitel setzt sich die Autorin mit Methoden auseinander, die in der Forschung bisher zur Analyse weltlicher Mehrstimmigkeit im Allgemeinen und der Chansons Binchois' im Besonderen angewendet wurden. Dass sie funktionsharmonische Ansätze als ungeeignet betrachtet, ist bereits aus der Kürze des ihnen gewidmeten Kapitelabschnitts abzuleiten. Und in der Tat verwirft sie klar und deutlich die ahistorische Einstellung vieler analytischer Ansätze, die standardisierte, auf Dreiklangakkorden beruhende Kadenzformeln in einem Repertoire zu orten versuchen, in dem sie noch nicht in einem modernen Sinne vorhanden waren, weil der Kern der »harmonischen« Fortschreitung aus dem zweistimmigen Gerüstsatz *cantus/tenor* bestand. Unter den modalen Theorien unterscheidet Opitz solche, die sich an der Hexachordlehre orientieren, von den sogenannten »pseudo-klassischen« und solchen, die auf gregorianischen Formeln basieren. Während die erste Kategorie vor allem auf eine Hypothese von Gaston Allaire und deren praktische Anwendung auf die weltliche Musik des 14. und des frühen 15. Jahrhunderts durch Christian Berger zurückgeht<sup>4</sup>, gründet sich die »pseudo-klassische« modale Theorie auf die Lehre von den Quarten- und Quintenspezies, deren wichtigste Vertreter italienische Theoretiker wie z. B. Marchettus von Padua waren und die ausführlich von Johannes Tinctoris in seinem

1 Vgl. Meier 1953; Treitler 1965; Berger 1992; Powers 1992; Perkins 1996; Strohm 1996; Fuller 1998; Bosi 2013.

2 Vgl. Bosi 2013.

3 Vgl. Slavin 2000.

4 Vgl. Allaire 1972; Berger 1992.

*Liber de natura et proprietate tonorum* (1476) erörtert wird.<sup>5</sup> Unter den verschiedenen modernen Verfechtern dieser Theorie bezieht sich die Autorin auf Aufsätze von Leo Treitler, Reinhard Strohm und vor allem Carlo Bosi.<sup>6</sup> Dass sie die Lehre von den Spezies zur Bestimmung des Modus als ungeeignet erachtet, geht aus ihrem Text deutlich hervor, der die melodiebildenden und -gestaltenden Potenziale der Spezies hinterfragt. Eher neigt Opitz der Herangehensweise von Bernhard Meier zu, der neben den Spezies ausdrücklich Formeln aus der Gregorianik herbeizieht.<sup>7</sup> Und tatsächlich bringt Opitz die von Meier bloß entworfene Methode im Laufe ihrer Monografie zu ihrer vollen Entfaltung, wie weiter unten verdeutlicht wird. Schließlich nimmt die Autorin weitere, sowohl von funktional-harmonischen als auch von modalen Lehren abweichende Ansätze unter die Lupe wie die kontextbezogene Theorie eines ›pitch of reference‹ nach Thomas Brothers<sup>8</sup>, Schenker-ähnliche Prolongationsanalysen und die Theorie der ›tonal color‹ von Graeme Boone<sup>9</sup> (Letzterer geht von einer im Vorhinein bestimmten und durch chromatische Färbungen nuancierten einheitlichen ›Tonalität‹ aus, die im Prinzip der Schlussston, unabhängig von Akzidentiensetzung und lokalen modalen Gewichtverlagerungen, offenbart). In den zwei weiteren Kapiteln des ersten Teils ihrer Arbeit fasst Opitz die wichtigsten mittelalterlichen Theorien zur Modalität in der Ein- und Mehrstimmigkeit zusammen, wobei verständlicherweise der Mehrstimmigkeit viel mehr Aufmerksamkeit eingeräumt wird. Dabei ignoriert sie außer einer knappen Passage aus dem Jacobus von Lüttich zugeschriebenen *Compendium de musica* (um 1300) die wenigen indirekten vor dem Berkeley Manuskript (um 1375) auftretenden Belege für modale Mehrstimmigkeit. Meine in diesem Sinne vor-

genommene Interpretation einer Textstelle aus dem *Lucidarium in arte musicae planae* des Marchettus von Padua (ca. 1318)<sup>10</sup> kritisiert sie aufgrund eines Missverständnisses. Bei meiner Deutung des Marchettus-Zitats »Sed quia quilibet cantus, sive sit perfectus sive imperfectus etcetera, de aliquo modorum existit [...]«<sup>11</sup> hatte ich mich nicht, wie Opitz meint, auf »etcetera« bezogen, um auf eine implizierte Anwendbarkeit der Modalität auf polyphone Sätze hinzudeuten, sondern auf »quilibet cantus«, denn der Begriff ›cantus‹ kann zu dieser Zeit sowohl den ›cantus planus‹, d.h. die monophone gregorianische Tradition der westlichen Kirche, als auch den ›cantus mensuratus‹ bezeichnen – ein Begriff, der im Allgemeinen auf Mehrstimmigkeit hinweist.<sup>12</sup>

Im Grunde genommen versucht Opitz zu belegen, dass einer mehrstimmigen Chanson – und im Allgemeinen einem mehrstimmigen Satz – im Wesentlichen ein einziger Modus zuzuordnen sei und dass dessen Merkmale am besten durch der gregorianischen Tradition entnommene Formeln veranschaulicht werden. Dass Tinctoris unter den von Opitz angeführten Theoretikern den größten Raum beansprucht, ist kein Wunder, denn er ist in der Tat der einzige Autor vor Pietro Aaron, der praktische Beispiele zur Erläuterung seiner Moduslehre anbietet (die meisten davon sind allerdings einstimmig). Auch bei den Analysen der Chansons von Binchois, die den zweiten Teil des Buchs bilden, stellen die ›exempla‹ aus Tinctoris' *Liber* das Gros der für jeden Modus als charakteristisch herangezogenen Formeln: So leitet eine längere Auswahl solcher Formeln jedes der drei den Chansons gewidmeten Kapitel ein. Drei diesbezügliche

5 Vgl. Tinctoris 1975.

6 Vgl. Treitler 1965; Strohm 1996; Bosi 2013.

7 Vgl. Meier 1953.

8 Brothers 1991.

9 Boone 1997.

10 Vgl. Bosi 2007, 25.

11 »Aber weil jede Art von Gesang, sei er perfekt oder imperfekt usw. in einem gewissen Modus ist/existiert [...]«. Vgl. Marchettus von Padua 1987, 368 (10.1.7 und 10.1.8) (Übersetzung des Verfassers).

12 In dieser Hinsicht ist die Übersetzung Jan W. Herlingers (auf den Opitz sich bezieht) von »cantus« als »melody« irreführend; vgl. ebd.

Beispiel 1: Johannes Tinctoris, *Liber de natura et proprietate tonorum* (1476), Exempla: a. ex. 18 [e] (»Exemplum quinti toni«)<sup>13</sup>; b. ex. 18 [a] (»Exemplum primi toni«)<sup>14</sup>; c. ex. 63 [h] (»Exemplum octavi«)<sup>15</sup>

Beispiele aus Tinctoris' *Liber*, die auch Opitz in ihrem Buch verwendet, sollen dies vor Augen führen (Bsp. 1).

Dabei übersieht die Autorin, dass die Beispiele von Tinctoris bereits rationalisierte, *ad hoc* komponierte Modelle bilden, die idealerweise einer optimierten Schilderung bzw. Visualisierung der Spezies dienen sollen, wenngleich manchmal gregorianische »Fragmente« aufzutauchen scheinen. Das ist deshalb problematisch, weil Opitz so in den meisten Fällen den Beispielen Tinctoris' einen authentischen »gregorianischen« Charakter beimisst.

Weil der Autorin zufolge fast jede Chanson in einem bestimmten Modus komponiert ist und weil in den Chansons von Binchois, wie in vielen seiner Zeitgenossen, die *maneria* des *deuterus*, wenn überhaupt, nur als flüchtige Andeutung vorkommt, sind die letzten drei Kapitel, den restlichen *maneriae* des *tritus*, *protus* und *tetrardus* gewidmet, ihrerseits nach authentischen und plagalen Modi untergliedert. Für jeden authentischen bzw. plagalen Modus wählt Opitz eine Chanson aus, die die jeweilige Modalität exemplarisch darstellen soll, in der also die nach ihrer Auffassung den Modus prägenden, aus dem gregorianischen Choral stammenden Formeln am deutlichsten

zutage treten. Die ausgewählte Chanson wird dann sehr detailliert hinsichtlich ihres Modus mit Stücken aus dem weltlichen und aus dem geistlichen Repertoire sowohl von Binchois als auch von anderen Komponisten verglichen. Hierbei treten Quartenspezies als modusbestimmende Merkmale zugunsten melodischer Formeln deutlich in den Hintergrund. Am greifbarsten wird diese Tatsache im Fall der Chansons, die Opitz dem *tetrardus* zuschreibt (genauer gesagt seiner plagalen Form, da ein eigenständiger authentischer *tetrardus* bei Binchois nicht festzustellen sei). Die laut »pseudo-klassischer« Theorie für den *tetrardus* konstitutiven Spezies sind hier nämlich in den meisten Fällen kaum vorherrschend. Die *b*-Vorzeichen von *tenor* und *contratenor* verwandeln die Quintenspezies IV in die Quintenspezies I, denn der Halbtonschritt wird durch das *b* von der dritten an die zweite Position des Skalenausschnitts *g–d* versetzt. Hier wird nun Opitz' Verfahren, jeder Chanson einen eindeutigen Modus zuzuweisen, besonders problematisch. Denn das aufsteigende Quartintervall ist zwar, wie Opitz richtig bemerkt, für den plagalen *tetrardus* von ausschlaggebender Bedeutung. Es ist aber kaum zu leugnen, dass das Hervortreten von verschiedenen Spezies die Klangfülle des Satzes potentiell derartig färbt, dass man kaum noch von einem vorherrschenden Modus sprechen kann, auch wenn die im Choral

13 Tinctoris 1975, 75, zitiert nach Opitz (175).

14 Ebd., zitiert nach Opitz (221).

15 Ebd., 98, zitiert nach Opitz (304).

für einen bestimmten Modus typischen Melodieformeln hie und da das polyphone Gewebe durchziehen. In dieser Hinsicht erfasst der von Tinctoris eingeführte Begriff der *commixtio tonorum* oder der Koexistenz von verschiedenen modusspezifischen Spezies adäquat die klangliche Wirklichkeit des Phänomens, und das umso mehr, als er gerade für die Mehrstimmigkeit eine große Bedeutung hat. Und schließlich scheint die Spezieslehre nichts anderes zu sein als der Versuch, die den verschiedenen gregorianischen Melodieformeln innewohnende klangliche ›Qualität‹ herauszukristallisieren, eine ›Qualität‹, die großenteils von der Position des Halbtonschritts innerhalb der konstitutiven Intervalle abhängt. Daher vermögen die Spezies eine Art komprimierter ›Quintessenz‹ der jeweiligen Melodieformel darzustellen, sodass ihr Auftauchen innerhalb einer Melodie auch die entsprechende Modalität – wenngleich nur lokal begrenzt – hervorruft. Aus diesem Grund laufen die großflächigen modalen Zuweisungen der Autorin Gefahr, die Schattierungen

aus dem Auge zu verlieren, die das tatsächliche Vorhandensein verschiedener Spezies dem Satz verleihen.

Nichtsdestoweniger ist das Verfahren von Astrid Opitz, sich bei der modalen Analyse der Chansons Binchois' direkt an die Formeln der Gregorianik anzulehnen (ein Verfahren, das auch auf andere spätmittelalterliche Komponisten gewinnbringend angewandt werden kann), auf jeden Fall begrüßenswert, da es neue, auch praxisrelevante Perspektiven der theoretischen Auseinandersetzung mit der Mehrstimmigkeit dieser Zeit eröffnet. Daher trägt das Buch von Opitz wesentlich dazu bei, die musikalische Sprache spätmittelalterlicher Mehrstimmigkeit besser in ihrer Funktionsweise zu durchschauen und ist für jede\*n Musikwissenschaftler\*in mit Forschungsschwerpunkt auf Spätmittelalter und früher Renaissance und mit grundsätzlichen musiktheoretischen Vorkenntnissen eine höchst empfehlenswerte Lektüre.

Carlo Bosi

## Literatur

- Allaire, Gaston G. (1972), *The Theory of Hexachords, Solmization and the Modal System. A Practical Application*, o.O.: American Institute of Musicology.
- Berger, Christian (1992), *Hexachord, Mensur und Textstruktur. Studien zum französischen Lied des 14. Jahrhunderts*, Stuttgart: Steiner.
- Boone, Graeme M. (1997), »Tonal Color in Dufay«, in: *Music in Renaissance Cities and Courts. Studies in Honor of Lewis Lockwood*, hg. von Jessie Ann Owens und Anthony M. Cummings, Warren (MI): Harmonie Park Press, 57–99.
- Bosi, Carlo (2007), »Analisi modale, polifonia e teoria musicale tardo-medievale. Un approccio storico-critico«, *Rivista Italiana di Musicologia* 42/1, 3–39.
- (2013), *Emergence of Modality in Late Medieval Song. The Cases of Du Fay and Binchois*, Würzburg: Königshausen & Neumann.
- Brothers, Thomas D. (1991), *Genre, Style and Compositional Technique in French Music of the Fifteenth Century*, Ph.D., University of California, Berkeley.
- Fuller, Sarah (1998), »Modal Discourse and Fourteenth-Century French Song: A ›Medieval‹ Perspective Recovered?«, *Early Music History* 17, 61–108.
- Marchettus von Padua (1987), *Lucidarium in arte musicae planae. The Lucidarium of Marchetto of Padua. A Critical Edition, Translation, and Commentary*, hg. von Jan W. Herlinger, Chicago (IL): University of Chicago Press.

- Meier, Bernhard (1953), »Die Handschrift Porto 714 als Quelle zur Tonartenlehre des 15. Jahrhunderts«, *Musica Disciplina* 7, 175–197.
- Perkins, Leeman L. (1996), »Modal Species and Mixtures in a Fifteenth-Century Chanson Repertory«, in: *Modality in the Music of the Fourteenth and Fifteenth Centuries / Modalität in der Musik des 14. und 15. Jahrhunderts*, hg. von Ursula Günther, Ludwig Finscher und Jeffrey J. Dean, Neuhausen-Stuttgart: Hänssler, 177–201.
- Powers, Harold S. (1992), »Is Mode Real? Pietro Aron, the Octenary System, and Polyphony«, *Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis* 16, 9–52.
- Slavin, Dennis (2000), »The Binchois Game. Style and Tonal Coherence in Some Songs from the Mid-Fifteenth Century«, in: *Binchois Studies*, hg. von Andrew Kirkman und Dennis Slavin, Oxford: Oxford University Press, 163–180.
- Strohm, Reinhard (1996), »Modal Sounds as a Stylistic Tendency of the Mid-Fifteenth Century. E-, A-, and C-Finals in Polyphonic Song«, in: *Modality in the Music of the Fourteenth and Fifteenth Centuries / Modalität in der Musik des 14. und 15. Jahrhunderts*, hg. von Ursula Günther, Ludwig Finscher und Jeffrey J. Dean, Neuhausen-Stuttgart: Hänssler, 149–175.
- Tinctoris, Johannes (1975), *Liber de natura et proprietate tonorum*, in: *Johannes Tinctoris: Theoretical Works*, Bd. 1, hg. von Albert Seay, o. O.: American Institute of Musicology, 65–104.
- Treitler, Leo (1965), »Tone System in the Secular Works of Guillaume Dufay«, *Journal of the American Musicological Society* 18/2, 131–169.



Klaus-Jürgen Sachs, *Musiklehre im Studium der Artes. Die Musica (Köln 1507) des Johannes Cochlaeus* (= Veröffentlichungen des Staatlichen Instituts für Musikforschung, Bd. 21; Studien zur Geschichte der Musiktheorie, Bd. 11), Hildesheim: Olms 2015

Wenige haben die Forschung zur Geschichte der spätmittelalterlichen und frühneuzeitlichen Musiktheorie so substantiell bereichert wie Klaus-Jürgen Sachs. Seine Freiburger Dissertation *Der Contrapunctus im 14. und 15. Jahrhundert*, die 1974 in den *Beiheften zum Archiv für Musikwissenschaft* erschien und dann zu einem Kapitel für Band 5 der von Frieder Zaminer herausgegebenen *Geschichte der Musiktheorie* umgearbeitet wurde, stellt noch immer das internationale Referenzwerk zur Thematik dar.<sup>1</sup> Detaillierte Kenntnisse der Geschichte der Musiktheorie im Allgemeinen und der Satz- und Kompositionslehre im Besonderen stellte Sachs daraufhin auch in zahlreichen Artikeln unter Beweis, die von der unermüdlichen Bereitschaft geprägt sind, einer komplexen Materie in klarer und unprätentiöser Sprache zur anschaulichen Darstellung zu verhelfen. Dazu gehören (um nur wenige herauszugreifen) die »Kontrapunkt«-Artikel im *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie*, in *The New Grove* und im Riemann-Lexikon, der Beitrag zum Artikel »Komposition« in *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* (2. Auflage), der Artikel »Musikanschauung, Musiklehre, Musikausbildung« im Band *Die Musik des 15. und 16. Jahrhunderts* des *Neuen Handbuch der Musikwissenschaft* sowie das Kapitel »Musikalische Elementarlehre im Mittelalter« in Band 3 der *Geschichte der Musiktheorie*.<sup>2</sup> 2002 ergänzte Sachs seine Monographie zum *Contrapunctus* mit den *Studien zu musikalischen Lehrtexten des späten 15. Jahrhunderts*, die einige in der früheren Studie ausgelegte Fäden aufgreifen und anhand von

drei im Rahmen der Studie erstmals edierten musiktheoretischen Quellen ein neues Bild von der mehrstimmigen Kompositionslehre vor 1500 zeichnen.<sup>3</sup>

Nun hat Klaus-Jürgen Sachs erneut an vorausgehende Arbeit angeknüpft und einmal mehr einen großen Forschungsbeitrag geleistet, der mit der *Musica* des Johannes Cochlaeus (Köln 1507) eine weithin bekannte, aber bislang schwer zugängliche Quelle im Kontext weiterer Dokumente und einer umfassenden Studie zur *Musiklehre im Studium der Artes* vorlegt. Die Herausgeber der Reihe *Studien zur Geschichte der Musiktheorie* kündigen den Band in ihrem Vorwort als »musiktheoretische Perle« (vii) an. Und sie haben Recht, denn verschiedene Umstände machen die Auseinandersetzung mit Cochlaeus' *Musica* so schwierig wie aufschlussreich. Da ist zum einen der Umstand, dass der Traktat in vier verschiedenen Fassungen vorliegt. Die ersten beiden, kürzeren Vorläuferfassungen sind anonym überliefert (werden heute aber Cochlaeus zugeschrieben), die dritte ist die zentrale Kölner *Musica* von 1507, die vierte schließlich eine gekürzte Neuauflage der letzteren. Hinzu kommt die Tatsache, dass die *Musica* eine jener zeittypischen Kompilationen ist, bei denen direkte Zitate und sinngemäße Entlehnungen aus zahlreichen Quellen auf der einen Seite mit eigenen Hinzufügungen und Erweiterungen des Autors und Kompilators (bzw. mit noch nicht identifizierten Entlehnungen) auf der anderen Seite teilweise schwer entwirrbar verknüpft sind. Zu dieser komplexen Gemengelage tritt bei Cochlaeus' *Musica* schließlich noch der glückliche Umstand, dass in einigen überlieferten Exem-

1 Sachs 1974 und 1984.

2 Ein Schriftenverzeichnis findet sich in Kleintertz/Flamm/Frobenius 2010, 607–617.

3 Sachs 2002.

plaren des Drucks handschriftliche Glossen von Benutzern enthalten sind, die den Text des Cochlaeus erläutern, umschreiben oder kritisieren. Einer dieser Benutzer war kein Geringerer als der Cochlaeus-Schüler Heinrich Glarean, der als Schreiber zahlreicher und aufschlussreicher Glossen der Forschung bereits bekannt<sup>4</sup>, dessen Anmerkungen zur Cochlaeus-Lehre aber (einschließlich eines Lobgedichts auf den Lehrer) hier erstmals zugänglich gemacht sind.

Klaus-Jürgen Sachs stellt sich der anspruchsvollen Aufgabe, das Gewirr von Entlehnungen, Fassungen und Glossen nicht nur les- und nutzbar zu machen, sondern auch in einem reichen Kontext zu verorten. Das auf zwei Bände aufgeteilte Werk umfasst lateinischen Text und Übersetzung der *Musica* inklusive zweier dazugehöriger, von Cochlaeus selbst verfasster pädagogischer Exzerpte (ebenfalls mit Übersetzung). Die Edition bietet weiterhin einen ausführlichen chronologischen Kommentar zu den einzelnen Kapiteln der edierten Quellen, eine Einführung in Cochlaeus' Leben und Werk im Zusammenhang der Artes-Lehre und eine Transkription ausgewählter Glossierungen (ohne Übersetzung), wobei die Glossen Glareans vollständig, weitere Glossen »nur auszugsweise für bestimmte Erörterungsziele« (xii) wiedergegeben sind. Zwar bringt ein solch ambitioniertes Unterfangen eine gedruckte Edition an die Grenzen des Machbaren und zwingt zu »pragmatisch-vorläufigen Maßnahmen« (xii), doch darf man sagen, dass hier das Machbare in vorbildlicher Weise gelungen ist. Die Aufteilung in zwei Bände, deren erster lateinisches Original und deutsche Übersetzung auf gegenüberliegenden Doppelseiten, deren zweiter Kommentar und Glossen enthält, macht es möglich, mit zwei aufgeschlagenen Büchern dem Quellentext und dem Kommentar parallel zu folgen. Lediglich das Nachschlagen in den Glossen erfordert also das Blättern im Kommentarband, das aber durch die vom Herausgeber eingefügten Gliederungszeichen

erleichtert wird. Edition und Übersetzung des Quellentextes sind so gestaltet, dass sie tatsächlich als Fließtext »les- und benutzbar« (51) sind. Dazu ist der textkritische Apparat jeweils an das Ende der (kurzen) Kapitel gestellt und auf das Sinnvolle beschränkt. Abweichungen der Vorläuferfassungen vom Haupttext der Kölner *Musica* von 1507 sind nur da vermerkt, wo sie Signifikantes, nicht aber Beiläufiges oder Detailspezifisches betreffen. Die gute Lesbarkeit ist hier dem Herausgeber Sachs und seinem Mut zu verdanken, in dieser Sache Entscheidungen pragmatisch zu treffen, obgleich natürlich »keine zweifelsfreie Grenze gezogen werden« (51) kann. Ebenso an die Kapitelenden gestellt sind Hinweise auf die zahlreichen Entlehnungen aus den Schriften von Franchinus Gaffurio, Adam von Fulda, Melchior Schanpfecher und vielen anderen. Die Musikbeispiele sind auf der Übersetzungsseite (wo sinnvoll) im modernen Notensatz wiedergegeben, auf der lateinischen Seite faksimiliert, sodass zur Sichtung der originalen Notenbeispiele das Nachschlagen im Faksimile nicht notwendig ist. Ein terminologisches Verzeichnis lateinischer Fachtermini sowie ein Personen- und Sachregister runden das Ganze ab.

Die nun vorliegende Edition bietet eine umfassende Materialschau zur Musiklehre um 1500, und zwar anhand eines besonders eindrucksvollen Beispiels, dessen Autor bei der Lektüre in seiner Rolle als Lehrer im humanistischen und universitären Umfeld des frühen 16. Jahrhunderts geradezu mit Händen greifbar wird. Im Luther-Jahr 2017 dürfte der Name des Johannes Dobeneck (der sich nach seiner Heimatpfarrei Wendelstein latinisiert Cocleus oder Cochlaeus nennen ließ) wohl vor allem in Zusammenhang mit seiner Rolle als theologischer Gegner Luthers und als Verfasser antireformatorischer Streitschriften fallen, die jahrhundertlang das Bild des Reformators aus katholischer Sicht bestimmten. Tatsächlich beschränkt sich Cochlaeus' Aktivität als Musiklehrer und Musikpublizist offenbar auf einen kurzen Abschnitt seines Lebens, nämlich auf seine Zeit als Schüler und Magister an der Universität Köln und als Lorenzschul-Rektor in Nürnberg, eine nur knapp zehn

4 Vgl. Fenlon 1994; Judd 2000, 124 f.; Forscher Weiss 2010; Mai Groote 2013.

Jahre umfassende, aber ungemein produktive Phase, in der Cochlaeus die sechs Texte seiner Musiklehre »in relativ kurzen Abständen und offenbar rasch zum Druck gab« (45 f.).

Ob die nun vollständig in Editionen vorliegenden Schriften des Cochlaeus (sein Nürnberger *Tetrachordum* war schon länger greifbar<sup>5</sup>) tatsächlich zu einer »Neubewertung« (vii) der Rolle der Musiklehre im Kontext der Artes führen wird, wie die Reihenherausgeber sich erhoffen, muss sich zeigen. Schließlich war Cochlaeus' Text und sein universitäres Umfeld bis anhin zwar schwieriger zugänglich, aber nicht unbekannt. In jedem Fall aber wirft die Art und Weise, wie Cochlaeus in seiner *Musica* »theoretisches« und »praktisches Lehrgut« (14) mischt, ein interessantes Licht auf die universitäre und schulische Musiklehre des frühen 16. Jahrhunderts, denn Cochlaeus' *Musica* beschränkt sich eben nicht auf »rein theoretisches« oder »spekulatives« Gedankengut: Sie umfasst auch Anweisungen der praktischen Musik bis hin zur ersten vierstimmigen Kadenzlehre der Musikgeschichte. »Die Zugehörigkeit der *musica* zu den Artes liberales« bleibt dabei aber (einer älteren musikwissenschaftlichen Auffassung zum Trotz) eine »weithin selbstverständliche Anschauung« (19). Die Stellung der universitären *musica*, das lässt sich nun der Neu-Edition hervorragend entnehmen, war zum einen durch ihren »quadrivalen Kern« als »eine der zahlengründeten (mathematischen) Artes« gekennzeichnet, zum anderen aber eben auch durch die Erfordernisse der »alltagsüblichen und zeremoniell erforderlichen musikalischen Praxis« (19).

Cochlaeus' *Musica* besteht aus drei Büchern und folgt mit dieser Gliederung einschlägigen Vorbildern. Das erste Buch umfasst die Elementar- und Chorallehre, also die Lehre vom Tonsystem, der Solmisation, der Tonarten und Psalmtöne, das zweite Buch umfasst die Mensurallehre, das dritte schließlich die Satzlehre, die bei Cochlaeus als »ars componendi« bezeichnet wird. Sie enthält zahlreiche Regeln und Anleitungen für den »compositor« (172),

Regeln, die zwar weitgehend aus anderen Quellen (insbesondere aus der *Practica Musicae* des Gaffurio) entlehnt sind, im Einzelnen aber einen »klug kompilierenden« (329) Autor zeigen. Als einer der wenigen wirklich originalen Beiträge des Cochlaeus muss (bis auf Weiteres) seine vierstimmige Kadenzlehre gelten.<sup>6</sup> Diese »Früh(est)-Belege« (328) der mehrstimmigen Kadenzlehre machen die *Musica* zu einem für die Geschichte der Satzlehre zentralen Dokument und spiegeln (gemeinsam mit den von Sachs bereits edierten Regensburger Traktaten<sup>7</sup>) »jene Entwicklungsphase wider, in der die Contrapunctuslehre mühsam und vorsichtig, doch zwangsläufig in Richtung einer umfassenderen *Ars componendi* zu erweitern oder umzugestalten war« (327). Eine musikhistorisch mehrschichtige Trouville ist dabei eine handschriftliche Glosse Glareans, in der dieser einem zweistimmigen Kontrapunkt-Beispiel, das Cochlaeus von Gaffurio entlehnt, eine dritte Stimme als Unterstimme hinzufügt und dabei an einer Stelle offenbar Oktavparallelen zwischen Tenor und Contratenor bassus, hier als »vox gravis« bezeichnet, in Kauf nimmt (175).

Das herausragende und originelle Kennzeichen der Schriften des Cochlaeus jedoch, das hier Gelegenheit zu einem abschließenden Ausblick in die Gegenwart gibt, ist ihre pädagogische Ausrichtung. Die gesamte gedruckte Musiklehre des Cochlaeus steht in unmittelbarem Zusammenhang mit seiner Tätigkeit als Lehrer an Universität und Schule. An vielen Einzelheiten zeigt sich, dass Cochlaeus »eine besonders klare, einprägsame Darstellung seiner Lehre« anstrebte, was sich insbesondere an sprachlichen Kürzungen gegenüber den herangezogenen Quellen und an seinem Bemühen zeigt, »alle leitenden Fachausdrücke zu erklären« sowie »sinnfällige Diagramme und Notenbeispiele zur Veranschaulichung« einzufügen (42). Doch mehr als das: Cochlaeus ergänzte seine *Musica* mit zwei eigens im Druck erschienenen Begleittexten, die jeweils nur acht Seiten umfassen und offenbar einen

6 Vgl. dazu auch Schwind 2009, 135–139.

7 Sachs 2002.

5 Cochlaeus 1970.

gewissen »Nachhilfe-Effekt« (36) beabsichtigten. Sie stellen das Wesentliche der Lehre knapp rekapitulierend (und wohl auch zur Prüfungsvorbereitung gedacht) zusammen. Im Vorwort des ersten dieser beiden Nachhilfe-Texte beschreibt Cochlaeus, dass die Kunstfertigkeit (»ars«) sich bekanntlich ohnehin schon mit »recht Schwierigem« beschäftige, dass diese Dinge aber dem unwissenden Anfänger manchmal sogar »äußerst schwierig« erschienen (201).<sup>8</sup> Er empfiehlt daraufhin den Lehrenden (»docentes«), zum Nutzen der Schüler »Verschiedenstes aus[zu]probieren, gemäß den verschiedenen und ungleichen geistigen Fassungskräften« (201) der Schüler.<sup>9</sup> Cochlaeus entwirft »Übungen« (»exercitium«) für ganz elementare Aspekte des Lesens und Singens, »um Ärger zu vermeiden, damit nicht etwa im Chor stumm herumgestanden oder, wenn man gegenüber anderen falsch singt, das Gehör der Umstehenden beleidigt wird« (201).<sup>10</sup> Für solche Bedürfnisse des Alltags an Universität und Schule war Cochlaeus offenbar bereit, das theoretische Hintergrundrauschen bisweilen auf ein Mindestmaß zu reduzieren. Allerdings nur in der Darstellung, nicht in der Sache, denn die Basislehre würde Luftwurzeln treiben ohne die großen Theorien im Hintergrund, an die sie in jedem Detail zurückgebunden ist. Der Unterschied zwischen den verschiedenen Teilbereichen der Musiklehre, so könnte man sagen, ist kein

grundsätzlicher und inhaltlicher, er ist ein institutioneller und sprachlicher: Welche Aspekte des weiten Feldes musikalischer Lehre an welchem Ort und welchem Zeitpunkt der Ausbildung in welcher Sprachhöhe zum Ausdruck kommen, wie zu trennen ist zwischen »Grundwissen« und Inhalten, die als »spezieller Stoff« gelten können, das ist eine »CruX«, mit der auch Cochlaeus sich auseinanderzusetzen hatte (43). Keiner dieser Teilbereiche des weiten Feldes Musiklehre ist dazu in der Lage, den jeweils anderen die Daseinsberechtigung abzuspochen, im Gegenteil: Die Spannungen, die durch die Vermittlung dieser Aspekte entstehen, auszuhalten und immer neu zu verhandeln, das macht die Musiklehre seit Jahrhunderten aus. Wenige Quellen machen das so deutlich wie die *Musica* des Johannes Cochlaeus in ihrer komplexen Entstehungs-, Editions- und Rezeptionsgeschichte, die nun erstmals in einer überschaubaren Form zugänglich und umfassend erschlossen ist. Dass Klaus-Jürgen Sachs die Forschung mit dieser bis ins Detail hinein vorbildlich ausgeführten Edition und einer kenntnisreichen Studie ein weiteres Mal substantiell bereichert hat, das verdient – darin kann man den Reihenherausgebern Thomas Ertel und Heinz von Loesch nur zustimmen – »neben unserem herzlichsten Dank auch den allergrößten Respekt« (vii).

Felix Diergarten

8 »Etsi ars atque virtus circa difficilia versantur, teste philosopho, cum tamen queque difficilima videntur iis, qui horum ipsorum ignari sunt, opere precium esse duxi, docentes pro frugi addiscentium commodo varia attentare secundum variam atque inaequalem ingeniorum capacitatem« (200).

9 Siehe das in Anm. 8 wiedergegebene lateinische Original.

10 »sed etiam pro vitando scandalo, ne scilicet stetur in choro, muti more, aut si canatur discorditer cum aliis, astantium ledatur auditus« (200).

## Literatur

- Cochlaeus, Johannes (1970), *Tetrachordum Musices. Introduction, Translation and Transcription*, hg. von Clement A. Miller, o. O.: American Institute of Musicology.
- Fenlon, Iain (1994), »Heinrich Glarean's books«, in: *Music in the German Renaissance. Sources, Styles, and Contexts*, hg. von John Kmetz, Cambridge: Cambridge University Press, 74–102.
- Judd, Cristle Collins (2000), *Reading Renaissance Music Theory. Hearing with the Eyes*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Kleinertz, Rainer / Christoph Flamm / Wolf Frobenius (Hg.) (2010), *Musik des Mittelalters und der Renaissance. Festschrift Klaus-Jürgen Sachs zum 80. Geburtstag*, Hildesheim: Olms.
- Mai Groote, Inga (2013), »Studying Music and Arithmetic with Glarean: Contextualizing the *Epitomes* and *Annotationes* among the Sources for Glarean's Teaching«, in: *Heinrich Glarean's Books. The Intellectual World of a Sixteenth-Century Musical Humanist*, hg. von Iain Fenlon und Inga Mai Groote, Cambridge: Cambridge University Press, 195–222.
- Sachs, Klaus-Jürgen (1974), *Der Contrapunctus im 14. und 15. Jahrhundert. Untersuchungen zum Terminus, zur Lehre und zu den Quellen*, Wiesbaden: Steiner.
- (1984), »Die Contrapunctus-Lehre im 14. und 15. Jahrhundert«, in: Hans Heinrich Eggebrecht / F. Alberto Gallo / Max Haas / Klaus-Jürgen Sachs, *Die mittelalterliche Lehre von der Mehrstimmigkeit*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 161–256.
- (2002), *De modo componendi. Studien zu musikalischen Lehrtexten des späten 15. Jahrhunderts*, Hildesheim: Olms.
- Schwind, Elisabeth (2009), *Kadenz und Kontrapunkt. Zur Kompositionslehre der klassischen Vokalpolyphonie*, Hildesheim: Olms.
- Weiss, Susan Forscher (2010), »Vandals, Students, or Scholars? Handwritten Clues in Renaissance Music Textbooks«, in: *Music Education in the Middle Ages and the Renaissance*, hg. von Russel E. Murray, Susan Forscher Weiss und Cynthia J. Cyrus, Bloomington (IN): Indiana University Press, 207–246.

# Autorinnen und Autoren

JÖRN ARNECKE, geboren 1973 in Hameln, ist Professor für Musiktheorie und Gehörbildung an der Hochschule für Musik Franz Liszt Weimar und leitet dort seit 2009 das Zentrum für Musiktheorie. Von 2014 bis 2016 war er Jury-Vorsitzender beim Künstlerischen Wettbewerb der GMTH. Er studierte Komposition und Musiktheorie bei Volkhardt Preuß und Peter Michael Hamel an der Hochschule für Musik und Theater Hamburg. 1997/98 war er einer der letzten Schüler von Gérard Grisey am Pariser Conservatoire National Supérieur. Neben musiktheoretischen Publikationen von Dufay bis Lachenmann ist er auch als Komponist hervorgetreten, u. a. durch Musiktheater-Werke im Auftrag der Hamburgischen Staatsoper (2003, 2005), der RuhrTriennale (2007), des Theaters Bremen (2011) und der Deutschen Oper am Rhein Düsseldorf-Duisburg (2015).

NICOLE BIAMONTE is Associate Professor of Music Theory at McGill University. Among her publications are articles and book chapters on pitch structures, form, and meter and rhythm in popular music (in *Music Theory Spectrum*, *Music Theory Online*, and elsewhere); exoticism in the music of Rush (*Rush and Philosophy*, ed. Berti and Bowman); musical representation in the video games *Guitar Hero* and *Rock Band* in her own edited collection *Pop-Culture Pedagogy in the Music Classroom*; and aspects of musical historicism in the 19<sup>th</sup> century (*Beethoven Forum* and *Intégral*). She currently serves as the editor of *Music Theory Online*.

CARLO BOSI promovierte 2004 mit der von Reinhard Strohm an der University of Oxford betreuten Dissertation *The Secular Works of Du Fay and Binchois: Melody, Mode, Sonority*, die 2013 unter dem Titel *Emergence of Modality in Late Medieval Song: The Cases of Du Fay and Binchois* im Verlag Königshausen & Neumann (Würzburg) erschien. Wissenschaftliche Aufenthalte (Postdocs) führten ihn an die Universitäten Jena-Weimar (2004/05) und Trondheim (2006/07), wo er Forschungsvorhaben zur Bearbeitung von Chanson-Zitaten und zu marianischen Offizien im spätmittelalterlichen Skandinavien realisierte. Anschließend folgte ein Research Fellowship an der City University London (2007/09). Seit 2010 findet seine wissenschaftliche Tätigkeit an der Universität Salzburg statt, zunächst im FWF-Projekt »Anleihe und Zitat monophoner Melodien um 1500« (Projektleiterin: Andrea Lindmayr-Brandl), dessen Fortsetzung (»Anleihe und Zitat monophoner Melodien in weltlicher und geistlicher Mehrstimmigkeit um 1500«) er seit 2014 persönlich leitet (<http://chansonmelodies.sbg.ac.at>). Weitere Forschungsinteressen sind Musik in der Philosophie von Giordano Bruno sowie frühe venezianische Libretti und deren zeitgenössische Literatur.

HERMANN DANUSER war, nach seinen in Zürich absolvierten Studien, von 1975 bis 2014 tätig als Hochschullehrer in Berlin, Hannover und Freiburg im Breisgau. Von 1985 bis 1995 war er Mitherausgeber der Zeitschrift *Musiktheorie* (Laaber-Verlag). Seit 1992 koordiniert er die Forschung an der Paul Sacher Stiftung Basel. Hans-Joachim Hinrichsen, Christian Schaper und Laure Spaltenstein publizierten 2014 bei Edition Argus

(Schliengen): *Gesammelte Vorträge und Aufsätze* (vier Bände: Theorie, Ästhetik, Historiographie, Analyse). Zuletzt erschienen im Jahre 2017 die Bücher *Metamusik* (Edition Argus, Schliengen) sowie, herausgegeben mit Matthias Kassel, *Wessen Klänge? Über Autorschaft in neuer Musik* (Schott, Mainz). Im akademischen Jahr 2017/18 wird Danuser am Central Conservatory of Music Beijing eine Gastprofessur wahrnehmen.

FELIX DIERGARTEN studierte zunächst Dirigieren, dann Musiktheorie in Dresden. An der Schola Cantorum Basiliensis absolvierte er ein Ergänzungsstudium in Theorie der Alten Musik. 2009 wurde er mit einer Arbeit über die Sinfonik Haydns promoviert. 2017 habilitierte er sich an der Universität Würzburg mit einer Arbeit über französischsprachige Liedsätze des 14. Jahrhunderts. 2008–2009 kam er einer Vertretungsdozentur an der Hochschule für Musik Luzern nach, der er nach wie vor als Dozent verbunden ist. 2009–2016 war er Professor für Historische Satzlehre an der Schola Cantorum Basiliensis. 2016 wurde er auf eine Professur für Musiktheorie und Musikwissenschaft an die Hochschule für Musik Freiburg berufen. Felix Diergarten war Stipendiat des Cusanuswerks, des Richard-Wagner-Verbandes und Preisträger des Merkur-Essaywettbewerbs 2008.

FLORIAN EDLER, geboren 1969 in Kiel, studierte in Berlin Schulmusik, Geschichte und Musiktheorie. 2009 wurde er an der dortigen Universität der Künste mit einer Arbeit über die Musikanschauung im Schumann-Kreis promoviert. Musiktheorie unterrichtete er von 2002 bis 2015 als Lehrbeauftragter an Musikhochschulen in Berlin, Bremen und Weimar sowie von 2013 bis 2015 als Verwalter einer Professur an der Hochschule Osnabrück. 2015 erfolgte die Berufung auf eine Professur für Musiktheorie an der Hochschule für Künste Bremen. Bisherige Publikationen beschäftigen sich mit Musiktheorie und -ästhetik des 17. bis 20. Jahrhunderts, darüber hinaus mit Gehörbildungsmethodik. Nebenberuflich tritt Edler gelegentlich als Pianist (Salonorchester) und Cembalist (Generalbass, Solokonzerte) auf, regelmäßig arrangiert er Unterhaltungsmusik für Sinfonieorchester.

NORI JACOBY ist Presidential Scholar in Society and Neuroscience an der Columbia University (USA). Jacoby promovierte (Ph. D.) am Edmond and Lily Safra Center for Brain Sciences (ELSC) an der Hebrew University of Jerusalem, wo er auch einen Abschluss (M.A.) in Mathematik erlangte. Er war Postdoctoral Fellow im McDermott Computational Audition Lab (Brain and Cognitive Sciences Department) am MIT sowie Gastwissenschaftler in Tom Griffiths' Computational Cognitive Science Lab in Berkeley. Seine Forschung fokussiert die Rolle von Kultur in auditiver Wahrnehmung. Experimentelle Studien mit Versuchsteilnehmer\*innen kontrastierender kultureller Hintergründe bringen iteratives Lernen sowie klassische psychophysikalische Methoden zum Einsatz, um Bias in der Wahrnehmung von Rhythmus in Musik und Sprache zu untersuchen. Frühere Projekte verwendeten Verfahren maschinellen Lernens, um diverse Aspekte musikalischer Syntax zu modellieren (u. a. tonale Harmonie, Vogelgesang, Wahrnehmung musikalischer Form). Jacobys Beiträge erschienen in Zeitschriften wie *Current Biology*, *Nature*, *Nature Scientific Reports*, *Philosophical Transactions B*, *Journal of Neuroscience*, *Journal of Vision* und *Psychonomic Bulletin and Review*.

PAUL KOLB studierte Musik an der Harvard University und wurde 2014 an der Oxford University mit einer Arbeit über Motetten im 15. Jahrhunderts promoviert. Seitdem

Forschungstätigkeit an der Universität Salzburg am Projekt »The Gaspar van Weerbeke Edition« (<http://www.gaspar-van-weerbeke.sbg.ac.at>), dadurch Herausgeber des zweiten Messenbandes von Weerbeke (im Druck) und Mitherausgeber des Bandes mit den sonstigen Kompositionen (in Vorbereitung). Lehrtätigkeit in Musikwissenschaft an der Universität Salzburg (2015–17).

FRANZ KÖRNDLE studierte ab 1980 an der Universität München Musikwissenschaft, mittelalterliche Geschichte und Kunstgeschichte (Magister Artium 1985, Promotion 1990, Habilitation 1996). Ab 1991 war er Assistent in München, nach der Habilitation übernahm er Vertretungen in Tübingen, Regensburg, München und Augsburg. Von 2001 an war er Hochschuldozent am gemeinsamen Institut für Musikwissenschaft der Hochschule für Musik Franz Liszt Weimar und der Friedrich-Schiller-Universität Jena. Seit April 2010 ist er Professor für Musikwissenschaft an der Universität Augsburg; 2012 bis 2014 war er dort Leiter des Leopold-Mozart-Zentrums. Forschungsschwerpunkte und Publikationen in den Bereichen Kirchenmusik, Tasteninstrumente, Jesuitendrama und Landesgeschichte.

COSIMA LINKE studierte Schulmusik, Germanistik und Musiktheorie in Freiburg. Seit 2012 unterrichtet sie als Lehrbeauftragte Musiktheorie an der Hochschule für Musik Freiburg, seit 2013 ist sie außerdem als Wissenschaftliche Mitarbeiterin am musikwissenschaftlichen Seminar der Albert-Ludwigs-Universität Freiburg tätig. Ihre musikphilosophische Dissertation zum Verhältnis von Form in neuer Musik und ästhetischer Erfahrung im Ausgang von Theodor W. Adorno wurde im Oktober 2016 abgeschlossen und sie wurde im Juni 2017 promoviert. Ab Herbst 2017 unterrichtet sie Musiktheorie an der Hochschule für Musik Karlsruhe.

JUSTIN LONDON ist Andrew W. Mellon Professor of Music, Cognitive Science, and the Humanities am Carleton College (USA), wo er Musiktheorie, Musikphilosophie, Musikpsychologie, Kognitionswissenschaften und Amerikanische Populäre Musik unterrichtet. London erwarb Abschlüsse in Klassischer Gitarre (B.A.) und Musiktheorie (M.M.) am Cincinnati College-Conservatory of Music und promovierte in Musikgeschichte und -theorie an der University of Pennsylvania, wo er mit Leonard Meyer arbeitete. Seine Forschungsinteressen betreffen Rhythmus und Metrum, musikalische Wahrnehmung und Kognition, sensomotorische Synchronisation und Handlungskoordination sowie Musikästhetik. Er diente als Präsident der Society for Music Theory (2007–2009) und ist derzeit Präsident der Society for Music Perception and Cognition.

MAJID MOTAVASSELI, geboren 1984 im Iran, studierte zunächst an der Teheraner Universität Klavier. Seit 2011 studiert er an der Universität für Musik und darstellende Kunst Graz Musiktheorie und Klavierpädagogik. 2016/17 absolvierte er ein Auslandsjahr an der Universität der Künste Berlin.

MARKUS NEUWIRTH ist wissenschaftlicher Mitarbeiter am Digital Humanities Institute der École polytechnique fédérale de Lausanne (EPFL). Bis September 2016 war er Postdoktorand (gefördert durch den Fonds für wissenschaftliche Forschung – Flandern) an der Universität Leuven, wo er 2013 im Fach Musikwissenschaft mit einer Arbeit zu den rekomponierten Reprisen bei Haydn und seinen Zeitgenossen promoviert wurde. Seit

2016 ist Neuwirth Mitherausgeber der Zeitschrift *Music Theory and Analysis*. Zusammen mit Pieter Bergé gab er den Sammelband *What is a Cadence? Theoretical and Analytical Perspectives on Cadences in the Classical Repertoire* (Leuven University Press, 2015) heraus. Außerdem war Neuwirth Gastmitherausgeber eines Themenheftes der *ZGMTH* zu musikalischer Erwartung (*ZGMTH* 10/2, 2013) und hat eine Reihe von Beiträgen zu verschiedenen musiktheoretischen und -historiographischen Themen vorgelegt. Seit 2017 ist er Herausgeber der neuen Open-Access-Publikationsreihe *GMTH Proceedings*.

THOMAS NOLL arbeitet auf dem Gebiet der mathematischen Musiktheorie und ist als Dozent an der Escola Superior de Musica de Catalunya in Barcelona tätig. Auf die Publikation seiner Dissertation mit dem Titel *Morphologische Grundlagen der abendländischen Harmonik* folgten über 50 Artikel und Buchkapitel. Von 2006 bis 2012 wirkte er als Mitherausgeber des *Journal of Mathematics and Music*. Gemeinsam mit David Clampitt erhielt er 2013 den »Outstanding Publication Award« der Society of Music Theory.

RAINER POLAK ist wissenschaftlicher Mitarbeiter am Max-Planck-Institut für empirische Ästhetik (Frankfurt a. M.). Er studierte Ethnologie, Afrikanistik und Geschichte Afrikas an der Universität Bayreuth und promovierte dort mit einer arbeits- und musikethnologischen Dissertation zum sozialen und musikalischen Wandel von Tanzmusik im urbanen Westafrika (*Festmusik als Arbeit, Trommeln als Beruf*, Reimer 2004). Seit 2006 leitete er mehrere DFG-geförderte Forschungsprojekte zum Timing westafrikanischer Perkussionsmusik, u. a. an der Hochschule für Musik und Tanz Köln. Sein Interesse gilt der Rolle sozialer und kultureller Kontexte für die Performanz und Wahrnehmung von Aspekten des Zeitlichen in der Musik (Timing, Rhythmus, Metrum und interpersonale Synchronisation). Polak bringt dabei ein Methodenspektrum zum Einsatz, das von radikal partizipativer Ethnographie (Dichte Teilnahme) bis hin zu Messungen, Korpusstudien und Laborexperimenten reicht. Seine Artikel erschienen in Fachzeitschriften wie *The World of Music*, *Anthropos*, *Music Theory Online*, *Music Perception*, *Empirical Musicology Review*, *Psychonomic Bulletin and Review* sowie *Frontiers of Neuroscience*.

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

MARTIN ROHRMEIER hat seit September 2014 an der Technischen Universität Dresden die Open Topic-Professur für Systematische Musikwissenschaft mit Schwerpunkt Musik-kognition inne. Seit März 2017 ist er außerdem außerordentlicher Professor am Digital Humanities Institute der École polytechnique fédérale de Lausanne (EPFL). 2010 wurde Rohrmeier an der University of Cambridge mit einer experimentellen und computatio-nalen Arbeit zum impliziten Lernen musikalischer Strukturen promoviert. Im Anschluss an Postdoc-Tätigkeiten bei Microsoft Research sowie im Exzellenzcluster *Languages of Emotion* der Freien Universität Berlin erhielt er 2013 ein Stipendium im Rahmen der Intelligence Initiative des Massachusetts Institute of Technology (MIT). Rohrmeier hat zahlreiche Artikel auf dem Gebiet der Musikkognitionsforschung verfasst. Darüber hinaus war er Mitherausgeber von *Music Cognition: Learning and Processing* (erschieden in *Topics in Cognitive Science*, 2012) sowie *Language and Music as Cognitive Systems* (Ox-ford University Press, 2011). Rohrmeiers Forschungsschwerpunkte sind Musikkognition, empirische Musikforschung, implizites Lernen, Computermodellierung und Korpusana-lyse, Musiktheorie und -analyse sowie musikalische Syntax.

KILIAN SPRAU studierte Schulmusik, Musiktheorie, Klavier und Gehörbildung an der Hochschule für Musik und Theater München sowie am Mozarteum Salzburg. Im Zen-trum seines Forschungsinteresses stehen Wechselwirkungen zwischen Musik und Spra-che; sein vorrangiges Engagement in Theorie und Praxis gilt dem Kunstlied des 19. bis 21. Jahrhunderts. 2016 wurde er mit einer Dissertation zur zyklischen Liedkomposition um 1850 promoviert. Kilian Sprau erfüllt eine Dozentur für Musiktheorie und Gehörbildung an der Universität Augsburg und Lehraufträge an der Musikhochschule München und der Folkwang Universität Essen. Seit 2013 ist er Mitherausgeber der ZGMTH.

CHRISTIAN UTZ ist Professor für Musiktheorie und Musikanalyse an der Kunstuniver-sität Graz und Privatdozent für Musikwissenschaft an der Universität Wien. Er lehrte außerdem Musikwissenschaft und Komposition an den Universitäten in Graz, Klagen-furt, Tokyo und Hsinchu/Taiwan. Utz studierte Komposition, Musiktheorie, Musikwis-senschaft und Klavier in Wien und Karlsruhe. Promotion (2000) und Habilitation (2015) an der Universität Wien. Er leitet(e) die vom österreichischen Wissenschaftsfonds (FWF) finanzierten Forschungsprojekte *Eine kontextsensitive Theorie post-tonaler Klangorga-nisation* (CTPSO, 2012–2014; <http://ctps0.kug.ac.at>) und *Augmented Listening: Auf-führung, Hörerfahrung und Theoriebildung* (PETAL, 2017–2020; <http://petal.kug.ac.at>). Seine Forschungsschwerpunkte sind Geschichte und Theorie der Musikwahrnehmung, das Verhältnis von Analyse und Aufführung/Performance, Ästhetik und Theorie von Stimme und Vokalmusik, interkulturelle Musikgeschichte. Monographien: *Neue Musik und Interkulturalität. Von John Cage bis Tan Dun* (Beihefte zum Archiv für Musikwis-senschaft 51, Steiner, 2002); *Komponieren im Kontext der Globalisierung. Perspektiven für eine Musikgeschichte des 20. und 21. Jahrhunderts* (transcript, 2014), *Bewegungen im Klang-Zeit-Raum. Zur performativen Analyse und Wahrnehmung posttonaler Musik und ihren historischen Voraussetzungen* (Olms, 2018, in Vorbereitung). Utz war bzw. ist Mitherausgeber der Schriftenreihe *musik.theorien der gegenwart* (Pfauf, sechs Bände 2007–2013), des *Lexikon der Systematischen Musikwissenschaft* (Laaber, 2010), des *Lexikon Neue Musik* (Metzler/Bärenreiter, 2016) sowie der *Zeitschrift der Gesellschaft für*

*Musiktheorie* (ZGMTH, seit 2015). Christian Utz ist auch als Komponist hervorgetreten (Portrait-CDs *Site*, Composers' Art Label 2002; *transformed*, Spektral Records, 2008). <https://kug.academia.edu/ChristianUtz>

EMMANOUIL (MANOLIS) VLITAKIS wurde 1967 in Griechenland geboren. In Athen, Berlin und Paris studierte er Komposition (Michail Travlos, Walter Zimmermann, Gösta Neuwirth, Gérard Grisey, Marco Stroppa), Musiktheorie (Hartmut Fladt, Jörg Mainka) und Instrumentation (Marc-André Dalbavie) und promovierte in Musikwissenschaft (Christian Martin Schmidt) mit einer Arbeit über Klang und Instrumentation in Kompositionen von Helmut Lachenmann, Pierre Boulez, György Ligeti und Gérard Grisey. Aufführungen und Kompositionsaufträge verbinden Vlitakis mit dem Ensemble Modern, dem Ensemble Mosaik, dem Thessaloniki State Symphony Orchestra u. a. Sein Werk ist durch strukturelles Denken gekennzeichnet, das durch die Spezifik des klanglichen Moments bedingt ist. Die Auseinandersetzung mit Sprache, Literatur und Philosophie bildet einen weiteren wichtigen Aspekt seines Komponierens. In seinen Schriften befasst sich Vlitakis, der einen dezidiert analytischen Ansatz verfolgt, mit dem Verhältnis von Klang/Instrumentation und Form, Musiktheorie und Komposition als auch mit Fragen interkulturellen Komponierens. Einen Schwerpunkt bildet dabei die Musik des 20./21. Jahrhunderts. Vlitakis ist aktuell Gastprofessor für Komposition und Instrumentenkunde/Instrumentation an der Universität der Künste Berlin (Vertretung von Elena Mendoza) und Dozent für Musiktheorie an der Hochschule für Musik Hanns Eisler. Zugleich ist er pädagogisch auch im Ausland tätig (CNSMD Paris, Staatskonservatorium in Tiflis/Georgien).

BENJAMIN VOGELS ist derzeit Senior Lecturer für Musiktheorie an der Kunstuniversität Graz. Nach dem Abschluss seiner Studien in Komposition und Musiktheorie an der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien verbrachte er ein Forschungsjahr an der New York University und der Harvard University. Anschließend unterrichtete er in Wien Musikanalyse und Formenlehre. In den Jahren 2014 und 2016 war er als Gastdozent an der Hochschule Luzern – Musik tätig. Benjamin Vogels promoviert derzeit über das Thema »Politische Musik nach 1989«. Zu diesem wie auch zu anderen Themen hat er bei Konferenzen in Deutschland, Österreich und der Schweiz vorgetragen.

FELIX WÖRNER, Dozent am Musikwissenschaftlichen Seminar der Universität Basel und Koordinator des von der Universität Basel, der Musikhochschule Basel und der Schola Cantorum Basiliensis getragenen Projekts »Musikwissen«, wurde mit der Arbeit »...was die Methode der 12-Ton-Komposition alles zeitigt...« *Anton Weberns Aneignung der Zwölftontechnik 1924–1935* (Bern, 2003) promoviert. Nach einem von der Alexander von Humboldt-Stiftung finanzierten Forschungsaufenthalt an der Stanford University lehrte er 2006 bis 2012 als Assistant Professor of Music an der University of North Carolina at Chapel Hill. Veröffentlichungen hauptsächlich zur Musik der Zweiten Wiener Schule und zur Musiktheorie und Musikästhetik nach 1750. Zuletzt erschienen *Tonality Since 1950* (hg. mit Ullrich Scheideler und Philip Rupprecht, Stuttgart 2017) und (hg. mit Ullrich Scheideler) *Musiktheorie von der Antike bis zur Gegenwart* (= *Lexikon Schriften über Musik* 1), Kassel und Stuttgart 2017. Seit 2013 Mitherausgeber der ZGMTH.