

ZGMTH

Zeitschrift der
Gesellschaft für Musiktheorie

14. Jahrgang 2017

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

ZGMTH

Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie e.V.
<https://doi.org/10.31751/zgmth>

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 (Zürich), 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).

14. Jahrgang 2017
<https://doi.org/10.31751/42> (Ausgabe 14/1); <https://doi.org/10.31751/44> (Ausgabe 14/2)

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, Manzenthalstraße 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: Werner Eickhoff-Maschitzki, 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:
Prof. Dr. Ariane Jeßulat, Alt-Friedrichsfelde 126, D-10315 Berlin.
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 <https://www.deutsche-digitale-bibliothek.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 2018

Gedruckt auf säurefreiem und alterungsbeständigem Papier.
Alle Rechte vorbehalten.

Printed in Germany.

ISBN 978-3-487-15733-7
ISSN 1862-6742

Inhalt

14. JAHRGANG 2017, AUSGABE 1: ANALYSE UND AUFFÜHRUNG

EDITORIAL	9
ARTIKEL	
THOMAS GLASER Beethovens Violinkonzert als Modellfall René Leibowitz' und Rudolf Kolischs Projekt einer »werkgerechten Interpretation«	13
JAN PHILIPP SPRICK Form und Dramaturgie in Beethovens Violinkonzert Zur Interpretation des Kopfsatzes durch Rudolf Kolisch und René Leibowitz	53
TOBIAS BLEEK »Das Geschriebene darf nicht ernst genommen werden – das Geschriebene muß todernst genommen werden« Zur Notation und Interpretation musikalischer Gesten im Schaffen György Kurtágs	67
TOM ROJO POLLER The Interpretation is the Message Komposition als angewandte Interpretation bei György Kurtág	93
HUBERTUS DREYER, PASCAL HORN Schnittstellen zwischen <i>performance</i> und Analyse von Popmusik Performative Produktionsprozesse in Pink Floyds Album <i>Wish You Were Here</i> und Jordan Rudess' Coverversion von Genesis' <i>Dance on a Volcano</i>	133
ROLAND HUSCHNER Zur produktionsbezogenen Perspektive bei der Analyse von Popmusik.....	161
REZENSIONEN	
JAN PHILIPP SPRICK Steven Rings, <i>Tonality and Transformation</i> , New York: Oxford University Press 2011	189

FELIX WÖRNER

Stefan Keym (Hg.), *Motivisch-thematische Arbeit als Inbegriff der Musik?*

Zur Geschichte und Problematik eines ›deutschen‹ Musikdiskurses

(Veröffentlichungen des Staatlichen Instituts für Musikforschung XXII:

Studien zur Geschichte der Musiktheorie 12),

Hildesheim: Olms 2015 195

KILIAN SPRAU

Johan van Beek, *Klangrede am Klavier. Aufführungspraxis im*

18. und 19. Jahrhundert, Kassel: Bärenreiter 2016 203

14. JAHRGANG 2017, AUSGABE 2: ANALYSE UND SKIZZENFORSCHUNG

EDITORIAL 213

ARTIKEL

MARTE AUER
»Wir wollen Gesetze aufspüren«
Anton Weberns verworfene Skizzen zu einem dritten Satz
der *Symphonie* op. 21 217

LÁSZLÓ VIKÁRIUS
Zur Bedeutung von Dokumenten kompositorischen und
analytischen Denkens
Béla Bartóks Arbeit mit zyklischen Themen 243

VERA FUNK
Einen Anfang finden
György Ligetis Skizzen und Entwürfe zu den *Drei Phantasien nach
Friedrich Hölderlin* für 16-stimmigen gemischten Chor a cappella 263

KILIAN SPRAU
Breit über mein Haupt dein schwarzes Haar
Vier auktoriale Versionen von Richard Strauss' Schack-Vertonung
op. 19/2, betrachtet unter performativem Aspekt 285

MARC NEUFELD
Eine Systematik diatonischer Skalen 315

KLEINERE BEITRÄGE

ADOLF NOWAK
Kritische Anmerkungen zu dem Aufsatz von Hermann Danuser:
»Apollinische Fundamente. Über Adolf Nowaks Buch *Musikalische Logik*«
ZGMTH 13/2 (2016), 355–375 361

REZENSIONEN

MICHAEL POLTH
Stefan Prey, *Algorithmen zur Satztechnik und ihre Anwendung
auf die Analyse*, Phil. Diss., Universität Osnabrück 2012
Immanuel Ott, *Methoden der Komposition bei Josquin Des Prez
und seinen Zeigenossen* (= Schriften der Musikhochschule Lübeck, Bd. 1),
Hildesheim: Olms 2014 371

HARTMUT FLADT	
Verena Weidner, <i>Musikpädagogik und Musiktheorie. Systemtheoretische Beobachtungen einer problematischen Beziehung</i> (= Perspektiven musikpädagogischer Forschung, Bd. 3), Münster: Waxmann 2015	377
ULLRICH SCHEIDELER	
Thomas Ahrend / Matthias Schmidt (Hg.), <i>Webern-Philologien</i> (= Webern-Studien. Beihefte der Anton Webern Gesamtausgabe, Bd. 3), Wien: Lafite 2016	381
AUTORINNEN UND AUTOREN	389

ZGMTH

Zeitschrift der
Gesellschaft für Musiktheorie

14. Jahrgang 2017
Ausgabe 2
Analyse und Skizzenforschung

Herausgegeben von
Ullrich Scheideler,
Felix Wörner,
Kilian Sprau

Editorial

Die Skizzenforschung gehörte schon früh zum Gegenstandsbereich der Musikwissenschaft, nicht zuletzt angeregt durch die von Gustav Nottebohm veröffentlichten Studien zu Ludwig van Beethoven. In den letzten Jahrzehnten hat dieser Bereich einen neuen Aufschwung genommen, zum Teil wohl auch deshalb, weil die Komponistengesamtausgaben etwa zu Arnold Schönberg, Felix Mendelssohn Bartholdy oder Hanns Eisler umfangreiches Material erschlossen und zur Verfügung gestellt haben. Die Digitalisierung hat dem Studium der Skizzen zusätzlichen Schub verliehen, sind doch viele Quellen über Internetseiten von Bibliotheken und Archiven nun unmittelbar zugänglich (so stellt das *Arnold Schönberg Center* nahezu alle Quellen aus Schönbergs Nachlass online, und auch in den Katalogen der großen europäischen und amerikanischen Bibliotheken findet sich etliches Skizzenmaterial, wenngleich hier von einer systematischen Erschließung keine Rede sein kann, da die Quellen nur nach Zufall der Bestellungen online gestellt werden). Eine wesentliche Ausnahme von dieser rein materialbezogenen Plattform bildet das Projekt *Beethovens Werkstatt* (<http://beethovens-werkstatt.de/>), das sich unter anderem zur Aufgabe gemacht hat, für einige Werke die Schichten des Skizzierungsprozesses aufzuschlüsseln und entsprechend sichtbar zu machen.

Indes ist eine analytische Beschäftigung mit diesem Material jenseits von Fragen der Edition, die dann notwendigerweise meist im Kontext von Werkgenese und Fragen zu Lesarten stehen, noch immer vergleichsweise selten anzutreffen. Die Untersuchung von Skizzen kann aber etwa mittels Vergleich eines vollendeten Werks mit verworfenen Versionen und Fassungen einzelner Abschnitte wie ganzer Sätze – vielleicht schärfer, als es die Analyse allein einer Letztfassung vermag – dazu beitragen, wesentliche kompositorische Kategorien und Werkideen zu erkennen und freilegen zu helfen. Insofern können Analyse und Skizzenforschung einen engen Konnex eingehen. Die dem Thema dieser Ausgabe der ZGMTH gewidmeten Aufsätze wollen versuchen, hier exemplarisch für Komponisten des 20. Jahrhunderts einige Zugänge und Ergebnisse vorzustellen.

Die vorliegende Ausgabe versteht sich gewissermaßen komplementär zu Heft 14/1 (2017) der ZGMTH, das dem Thema ›Analyse und Aufführung‹ gewidmet war. Stand dort das Interesse im Vordergrund, wie etwa Fragen einer adäquaten Interpretation beispielsweise von Beethovens Violinkonzert analytisch fruchtbar gemacht und somit auf den Werktext rückbezogen werden können, was mit dem Begriff eines ›Spannungsfelds‹ zwischen beiden Modi der Musik umschrieben wurde, so bleibt bei der analytischen Annäherung an die Skizzen immer das nicht minder gravierende Problem, dass eine privatsprachliche oder autokommunikative Aufzeichnung erst einmal übersetzt und gedeutet werden muss. Gelingt dies jedoch, so ist es möglich, grundlegende musikalische Denkspuren zu rekonstruieren, die unmittelbar die Einsicht in die kompositorische Werkidee fördern, indem ästhetische Einsichten mit Entscheidungen auf der Ebene der musikalischen Struktur verknüpft werden.

In diesem Sinne sind in Marte Auers Aufsatz »Wir wollen Gesetze aufspüren« – Anton Weberns verworfene Skizzen zu einem dritten Satz der *Symphonie* op. 21« die

detaillierten Interpretationen der Skizzen zu einem geplanten (schließlich aber nicht realisieren) 3. Satz zu Anton Weberns *Symphonie* op. 21 zu verstehen. Sie haben zum Ziel, wesentliche Einsichten in die tragenden Kategorien von Weberns ›Zwölfton-Denken‹ zu vermitteln und anhand der kompositorischen Entscheidungen nachvollziehbar zu machen. Auer zeigt dabei, wie Webern an der Idee, größtmöglichen Zusammenhang durch die Verbindung zweier (nicht kompatibler) Kanonprinzipien zu erreichen, letztlich scheitert und deshalb vermutlich das Schreiben eines 3. Satzes aufgab.

In seinem Beitrag »Zur Deutung von Dokumenten kompositorischen und analytischen Denkens – Béla Bartóks Arbeit mit zyklischen Themen« beschäftigt sich der ungarische Bartók-Forscher und Leiter der Béla-Bartók-Gesamtausgabe, László Vikárius, mit der Frage, wie im Falle von Bartók die Spuren von Autorintention, überliefert in so unterschiedlichen Zeugnissen wie Skizzen, Briefen und eigenen Werkinterpretationen, rekonstruiert und miteinander in Beziehung gesetzt werden können, um uns so eine vertiefte Perspektive auf Bartóks musikalisches Werk zu eröffnen.

Gegenstand des Textes von Vera Funk sind die 1983 uraufgeführten *Drei Phantasien nach Friedrich Hölderlin* von György Ligeti, zu denen Skizzen und Entwürfe in der *Paul Sacher Stiftung* aufbewahrt werden. Die stärker werkgenetisch orientierte Studie legt ihren Fokus auf die Anfangstakte, deren spezifische Formung im Hinblick auf Rhythmik und Stimmführung bzw. Harmonik zunächst sehr einfach gehalten war, ehe daraus die vergleichsweise komplexe Struktur der Endfassung entstand. Dasjenige, was in Analysen durch Reduktion und Dekolorierung gleichsam als Gerüstsatz in Erscheinung tritt, spiegelt sich hier im realen Kompositionsprozess wider.

Im 20. und 21. Jahrhundert entwickelte Technologien gestatten bisweilen Einblicke in die Komponistenwerkstatt, wie sie die Auswertung schriftlicher Zeugnisse allein nicht ermöglichen würde. Ein Beispiel hierfür untersucht Kilian Sprau in seinem Artikel zu Richard Strauss' Klavierlied *Breit über mein Haupt dein schwarzes Haar* op. 19/2. Darin werden zwei unterschiedliche Fassungen des Werks, deren spätere erst vor kurzem publiziert wurde, sowohl untereinander als auch mit zwei Einspielungen verglichen, an denen der Komponist selbst als Klavierbegleiter mitwirkte. Unter Berufung auf die Kategorie des ›performativen Potenzials‹ einer Komposition erschließt der Artikel Aspekte der Spätfassung und zeigt, dass eine entscheidende Differenz zur ersten Version in unterschiedlichen Interaktionsmöglichkeiten zwischen Gesangs- und Klavierpart liegt.

Die vier thematisch gebundenen Artikel der Ausgabe werden durch einen freien Beitrag ergänzt. Ausgehend von der in eigener Kompositionstätigkeit gewonnenen Erfahrung, wonach die systematische Vorordnung des kompositorischen Materials dem kreativen Prozess zugutekommen kann, entwirft Marc Neufeld eine »Systematik diatonischer Skalen«. Seine bewusst ahistorisch, streng systematisch orientierte Konzeption ermöglicht, eine Vielzahl unterschiedlicher Skalen mithilfe einer limitierten Anzahl von Operationen aus einer einzigen Stammskala herzuleiten. Die Systematik erfasst neben traditionell etablierten Skalen wie ›Kirchentonarten‹ oder ›Blues-Tonleitern‹ auch zahlreiche bislang nicht benannte und systematisierte Skalen.

Nach der Veröffentlichung von Hermann Danusers Besprechung »Apollinische Fundamente – Über Adolf Nowaks Buch *Musikalische Logik. Prinzipien und Modelle mu-*

sikalischen Denkens in ihren geschichtlichen Kontexten« in der ZGMTH-Ausgabe 13/2 (2016) erreichten die Redaktion Anmerkungen von Adolf Nowak, in denen der Autor auf die Darstellung Danusers reagiert. Die Herausgeber der ZGMTH begrüßen diese Form des kollegialen Austauschs als Zeichen einer intensiven fachlichen Auseinandersetzung und veröffentlichen Nowaks Zuschrift in der vorliegenden Ausgabe unter der Rubrik »Kleinere Beiträge«.

Mit aktuellen Arbeiten zum musiktheoretischen Fachdiskurs befassen sich zudem die in diesem Band versammelten Rezensionen. Michael Polth untersucht zwei umfangreiche Studien zur Kanontechnik auf Gemeinsamkeiten und Unterschiede in Methodik und Ertrag: die systematisch ausgerichtete Untersuchung von Stefan Prey, *Algorithmen zur Satztechnik und ihre Anwendung auf die Analyse* (2012), und die historisch orientierte Studie von Immanuel Ott, *Methoden der Kanonkomposition bei Josquin Des Prez und seinen Zeitgenossen* (2014). Hartmut Fladt setzt sich mit Verena Weidners soziologisch informierter Dissertation *Musikpädagogik und Musiktheorie. Systemtheoretische Beobachtungen einer problematischen Beziehung* (2015) auseinander. Schließlich beschäftigt sich Ullrich Scheideler mit dem von Thomas Ahrend und Matthias Schmidt herausgegebenen Sammelband *Webern-Philologien* (2016), der im Rahmen der im Entstehen begriffenen *Anton Webern Gesamtausgabe* (AWG) veröffentlicht worden ist.

Ullrich Scheideler, Felix Wörner, Kilian Sprau

»Wir wollen Gesetze aufspüren«¹

Anton Weberns verworfene Skizzen zu einem dritten Satz der *Symphonie* op. 21

Marte Auer

ABSTRACT: Die *Symphonie* op. 21 kann als erstes vollentwickeltes Werk in Anton Weberns Zwölfton-CŒuvre angesehen werden. Mit ihr erreicht er seinen individuellen Zwölfton-Stil und legt die technischen Grundlagen für die Kompositionen der kommenden Jahre. Doch wie findet Webern zu seinen neuen Errungenschaften? Lassen die Experimente mit der neuen Technik eine Methodik erkennen, spielen eventuell sogar bestimmte Persönlichkeitsmerkmale eine Rolle? Der vorliegende Text analysiert 17 Skizzen zu einem verworfenen dritten Satz der *Symphonie* op. 21 und sucht mit den Möglichkeiten der genetischen Textkritik nach Antworten auf diese Fragen. Die Aufmerksamkeit richtet sich dabei vor allem auf den Denkprozess des Komponisten, der den Schlüssel zum Verständnis der Skizzen, aber auch der schöpferischen Motivation dahinter darstellt. Hierzu werden zwei wesentliche Prinzipien aus Weberns öffentlichen Vorträgen herangezogen: Zum einen die Gesetzmäßigkeit der Natur (auch in der Kunst) und zum anderen das Streben nach größtmöglichem Zusammenhang. Während diese Prinzipien als Leitlinien durch den kompositorischen Prozess des dritten Satzes führen sollen, kann zugleich ihre tatsächliche Verbindlichkeit für den Komponisten auf den Prüfstand gestellt werden.

The *Symphonie* op. 21 may be regarded as the first truly mature work in Anton Weberns body of twelve-tone compositions. In this composition he arrives at his very own twelve-tone style and lays the technical foundations for the compositions of the years to come. But how does Webern gain those achievements? Is there a method to be discovered when he is experimenting with this new technique, and could personality traits be an issue in that matter? The following study analyses 17 sketches of an abandoned third movement of the *Symphonie* op. 21 and attempts to answer these questions using the approach of genetic criticism. Special attention is paid to the composer's thought process since it plays a crucial role in understanding not only the sketches but also the artistic motives on which it is based. To support this attempt, two principles from Weberns public lectures will be called upon: first, the effectiveness of natural laws (also in arts), and second, the pursuit of maximum coherence. While these principles are used as guidelines through the compositional process, the composer's actual commitment to them may at the same time be put to the test.

Eine Skizze unterscheidet sich in vielfacher Hinsicht von einem abgeschlossenen Werktext. Sie ist eine Momentaufnahme im Schaffensprozess, der Werktext hingegen dessen Ergebnis – das Kunstwerk an sich. Andersherum ist der Werktext als letztgültige Fassung statisch, während die Skizze eine im hohen Maße dynamische Kategorie darstellt: Ihr

1 Webern paraphrasiert Goethe in einem Vortrag vom 20. Februar 1933 (vgl. Webern 1960, 10).

Text kann vollständig oder in Teilen, permanent oder vorübergehend übernommen oder verworfen werden. Diese Entstehungsdynamik bietet eine der Skizzenanalyse exklusiv zugängliche Interpretationsebene, die verschiedenste Erkenntnisse über die Werkgenese, aber auch über die Arbeits- und Denkweise von Komponist*innen liefern kann. Die ›genetische Textkritik‹² sucht durch eine Kombination aus Schreibspur-Analyse und klassischer Textinterpretation diesem ›dynamisierten‹ Textbegriff Rechnung zu tragen und kehrt nach und nach fakultätsübergreifend in die philologische Praxis ein.³ Dabei lassen sich je nach Beschaffenheit der Quelle verschiedene Aspekte des Kompositionsprozesses in den Blick nehmen. In der folgenden Studie soll der Versuch unternommen werden, den Fokus dieser Analysemethode vor allem am Denkprozess des Komponisten auszurichten, Problemsituationen zu analysieren und Lösungswege nachzuvollziehen, um durch die Interpretation bestimmter Verhaltensmuster vielleicht einen kleinen Einblick in die Persönlichkeit des Urhebers zu erlangen.

Als Untersuchungsgegenstand wurden die verworfenen Skizzen Weberns zu einem dritten Satz⁴ der *Symphonie* op. 21 gewählt, da diese überwiegend die konzeptionell-kreative Phase des Kompositionsprozesses wiedergeben und zugleich einen gewissen Umfang nicht überschreiten. Die Skizzen entwickeln sich relativ linear, sind auf konkrete (häufig wiederkehrende) Problemfelder bezogen, sodass die ›Gedankenspur‹ Weberns über weite Strecken nachvollziehbar bleibt. Als unvollendetes Werk birgt die Quelle außerdem besonderes Informationspotenzial, da im Zusammenhang mit einem Abbruch in der Regel auch ein künstlerischer Konflikt zu erwarten ist. Im vorliegenden Fall kommt hinzu, dass die *Symphonie*, nach dem Streichtrio op. 20 von 1927, zu den ersten größeren Zwölftonwerken Weberns gehört, in denen er die komplexen Mechanismen dieser bis dahin kaum verbreiteten Methode gerade erst zu verstehen beginnt.

Als eine Art Wegweiser durch die kompositorische Gedankenwelt sollen zwei feste Größen aus Weberns geschichtsphilosophischer Weltanschauung dienen, die er während einer Vortragsreihe zur Neuen Musik von 1932 bis 1933 mit der Öffentlichkeit teilt und auch später im privaten Rahmen immer wieder aufgreifen wird.⁵ In Anlehnung an Goethes *Farbenlehre* heißt es:

Wie der Naturforscher sich bemüht, die Gesetzmäßigkeiten zu finden, die der Natur zugrunde liegen, so muß es unser Bestreben sein, die Gesetze zu finden, unter denen die Natur in der besonderen Form des Menschen produktiv ist. Und das gibt uns eigentlich den Aspekt, daß die Dinge, von denen in der Kunst im allgemeinen die Rede ist, mit denen sie zu tun hat, nichts ›Ästhetisches‹ sind, sondern daß es sich da um

2 Vgl. dazu Appel 2005.

3 Einen Überblick zum jüngsten Stand der Musikphilologie sowie die Demonstration einer ›critique génétique‹ findet sich bei Wörner 2016.

4 Zur hypothetischen Satzanordnung siehe das Zitat Weberns in Abschnitt 4 (Anmerkung 36).

5 Vgl. beispielsweise die Briefe an Willi Reich vom 31. Juli 1942 (»Natürlich: die ›Reihe‹ an sich stellt ja schon ein Gesetz dar«) und 6. August 1943 (»Nämlich, daß auf Grund solcher Art des Zusammenhangs auch der aufgelösteste Klang völlig geschlossen wirken muß«); Webern 1960, 69–71.

Naturgesetze handelt, daß alle Betrachtungen über Musik nur in diesem Sinne erfolgen können.⁶

Das Konzept der ›Gesetzmäßigkeit‹ oder des ›Naturgesetzes‹, das Webern in seinen Vorträgen bezüglich (musik-)historischer, aber auch kompositionstechnischer Fragen als Teil eines teleologischen Erklärungsmodells heranzieht, wird ergänzt durch das Streben nach ›größtmöglichem Zusammenhang‹ als vollendeter Form des (musikalischen) Ausdrucks:

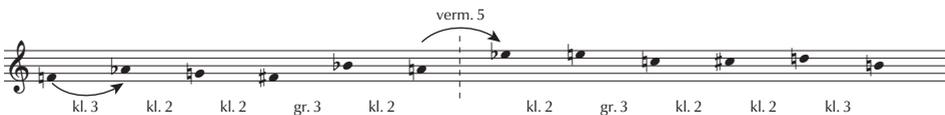
Zusammenhang ist wohl das, was, wenn etwas Sinn haben soll, nirgends fehlen kann. Zusammenhang ist ganz allgemein: eine möglichst große Beziehung der Teile untereinander herbeizuführen.⁷

Beide Prinzipien, ›natürliche Gesetzmäßigkeit‹ und ›größtmöglicher Zusammenhang‹, werden von Webern auf eine sehr allgemeine Weise gebraucht⁸, und dabei zugleich auf sehr spezielle Problemkontexte angewandt. Inwiefern sich diese Prinzipien in einem Webern'schen Kompositionsvorgang wiederfinden und ob sie dabei helfen können, den damit verbundenen Denkprozess aufzuschlüsseln, soll in den nachfolgenden Ausführungen erörtert werden.

1. DIE REIHE

In seiner Vortragsreihe bemerkte Webern über die *Symphonie*: »Die Reihe lautet: F-As-G-Fis-B-A / Es-E-C-Cis-D-H. Sie hat die Eigentümlichkeit, daß der zweite Teil der Krebs des ersten ist. Das ist ein besonders inniger Zusammenhang. Es gibt also hier nur 24 Formen, weil immer je zwei identisch sind.«⁹

Diese ›Gesetzmäßigkeiten‹ der Reihenstruktur verdeutlicht Beispiel 1.



Beispiel 1: Anton Webern, *Symphonie* op. 21, Zwölftonreihe (P₀)

Die Reihe besteht aus zwei krebskomplementären Hexachorden, einer sogenannten *retrograde combinatoriality*. Wird der Krebs des zweiten Teils der Reihe aufgelöst, also in die Grundform gesetzt, ergibt sich die Folge *h-d-cis-c-e-es*, die wiederum eine Tritonustransposition des ersten Teils *f-as-g-fis-b-a* darstellt. Dadurch gehen sämtliche Reihenintervalle bereits aus den ersten sechs Tönen hervor. Sie bestehen aus der Folge kleine

6 Ebd., 11.

7 Ebd., 45.

8 Eine ausführliche Diskussion zu Weberns Begriffsverständnis findet sich bei Zuber 1995, 30–55.

9 Webern 1960, 60.

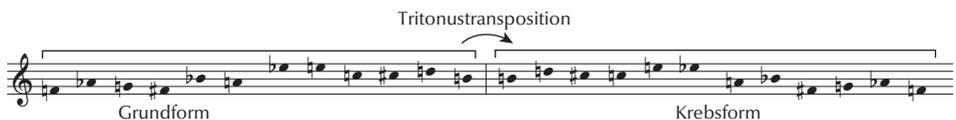
Terz, zwei kleine Sekunden, große Terz, kleine Sekunde und dem Tritonus als Verbindungsglied zum zweiten Teil der Reihe, in welchem die Intervallfolge entsprechend als Krebs wiederkehrt. Das Prinzip ähnelt dem eines spiegelverkehrten Tintenabdrucks in einem Buch, wobei der Tritonus als Scharnier fungiert und die Kopie um eine verminderte Quinte versetzt (Bsp. 2).



Beispiel 2: Anton Webern, *Symphonie* op. 21, Zwölftonreihe, Tritonus-scharnier

Die große Anzahl chromatischer Fortschreitungen in der Reihenanlage schränkt bereits im Vorfeld die potenzielle Ergiebigkeit des Materials ein.¹⁰ Weiter verschärft wird dieser Umstand durch die von Webern angesprochene Reduktion der Anzahl verschiedener Reihenformen auf 24, die durch die spezifische Verbindung der quasi-identischen Reihenhälften entsteht. Im Normalfall leitet sich von der Grundgestalt (engl. *prime* = P) eine Krebsform (engl. *retrograde* = R), eine Umkehrung (engl. *inversion* = I) und eine Krebsumkehrung (engl. *retrograde-inversion* = RI) mit je zwölf chromatischen Transpositionsgestalten ab, wodurch sich eine Anzahl von 48 verschiedenen Zwölftonreihen ergibt.

Durch die oben beschriebene Spiegelung der Intervalle der ersten Reihenhälfte entsteht eine Vertikalachse an der Tritonusverbindung, die wiederum eine Horizontalachse in der Oktave darstellt. Dadurch wird die Grundgestalt bei (Tritonus-)Transposition der gesamten Reihe zu ihrer eigenen Krebsform (Bsp. 3).



Beispiel 3: Anton Webern, *Symphonie* op. 21, Zwölftonreihe, Tritonus-transposition

Da diese Gesetzmäßigkeit durch das Achsenkreuz auch für die Umkehrung gilt, ergeben sich insgesamt 24 ›Identitäten‹ und 24 ›Doppelgänger‹, wie auch aus dem Reihenquadrat (Bsp. 4) deutlich wird.

In den folgenden Ausführungen bleibt die oben beschriebene Reihe als Grundreihe P_0 definiert.¹¹ Auf eine durchgängige Erwähnung der Doppelgänger-Reihen wird verzich-

10 Vgl. Hiller/Fuller 1967, 62.

11 Die Definition dieser Reihenform als Grundreihe deckt sich mit der Reihentabelle Weberns (vgl. Transkription der Tabelle bei Bailey 1996, 186). In der Literatur zu op. 21 ist allerdings auch die Reihe I_5 als Grundreihe verbreitet, da der erste Satz der *Symphonie* diese Reihenform sehr exponiert darstellt (vgl. Stephan 1998, 2518; ebenso etwa die Analysen von Stroh 1975 und Hiller/Fuller 1967).

tet und jeweils nur das Äquivalent aus der ersten Hälfte des Reihenquadrats genannt (Bsp. 4): $P_0/R_0 (= R_6/P_6)$, $P_9/R_9 (= R_3/P_3)$, [...], $P_8/R_8 (= R_2/P_2)$ bzw. $I_0/RI_0 (= RI_6/I_6)$, $I_3/RI_3 (= RI_9/I_9)$, [...], $I_4/RI_4 (= RI_{10}/I_{10})$.¹²

	I ₀	I ₃	I ₂	I ₁	I ₅	I ₄	I ₁₀	I ₁₁	I ₇	I ₈	I ₉	I ₆	
P ₀	f	as	g	fis	b	a	es	e	c	cis	d	h	R ₀
P ₉	d	f	e	es	g	fis	c	cis	a	b	h	as	R ₉
P ₁₀	es	fis	f	e	as	g	cis	d	b	h	c	a	R ₁₀
P ₁₁	e	g	fis	f	a	as	d	es	h	c	cis	b	R ₁₁
P ₇	c	es	d	cis	f	e	b	h	g	as	a	fis	R ₇
P ₈	cis	e	es	d	fis	f	h	c	as	a	b	g	R ₈
P ₂	g	b	a	as	c	h	f	fis	d	es	e	cis	R ₂
P ₁	fis	a	as	g	h	b	e	f	cis	d	es	c	R ₁
P ₅	b	cis	c	h	es	d	as	a	f	fis	g	e	R ₅
P ₄	a	c	h	b	d	cis	g	as	e	f	fis	es	R ₄
P ₃	as	h	b	a	cis	c	fis	g	es	e	f	d	R ₃
P ₆	h	d	cis	c	e	es	a	b	fis	g	as	f	R ₆
	RI ₀	RI ₃	RI ₂	RI ₁	RI ₅	RI ₄	RI ₁₀	RI ₁₁	RI ₇	RI ₈	RI ₉	RI ₆	

Beispiel 4: Anton Webern, *Symphonie* op. 21, Reihenquadrat (chromatische Bezeichnung)

Die Tendenz, die Anzahl der Reihengestalten durch Ausnutzung der *combinatoriality* zu reduzieren, wird sich bei Webern fortsetzen und zu einer Art Markenzeichen entwickeln. So imitieren etwa die Grundgestalten der Reihen des Streichquartetts op. 28, der *Ersten Kantate* op. 29 und der *Orchester-Variationen* op. 30 eine bestimmte Transposition ihrer Krebsumkehrung, was wie in der *Symphonie* durch Spiegelungsvorgänge erreicht wird. Daneben sucht Webern die Binnenbeziehungen in seinen Reihen weiter auszubauen und vermehrt mit Tetrachordeinheiten zu arbeiten.¹³

Diese Strategie der »größtmöglichen Zusammenhänge«, die neben der Gestaltung der Reihe selbst gleichsam auch die Gestaltung der Komposition durch sie bestimmte, unterschied Webern sowohl von seinem Lehrer Arnold Schönberg, der sich die oben genannten Kombinationsmöglichkeiten lediglich in der *Ode to Napoleon Buonaparte* op. 41 verstärkt zu Nutze machte, als auch von seinem Mitschüler Alban Berg, der wiederum vornehmlich traditionelles Gedankengut, etwa Dur- und Mollklänge sowie Skalenformen oder Quintfolgen, in seine Reihenkonzeption einfließen ließ.¹⁴

12 Da die zwölf Transpositionsstufen der Grundform bereits auch alle Krebsformen wiedergeben (Gleiches gilt in der Beziehung zwischen Umkehrung und Krebsumkehrung), wäre es auch möglich, beispielsweise nur Grundformen anzugeben. Dies würde allerdings Grundform-Krebs-Verhältnisse unerwähnt lassen.

13 Vgl. Stephan 1998, 2515.

14 Vgl. ebd., 2515–2518.

2. ERSTER UND ZWEITER SATZ IM ÜBERBLICK

Da sich umfassende Analysen bereits mehrfach in der Literatur finden¹⁵, und auch, um das Ziel dieser Untersuchung nicht aus den Augen zu verlieren, sollen die fertiggestellten Sätze nur kurz und mit Blick auf die spätere Interpretation der Skizzen zum dritten Satz zusammengefasst werden.

Dem ersten Satz liegt eine A-B-A'-Form (mit Wiederholungen: AABA'BA') zugrunde, die zudem Charakteristika einer Sonatenhauptsatzform aufweist. Im A-Teil (T. 1–26), der ›Exposition‹, führt ein doppelter Umkehrungskanon die Reihenkombinationen I_4-P_7 , $R_{10}-I_1$, P_0-RI_3 und RI_2-P_{11} in einer Kopplung, in der sich jeweils die letzten zwei Töne mit den ersten beiden Tönen der Nachfolgereihe überschneiden. Da die Tonhöhenanordnung dabei um den Ton a gespiegelt ist, lässt sich bei Tonlagenschichtung in diesem Bereich ein Quartenturm mit doppelt besetztem Ton es erkennen.¹⁶ Zusätzlich sind jedem Instrument bestimmte Töne zugeordnet, sodass zwischen den verschiedenen Tonlagen systematisierte Klangfarbenwechsel entstehen.¹⁷

Im B-Teil bzw. der ›Durchführung‹ (T. 25b–44) erstreckt sich statt einer horizontalen Spiegelachse über die Tonhöhenanordnung eine Vertikalachse über die Reihenverbindungen $P_{11}-R_{11}$, P_7-R_7 , RI_5-I_5 und I_3-RI_3 . Der Achsenpunkt liegt in Takt 35, wo die Reihen von ihrem jeweiligen Rückläufer abgelöst werden. Der A'-Teil (T. 43–66) knüpft als ›Reprise‹ an die Prinzipien der Exposition an, spiegelt allerdings die Tonhöhen horizontal um den Ton es¹.

Der zweite Satz ist ein Variationssatz, der aus dem Thema, sieben Variationen und einer Coda besteht. Webern selbst fasst den Verlauf folgendermaßen zusammen:

In der Begleitung des Themas erscheint zu Beginn der Krebs. Die erste Variation ist in der Melodie eine Transposition der Reihe von C aus. Die Begleitung ist ein Doppelkanon. – Mehr Zusammenhang ist nicht möglich. Das haben auch die Niederländer nicht zusammengebracht. – In der vierten Variation entstehen lauter Spiegelbilder. Diese Variation ist selbst der Mittelpunkt des ganzen Satzes, und von da aus geht alles wieder zurück. Der ganze Satz stellt also selbst einen Doppelkanon mit Rücklauf dar!¹⁸

Dem müsste noch hinzugefügt werden, dass auch alle übrigen Variationen, einschließlich des Themas und der Coda, eine oder mehrere Vertikalachsen besitzen, deren Realisierung nicht nur (wie etwa in der Durchführung des ersten Satzes) auf Krebsverwandtschaften beruht, sondern auch die innere Reihenstruktur (Stichwort: Tritonus-›Scharnier‹) in ihrer Konstruktion berücksichtigt.

Die Analyse der Skizzen wird nun zeigen, dass Webern für den dritten Satz weiter an seinen Spiegelungssystemen arbeitete und dabei die Errungenschaften der vorangegangenen Sätze miteinander zu kombinieren suchte.

15 Vgl. etwa die in Anm. 11 angeführten Autoren.

16 Vgl. Stroh 1975, 22; Deppert 1972, 52.

17 Vgl. Stroh 1975, 17.

18 Webern 1960, 60; es sei noch erwähnt, dass die »Melodie« der Variation I eigentlich keine eigenständige Melodie ist, sondern einen Teil des Kanons darstellt (vgl. Stroh 1975, 42).

Die erste Skizze (Bsp. 5; Pl. 9, Sys. 1–3 links) legt zu Beginn eine bemerkenswert einfache rhythmische Struktur (Viertelnote/Viertelpause) aus acht Takten fest, in der zwei Stimmen komplementär geführt sind, während im untersten System das rhythmische Modell der zweiten Stimme verdoppelt ist. Eine grundsätzliche Kanonstruktur lässt sich bereits erkennen. Im obersten System verläuft die Reihe 18 (P_8), im mittleren System, auf der zweiten Viertelzählzeit beginnend, Reihe 19 (I_2 mit überzähligem Ton B in T. 2) sowie parallel dazu im unteren System Reihe 17 (R_8). In der Reihe 18 sind die Töne d und fis noch nicht in ihrer Oktavlage festgelegt und doppelt vorhanden, während von den Tönen a und g das a^1 gestrichen und das g^2 eingekreist ist, was in Weberns Handschrift ebenfalls einer Tilgung entspricht. Die Reihe 19 wird in den Folgeskizzen keine Fortsetzung mehr finden, daher muss die Reihe 17 in diesem Zusammenhang als Alternative zu 19 gesehen werden und nicht etwa als ursprünglich geplante dritte Stimme (dafür sprechen auch das Unisono der beiden Unterstimmen zu Beginn und die nur im ersten Takt über alle drei Systeme reichenden Taktstriche). Ein ungültiger Eintrag $\cancel{17}$ und das »falsche« B in Takt 2 von Reihe 19 stellen wahrscheinlich Elemente eines abgebrochenen Korrekturvorgangs dar, der dann im unteren System vollständig realisiert wurde.²¹

Die Zahlen 17–19 sind Teil eines Reihenordnungssystems, das Webern der *Symphonie* zugrunde gelegt hat. Da alle drei verwendeten Reihen auf den Tönen cis bzw. g beginnen oder enden und außerdem die Reihen 17 und 18 in einem Krebsverhältnis zueinander stehen, lässt sich für die vorliegende Untersuchung die (später noch relevante) Reihe »20« ableiten, ohne dafür die autographe Reihentabelle konsultieren zu müssen:²²

- 17: $g-cis$ (R_8)
- 18: $cis-g$ (P_8)
- 19: $g-cis$ (I_2)
- 20: $cis-g$ (RI_2)

Der Kopplungs-Modus geht hier vom letzten Ton zum ersten Reihenton der Folgereihe. Im Gegensatz zur Exposition und Reprise des ersten Satzes, wo die Reihen über zwei identische Töne gekoppelt wurden²³, greift Webern hier auf die Variante mit einem einzelnen Überschneidungston zurück, von der er bei Abschnitten mit Vertikalachse (z.B. Durchführung des ersten Satzes) häufiger Gebrauch macht. In diesem Modus lassen sich zwei Arten von Grundform/Krebs-Verbindungen herstellen: zum einen in Sukzession, zum anderen aber auch im gleichzeitigen Ablauf. Dabei stellt die interne Spiegelung der Reihenhälften eine Art virtuelle Vertikalachse her, durch die die Reihen nach einem Stimmentausch in ihrem eigenen Krebs zurücklaufen (Bsp. 6).

21 Sie könnten aber auch Rückstände eines abgebrochenen Ansatzes der Reihe 17 in System 2 darstellen, der anschließend durch die Reihe 19 überschrieben wurde.

22 Vgl. Bailey 1996, 187. In Weberns Tabelle ist Reihe 17 eine Grundform und Reihe 18 ein Krebs. Es handelt sich dabei um die Doppelgängerformen (P_2 und R_2) der im Folgenden genannten Reihen (R_8 und P_8).

23 Die beiden Schlussstöne einer Reihenform sind zugleich die Anfangstöne der nachfolgenden.

Grundform

Krebs in Tritonustransposition

Beispiel 6: Anton Webern, *Symphonie* op. 21, Zwölftonreihe, interne Spiegelachse

In diesem Zusammenhang ist wohl auch die Abwendung von Reihe 19 (I_2) zu sehen, denn die alternative Reihenform 17 (R_8) lässt in Kombination mit 18 (P_8) beide Vertikalachsen zu, was Webern in der weiteren Ausarbeitung mehrfach auszunutzen sucht.

3.2 Skizzen 2–3: Festlegung der Oktavlagen und Kanonstruktur

Beispiel 7: Anton Webern, *Symphonie* op. 21, Skizze 2 zum nicht realisierten dritten Satz, Kanonverläufe 1–4

Skizze 2 (Bsp. 7; Pl. 9, Sys. 4–6 links) zeigt die nun festgelegte Kombination aus den Reihenformen P_8 und R_8 , an der sich (bis auf eine Ausnahme in Skizze 8) fortan nichts mehr ändern wird. Die Stimmeinsätze sind um eine Viertelzahlzeit verschoben und beginnen auf der zweiten bzw. dritten Zählzeit von Takt 1. Dies führt zu einer Erweiterung auf neun Takte, wobei Takt 9, durch die hinzugefügte Viertelpause verlagert, bereits das rhythmische Schema (einschließlich Wiederholungzeichen) der nächsten Variante (Skizze 3) aufweist.

Im Wesentlichen handelt es sich bei dieser Skizze jedoch um einen Test verschiedener Oktavlagenkonstellationen und deren Auswirkung auf die Kanonstruktur. In der Oberstimme wurden gegenüber Skizze 1 die Töne d^3 und fis^2 in ihrer Oktavlage präzisiert, wodurch sich ein im Achsenbereich (T. 4–5) noch nicht festgelegter Dux präsentiert. Statt aber auf einen sich leicht anbietenden, strengen Krebskanon zu setzen, stellt Webern die Oktavlagen der Töne von R_8 so ein, dass sie *alla tritono* den gleichgerich-

teten Verlauf mit entsprechender Auf- und Abwärtsbewegung imitieren. Er nutzt also den Mechanismus der reiheninternen Spiegelstruktur aus, ohne den ein solch ›künstlich‹ hergestellter strenger Kanon mit krebsverwandten Reihen in eine Richtung nicht zu realisieren wäre. Der Einbezug einer zusätzlichen Gesetzmäßigkeit ist nach Weberns Auffassung nur konsequent, denn er entspricht seiner Definition des (erhöhten) Zusammenhangs: »eine möglichst große Beziehung der Teile untereinander herbeizuführen«.

Dabei ist auffällig, dass auch im Folgenden dem Achsenpunkt der Reihen besondere Aufmerksamkeit zuteilwird. In den Takten 4–5, wo beide Reihen aufeinandertreffen, weisen die Achsentöne *f* (Oberstimme)²⁴ sowie *h* und *f* (Unterstimme) jeweils alternative Oktavlagen auf, wodurch insgesamt vier funktionsfähige Fortschreitungen des Kanons entstehen (in Bsp. 7 durch graustufige Verbindungslinien und eingerahmte Nummerierung gekennzeichnet). Webern scheint hier bereits die nächsten Gesetzmäßigkeiten seiner Kanonkonstruktion untersucht zu haben.

In Skizze 3 (Bsp. 8; Pl. 9, Sys. 8–10 links) wird anschließend der Verlauf 3 $fis^2-f^1-h^2-c^1$ (vgl. Skizze 2 bzw. Bsp. 7) als Dux in der Oberstimme übernommen und die Unterstimme umgestaltet.

Beispiel 8: Anton Webern, *Symphonie* op. 21, Skizze 3 zum nicht realisierten dritten Satz, Kanonverlauf

Außerdem setzt Webern hier das bereits in Takt 9 von Skizze 2 angekündigte rhythmische Schema um: Der Einsatz des Kanons wird um eine weitere Viertelzahlzeit verschoben und beginnt nun auftaktig, wodurch der ehemals erste Takt aus der Zählung entfällt und erneut ein Achtakter entsteht (dabei wurde die ursprüngliche Taktzählung ›1–9‹ erst nachträglich zu ›1–8‹ korrigiert). Weiterhin tauchen erste dynamische Anweisungen und ein Ritardando auf.

24 Die Annahme eines Bassschlüssels für das obere System von Beispiel 7 lässt auch eine alternative Deutung als c^2 im Untersatz von Takt 4 der Skizze 1 zu. Die hier erwogene Interpretation a^3 als f^3 stützt sich auf die Kanonverläufe 1–4 in Skizze 2, die gleichzeitig eine Erklärung für drei weitere Achsentöne (h^2 im Obersystem sowie h und f im Untersystem von T. 5) bieten. Weitere Beispiele für notwendige Umdeutungen der Tonqualität im Zusammenhang mit ungenau gesetzten Hilfslinien finden sich in den Skizzen 8, 15 und 16.

Für die wesentliche Veränderung sorgt allerdings die Lagenanpassung der Imitationsstimme, denn Webern gleicht hier alle Töne der Reihe R_8 den Oktavlagen der Oberstimme an, es gibt nun also nur noch c^1 , cis^2 , d^3 , es^1 etc. Dieses Prinzip der festgelegten Oktavlagen in Kombination mit den speziellen Spiegeleigenschaften der Reihe nutzt Webern bereits in der Exposition und der Reprise des ersten Satzes, um den doppelten Umkehrkanon zu bilden – allerdings nicht mit krebsverwandten Reihenformen. Bei krebsverwandter Reihenkombination führt diese Maßnahme aufgrund der speziellen Intervallstruktur zwangsläufig zu einem Krebskanon, wie ihn Webern in den Variationen III und V des zweiten Satzes auf höchst komplizierte Weise (mit den Reihen I_3-R_0 und R_3-P_0) realisiert hat und er sich nun auch in Skizze 3 zeigt.

Die im Zusatzsystem notierten Töne G und b (Bassschlüssel) entstammen der gerade gerichteten Kanonvariante aus Skizze 2 und lassen auf Webern'sche Vorbehalte gegenüber der einfachen Krebskanonstruktur schließen²⁵, die sich dann in den Folgeskizzen 4 und 5 niederschlagen.

3.3 Skizzen 4–5: Versuch eines Kanonhybrids

Beispiel 9: Anton Webern, *Symphonie* op. 21, Skizze 4 zum nicht realisierten dritten Satz, Kanonverläufe A, B und C

In Skizze 4 (Bsp. 9; Pl. 9, Sys. 11–14 links) ist der künstlich gleichgerichtete Kanonverlauf im Tritonus wiederhergestellt. Allerdings kehrt Webern dabei nicht zur Struktur aus Skizze 2 zurück, sondern passt die erste Reihenhälfte der Oberstimme (mit Ausnahme von cis^2) dem Bewegungsverlauf der Unterstimme und den zweiten Teil der Unterstimme dem Verlauf der Oberstimme an. Dadurch entsteht ein strenger Kanon (A) in Tritonusimitation, erneut mit einem alternativen Achsen-Umweg (A') über die Zusatztöne f^2 bzw. h^1 (jeweils eingekreist) in Takt 4. Die Suche nach Gesetzmäßigkeiten geht weiter.

25 Vgl. Deppert 1972, 180.

Interessant ist hierbei, dass, von dem ehemaligen Krebskanon ausgehend, durch den Vorgang der Reihenhälften-komplementären Anpassung der Oktavlagen die beiden unveränderten Reihenhälften (erster Teil der Unterstimme und zweiter Teil der Oberstimme) weiterhin im Krebskanon (B) aufeinander zulaufen. Dieser Aspekt ist Webern mit Sicherheit aufgefallen und lässt mit Blick auf das Prinzip des größtmöglichen Zusammenhangs eine alternative Erklärung der beiden eingekreisten Zusatztöne zu: die Kombination aus Krebs- und gleichgerichtetem Kanon (Verläufe A+B).

Ein solches Hybrid stellt jedoch ein Paradoxon dar, denn zum einen bedingen sich die Fortsetzungsverläufe und zum anderen schließen sie sich gegenseitig aus. Versuche, etwa die Stimme BII vom Ton c^1 (T. 3) aus über den Achsenpunkt weiterzuführen, enden in der Fortsetzung h^2-f^2 -*fis* etc. Komplementär dazu müsste die Oberstimme (BI), als Krebs gesehen, ihrerseits vom Ton c^1 (T. 5) rückwärts Richtung Achsenpunkt (T. 4) den Verlauf h^2-f^2 (hier kommt der zusätzliche Alternativton ins Spiel) und dann notwendigerweise in Takt 3 *fis* (und nicht *fis*¹) nehmen. Hierdurch bliebe zwar die Krebskanonstruktur gewahrt, die Tritonusimitation der gleichgerichteten Struktur wäre jedoch zerstört, da sich eine Stimme auf dem Kanonverlauf A und die andere auf dem Verlauf A' befände.²⁶

Die vorläufige Einsicht in dieses Gesetz manifestiert sich im unteren System der Skizze, in dem Webern den zweiten Teil der Unterstimme in den Krebs zum (an seinen eigenen ersten Teil angepassten) ersten Teil der Oberstimme setzt und damit automatisch erneut einen oktavlagengleichen Krebskanon herstellt (C). Diesen neuen Kanon schreibt er direkt neben Skizze 4 noch einmal ab (Bsp. 10).

Beispiel 10: Anton Webern, *Symphonie* op. 21, Skizze 5 zum nicht realisierten dritten Satz, Kanonverläufe A und C

Dennoch scheint Webern den Hybridkanon an dieser Stelle noch nicht ganz aufgegeben zu haben. In Skizze 5 (Bsp. 10; Pl. 9, Sys. 11–14, 8–9 rechts) versucht er die gleichgerichtete Krebsverbindung noch einmal mit Alternativtönen (f^2 , h^1) über die interne Vertikalachse zu heben, jetzt von der Krebsstruktur (C) aus. In diesem Fall ist das Problem,

²⁶ Die Distanz d^4 -*fis* in den Takten 2–3 wäre dann außerdem um eine Oktave größer und passte nicht mehr zum Verhältnis des Sprungs gis^3 - c^1 in Takt 3 der Unterstimme.

dass der gleichgerichtete Kanon (A) nach dem sechsten Ton, also unmittelbar hinter der Achse, in der Oberstimme abwärts verläuft (1. Verlauf, f^3-h^2) und in der Unterstimme aufwärts weitergeht (1. Verlauf, h^2-f^3), anschließend ist der gleichgerichtete Verlauf wieder intakt. Erneut löst die Anpassung der einen Stimme den Bruch im Verlauf der anderen aus. Wird beispielsweise versucht, in den Takten 4–5 die Oberstimme mit dem Alternativton $f^2(-h^2)$ an die Aufwärtsbewegung der Unterstimme anzupassen (2. Verlauf, $fis^1-f^2-h^2[-c^1]$), so muss die Unterstimme $c^1-h^2-f^2-(fis^1)$ lauten, um im Krebs zu bleiben. Dadurch entsteht zwischen h^2-f^2 eine Abwärtsbewegung, die in der Oberstimme ja gerade explizit vermieden wurde.

Doch auch an diesem Punkt lässt Webern das Hybrid noch nicht fallen und versucht, über einen letzten Anlauf die neu entstandene Abwärtsbewegung mit dem zweiten Zusatzton h^1 quasi rückwirkend in die Oberstimme einzubauen: Der dritte Verlauf ($fis^1-f^2-h^1[-c^1]$) bewegt sich zwischen f^2-h^1 wieder abwärts. Allerdings verschiebt diese Maßnahme das Ursprungsproblem des ersten Verlaufs lediglich eine Oktave tiefer, denn die Unterstimme wird so bei intakt bleibendem Krebs zu $c^1-h^1-f^2-fis^1$ gezwungen, was wiederum an der entscheidenden Stelle h^1-f^2 eine Aufwärtsbewegung herstellt und somit den geraden Kanon außer Kraft setzt.

Die vorangegangenen Ausführungen sind notwendigerweise sehr detailliert geraten, da sie Webern direkt beim Ausloten der neuen Technik zeigen. Zwei bis drei unscheinbar gesetzte Zusatztöne, die bei näherer Betrachtung geradezu ein Ringen mit den ›Naturgesetzen‹ sichtbar werden lassen, offenbaren außerdem, dass Weberns philosophisches Streben nach den größtmöglichen Zusammenhängen eine Erforschung aller möglichen Wege bis zum Ende beinahe erzwingt. Dies gilt natürlich besonders im Fall der gleichzeitigen Vor- und Rückwärtsbewegung, deren Verbindung er innerhalb der Reihenstruktur bereits erreicht hatte. Dabei manifestiert sich im dritten Verlauf der Skizze 5 fast schon eine gewisse Verbissenheit im Angesicht des Scheiterns, denn wirklich erfolgsversprechend konnte diese letzte Fortsetzung zu einem Zeitpunkt, an dem die Unmöglichkeit eines Kanonhybrids in allen Verläufen der Skizze 4 bereits feststand, kaum noch gewesen sein. Nichtsdestoweniger ließen sich für Webern aus diesen ›Naturgesetzforschungen‹ neue Erkenntnisse über das Reihenverhalten gewinnen, mit denen er im nächsten Abschnitt weiterarbeitet.

3.4 Skizze 6: Ein weiteres Experiment außerhalb der ›Reihe‹

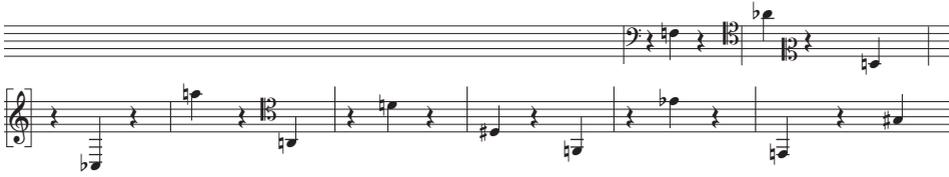
Beispiel 11: Anton Webern, *Symphonie* op. 21, Skizze 6 zum nicht realisierten dritten Satz, Krebskanon mit gleichgerichteten Verlaufsfragmenten

Die Skizze 6 (Bsp. 11; Pl. 9, Sys. 19–20 links) übernimmt die Reihe P_8 mit den zuletzt gültigen Oktavlagen aus Skizze 3, also vor den Anpassungen für den Hybridversuch. Allerdings wählt Webern hier als Imitationsstimme die Reihenform RI_3 , wodurch nun eine Grundreihe mit einer (Krebs-)Umkehrungsreihe verbunden wird – diese Kombinationsform hatte er in Skizze 1 bereits aufgrund der außer Kraft gesetzten inneren Achse (Bsp. 6) verworfen. In diesem Fall nutzt Webern jedoch genau diesen ›Makel‹, der bei einer Kombination von Grundform mit einer nicht unmittelbar (über Tritonus oder Oktave) aus ihr hervorgehenden Umkehrung entsteht, denn die Achse stellte sich in den vorangegangenen Entwürfen als Problempunkt heraus. Für sein neues Experiment wählt Webern wieder den Weg des erhöhten Zusammenhangs, also nicht den einfachen Umkehrungskanon, sondern den Umkehrungskanon im Krebs.

Nun geht die Reihe RI_3 zwar nicht unmittelbar aus P_8 hervor, allerdings ist sie auf eine andere Weise mit dieser verwandt. Beide Reihen weisen die Tonpaare $h-c$, $a-b$, $e-es$ und $fis-f$ auf, die sich nahezu vollständig (bis auf e und f) in festgelegte Oktavlagen versetzen lassen, ohne dabei den Verlauf des Krebsumkehrungskanons zu stören. Durch diese gleichgerichteten Verlaufsfragmente kann Webern immerhin eine Teilstruktur des gerade gerichteten Kanons in einen Krebsumkehrungsverlauf integrieren und so ein durchaus ansehnliches Verbindungsgeflecht erzielen (siehe oben, Abschnitt 3.3).

Von einer solchen Errungenschaft offenbar jedoch nicht ausreichend zufriedengestellt, klammert er nach einigen weiteren Skizzierungen (Bsp. 12; 6b, Pl. 9, Sys. 19–20 rechts) – aufgrund ihres fragmentarischen Zustands kaum interpretierbar, auch Reihenformzuordnung scheint nicht möglich²⁷ – den gesamten Bereich um Skizze 6 ein und bricht die Unternehmung ab.

27 Würden die verschiedenen C-Schlüssel durch einen Violinschlüssel ersetzt und darüber hinaus ein Großteil der Vorzeichen missachtet, entsprächen die Takte 5–6 im oberen System den Takten 4–5 des oberen Systems der Skizze 6, sowie das untere System der Skizze 6b den Takten 3–8 des unteren Systems der Skizze 6.



Beispiel 12: Anton Webern, *Symphonie* op. 21, Skizzenfragment 6b zum nicht realisierten dritten Satz

3.5 Skizzen 7–10: Rückkehr zu bewährten Strukturen



Beispiel 13: Anton Webern, *Symphonie* op. 21, Skizze 7 zum nicht realisierten dritten Satz

Skizze 7 (Bsp. 13; Pl. 9, Sys. 15–16 links) springt zurück vor die ›Naturgesetzforschungen‹ der vorangegangenen Skizzen und beendet die Experimentierphase. Die Suche nach Gesetzen scheint abgeschlossen. Unter Rückgriff auf die bewährte Reihenkombination P_8 und R_8 ist der tonhöhenfixierte Krebskanon aus Skizze 3 wiederhergestellt und mit Wiederholungsanweisung nach dem Auftakt versehen.



Beispiel 14: Anton Webern, *Symphonie* op. 21, Skizze 8 zum nicht realisierten dritten Satz

Skizze 8 (Bsp. 14; Pl. 9, Sys. 17–18 links) weist die sehr deutlich eingetragenen Reihenbezeichnungen 18 und 17 auf, obwohl an Reihenform und Oktavlage keine Veränderungen im Vergleich zu Skizze 7 vorliegen. Der Satzanfang (ohne Wiederholungszeichen) ist dagegen auf den Stand der Skizze 1 (Beginn auf der ersten Viertelzählzeit von T. 1) zurückgesetzt, sodass erneut ein ›normaler‹ Achtakter ohne Auftakt vorliegt. Der Korrekturingriff in Takt 2 scheint einen auf der dritten Viertelzählzeit von Takt 1 begonnenen Einsatz der Imitationsstimme, der deren komplementäre Funktion aufgelöst hätte, rückgängig zu machen.

Veränderungen der Oktavlagenstruktur gegenüber Skizze 8

The image shows a musical score for two staves (treble and bass clef) in G major. Red arrows point to specific notes in both staves, indicating octave adjustments. Annotations include 8^w_{-1} and 8^b_{-1} in red, indicating an octave down for the treble and bass staves respectively. There are also some other markings like [1] and [5] above notes.

Beispiel 15: Anton Webern, *Symphonie* op. 21, Skizze 9 zum nicht realisierten dritten Satz, Oktavlagenanpassungen

In Skizze 9 (Bsp. 15; Pl. 9, Sys. 17–18 rechts) wird dann, wahrscheinlich bereits im Hinblick auf die Instrumentation, ein letztes Mal in die Lagenstruktur eingegriffen, und bis auf es^1 , f^1 , h^2 werden alle Töne tiefoktaviert. Da die Lagenwechsel für beide Stimmen einheitlich stattfinden, bleibt die Krebskanonstruktur intakt. Eine Tonraumachse wie etwa in der Exposition des ersten Satzes stellt sich jedoch weiterhin nicht ein.

The image shows a musical score for two staves. It includes tempo markings: *rit.* (ritardando) and *tempo* (ritardando). The score is numbered 1 through 20. There are some markings like 8^w_{-1} and 8^b_{-1} in red. The score ends with a double bar line and the number 20.

Beispiel 16: Anton Webern, *Symphonie* op. 21, Skizze 10 zum nicht realisierten dritten Satz

In Skizze 10 (Bsp. 16; Pl. 9, Sys. 1–2, 3–4 rechts) werden abschließende Einrichtungsmaßnahmen getroffen. Wesentliche Änderungen sind die Rückkehr zur Auftaktmetrik und eine nun vollständige Wiederholungsanweisung mit Klammern. Eingriffe in die Agogik (zuletzt in Skizze 3) kehren ebenfalls zurück, und die Oktava-Zeichen aus Skizze 9 werden durch Umschlüsselungen ersetzt. Zudem gibt die Zahl 20 nach der Wiederholung bereits den Hinweis auf eine Fortsetzung durch die Reihe RI_2 (zur Ableitung siehe oben, Abschnitt 3.1) auf cis^2 .

3.6 Skizzen 11–13: Instrumentation und Fortsetzung

In Skizze 11 (Bsp. 17; Pl. 10, Sys. 1–4) wird nun die letzte Fassung des Krebskanons aus Skizze 10 instrumentiert (siehe unten in diesem Abschnitt). Wie bereits in den ersten beiden Sätzen (etwa direkt in der Exposition des ersten Satzes) überträgt Webern auch hier das Prinzip der allgemein festgelegten Oktavlagen auf die Instrumentation und ordnet jedem spielenden Instrument (hier Klarinette, Harfe und Bratsche bzw. Bassklarinette²⁸)

²⁸ Die Handschrift ist an dieser Stelle nicht eindeutig zu entziffern, allerdings scheint Bassklarinette wahrscheinlicher, da der Ton B für die Bratsche nicht spielbar ist.

Beispiel 17: Anton Webern, *Symphonie* op. 21, Skizze 11 zum nicht realisierten dritten Satz, Reihenverläufe und interne Spiegelachse

Beispiel 18: Anton Webern, *Symphonie* op. 21, zweiter Satz, Coda mit Reihenverläufen und interner Spiegelachse

bestimmte Tonhöhen zu. Dies führt bei einer Krebskombination dazu, dass sich die reininterne Achsenwirkung besonders deutlich zur Schau stellt, denn der durch einen Stimmenwechsel im Übergang zur zweiten Reihenhälfte entstehende virtuelle Krebs (Bsp. 6) wird so nicht nur optisch, sondern auch akustisch leicht wahrnehmbar.

Krebsverwandte Reihen hatte Webern bereits im Thema des zweiten Satzes, den Variationen III und V sowie der Coda parallel miteinander verbunden (in den anderen Fällen geschieht dies sukzessiv). Im Vergleich zu Skizze 11 ist das Thema des zweiten Satzes zwar auffällig ähnlich instrumentiert (mit Schwerpunkt auf Klarinette und Harfe), allerdings wird dort keine Tonhöhenzuordnung an ein Instrument festgelegt, wodurch der virtuelle Krebs nur abgeschwächt zur Geltung kommt. Die Variationen III und V fallen aufgrund ihrer Längskopplung mit einer weiteren Reihe (beide kombinieren I_3-R_0 mit RI_3-P_0) bereits grundsätzlich komplexer aus. Zusätzlich sind sie wesentlich aufwändiger instrumentiert (Var. III) bzw. auf Akkordflächen aufgebaut (Var. V), während die interne Achsenspiegelung sich dabei wenigstens in jeweils einem Instrument sehr deutlich darstellt (Var. III Klarinette; Var. V Harfe). Eine buchstäbliche ›Entkleidung‹ der Struktur, wie Webern sie in Skizze 11 betreibt, lässt sich dagegen nur in der Coda des zweiten Satzes finden (Bsp. 18), zu der die Ähnlichkeit dann aber augenfällig ist.

Wahrscheinlich ist dies auch der Grund für eine neue Instrumentationsstrategie in der darauffolgenden Skizze 12 (Bsp. 19; Pl. 10, Sys. 6–9 links):

Beispiel 19: Anton Webern, *Symphonie* op. 21, Skizze 12 zum nicht realisierten dritten Satz, Reihenverläufe und interne Spiegelachse

Nach einem früheren Prinzip aus den Variationen II und VI des zweiten Satzes, in denen das 1. Horn gleichzeitig jeweils zwei vollständige Reihen (II: P_{11} und I_0 ; VI: R_{11} und RI_0)²⁹ übernimmt, setzt Webern hier beide Reihenformen zusammen in das Violoncello. Da der zuvor recht große Tonraum nun mehr oder weniger zwangsläufig verkleinert werden muss, nutzt er die Gelegenheit, sich von der bisherigen Oktavlagenanordnung gänzlich zu lösen und legt die Töne in engen Intervallabständen um den ersten und letzten Rei-

29 Die Wahl dieser Reihenformen lässt einen ›Makro-Spiegel‹, der den gesamten Variationsatz mit einer Mittelachse in Variation IV umfasst, sichtbar werden. Die Variation II verläuft vorwärts, die Variation VI anschließend zurück.

henton *cis*¹ an. Hierdurch entsteht ein Achsenverhältnis in der Horizontalen (vgl. etwa den Quartenturm im ersten Satz; siehe oben, Abschnitt 2), von *fis-gis*¹ zum Achsenton *cis*¹.

Wie zuvor in den Variationen II und VI sind die Reihenformen so miteinander verflochten, dass sie im gegenseitigen Wechsel den nächsten Ton liefern. Dadurch entsteht eine neue Tonfolge, die hier – im Gegensatz zu den Variationen, wo die Verknüpfung nur in eine Richtung laufen konnte – durch die Achsenspiegelung erneut von beiden Endpunkten aufeinander zuläuft. Es entsteht quasi eine neue Reihe mit ihrer sich anschließenden Krebsform.

In der letzten Skizzierung zu diesem ersten Abschnitt verwirft Webern diese Idee dann jedoch wieder und erweitert zugleich die äußere Form, indem er einen B- und A'-Teil einfügt (Bsp. 20).

Skizze 13 (Bsp. 20; Pl. 10, Sys. 10–13, 14–15, 17–18) stellt die umfangreichste Ausarbeitung des dritten Satzes dar. Der achttaktige Krebskanon ist wieder auf den Oktavlagenstand der Skizze 11 zurückgesetzt und in Particellform neu instrumentiert. Der Kanon verteilt sich auf die gesamte Streicherabteilung, die sich wiederum in die Gruppen 1. Geige/2. Geige und Bratsche/Cello untergliedert. Statt jeweils für ein einzelnes Instrument erfolgt die Tonhöhenzuweisung über die beiden Gruppen, innerhalb derer die Tonhöhen mitunter geteilt werden können. So spielt etwa die 2. Geige in den Takten 5–8 die Krebsfolge jener Töne, die in den Takten 1–3 (mit Auftakt, *cis*¹-*e*²-*es*¹-*d*²-*fis*¹) in der 1. Geige lagen. Am internen Achsenpunkt (T. 4) kann so der virtuelle Stimmentausch auf dem Ton *h*² etwas verschleiert werden, indem Cello und Bratsche den Übergang nun gleichzeitig vollziehen und die beiden Reihenhälften sich nicht mehr wie in Skizze 11 oder der Coda des Variationssatzes direkt im selben Instrument gegenüberstehen.

Mit diesem kosmetischen Eingriff scheint jedoch keine grundlegende Veränderung im Charakter des Kanons verfolgt worden zu sein, denn die spiegelförmige Anordnung bleibt auch durch die Gruppen sowohl visuell als auch auditiv erhalten. Auch die klangliche Unterscheidung, die in der Geigengruppe gar nicht erst vorhanden ist, wird zwischen Cello und Bratsche durch spieltechnische Anweisungen wie Pizzikato oder Flageolet (auf dem Achsenton *h*²) sehr gering gehalten. Alle übrigen Spielanweisungen sind nur für den jeweiligen Ton festgelegt, was die Spiegelform weiter unterstreicht.

Die wesentliche Neuheit in dieser Skizze ist allerdings die Erweiterung der Form um die groben Verläufe eines B- und A'-Teils im 3/4-Takt, wodurch sich nun der im Gattungskontext einer *Symphonie* zu erwartende Satz des Menuetts oder Scherzos abzeichnet. Webern bewahrt dabei den traditionellen Wiederholungstypus AABA'BA' eines klassischen ersten Menuett-Teils (diesen verwendete er bereits auch im ersten Satz der *Symphonie*; siehe oben, Abschnitt 2) und schafft so eine Verbindung zwischen äußerer und innerer Form. Der gestrichene Takt 20 mit Wiederholungsanweisung lässt erkennen, dass Webern sich erst im Nachhinein für diese Variante entschied und der B-Teil zunächst mit eigenständiger Wiederholung vorgesehen war.

Der B-Teil ist jetzt aufgrund eines aus Viertelnote und zwei Viertelpausen bestehenden rhythmischen Modells elf Takte lang. Der Krebskanon wird in den Oktavlagen des A-Teils durch die Reihenformen 19 (*I*₂) und 20 (*RI*₂), deren erster und letzter Ton

A

1 I. Geige 18

2 Cello 4 arco pizz. 5

3 I. Geige 6

4 II. Geige 7 Cello 8b

5 II. Geige 8b

6 Br. 9

7 Cello 10

8 II. Geige 11

9 Cello 12

10 II. Geige 13

11 Br. 14

12 Cello 15

13 II. Geige 16

14 Br. 17

B

18 I. Geige 19

19 Cello 20

20 II. Geige 21

21 Br. 22

22 Cello 23

23 II. Geige 24

24 Br. 25

25 Cello 26

26 II. Geige 27

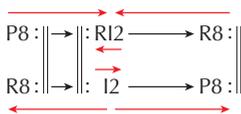
27 Br. 27b

19 u. 18

Beispiel 20: Anton Webern, *Symphonie* op. 21, Skizze 13 zum nicht realisierten dritten Satz, Formteile, interne Achsenspiegelungen und Entsprechungen

mit dem jeweiligen Verbindungston der Vorgänger- und Nachfolgereihe identisch ist, weitergeführt. Dabei tauscht Webern in Takt 8b die Stimmlage der letzten Töne der Vorgängerreihen (*cis*¹ bzw. *g*), was in der Kopplung dazu führt, dass die Reihe 20 (R_{1_2} : *cis-g*) nach diesem Eingriff – anstelle der Reihe 17 (R_8 : *g-cis*) – nun die Stimme der Reihe 18 (P_8 : *cis-g*) fortsetzt (während außerdem der Überschneidungston in jeder Reihe einzeln vorkommt und nicht, wie sonst im Rahmen der *Symphonie* üblich, von beiden Reihen geteilt wird). Gleiches gilt für die ›unnatürliche‹ Kopplung der Reihen 17 (R_8) und 19 (I_2) in Takt 8b–9. Im nächsten Übergang (T. 19–20) werden die Reihen dann wieder auf die bewährte Weise (einschließlich geteiltem Übergangston) gekoppelt, also R_{1_2} – R_8 bzw. I_2 – P_8 und nach der Wiederholung in Takt 27a entsprechend R_8 – R_{1_2} bzw. P_8 – I_2 (wieder mit verdoppeltem Übergangston).

Für den Formverlauf bzw. den ›größeren Zusammenhang‹ ist diese Stimmvertauschung nicht unerheblich, denn der gesamte dritte Satz ist jetzt, wie die Sätze 1 und 2, in der Mitte gespiegelt (Bsp. 21³⁰).



Beispiel 21: Anton Webern, *Symphonie* op. 21, Spiegelungsschema des nicht realisierten dritten Satzes

Durch die Übernahme der Oktavlagen aus dem A-Teil stellt sich im B-Teil nicht nur ebenfalls ein Krebskanon ein, es werden darüber hinaus gemeinsame Anlagen in der Reihenstruktur aufgedeckt: Die gleichzeitig erklingenden Tonfolgen $es^1-d^2-fis^1-f^1$ und $a^1-gis^2-c-h^2$ bzw. deren Krebsgänge tauchen in allen drei Teilen des Satzes in verschiedenen Reihenformen auf (siehe oben, Abschnitt 3.1). Es gleichen sich also jeweils die acht um den Achsenpunkt gelegenen Folgetöne, wodurch, von einem Spiegelungseffekt abgesehen, wesentliche Elemente des dritten Satzes im jetzigen Stadium identisch sind. Hinzu kommt, dass der B-Teil auch rhythmisch kaum kontrastierend wirkt. Diese Probleme versucht Webern in seinen letzten vier Skizzierungen zu lösen.

30 Vgl. ein ähnliches Diagramm bei Deppert (1972, 186), der in diesem Zusammenhang auch auf die Gemeinsamkeiten des ersten Reihentons *cis* aufmerksam macht, die hier erst durch Doppelgängervertauschung deutlich werden: $P_8-I_8-R_8$, $R_8-R_{1_2}-P_8$.

3.7 Skizzen 14–17: Die Trio-Skizzen

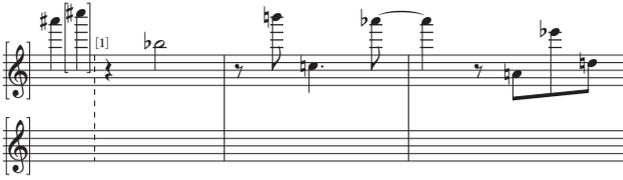
Beispiel 22: Anton Webern, *Symphonie* op. 21, Skizze 14 zum nicht realisierten dritten Satz

Skizze 14 (Bsp. 22; Pl. 11, Sys. 2–3 links) zeigt ein rhythmisch so stark kontrastierendes Bild, dass sich ab hier eine von Webern angestrebte Verschmelzung der Menuett-Formteile zur Abfolge A-Trio-A' annehmen lässt. Darüber hinaus wurde die ursprüngliche Oktavlagenfixierung aufgehoben, was eine freie Behandlung dieser ersten acht bereits mit Spielanweisung versehenen Töne der Reihe RI_2 möglich macht.

Die durchaus radikale Abkehr von der strengen Bindung zum A-Teil verstärkt den Eindruck, dass im Mittelteil der Skizze 13 zur Sicherung des größeren Zusammenhangs (in Bezug auf die Form) die Verläufe zunächst nur grob vorskizziert worden waren und die eigentliche Ausarbeitung noch ausstand.

Beispiel 23: Anton Webern, *Symphonie* op. 21, Skizze 15 zum nicht realisierten dritten Satz, Kanonverläufe

Die Skizze 15 (Bsp. 23; Pl. 11, Sys. 2–4 rechts, 6–8 links) löst sich noch weiter von der ersten Skizzierung des B-Teils in Skizze 13, denn neben diversen Oktavlagenanpassungen und kleineren rhythmischen Veränderungen ist hier die Krebskanonstruktur aufgelöst und durch einen geraden Verlauf ersetzt. Die Imitationsstimme (I_2) wird von der Klarinette übernommen – ein weiterer Unterschied zum A-Teil – und besteht ebenso wie der Dux aus den ersten acht Reihentönen, wodurch der Kanonverlauf lediglich bis zum Einsatzpunkt der Imitationsstimme festgelegt ist. In Takt 5 verläuft die Imitation zwischen $f^{\#}$ und f is noch nicht getreu dem Dux (es müsste mit f is weitergehen), und die Töne a (T. 3) und es (T. 6) stellen später hinzugefügte Alternativverläufe (ebenfalls nicht im selben Intervall) des Kanons dar. Der auffällig späte Einsatzpunkt schließt zuletzt auch eine Planung als Fuge mit dreitaktigem Thema nicht aus.



Beispiel 24: Anton Webern, *Symphonie* op. 21, Skizze 16 zum nicht realisierten dritten Satz, Fugenthema

Skizze 16 (Bsp. 24; Pl. 11, Sys. 6–7 links) besteht aus den ersten acht Tönen des Dux (RI_2), die gegenüber der vorangegangenen Skizze ab dem fünften Ton in ihren Oktavlagen verändert wurden. Der neue Verlauf wird dann in die letzte Skizze 17 (Bsp. 25; Pl. 11, Sys. 6–9 rechts) übertragen, nun allerdings ohne Auftakt auf der ersten Viertelzählzeit beginnend, wodurch neue Synkopen auf b^2 und c^2 entstehen.

Beispiel 25: Anton Webern, *Symphonie* op. 21, Skizze 17 zum nicht realisierten dritten Satz, Imitationseinsätze und -verläufe

Die Imitationsstimme, die nun vollständig an den Intervallverlauf des Dux angepasst ist, behält dagegen ihren Einsatz auf der dritten Zählzeit von Takt 3, sodass der Kanon um eine Viertelzählzeit »zusammenrutscht« und die Imitation während einer (Achtel-) Pause im Dux beginnt. Außerdem scheint sich die bereits vermutete Planung als Fuge zu bestätigen, denn das untere System weist nach weiteren acht Vierteln einen dritten Stimmeneinsatz auf, der mit der Bezeichnung 20 (RI_2) auf cis^2 beginnt und eine Fortsetzung gemäß dem Dux darstellen müsste. Eine dicke Wellenlinie beendet allerdings alle weiteren Ausführungen dieser Trio-Fuge und neue Skizzierungen zu einem »Konzert«³¹ schließen sich an.

31 Dabei handelt es sich um das ursprünglich als Konzert geplante *Quartett* op. 22.

4. MÖGLICHE GRÜNDE FÜR DEN ABBRUCH UND FAZIT

Über den Grund für den plötzlichen Abbruch lässt sich im Nachhinein nur spekulieren.³² Möglicherweise hielt Webern die Fugenform letztendlich nicht für umsetzbar, zumal durch die zusätzlichen Stimmen nun das in Skizze 13 festgelegte Verlaufsschema durchbrochen war und der Übergang in den A'-Teil neu hätte angelegt werden müssen. Letztendlich wäre sogar der gesamte A'-Teil wieder zur Disposition gestanden, da dessen Reihenmaterial (P_8 und R_8) dann, sofern die Kopplung Bestand gehabt hätte, bereits in den Kontrasubjekten der Fuge erklingen wäre.

Während Webern im zweiten Satz, den er als erstes komponierte³³, geradezu verschwenderisch viele Kombinationsvarianten eingeführt hatte, konnte er im dritten Satz, durch die erzwungene Abwendung vom Kanonhybrid – für den die Fuge möglicherweise einen Ersatz darstellen sollte –, bislang kein wirkliches Novum schaffen. Stattdessen weisen die Coda des zweiten Satzes und der A-Teil des dritten Satzes sogar auffallend ähnliche Strukturen auf.

Unabhängig von der Frage nach dem Abbruch konnte die Analyse der Skizzen allerdings verschiedene Annahmen hinsichtlich Weberns künstlerischer Motivation und Arbeitsweise bestätigen. Zum einen ließen sich die Prinzipien ›Suche nach Gesetzmäßigkeiten‹ und ›Streben nach größtmöglichem Zusammenhang‹ durchweg als Leitfäden im Kompositionsprozess erkennen und lieferten somit hilfreiche Bezugspunkte auf Weberns gedanklicher Fährte. Zum anderen kamen auch persönliche Merkmale Weberns zum Vorschein. In den zahlreichen Verlaufskombinationen manifestiert sich ein anfängliches und zunächst fast ziellos wirkendes Tasten, das alsbald in eine hartnäckige Variantenprüfung umschlägt und bis hin zum Prinzip *trial and error* in einem beinahe neurotischen Absicherungszwang mündet. Somit offenbart sich eine sehr sorgfältig arbeitende Person mit einem minutiösen Interesse an den mechanisch-technischen Aspekten der Zwölftonmethode und einer besonderen Beziehung zur Reihenstruktur. Stärker als bei Schönberg oder Berg, denen die Reihe allen voran Mittel zum Zweck ist, steht bei Webern die Reihenstruktur selbst im Zentrum der kompositorischen Arbeit – er komponiert mehr durch sie als mit ihr. Seine Musik beruht weiterhin auf Motivik und Phrasierung, diese generiert sich jedoch in erster Linie aus der Struktur der Reihenformen und ist von externen Einflüssen weitestgehend unberührt.³⁴ Zwar entspricht auch bei Schönberg und Berg die Reihenstruktur nicht direkt dem thematischen Einfall³⁵, gleichwohl bestimmt letzterer aber durchaus den Verarbeitungsvorgang der ersteren. Bei Webern liegt der Fall anders:

32 Wolfgang M. Stroh, der im Anhang seiner Analyse zur *Symphonie* kurz auf die Skizzen eingeht, sieht den Abbruch in einigen rhythmischen Parallelen zum ersten Satz (Skizze 14, T. 1–2, mit 1. Satz, T. 46–47, 1. Gg.; Skizze 15, T. 1–2, mit 1. Satz, T. 56–57, 1. Gg.) begründet (vgl. Stroh 1975, 53f.). Diese Art der Zusammenhänge über drei bis vier Töne, zumal es nur bedingte Entsprechungen sind, ergeben sich aus dem strengen Stil Weberns allerdings fast schon zwangsläufig und können dadurch wohl nicht als alleiniges Abbruchkriterium dienen.

33 Vgl. Moldenhauer/Moldenhauer 1980, 293, sowie Lynn 1990, 644.

34 Anders als beispielsweise Schönberg, der einem musikalischen Gedanken gelegentlich auch einmal einen Reihenton opfert, erkennt Webern die Autorität der Reihenstruktur sehr diszipliniert an.

35 Im Gegensatz etwa zu Hanns Eisler, Schönberg-Schüler der zweiten Generation, dessen Zwölftonreihen die thematische Substanz in der Regel bereits offen in sich tragen.

Die Festlegung der Reihenstruktur beruht auf architektonischen Prämissen (Binnenprofil, Intervallkorrespondenzen u.ä.), während der Verarbeitungsvorgang im Anschluss dem Ziel dient, das ihr innewohnende musikalische Potenzial freizulegen. Und ähnlich wie ein Forscher, dessen Untersuchungsgegenstand keine neuen Erkenntnisse mehr liefert, lässt wohl auch Webern von der *Symphonie* ab, als er erkennt, dass es nichts mehr zu entdecken gibt. Am 20. August 1928, also rund zweieinhalb Wochen nach der ersten Skizze zum dritten Satz, schreibt er an Schönberg:

Mit meiner »Symphonie« bin ich fertig. Es ist doch wieder eine nur zweisätzig Arbeit geworden. Wieder war ich schon ziemlich weit mit einem dritten Satze. Aber, was immer ich mir Ergänzendes (vor oder nachher) oder zwischen den beiden Sätzen Vermittelndes vorzustellen suchte, alles störte mich u. ich erkannte (nach langer Überlegung), daß das Werk nur aus den beiden Sätzen bestehen könne.³⁶

Das Prinzip des Scheiterns sollte dabei gar nicht als negativ, sondern als absolut notwendig betrachtet werden. In dem Bestreben, »die Gesetze zu finden, unter denen die Natur in der besonderen Form des Menschen produktiv ist«, stellen gerade die gescheiterten Anläufe wichtige Erfahrungswerte dar. Jeder Versuch, den vorwärts laufenden Kanon mit einem krebsgängigen zu fusionieren, führte zu neuen Erkenntnissen über das Reihenverhalten, auf denen im Anschluss weitere Experimente aufbauen konnten.

Im textgenetischen Kontext spielt sich die Rekonstruktion solcher Abläufe überwiegend im Hintergrund ab. Die vorliegende Quelle ist optisch vergleichsweise wenig auffregend und bietet im Befund der Schreibspur kaum nennenswerte Auffälligkeiten. Dennoch findet sich mit der Fokussierung auf den Denkprozess auch für diese Art Quellen ein geeigneter Zugang. Im Gegensatz zur Schreibspur, die sich in ihrem Umfang unmittelbar präsentiert, besitzt die Denkspur eine nicht eindeutig bestimmbare Tiefe. Es bleibt der untersuchenden Person überlassen, wie weit sie in diesen Bereich vordringt.

Literatur

- Appel, Bernhard R. (2005), »Sechs Thesen zur genetischen Kritik kompositorischer Prozesse«, *Musiktheorie* 20/2, 112–122.
- Arnold Schönberg Center (2017), Archiv. <http://www.schoenberg.at> (31.12.2017)
- Bailey, Kathryn (1996), »Weberns Row-Tables«, in: *Webern Studies*, hg. von Kathryn Bailey, Cambridge: Cambridge University Press, 170–228.
- Deppert, Heinrich (1972), *Studien zur Kompositionstechnik im instrumentalen Spätwerk Anton Weberns*, Darmstadt: Tonos.

36 Webern an Schönberg am 20. August 1928; vgl. Ausschnitt in Moldenhauer/Moldenhauer 1980, 294 (vollständiges Digitalisat im Archiv des *Arnold Schönberg Centers*, Wien, abrufbar unter <http://www.schoenberg.at/scans/DVD116/22246-1.jpg> und <https://www.schoenberg.at/scans/DVD116/22246-2.jpg>; 31.12.2017).

- Hiller, Lejaren / Ramon Fuller (1967), »Structure and Information in Webern's Symphony, Op. 21«, *Journal of Music Theory* 11/1, 60–115.
- Lynn, Donna (1990), »12-Tone Symmetry – Webern's Thematic Sketches for the Sinfonie, Op. 21, Second Movement«, *The Musical Times* 131, 644–646.
- Moldenhauer, Hans (Hg.) (1968), *Anton von Webern – Sketches (1926–1945)*, New York: Fischer.
- Moldenhauer, Hans / Rosaleen Moldenhauer (1980), *Anton von Webern, Chronik seines Lebens und Werkes*, Zürich: Atlantis.
- Stephan, Rudolf (1998), »Zwölftonmusik«, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, 2. Auflage, hg. von Ludwig Finscher, Sachteil Bd. 9, Kassel: Bärenreiter / Stuttgart: Metzler, 2505–2528.
- Stroh, Wolfgang Martin (1975), *Anton Webern, Symphonie op. 21*, München: Fink.
- Webern, Anton (1960), *Der Weg zur Neuen Musik*, hg. von Willi Reich, Wien: Universal Edition.
- Wörner, Felix (2016), »Notenbild und Metatext – Textgenetische Perspektiven auf den zweiten Satz (»Kleiner Flügel Ahornsamen«) von Weberns Kantate op. 29«, in: *Webern-Philologien*, hg. von Thomas Ahrend und Matthias Schmidt, Wien: Lafite, 99–122.
- Zuber, Barbara (1995), *Gesetz + Gestalt – Studien zum Spätwerk Anton Weberns*, München: Musikprint.

Zur Deutung von Dokumenten kompositorischen und analytischen Denkens

Béla Bartóks Arbeit mit zyklischen Themen

László Vikárius

ABSTRACT: Von Skizzen bis zu Selbstreflexionen und Werkeinführungen werden Dokumente kompositorischen Denkens Béla Bartóks in diesem Aufsatz auf ihre Relevanz für eine mutmaßliche Autorintention hin untersucht. Werke aus den drei grundlegend unterschiedlichen Phasen von Bartóks Werk, die frühe Symphonische Dichtung *Kossuth* (1903), das Erste Violinkonzert (1907/08) und einige damit eng verwandte Kompositionen sowie die *Musik für Saiteninstrumente, Schlagzeug und Celesta* (1936), werden exemplarisch auf kompositorische Schaffensprozesse und motivisch-thematische Zusammenhänge befragt.

In this article, documents of Béla Bartók's compositional thought are examined on the basis of sketches and self-reflections as well as the composer's program notes for his own works. In particular, the relevance of these documents for an assumed authorial intent is discussed. Works from the three essentially different periods of Bartók's oeuvre, the early symphonic poem *Kossuth* (1903), the first Violin Concerto (1907/08) together with closely related compositions as well as the *Music for Strings, Percussion and Celesta* (1936), are considered from the perspectives of the compositional process and motivic-thematic relationships.

Die Annahme einer Autor*innenintention als musikanalytische Instanz ist verdächtig geworden. Die berühmte Kritik an der »intentional fallacy« hebt den wesentlichen Beitrag von Analyse und Interpretation für die Deutung und Sinngebung von Werken hervor.¹ Diese Ausklammerung der Autor*innenintention schien neue Wege einer werkimmanenten Analyse zu öffnen.

Kunstwerke enthalten allerdings offensichtlich eine Vielzahl von Eigenschaften, die kaum als »unbeabsichtigt« seitens des/der Autor*in abgetan werden können. In der Musik können motivisch-thematische Zusammenhänge häufig als Indiz für intentionale Setzungen aufgefasst werden. In dieser Hinsicht scheinen vor allem jene motivisch-thematischen Bezüge besonders aussagekräftig zu sein, die nicht unmittelbar aus einer konventionellen Formgebung hervorgehen. Wenn solche Bezüge von Komponist*innen selbst in Werkcommentaren hervorgehoben werden, und noch mehr wenn sie sich in Skizzen und Entwürfen zu den betreffenden Kompositionen nachweisen lassen, kann dies als

1 Vgl. Wimsatt/Beardsley 1946.

Beleg für eine bewusste Schaffung von Zusammenhängen dienen, die gleichzeitig weiterreichende ästhetische Relevanz haben können.

Gewiss sind nicht alle motivisch-thematischen Beziehungen, die einer Analyse zugänglich sind, den Komponist*innen bewusst gewesen. In dieser Hinsicht stellen Béla Bartóks Zweites Streichquartett (1915–1917) und die theoretische Literatur zu diesem Werk einen ganz besonders interessanten Fall dar. In seiner Analyse des Quartetts wies János Kárpáti eine markante Ähnlichkeit zwischen dem Hauptthema des ersten Satzes und dem nach einer längeren Einleitung eingeführten Hauptthema des letzten langsamen Satzes nach.² Wie Kárpáti selbst erwähnt, existiert jedoch angeblich ein persönliches Zeugnis Bartóks, das in einer sehr früh entstandenen Auseinandersetzung mit dem Werk überliefert ist und nach dem dieser Zusammenhang dem Komponisten nicht bewusst gewesen sein soll:

Regarding the existence of thematic resemblance, there is reported in Christine Ahrendt *An Analysis of the Second Quartet of Béla Bartók* (Eastman School of Music: unpublished master's thesis, 1946), p. 10: »When the statement was made by the author that the first theme of the last movement [of the second quartet] was derived from the corresponding theme of the first movement, Bartók seemed surprised, and asked to be shown where the similarity existed. After studying the themes for a moment, he replied, ›You are right, you are right – but it was entirely unconscious.«³

Kárpáti schätzt diesen Bericht als wenig glaubwürdig ein, da Bartók sich über diesen grundsätzlichen Zusammenhang zwischen den beiden Themen bewusst gewesen sein müsste. So überzeugend die Analyse sein kann, wäre in diesem Fall allerdings zu fragen, ob die motivisch-thematische Ähnlichkeit nicht zumindest teilweise lediglich auf einer allgemeinen stilistischen Einheit fußt. Dies könnte bedeuten, dass dem Komponisten hier nicht die Beziehung zwischen den Themen als solche wichtig war und ihre Ähnlichkeit vielmehr auf Bartóks damaliger intensiver Beschäftigung mit bestimmten musikalischen Gedanken beruht. Wenn nämlich weitere Kompositionen, insbesondere die Lieder op. 15 und op. 16 aus demselben Zeitraum, in Betracht gezogen werden, stellt man fest, dass eine ganze Reihe von werküberbrückenden Themenzusammenhängen aufzufinden ist.⁴

Solche Zusammenhänge können in intentionale und nicht-intentionale ausdifferenziert werden. Um ein früher sicherlich zentrales und auch heute noch wesentliches Thema der Bartók-Analyse anzusprechen: Gerade die Gestaltung von Formverläufen nach geometrischen Proportionen in gewissen Kompositionen Bartóks zählt wahrscheinlich eher zu den instinktiven, nicht-intentionalen Aspekten seines Schaffens. Der Bericht von Christine Ahrendt besagt daneben aber auch, dass der Komponist grundsätzlich gerne bereit war, sein Werk interpretierend-analysierend zu betrachten, auch wenn es um Aspekte ging, die er selbst noch nicht berücksichtigt hatte.

2 Vgl. Kárpáti 1994, 140.

3 Vinton 1964, 233, Anm. 9.

4 Vgl. die neueren Analysen zu den zwei Liederzyklen bei Laki 2007, 95–115 und Braun 2017, 145–167. Zur stilistischen Einheit des Zweiten Streichquartetts und der beiden Liederzyklen aufgrund motivisch-thematischer Ähnlichkeiten vgl. Vikárius 2017, 217–222.

Einige prononcierte Aussagen Bartóks über sein Werk betonen seine Auffassung von der Unabhängigkeit des Geschaffenen vom Schöpfer. Als Denijs Dille 1937 anlässlich eines Rundfunkkonzerts in Brüssel den Komponisten nach seiner Position in der zeitgenössischen Musik befragte, antwortete Bartók (möglicherweise einer Antwort ausweichend) mit charakteristischer Bescheidenheit:

Êtes-vous conscient, Maître, d'occuper une certaine position dans la musique contemporaine ? Avez-vous des visées particulières? Bartók: Impossible d'y répondre ; je n'y ai jamais réfléchi et je ne le ferai jamais. J'ai écrit de la musique et, tant que je vivrai, j'en écrirai ; que cette musique se défende elle-même, qu'elle parle d'elle-même comme je l'ai déjà dit ; elle n'a pas besoin de mon aide pour cela.⁵

Auch Bartóks später mit besonderem Nachdruck formuliertes generelles Misstrauen gegen Theorien – eigentlich nur gegen Kompositionstheorien – scheint die Hochschätzung schöpferischer Spontaneität zu bezeugen. So erklärt er, nachdem er seine Ideen über die polymodale Chromatik, also die Idee einer für die Komposition praktisch verwendbaren Theorie der erweiterten Tonalität beschrieben hat:

[...] the working out of bi-modality and modal chromaticism happened subconsciously and instinctively, as well. I never created new theories in advance, I hated such ideas. I had, of course, a very definite feeling toward certain directions to take, but at time of the work I did not care about what designations would apply to those directions, what sources they come from. This doesn't mean composing without prealably [sic!] set plans and without sufficient control. The plans were concerned with the spirit of the new work and with technical problems, for instance, formal structure involved by the spirit of the work; all this more or less instinctively felt; but I never was concerned with general theories to be applied to the works I was going to write.⁶

1. KOSSUTH

Abgesehen von der möglicherweise nicht intendierten Verwandtschaft der genannten Themen im Zweiten Streichquartett finden wir in Bartóks Kompositionen auch deutliche Beziehungen zwischen individuell gestalteten Themen. Nicht nur stand seine oben

- 5 Dille 1990, 29 (»Sind Sie, Maestro, sich dessen bewusst, eine bestimmte Position in der zeitgenössischen Musik einzunehmen? Haben Sie besondere Ziele? – Bartók: Es ist unmöglich dies zu beantworten; ich habe nie darüber nachgedacht und werde auch nie darüber nachdenken. Ich habe Musik komponiert und ich werde komponieren solange ich lebe; dass diese Musik sich verteidigen kann, dass sie für sich selbst spricht, habe ich schon gesagt; sie braucht meine Hilfe dazu nicht.« Übersetzung d. Verf.).
- 6 Bartók 1943. Zitiert sind die *Harvard Lectures* hier nach der Handschrift, die kleinere aber nicht unwesentliche Abweichungen von dem posthum edierten Text aufzeigt: Das Wort ›prealably‹ ist eine Entlehnung aus dem Französischen *préalable* (»im Voraus«). Die Unterschiede sind teilweise klein, aber z.B. Bartóks Formulierung »at time of the work« bezieht sich wahrscheinlich eher auf die Zeit der Arbeit und nicht die des Werks (»at the time of the work«), wie in der Edition. Vgl. Bartók 1976, 354–398, hier 376.

erwähnte Bereitschaft, eine von ihm vorher nicht erkannte Beziehung zu schätzen, im Einklang mit seiner Ästhetik einer organischen Schaffensweise, sondern er hob in seinen Werkeinführungen die Bedeutung von Themenbeziehungen und thematischen Transformationen immer wieder explizit hervor. Exemplarisch kann in dieser Hinsicht Bartóks mit vielen Notenbeispielen versehene Einführung zu seiner 1903 gleich nach dem Abschluss seiner Kompositionsstudien geschriebenen Symphonischen Dichtung *Kossuth* erachtet werden.⁷ Komponiert in der Tradition von Franz Liszt und unmittelbar beeinflusst von Richard Strauss baut Bartók seine Bearbeitung eines ungarischen National-»Heldenlebens« auf ganz wenige musikalische Grundgedanken auf, die im Verlauf ständig transformiert und variiert werden.⁸ In seinem »Programm der Symphonischen Dichtung und Erläuterungen zu derselben« (zuerst auf Ungarisch, dann, für die Aufführung durch Hans Richter in Manchester auch auf Deutsch verfasst; Abb. 1) identifiziert und bezeichnet der Komponist zehn verschiedene Themen (nummeriert als 1a, 1b und 2 bis 9).

Bei der Diskussion der 21 Notenbeispiele, die Bartók seiner Einführung zugrundelegt, betont er nicht nur das Auftreten eines jeden neuen Themas, sondern auch das Erscheinen von Varianten schon früher eingeführter Themen. So hebt er etwa bei dem mit der Überschrift »Auf zum Kampfe!« versehenen VI. Teil des Werks hervor: »Dieses Motiv ist nicht neu; es ist nichts anderes als das variierte Kossuth-Thema 1a.« Das am Anfang in a-Moll vorgestellte Kossuth-Thema 1a (Abb. 2), der während des ganzen Werks ständig variierte Hauptgedanke, erscheint in den Beispielen in mindestens sechs verschiedenen Gestalten.⁹ Die beiden schon beim ersten Auftreten des Themas »entstellten Takte aus der österreichischen Hymne ›Gott erhalte‹« erfahren ebenfalls eine ständige Transformation. Die Beschreibung der Kampfszene im »Programm« ist besonders charakteristisch (Abb. 1):

Der Kampf beginnt mit voller Wucht. Neues Thema Nr. 9: Alarm zum Gefecht. Im 5. Takt taucht das Thema (6) der ungarischen Helden auf. – Angriff folgt auf Angriff, der Kampf erhält den Charakter des Ringens auf Leben und Tod, was durch wildeste Dissonanzen versinnbildlicht werden soll. Bald gewinnen die Ungarn die Oberhand (die Vergrößerung des Themas Nr. 6), bald die Österreicher, Kossuths Gestalt taucht immer wieder auf. (Das Kossuth-Thema in der gleichen Form wie im I. Teil), dann hören wir wieder Thema Nr. 5 (das ebenfalls die Österreicher charakterisiert), erst in der Originalfassung, dann umgekehrt. Die Heftigkeit des Kampfes lässt etwas nach: (siehe Thema 1b).¹⁰

7 Ediert in Dille 1964.

8 Ganz besonders aufschlussreich ist in diesem Zusammenhang Bartóks ebenfalls mit zahlreichen Notenbeispielen versehene Werkeinführung zu Richard Strauss' *Sinfonia domestica* (Bartók 1976, 437–445). Für eine deutsche Übersetzung vgl. Vikárius 2008, Anhang.

9 Bei dem Beispiel IV ist es möglich, dass Bartók mit der Erwähnung »Kossuth versinkt in eine wehmutsvolle Betrachtung der glücklicheren, ruhmvolleren Vergangenheit« nicht nur die Erzählung weiterführen wollte, sondern auch auf die Beziehung zwischen dem steigenden punktierten Anfangsmotiv (a-c-e) und dem ähnlich, wenn auch augmentiert punktierten und absteigenden Anfangsmotiv mit vergleichbarem Dreiklanggerüst (a-f-des) hinweisen wollte, ohne die auf das Anfangsmotiv sich begrenzende Beziehung zu sehr zu betonen.

10 Dille 1964, 85.

Nagy *diminuendo* után az útdob *pp* - jével végsődik a részlet (az hangok, mint dominánsok),
 Parcellázatra nélypépes cönd, sőtára:

VIII.)

ostály csoportok láni kezdődtek. Fényük az ostály homogénok (gátdallak)
 első & eltérített taktusa. A fura helyesékekhez hasonlóan hozzá a többi felfűvés
 sagnasúttán a témát, mindig erősebben, végül a trombiták hangjával indítva,
 Allegro
 trombita

Megkezdődik a harc feljebb erővel, új téma a 9. n., iharc kezd. Az 5. taktusban a magyar
 népi tétel (6.) jékül meg. Öncsapást öncsapás követ, a kindakban az első-halál tusa jékül
 van fel, mit a legvadabb *diminuendo* után alkalmak jellőseim. Hol a magyar csoportok kerekednek
 az ellenőz felől.

hol ~~...~~ az ellenőz. Fel-feltűnik komoly alakja. Alkalmi tétel a 11. részlet előfordult alakjában,
 majd az 5. n. témát kölfük (mely szintén az ostályoktól jellőseim) öbör kezdés formában, után megfordításban.

VIII c.)

Folytatás

A harc leve kine ~~...~~ erőseim

De végül hamar elériünk az ellenőz utolsó végső tételadára: a tételünk új as erővel,
 hiába kúrd a magyar népi tétel, a kezdőlelén az ostályok ind diadalra végsődik.

VIII c.)

Pekonethetik a végső katasztrófa (útdob, tányár
 ott ités):
 a magyar hadsereg megmaradt tagjai elbujdosnak
 az ellenőz nőnyi bosszija elől:

(1. a 2. téma megfordítása) (2. a 6. n. téma megfordítása)

IX.) „Mindennek vége!” az ostályok a laprugótt ppról út / adapsz motto, képsere az
 1. a ~~...~~ a 6. n. tétel. Utóli ipan formában:

X.) *Öröndes minden, öröndes*

interme Zelle

Abbildung 1: Béla Bartók, »Programm der Symphonischen Dichtung und Erläuterungen zu derselben«, ungarische Werkeinführung, S. 3 mit Notenbeispielen zu Nr. VIII–X der Symphonischen Dichtung Kossuth, Bartók-Archiv, Budapest, BA-N: 483

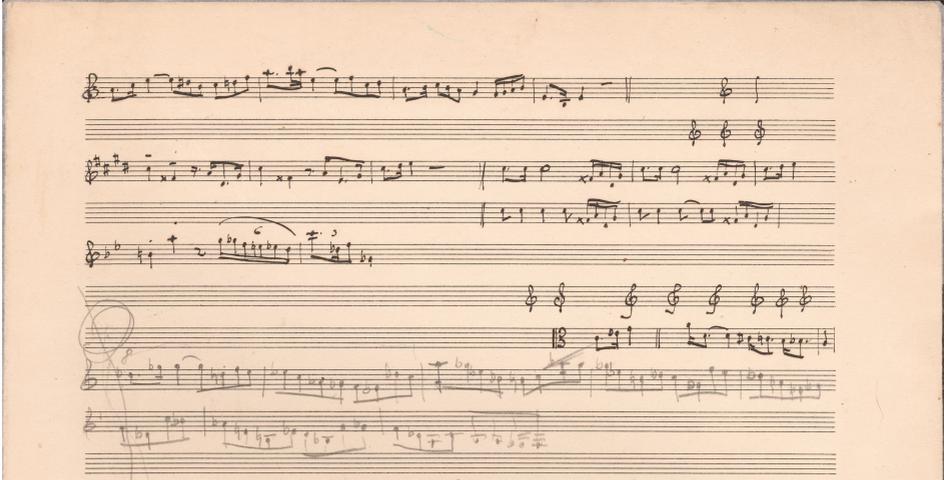


Abbildung 2: Béla Bartók, Skizzen zu *Kossuth*, der ganze beschriebene Teil einer Handschrift, Bartók-Archiv, Budapest, BA-N: 3344b (olim: 482)

Außer dem Kossuth-Thema und dem »entstellten« ›Gott erhalte-Thema erhält noch eine Reihe von weiteren wichtigen Themen und Motiven wesentliche Varianten.¹¹ Einige der hier zitierten Themen und Motive finden sich auch in einer von nur zwei erhaltenen frühen Handschriften, die von Emma Gruber, der späteren Frau Kodály, mit der Überschrift »Bartók Béla Kossuth skizzek« (Béla Bartók Skizzen zu *Kossuth*) versehen und aufbewahrt wurden. Da kein weiteres Skizzenmaterial und auch kein Particell-Entwurf zu Bartóks Symphonischer Dichtung erhalten sind, ist es schwierig, wenn nicht unmöglich, die genaue Funktion des hier wiedergegebenen Skizzenblatts (Abb. 2) zu bestimmen. Es könnte vorbereitende Aufzeichnungen von Themen enthalten, es könnte sich aber auch um eine teilweise rückblickende Auflistung von Themen handeln. Gegen die letztere Vermutung spricht, dass die hier notierten Motive und Themen mit der endgültigen, in den Quellen ausschließlich erhaltenen Fassung in verschiedenen kleinen Details doch nicht vollständig übereinstimmen. So ist schon die Lage des Kossuth-Themas fraglich, da es gewöhnlich, so etwa am Anfang des Werks, eine Oktave tiefer erklingt. Die chromatische, Sextolen enthaltende Skalenpassage des Piccolo-Motivs im fünften System stimmt ebenfalls mit der endgültigen Form des Motivs (vgl. 9. Takt nach Ziffer 8 bzw. T. 92) nicht ganz überein. Auch die im siebten System im Altschlüssel notierten Anfangsmotive des Kossuth-Themas (Nr. 1a, hier c-Moll) und des der Gattin zugeordneten Themas (Nr. 2, hier d-Moll) – zweier im Werkzusammenhang sehr wichtiger und vielfältig verwendeter Motive – finden in dieser Form und in diesen Tonarten im endgültigen Werk keine Verwendung. Die letzte längere, mit Bleistift notierte Passage entspricht ebenfalls nicht der

11 Die Veränderung von drei Themen, dem Kossuth-Thema, dem Helden-Thema und dem ›Gott erhalte-Thema, habe ich in einem anderen Zusammenhang versucht anhand von tabellarischen Notenbeispielen zu beleuchten (vgl. Vikárius 2004, Notenbeispiele 1–3).

endgültigen Fassung der Stelle (vgl. 3. Takt vor Ziffer 13 bzw. T. 153). Als eine längere, von den früher mit Tinte aufgezeichneten kurzen Themenzitate wahrscheinlich unabhängig aufgeschriebene Passage scheint sie aber eindeutig während der Komposition als separate Ausarbeitung einer Stelle entstanden zu sein. Die Aufzeichnung der Motive am Anfang des dritten Systems und im vierten System sind nicht verwendete Alternativen oder Varianten des cis-Moll-Trompetenmotivs (vgl. 3. Takt vor Ziffer 25 bzw. Takt 319), das in der zweiten Hälfte des dritten Systems schon fast in seiner endgültigen Gestalt erscheint. Die Rhythmik des Anfangs, einige weitere rhythmische Werte sowie die vorletzte Note im zweiten Takt dieses Trompetenthemas weichen jedoch noch deutlich von der endgültigen Fassung ab.

Dieses Skizzenblatt, auch wenn seine Funktion und Bedeutung für die Entstehung des Werks demnach nur indirekt zu ergründen ist, kann hier als ein Gegenstück zur Handschrift der Werkeinführung dienen. Bartóks »Programm« repräsentiert eine rückblickende Deutung des Werks (auch wenn der Komponist hier seine während der Genese entwickelten Ideen darstellt), die Skizzen zeugen von dem Suchen nach der Herstellung von Beziehungen vor oder wahrscheinlicher während der Arbeit am Material. Auf der Faksimilenseite aus dem »Programm« (Abb. 1) können wir mehrere Themen oder Motive aus dem Skizzenblatt (Abb. 2) in ihrer endgültigen Form wiederfinden: das Trompetenmotiv (Abb. 1, Bsp. VIIIa) als kontrapunktisches Gegenthema zum »vergrößerten«, also augmentiert erklingenden »Gott erhalte«-Thema; die Originalgestalt und Umkehrung des Piccolo-Themas (Abb. 1, Bsp. VIIIc) und die Umkehrung des Kossuth-Themas (Abb. 1, Bsp. VIII f).

2. VIOLINKONZERT

Thementransformation bleibt wichtig, ja sogar konstitutiv für die grundsätzliche Entwicklung von Bartóks neuem, nun schon viel persönlicherem und individuellerem Kompositionsstil um 1907–1908. Die frühere Tendenz zur ständigen Variierung von Ideen wird zentral für die Gestaltung seiner Kompositionen in diesem Zeitraum. Am 20. September 1907 schrieb er einen an die Geigerin Stefi Geyer gerichteten Brief, in dem er statt einer verbalen Anrede drei mit »und« zueinander gefügte musikalische Zitate notiert (Abb. 3, Bsp. 1a–c).¹²

Der Brief selbst beginnt mit der – auch für den Analytiker bedeutungsvollen – Bemerkung: »Ihre Leitmotive umschwirren mich, den ganzen Tag lebe ich mit ihnen, in ihnen, wie in einem narkotischen Traum.« Es lohnt sich die drei als unmittelbare Anrede zitierten Motive näher zu betrachten. Alle drei sind verschiedene Manifestationen der Grundidee, des aus der Literatur wohlbekannten Stefi-Geyer-Motivs, ein melodisch steigender großer Septakkord, *d-fis-a-cis* (vgl. Bsp. 2a–c).¹³

Das mit der Tempobezeichnung *Andante, quasi Adagio* zitierte Thema im *pianissimo* ist der Anfang des frühen Violinkonzerts und entspricht gleichzeitig dem, was Bartók in

¹² Vgl. Bartók 1979, 44.

¹³ Grundlegend zu den auf die Beziehung von Bartók und Stefi Geyer bezogenen Werken: Dille 1965, 91–102; Ujfalussy 1982; Bónis 1985; Wilhelm 1996.

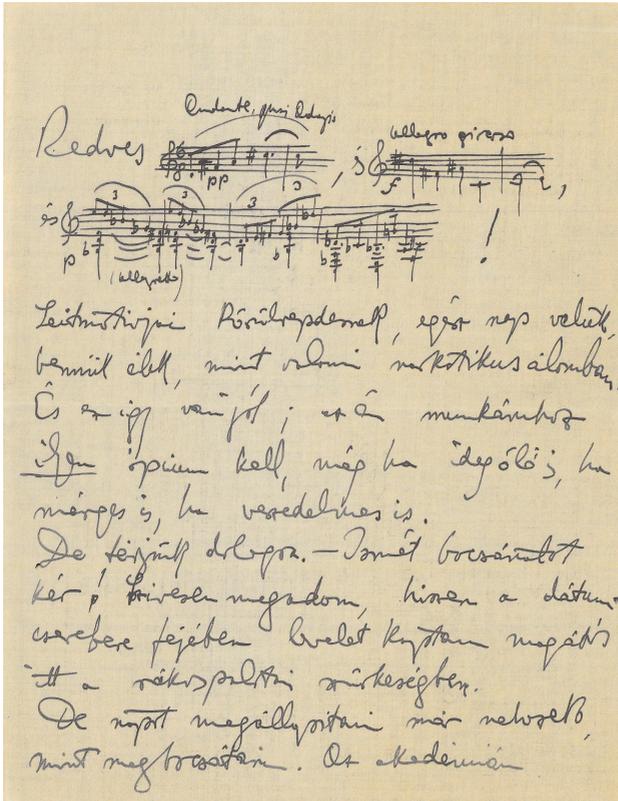


Abbildung 3: Béla Bartók, Brief vom 20. September 1907 an Stefi Geyer, erste Seite, Paul Sacher Stiftung; Veröffentlichung mit freundlicher Genehmigung

Andante, quasi Adagio

(a) 

Allegro giocoso

(b) 

(Allegretto)

(c) 

Beispiel 1: Drei »Anreden« an Stefi Geyer in Bartóks Brief vom 20. September 1907 (Zitate aus dem frühen Violinkonzert noch während der Arbeit am Werk); (a) Anfang des ersten Satzes; (b) Anfang des zweiten Satzes; (c) Seitenthema des zweiten Satzes



Beispiel 2a–c: Deutung der Septakkord-Struktur der drei ›Anreden‹ in Bartóks Brief vom 20. September 1907

dieser Korrespondenz mehrmals als Stefi Geyers »Leitmotiv« bezeichnet bzw. mit Verweis auf sie in den Text immer wieder einfügt. Das Motiv erscheint als großer cis-Moll-Septakkord, hervorgehoben durch eine Klammer und mit der hinzugefügten Bemerkung »Dies ist Ihr ›Leitmotiv‹«, in einem achttaktigen als *Adagio molto* bezeichneten und später in dieser Form nicht verwendeten Kompositionsentwurf, der in gewisser Hinsicht, besonders wegen des Tempos und Charakters sowie wegen des Auftretens des in Bartóks langsameren Sätzen immer pathetische, heldenhafte Assoziationen weckenden Begleitrythmus  mit der 13. *Bagatelle* in Beziehung gebracht wird.¹⁴ (Das sowohl ernst- als auch heldenhafte Kossuth-Thema wird am Anfang der Symphonischen Dichtung auch durch diesen Rhythmus begleitet.)



Beispiel 3: Anfangstakte eines unverwirklichten Kompositionsgedankens aus Bartóks Brief vom 11. September 1907 an Stefi Geyer mit der Erklärung: »Dies ist Ihr ›Leitmotiv‹«

Die zweite ›Anrede‹, die auch mehrmals in Bartóks Briefen direkt den Namen von Stefi Geyer ersetzt, ist der Anfang des zweiten Satzes *Allegro giocoso*. Das Motiv ist eine kühn entstellte Fassung des Septakkord-Motivs: Nicht nur erscheinen an Stelle fast jeden Tons chromatisch ›verstimmte‹ Nebentöne (*dis* statt *d*, *ais* statt *a*, *c* statt *cis*), sondern auch die steigende Richtung wird durch eine fallende Zick-Zack-Bewegung ersetzt. Später entwickelte Bartók eine weitere, nicht mehr spielerische, sondern traurige Variante für den zweistimmigen imitatorischen Einsatz im ersten Satz des Ersten Streichquartetts (1908/09) (also gespalten, scheinbar eigentlich nicht mehr als eine einzige melodische Einheit). In diesem letzteren Fall gibt es auch einen privaten analytischen Hinweis seitens des Komponisten. In einer Stefi Geyer zugesandten Abschrift des Quartettbeginns notierte er unter dem Anfangstakt die vier Töne als eine Einheit: *f-as-c-e*, die Mollvariante, aber gleichzeitig eine Gestaltvariante des Hauptmotivs des zweiten Konzertsatzes.

14 Der Brief und die musikalische Aufzeichnung sind schon in den von János Demény veröffentlichten Bartók-Briefen erschienen (vgl. u.a. Bartók 1960, 71–75).

Dieser Zusammenhang ist in der Forschung schon lange erkannt worden, aber Bartóks eigener analytischer Hinweis kam erst kürzlich zum Vorschein (Bsp. 4a–b).¹⁵

Beispiel 4: Béla Bartók, Erstes Streichquartett; (a) Anfang des ersten Satzes, Übertragung nach einer Abschrift des Komponisten mit seinem eigenen Hinweis auf den grundlegenden Moll-septakkord im dritten System; (b) Deutung des Septakkords und der Ähnlichkeit mit dem Hauptmotiv im zweiten Satz des frühen Violinkonzerts

Die dritte (*Allegretto*) »Anrede« zitiert das Seitenthema des zweiten Satzes des Violinkonzerts (*Meno allegro e rubato*, sechs Takte vor Ziffer 13). In der endgültigen Fassung, in der die vierte Note enharmonisch als *fis* (statt *ges*) geschrieben wird, wird die Septimstruktur verhüllt, aber in der Originalschreibweise erkennen wir ganz leicht eine absteigende Variante des Hauptmotivs, die sich in ihrer zarten Triolenbewegung, später *Sostenuto molto* (sechs Takte vor Ziffer 16), dann *Molto sostenuto* (Ziffer 28) und schlussendlich *Lento* wiederkehrend, dem Duktus des Kopfsatzes schrittweise annähert. Eigentliches Ziel des letzten Erscheinens dieses Seitenthemas im zweiten *Allegro giocoso*-Satz ist nichts anderes als die eine Großseptim-Dissonanz enthaltende Originalgestalt des Stefi-Geyer-Motivs, transponiert auf C-Dur, die am Ende des letzten Eintritts der Solistin schließlich und mit endgültiger Verklärung aufgelöst wird (Bsp. 5).

Beispiel 5: Béla Bartók, frühes Violinkonzert, zweiter Satz, T. 1–3 nach Probeziffer 34

Das Stefi-Geyer-Motiv wurde von der Analyse noch in einer ganzen Reihe von Sätzen und Stücken als wesentliches Element aufgezeigt. Bisher unerwähnt (und vielleicht auch unentdeckt) geblieben ist jedoch eine ganz besondere Verwendung des Motivs – in der

15 Meines Wissens ist die Bedeutung der Abschrift in dieser Beziehung erst in meinem Aufsatz »Von einem unbeschreiblichen Geist. Bartók: Sechs Streichquartette« erwähnt worden (vgl. Vikárius 2007, 26). Eine Fotokopie dieser Quelle erhielt das Budapester Bartók-Archiv dank Malcolm Gillies, der sie noch mit der freundlichen Genehmigung von Stefi Geyers Tochter kopieren konnte. Die erste Seite wurde als »mein Todeslied...« 608 – Eigenh. Musikmanuskript« in J.A. Stargardt Auktionskataloge wiedergegeben; vgl. Katalog 672 (Auktionsdatum 16./17. November 1999), 246. Für die prompte und hilfreiche Auskunft über das Datum der Versteigerung bedanke ich mich bei Frau Karin Matten.

für die frühe Bartók-Rezeption so bedeutungsvollen ersten *Bagatelle* (1908), die allgemein als frühes Beispiel ›bi-tonaler‹ Kompositionsweise erkannt und bewertet wurde¹⁶, aber nach einer späten Erklärung des Komponisten als durchaus tonal aufzufassen wäre:

The first [*Bagatelle*] bears a key signature of four sharps (as used for C sharp minor) in the upper staff, of four flats (as used in F minor) in the lower staff. This half serious, half jesting procedure was [used or intended] to demonstrate the absurdity of key signatures in certain kinds of contemporary music. After leading [rather carrying] the key signature principle *ad absurdum* in the first piece, I dropped its use in all the other *Bagatelles* and in most of my following works as well. The tonality of the first *Bagatelle* is, of course, not a mixture of C sharp minor and F minor but simply a Phrygian colored C major. In spite of this it was quoted several times as an ›early example of bi-tonality‹ in the 1920's when it was fashionable [to] talk about bi- and poly-tonality.¹⁷

Wenn man den Grundton der wichtigsten Kadenzen betrachtet, kann das Stück wohl als in C-Dur stehend interpretiert werden. Tonale Grundlage des Stücks war aber höchstwahrscheinlich weniger eine Grundtonart als ein besonderes Motiv, die Mollvariante der Stefi-Geyer-Septime: *cis-e-gis-c* (= *his*), aber in Umkehrung als Sekundakkord mit Schlussston diesmal auf der Septime (Bsp. 6a und b).

Beispiel 6: Béla Bartók, *Bagatelle* Nr. 1; (a) Anfang, T. 1–5; (b) Deutung der grundlegenden Akkordstruktur (*cis*-Moll-Septime, Sekundumkehrung und enharmonische Umdeutung)

16 Vgl. dazu Vikárius 2005.

17 Bartók, »Introduction to Béla Bartók Masterpieces for Piano« (1944/45), zitiert nach Bartók 2010, III. Eine edierte Fassung des Texts erschien in Bartók 1976, 432f., woraus einige textliche Korrekturen auch hier in eckigen Klammern übernommen worden sind.

(a)

(b) *Lento funebre*
pp
molto espress.

(c)

Beispiel 7: Béla Bartók, *Bagatelle* Nr. 13; (a) Übertragung der ersten zwei Takte in der Skizze im ›Schwarzen Skizzenbuch‹, Fol. 8v; (b) Anfang, T. 1–3; (c) Akkordstruktur nach der Skizze und nach der endgültigen Fassung

Der zentrale Akkord der ersten *Bagatelle* basiert also auf demselben cis-Moll-Septakkord, der im Brief als »Dies ist Ihr ›Leitmotiv‹« hervorgehoben und dessen Dur-Variante nun in der *Bagatelle* Nr. 13 als Konklusion, übrigens enharmonisch als *des-f-as-c* notiert, verwendet wird, in der als »Elle est morte« betitelten *Bagatelle* also, die das Motiv am Anfang in der Originaltonart, aber in absteigender Umkehrung als Sekundakkord (enharmonisch umgedeutet) verwendet: *a-ges-d-des*, im Gegensatz zur Skizze desselben Stücks (im sogenannten ›Schwarzen Skizzenbuch‹), wo der Akkord noch eindeutig als *a-fis-d-cis* notiert steht (Bsp. 7a–c).¹⁸ Durch die enharmonische Umbenennung der modifizierten Töne verschleiert Bartók wesentlich die Beziehung zum »Leitmotiv«, und gleichzeitig verhüllt er die erste – originale – bi-modale kompositorische Idee. Aber es müsste doch gefragt werden, ob diese Modifikation nicht auch mit einer konzeptionellen Änderung in Zusammenhang steht. Die natürliche Zusammenknüpfung des Finaltons der rechten Hand kann jetzt als integraler Teil, und zwar als kleine Septime des Begleitakkords (*es-ges-b-des*) aufgefasst und im musikalischen Gesamtzusammenhang neu interpretiert werden.

18 Vgl. dazu Vikárius 2005, 418f. Für eine Faksimile-Ausgabe des ›Schwarzen Skizzenbuchs‹ vgl. Bartók 1987, fol. 8v–9r.

3. MUSIK FÜR SAITENINSTRUMENTE, SCHLAGZEUG UND CELESTA

Das komplexe Netzwerk dieser den Komponisten umschwirrenden Themen-Varianten war sicherlich eine bisher nie erahnte und wahrscheinlich nie mehr übertroffene Steigerung der Herstellung von motivischen Beziehungen. Solche Beziehungen waren jedoch, gerade wegen ihrer wachsenden Rolle in der Etablierung des Personalstils und in ihrer Weiterentwicklung, auch weiterhin von großem Belang. Auch wenn die Verwendung motivischer Vernetzungen nicht immer so obsessiv durchgeführt wird, erscheinen motivische und thematische Beziehungen auch in allen weiteren stilistischen Entwicklungsstadien Bartóks. Einige grundsätzliche formale Charakteristika seiner Werke können in Bezug auf die Idee der organischen Einheit erklärt werden. Die Wahl der Gattung Einakter für alle drei Bühnenwerke kann teilweise auch aus dieser Sicht besser verstanden werden. Sogar das Problem der Mehrsätzigkeit wurde von Bartók immer wieder mit Hilfe satzüberbrückender Motive und Themen gelöst. So verwendete er mehrmals die Idee des Ritornells, auch in der größtenteils als *Attacca*-Form komponierten *Tanz-Suite* (1923) und später im 1939 entstandenen Sechsten Streichquartett, wo sich das Ritornell, um endlich das Werk abzuschließen, zu einem selbstständigen langsamen Satz entwickelt. Im späten *Concerto for Orchestra* (1943), mit einzelnen Sätzen (I, III und IV) vorangestelltem verwandten Unisono-Material, griff Bartók wieder auf das Prinzip des Ritornells zurück. Aber die originellste Erfindung seiner Formgestaltung war die formale Symmetrie, die sich am klarsten vom Vierten Streichquartett (1928) an abzeichnet. Die kompositorische Ausarbeitung solcher Formkonzeptionen kann manchmal auch in den Skizzen erkannt werden. Die teilweise spätere Einführung des Ritornells in das Sechste Streichquartett bietet sich als ein gutes Beispiel an.¹⁹ Auch der nach Ende der schon abgeschlossenen viersätzigen Erstfassung des Vierten Streichquartetts eingefügte, als Variante bzw. Nachgedanke zum zweiten Satz ausgearbeitete vierte Satz zeigt eindeutig die sehr bewusst formschaffende Rolle des Komponisten. Die symmetrische Satzfolge von Werken wie dem Zweiten Klavierkonzert (1930–1931) oder dem Fünften Streichquartett (1934) wurde dann unmittelbar nach der Vorlage des im Vierten Streichquartett vorgelegten Formmodells, aber in immer neuen Kombinationen, hergestellt.

Eine zyklische Formbildung, die sich sowohl von der symmetrischen Gestaltung als auch von der Verwendung eines Ritornells unterscheidet, aber vielleicht auch beides kombiniert, ist in einem der Hauptwerke, in der für Paul Sacher 1936 komponierten *Musik für Saiteninstrumente, Schlagzeug und Celesta*, systematisch entwickelt. Für dieses Werk haben wir reiches Quellenmaterial und eine für die Öffentlichkeit verfasste Einführung vom Komponisten selbst. Auch wenn sich diese höchst technisch und sachlich verfassten analytischen Bemerkungen sehr weit von der schwärmerischen Sprache des »Programms« zur Symphonischen Dichtung *Kossuth* entfernt haben, enthält auch dieser schlichte Text viel Wesentliches zum Verständnis der Autorintention. Diesmal besitzt aber auch das wahrscheinlich vollständig erhaltene Quellenmaterial für die Intention Aussagekraft.

19 Zur Entwicklung des Ritornells vgl. Vinton 1964, Suchoff 1968 und Somfai 1996, 105–109.

In seiner knappen Werkeinführung »Aufbau der ›Musik für Saiteninstrumente«« beschreibt der Komponist höchst detailliert die ungewöhnliche Fugenstruktur des langsamen Kopfsatzes, der ja »nach gewissen Prinzipien ziemlich streng« organisiert ist. In der sehr kurzen Beschreibung des zweiten Satzes hebt Bartók seine Variationstechnik und die rhythmisch geänderte Wiederkehr der Exposition hervor. In den Ausführungen zum dritten Satz verwendet er bekanntlich zum einzigen Mal den als technischen Terminus wirkenden Ausdruck »Brückenform« für einen symmetrischen Formverlauf. Für den letzten Satz teilt er nur ein Formschema mit. Darüber hinaus hebt er allein das in veränderter Form immer wieder auftauchende Hauptthema des ersten Satzes hervor:

In der Durchführung [des zweiten Satzes] erscheint auch das Thema des I. Satzes in veränderter Gestalt, ferner eine Anspielung auf das Hauptthema des IV. Satzes. [...] Zwischen den einzelnen Abschnitten [des dritten Satzes] erscheint je ein Abschnitt des Themas des I. Satzes. [...] [Der] G-Teil [im vierten Satz] (Takt 203–234) bringt das Hauptthema des I. Satzes, aber in einer aus der ursprünglichen chromatischen ins Diatonische ausgedehnten Form.²⁰

Es ist auffallend, dass die Vorwegnahme des Hauptthemas des letzten Satzes in dem in Sonatenform komponierten eigentlichen Hauptsatz erwähnt wird – offenbar weil diese die zyklischen Beziehungen weiter verstärken soll. Die Tonalität (*a-c-fis-a*) der einzelnen Sätze wird auch kurz bestimmt.

Die höchst chromatische Schreibweise im ersten Satz, ein Charakteristikum, das auf den Hörer sicherlich den größten und unmittelbarsten Eindruck macht, wird zuerst überhaupt nicht erwähnt. Erst wenn die Wiederkehr des Anfangsthemas im Finale angesprochen wird, wird die ›ursprüngliche chromatische‹ Form dieses Themas überhaupt zur Sprache gebracht. Die Arbeit mit »chromatischen Melodien« hielt Bartók für eine seiner ›Erfindungen‹. Darüber berichtete er in der dritten seiner *Harvard-Lectures* (1943):

My first ›chromatic‹ melody I invented in 1923 and used it as the first theme of my Dance-Suite. [...] This was only an incidental digression on my part, and had no special consequences. My second attempt was made in 1926; [on] that occasion I did not try to imitate anything known from folk music. I cannot remember having met this kind of melodic chromaticism deliberately developed to such a degree in any other contemporary music. [...] the single tones of these melodies are independent tones having no interrelation between each other. There is, however, in each specimen of them a decidedly fixed fundamental tone, to which the others resolve in the end.²¹

Die Einführung solcher chromatisch verfasster Themen war aber nicht nur an sich wichtig. Sie ermöglichte, ein neues Mittel zur Themenvariation oder Thementransformation zu entwickeln. Dieses neue Mittel beschrieb er dann in der Fortsetzung seiner Vorlesung:

20 Tallián 1989, 223 (Ergänzungen d. Verf.). In einer anderen unabhängigen, aber im Wesentlichen übereinstimmenden Textfassung heißt der letzte Satzteil: »Der G-Teil bringt das Fugenthema des I. Satzes, aus dem ursprünglichen Chromatischen in's Diatonische auseinandergezogen.«

21 Zitiert nach dem Manuskript, Bartók 1943, vgl. Bartók 1976, 379–381.

You know very well the extension of themes in their value called augmentation, and the compression in value of them called diminution. These devices are very well known, especially from the seventeenth- and eighteenth-century art-music. Now, this new device could be called ›extension in range‹ of a theme. For the extension we have the liberty to choose whatever diatonic scale or mode. We will choose of them that one which will best suit our actual purposes. As you will see, such an extension will considerably change the character of the melody, sometimes to such a degree that its relation to the original non-extended form will be scarcely recognizable. We will have mostly the impression that we are dealing with an entirely new melody. And this is very good indeed, because we will get variety on the one hand, but the unity will remain undestroyed because of the hidden relation between the two forms. If you perhaps will object that this new device is somehow artificial, my only answer will be that it is absolutely no more artificial than those old devices of augmentation, diminution, inversion and cancrizans of themes. The last one [i.e., cancrizans] seems to be even much more artificial.²²

Wie der Herausgeber des zitierten Texts in einer Fußnote erwähnt, listete Bartók eine Reihe seiner relevanten Kompositionen auf, um den Zuhörern das neue Mittel zu demonstrieren. Neben Stücken aus *Mikrokosmos* werden das Vierte Streichquartett und eben die *Musik für Saiteninstrumente* genannt. Der Zusammenhang, den Bartók hier hervorheben wollte, ist offenbar derselbe, den er auch in seiner Werkeinführung so betont, nämlich der zwischen dem Hauptthema im ersten Satz und dessen ›diatonisch gedehnter‹ Fassung im Finalsatz.²³ Über das Konzept der Herstellung dieses thematischen Zusammenhangs gibt die kompositorische Handschrift des Werks ganz unmittelbar Auskunft.

Auf der ersten Seite des Autographs von Bartóks *Musik für Saiteninstrumente* (Abb. 4)²⁴, wo die Takte 1 bis 16 des ersten Satzes notiert sind, erscheint im untersten System eine selbstständige Aufzeichnung, die nicht zum unmittelbaren kompositorischen Kontext gehört und die sicherlich erst später, als der Komponist diese Entwurfshandschrift unter Zeitdruck als Vorlage für die Drucklegung vorbereitete und umarbeitete, leicht gestrichen wurde, um ihre Ungültigkeit zu zeigen.²⁵ Sie enthält die ›gedehnte‹ (oder ›gespreizte‹) Fassung oder Umwandlung des offensichtlich vom B-A-C-H-Motiv inspirierten chromatischen Fugenthemas, wie es dann im vierten und letzten Satz des Werks in einem höchst emphatischen Moment auch erscheinen soll. Die ›Spreizung‹ oder ›Dehnung‹ heißt also, dass das früher chromatisch eine Quinte umfassende Thema auf eine Oktave gespreizt wiederkehrt. Zu dieser vom Komponisten als ›diatonisch‹ bezeichneten Spreizung ver-

22 Bartók 1976, 381.

23 Das vom Herausgeber ausgesuchte Beispiel (hier Beispiel 17) aus der *Musik für Saiteninstrumente* stellt fälschlich das chromatische Hauptthema und das immer noch ziemlich chromatische (Bartóks ›polymodale‹ Chromatik verwendende) Hauptthema des zweiten Satzes anstatt der vom Komponisten erwähnten ›diatonischen‹ Variante im Finale gegenüber. Aber auch der Zusammenhang zwischen den von Suchoff zitierten Themen ist nicht zu leugnen.

24 Zur Kompositionsgeschichte und zu einer sehr detaillierten und aufschlussreichen Beschreibung der Handschrift vgl. die Einleitung von Felix Meyer in seiner Faksimileausgabe (Meyer 2000).

25 Das Vorhandensein dieser thematischen Skizze ist zwar mehrmals erwähnt, aber ihre genaue Bedeutung für die Genese ist meines Wissens noch nicht untersucht worden (vgl. Fladt 2016, VIII).

wendete Bartók die von ihm besonders geliebte, aus der Folkloreforschung genommene oder mindestens dadurch kompositorisch legitimierte sogenannte akustische Tonleiter. Zwischen dieser skizzierten Fassung und der endgültigen Gestalt gibt es jedoch einige wesentliche Unterschiede: Die Themenskizze steht in A und die akustische Tonleiter erstreckt sich demgemäß auf die Skala $a^1-h^1-cis^2-dis^2-e^2-fis^2-g^2-a^2$. Die Gliederung des Themas in vier Melodieteile – eigentlich in vier Takte –, immer mit einem (ein oder zwei Achtel umfassenden) Auftakt, folgt ganz genau der Gliederung des Fugenthemas. Im Gegensatz dazu erscheint die gespreizte Variante im vierten Satz mit derselben Tonleiter gebildet, jedoch auf c ($c^1-d^1-e^1-fis^1-g^1-a^1-b^1-c^2$). Dabei ist die Gliederung der vier Melodiezeilen etwas verschwommener, da keine Achtelpause Zeile 3 von der zweiten Zeile und Zeile 4 von der dritten Zeile abgrenzt. Diese letzten beiden Zeilen werden dann aber je in zwei Abschnitte zerlegt (jeweils geteilt in Auftakt und melodischen Hauptteil), wobei auch die Auftakte etwas anders gestaltet werden (mit je einer von der vorhergehenden Melodie abgewonnenen Zusatznote). Die Identität der erklingenden Melodie mit dem chromatischen Muster ist immer noch verblüffend, die Unterschiede weisen jedoch darauf hin, dass die Aufzeichnung des Themas im untersten System der ersten Seite höchstwahrscheinlich nicht mit der Komposition des Höhepunktes im letzten Satz in unmittelbarem Zusammenhang steht, sondern eher noch ohne genauere Kenntnis der Dramaturgie des Finales entstanden sein könnte. Die nähere Abhängigkeit der Tonalität und Gestaltung der selbstständigen Aufzeichnung des Fugenthemas bringt sogar die Idee ins Spiel, Bartók habe vielleicht die Themenvariante als Hauptthema eines Finalsatzes in Erwägung gezogen. Das Erscheinen der als Ziel erachteten Themenmetamorphose zeugt nicht nur von Bartóks bewusster Verwendung der zyklischen Idee, sondern macht auch klar, dass im frühen Werkkonzept die spätere Zielgerichtetheit des Werks vielleicht noch nicht mit der endgültigen Emphase artikuliert war.

The image shows three staves of musical notation in treble clef, labeled (a), (b), and (c).
 (a) Shows a fugue theme with a chromatic scale: A1, B1, C2, D2, E2, F#2, G2, A2. It is divided into four measures, each starting with an eighth-note pickup. The notes are: A1, B1, C2, D2; D2, E2, F#2, G2; G2, A2, B1, C2; C2, B1, A1, G1.
 (b) Shows a sketch of the transformed theme on C. The notes are: C1, D1, E1, F#1, G1, A1, B1, C2. It is divided into four measures, each starting with an eighth-note pickup. The notes are: C1, D1, E1, F#1; F#1, G1, A1, B1; B1, C2, A1, G1; G1, F#1, E1, D1.
 (c) Shows the final transformed theme on C. The notes are: C1, D1, E1, F#1, G1, A1, B1, C2. It is divided into four measures, each starting with an eighth-note pickup. The notes are: C1, D1, E1, F#1; F#1, G1, A1, B1; B1, C2, A1, G1; G1, F#1, E1, D1.

Beispiel 8: Bartók, Musik für Saiteninstrumente, Schlagzeug und Celesta; (a) Fugenthema aus dem ersten Satz; (b) Übertragung der Skizze des umgewandelten Themas im Manuskript, S. 1, unterste Zeile; (c) die endgültige Gestalt des umgewandelten Themas im vierten Satz, T. 210–215

Abbildung 4: Béla Bartók, Musik für Saiteninstrumente, Schlagzeug und Celesta, Autograph, erste Seite, Paul Sacher Stiftung, Sammlung Béla Bartók, Depositum Peter Bartók, Signatur 74FSS1; Veröffentlichung mit freundlicher Genehmigung

4. FAZIT

Thementransformation und die zyklische Idee waren schon sehr früh (dies lässt sich auch an anderen Werken vor und gleich nach der Symphonischen Dichtung *Kossuth* analysieren) für Bartóks musikalisches Denken und kompositorische Strategien entscheidend. Er griff diese Techniken, wie eben die *Musik für Saiteninstrumente* und seine Erörterungen in den *Harvard-Lectures* zeigen, bis zu seinem Spätstil immer wieder auf, um sie weiter zu entwickeln oder auf modifizierte Weise zu erproben. Für die aktuelle Forschung kann entscheidend sein, der Frage nachzugehen, wie weit die vom Komponisten also entweder nach der Komposition oder oft schon während der kompositorischen Arbeit, sogar beim Skizzieren nachweislich intendierten thematischen Zusammenhänge eher (nur) als nötige ›materielle‹ Ingredienzien aufzufassen oder aber auch und sogar hauptsächlich als sinngebende und bedeutungstiftende Komponenten zu betrachten sind. In den drei hier skizzierten, inhaltlich deutlich unterschiedlichen Werken und Werktypen, der frühen Symphonischen Dichtung, dem Ersten Violinkonzert und dessen kompositorischem Umfeld und schließlich der späten *Musik für Saiteninstrumente*, *Schlagzeug und Celesta* ist die Bedeutung der dichten thematischen Verknüpfungen und kontinuierlichen Thementransformationen gleichermaßen wesentlich. Offenbar bedient sich der Komponist der Idee der Themenverwandlung in keinem der erwähnten Werke nur aus kompositorischen, handwerklichen Gründen. Nicht einmal das Ideal des Organischen, eine Leitidee, die ja für Bartók lebenslang zentral blieb, ist hinreichend, um solche Strategien zu erklären. Der Hauptgrund ist in den verschiedenen Werken zwar auf jeweils andere Weise formuliert, aber stets gleichermaßen entscheidend für die Poetik der schöpferischen Aussage.

Literatur

- Bartók, Béla (1943), *Harvard Lectures*, Ms., Basel, Paul Sacher Stiftung, Sammlung Béla Bartók (Fotokopie im Budapester Bartók-Archiv).
- (1960), *Ausgewählte Briefe*, hg. von János Demény, Budapest: Corvina.
- (1976), *Essays*, hg. von Benjamin Suchoff, London: Faber & Faber.
- (1979), *Briefe an Stefi Geyer, 1907–1908*, Basel: Privatdruck Paul Sacher Stiftung.
- (1987), *Black Pocket-Book: Sketches 1907–1922*, Faksimileausgabe der Handschrift mit einem Nachwort von László Somfai, Budapest: Editio Musica.
- (2010), *Béla Bartók's Early Piano Works*, Homosassa (FL): Bartók Records.
- Bónis, Ferenc (1985), »Erstes Violinkonzert – Erstes Streichquartett. Ein Wendepunkt in Béla Bartóks kompositorischer Laufbahn«, *Musica* 39/3, 265–273.
- Braun, Michael (2017), *Béla Bartóks Vokalmusik: Stil, Kontext und Interrelation der originalen Vokalkompositionen*, Regensburg: ConBrio.
- Dille, Denijs (1964), »Bemerkungen zum Programm der symphonischen Dichtung ›Kossuth‹ und zur Aufführung dieser Komposition«, *Documenta Bartókiana* 1, 75–103.

- (1965), »Angaben zum Violinkonzert 1907, den Deux portraits, dem Quartett op. 7 und den zwei Rumänischen Tänzen«, *Documenta Bartókiana* 2, 91–102.
- (1990), *Béla Bartók. Regards sur le passé*, hg. von Yves Lenoir, Louvain-la-Neuve: Institut Supérieur d'Archéologie et d'Histoire de l'art / Collège Érasme.
- Fladt, Hartmut (2016), »Vorwort«, in: *Bartók, Musik für Saiteninstrumente, Schlagzeug und Celesta BB 114*, Wiesbaden: Breitkopf & Härtel.
- Kárpáti, János (1994), *Bartók's Chamber Music*, Stuyvesant (NY): Pendragon Press.
- Laki, Péter (2007), »Les mélodies op. 15 et 16 de Bartók«, *Schweizer Jahrbuch für Musikwissenschaft, Neue Folge* 27, 105–120.
- Meyer, Felix (Hg.) (2000), »Einleitung«, in: *Béla Bartók, Musik für Saiteninstrumente, Schlagzeug und Celesta. Faksimile des Partiturotographs und der Skizzen*, Mainz: Schott, 9–29.
- Somfai, László (1996), *Béla Bartók: Composition, Concepts, and Autograph Sources*, Berkeley (CA): University of California Press.
- Suchoff, Benjamin (1968), »Structure and Concept in Bartók's Sixth Quartet«, *Tempo* 83, 2–11.
- Tallián, Tibor (Hg.) (1989), *Bartók Béla Írásai [Béla Bartók Schriften]*, Bd. 1, Budapest: Editio Musica.
- Ujfalussy, József (1982), »1907–1908 in Bartóks Entwicklung«, *Studia Musicologica* 24/3–4, 519–525.
- Vikárius, László (2004), »The Expression of National and Personal Identity in Béla Bartók's Music«, in: *Danish Yearbook of Musicology* 32, 43–63. http://www.dym.dk/dym_pdf_files/volume_32/volume_32_043_064.pdf (31.12.2017)
- (2005), »Backgrounds of Bartók's ›Bitonal‹ Bagatelle«, in: *Essays in Honor of László Somfai on his 70th Birthday: Studies in the Sources and the Interpretation of Music*, hg. von László Vikárius und Vera Lampert, Lanham (MD): Scarecrow Press, 405–423.
- (2007), »Von einem ›unbeschreiblichen‹ Geist. Bartók, Sechs Streichquartette«, *Österreichische Musikzeitschrift* 62/5, 22–29.
- (2008), »Ein radikaler Richard-Strauss-Jünger in Budapest: Béla Bartók«, in: *München – Budapest, Ungarn – Bayern. Festschrift zum 850. Jubiläum der Stadt München*, hg. von Gerhard Seewann und József Kovács, München: Oldenbourg, 215–242 und 360–371.
- (2017), »›Inter arma non silent musae‹: Bartók during the Great War«, *Revue Belge de Musicologie* 71, 209–225.
- Vinton, John (1964), »New Light on Bartók's Sixth Quartet«, *The Music Review* 25/3, 224–238.
- Wilheim, András (1996), »...more precisely than a biography...: Bartók's Real Music in 1907–1910«, *Studia Musicologica* 37/1, 123–133.
- Wimsatt, William K. / Monroe C. Beardsley (1946), »The Intentional Fallacy«, *The Sewanee Review* 54/3, 468–488.

Einen Anfang finden

György Ligeti's Skizzen und Entwürfe zu den *Drei Phantasien nach Friedrich Hölderlin* für 16-stimmigen gemischten Chor a cappella

Vera Funk

ABSTRACT: Die *Drei Phantasien nach Friedrich Hölderlin* für 16-stimmigen gemischten Chor a cappella (1982/83) erklingen regelmäßig in Konzerten professioneller Chöre, die sich z.B. der Hölderlin-Rezeption der 1980er Jahre widmen. Die bisher überschaubare Forschung zu diesem anspruchsvollen Werk, das 1983 von Eric Ericson mit dem Stockholmer Rundfunkchor uraufgeführt wurde, orientierte sich überwiegend an einzelnen Äußerungen des Komponisten zur Werkgenese. Die Korrespondenz und vor allem Skizzen und Entwürfe, die die *Paul Sacher Stiftung* (Basel) aufbewahrt, ermöglichen neue Erkenntnisse zur Kompositionsweise Ligeti's. Damit lassen sich neue Aspekte im Entstehungsprozess benennen, die auch zu einer differenzierteren Analyse des Werks beitragen können. Aus den Skizzen wird ersichtlich, dass Ligeti beim Komponieren zunächst einfache, weniger komplexe Ideen quasi als Impulse entwickelte, die sich auf die weitere spezifische Formung etwa der Harmonik und Motivik der dann rasch komponierten Sätze auswirkten. Dabei entsprach die Besetzung nicht von vornherein der von *Lux aeterna* (1966), auch die Textauswahl aus den Gedichten *Hälfte des Lebens*, *Wenn aus der Ferne* und *Abendphantasie* des von Ligeti geschätzten Autors Hölderlin veränderte sich noch in den Skizzen der ersten Takte jedes Stücks. Die Skizzen lassen außerdem erkennen, inwiefern der Differenzierungsprozess vor allem die Rhythmik sowie die Konzeption betraf. Am Beispiel verbaler Eintragungen wie den Hinweisen auf das chorische Atmen wird schließlich deutlich, dass Ligeti auch seine frühen Erfahrungen als Chorsänger in der ungarischen Zeit für eine dem Chorklang angemessene kompositorische Gestaltung nutzt.

The *Drei Phantasien nach Friedrich Hölderlin* for mixed, 16-voice choir a cappella (1982/83) are regularly performed by professional choirs, especially those specializing in Hölderlin reception of the 1980s. The difficult work was first performed in 1983 by the Swedish Radio Choir, conducted by Eric Ericson. Existing research on the genesis of the works has focused on single comments by the composer. Correspondence and sketches, kept by the *Paul Sacher Foundation* in Basel, allow for new insights into Ligeti's compositional process, enabling a more sophisticated analysis of the work. The sketches show that Ligeti initially developed simple ideas and then employed these as impulses in respect to harmony and the motivic shaping while quickly composing the movements. This also explains why the partition did not correspond to that of *Lux aeterna* (1966) from the beginning and why Ligeti's selection of texts from Hölderlin's poems *Hälfte des Lebens*, *Wenn aus der Ferne* and *Abendphantasie* changes in the sketches of the very first bars of each movement. The sketches make visible how the composing process of differentiation worked, rhythmically and conceptionally. Verbal comments – e.g. for choric breathing – reveal how Ligeti employs the choir singing experiences of his early years in Hungary as recommendations for an adequate compositional design.

EINLEITUNG UND PROBLEMAUFRISS

Die sängerisch anspruchsvollen *Drei Phantasien nach Friedrich Hölderlin* (Uraufführung 1983) von György Ligeti wirken zunächst wie eine Reminiszenz an das bekanntere *Lux aeterna* (Uraufführung 1966), denn beide Werke wurden zu 16 Stimmen a cappella uraufgeführt (die *Drei Phantasien* von Eric Ericson mit dem Stockholmer Rundfunkchor, dagegen *Lux aeterna* von Clytus Gottwald mit der Stuttgarter *Schola Cantorum*).¹ Allerdings änderte Ligeti die Stimmenzahl in den ersten der zugänglichen Skizzen zu den *Drei Phantasien* mehrfach, orientierte sich also nicht von vornherein an der Besetzung des anderen Chorwerks. Wie dieses später genauer ausgeführte Beispiel zur Besetzung zeigt (siehe unten, Abschnitt 5), kann das Skizzenmaterial somit nicht nur die Genese eines Werks, sondern auch das Verhältnis zu anderen Kompositionen beleuchten und damit Interpretationen von werkübergreifenden Zusammenhängen präzisieren. Das vorliegende Material zu den *Drei Phantasien* erscheint besonders hinsichtlich der mehrfach ausgeführten Anfangsideen zu den drei Sätzen des Werks interessant, weil eigentliche Pläne oder Aufzeichnungen zur Gesamtanlage des Werks nicht vorliegen. Es wäre also zu fragen, welche Bedeutung die skizzierten Eröffnungstakte der drei Sätze für die Entstehung des gesamten Werks hatten und inwiefern solche Anfänge sogar als Impuls für die zügig ausgeführten folgenden Takte anzusehen sind.²

Die Untersuchung der Skizzen vermag aber darüber hinaus für die Beantwortung weiterer Fragestellungen relevant zu sein. Wenn man vor allem die ersten Phasen der Werkentstehung zu rekonstruieren versucht, kann zum einen genauer nachvollzogen werden, welche Rolle das ›Instrument‹ Chor für die kompositorische Auseinandersetzung mit den Texten Hölderlins spielte. Zum anderen lässt sich erkennen, in welchem Umfang die Textauswahl, die Motivik und die Harmonik das Ergebnis einer Vorplanung waren oder ob sie sich gleichsam spontan erst im Kompositionsprozess ergaben – und welche regulativen Instanzen oder Ideen dabei von Bedeutung gewesen sind. Ligeti, der seine Arbeitsweise gegenüber dem eigentlichen Vertonen von Gedichten abgrenzte³, kürzte

- 1 Mehrere Themenkonzerte professioneller Chöre widmeten sich in den letzten Jahren Hölderlin: Das SWR *Vokalensemble* wählte das Werk sowohl 2016 für das Festkonzert zum 70-jährigen Bestehen des Chors als auch für Aufführungen mit einem Hölderlinprogramm im April 2017 in Stuttgart und Heidelberg aus. Zuvor führte der *RIAS Kammerchor* 2014 die *Drei Phantasien* in Kombination mit *Die Jahreszeiten* für gemischten Chor (1925) von Ernst Křenek einschließlich einer Uraufführung von ... *in der Hölse von Schnee* ... von Torsten Rasch auf, während der *NDR Chor* bereits 2012 im Rahmen von »Ein Abend für Friedrich Hölderlin« das Stück u.a. mit Kaija Saariahos *Tag des Jahrs* für gemischten Chor und elektronische Instrumente (2001) sowie Uraufführungen von Michael Langemann und Jörn Arnecke vortrug.
- 2 Ohne die Unterstützung der *Paul Sacher Stiftung* wäre das zweimonatige Skizzenstudium nicht möglich gewesen. An dieser Stelle sei stellvertretend für weitere Mitarbeiter*innen der *PSS* herzlich Frau Dr. Heidi Zimmermann als Kuratorin der Sammlung und Frau Evelyne Diendorf als Bibliothekarin für die hilfreiche Unterstützung und die motivierenden Anregungen gedankt. Sehr dankbar bin ich ebenfalls Frau Christa Markovits, Basel, und Herrn Dr. Márton Kerékfy, Budapest, für ihre Unterstützung bei der Klärung einiger schwer entzifferbarer ungarischer Wörter in den untersuchten Skizzen der Sammlung in Basel.
- 3 Vgl. beispielsweise Ligetis Brief an Wilfried Gruhn vom 6.3.1975 (*Paul Sacher Stiftung*, Mikrofilm 266.1, 1148) sowie Ligeti 2007, Bd. 2, 285f.

nämlich die drei Gedichttexte zum Teil erheblich und komponierte den ausgewählten Text fortlaufend. Auch die Frage nach der Verbindung der drei Texte zueinander – also u.a. nach der Idee einer zyklischen Gestaltung – lässt sich, wie unten zu zeigen versucht wird (vgl. Abschnitt 2), gegebenenfalls besser mit solchen frühen Notaten als mit den sprachlich anschaulichen Interviewbeiträgen und Kurztexten des Komponisten selbst beantworten.⁴

Allerdings können die vorliegenden Skizzen und Entwürfe nicht einfach als Schlüssel zu diesem Werk und seiner Genese angesehen werden, da Ligeti bekanntlich die Ergebnisse kreativer Prozesse nicht immer linear bzw. stringent nachvollziehbar aufs Papier brachte. So sind unterschiedliche Stufen der Werkgenese vor allem an Übergangsstellen mit mehrfachen Streichungen und Neuanfängen auch in den *Drei Phantasien* teilweise nicht voneinander abgrenzbar. Und wenn Ulrich Konrad am Beispiel der Skizzen und Entwürfe von Mozart anhand von verschiedenen Skizzentypen aufzeigt, dass der Komponist entgegen der landläufigen Meinung ein Werk nicht ausschließlich im Kopf entwickelte und dann niederschrieb⁵, lässt sich zu Ligeti umgekehrt sagen, dass er diverse notierte Gedanken offenbar im Kopf weiterentwickelte. Eine lückenlos nachvollziehbare Entstehungsfolge vom Einfall zum fertigen Werk bieten die Skizzen Ligetis jedenfalls nicht.⁶

Terminologisch verwende ich im Folgenden den Begriff ›Skizze‹ für schriftlich fixierte Gedanken zu wenigen Takten und für unvollständige Tonsätze (seien sie einstimmig oder mehrstimmig). Dagegen gebrauche ich den Begriff ›Entwurf‹ für mindestens mehrtaktige Partiturschriften, die schon eine deutliche Nähe zur Reinschrift erkennen lassen und im Zusammenhang mit der formalen Konzeption des vollendeten Werks stehen.⁷

Trotz der geschilderten Schwierigkeiten lässt sich festhalten, dass die Untersuchung des Kompositionsprozesses und der durch den Komponisten gesetzten Prioritäten die Analyse und Interpretation des A-cappella-Werks unterstützen kann. Dabei spielen die mehrfach korrigierten Skizzen der Anfangstakte von jedem der drei Sätze der *Drei Phantasien* offenbar eine besondere Rolle für die spätere Ausarbeitung. Denn in den vorliegenden Notaten zu daran anschließenden Takten ähneln die grundsätzlichen Stimmverläufe schon überwiegend der Reinschrift, wenngleich Ligeti vor allem inhaltliche oder formale Einschnitte bisweilen noch überarbeitet.

4 Ligeti gab auch Interviews und verfasste Kurzeinführungen zu diesem Werk (vgl. seine Äußerungen in Ligeti 2007, Bd. 2, 285f.). Seine Schilderung außermusikalischer Assoziationen findet sich dann in der Forschungsliteratur wieder.

5 Vgl. Konrad 1992.

6 Eigentliche Skizzenbücher wie zu früheren Werken liegen zu dieser Schaffensphase nicht vor. Einen Überblick über die Skizzenarbeit Ligetis mit Erläuterung zu Beispielen aus verschiedenen Schaffensperioden bieten Steinitz 2011 und Steinitz 2012, ohne auf die *Drei Phantasien* einzugehen. Zu Ligetis Umgang vor allem mit Bleistiftskizzen und frühen Skizzenbüchern vgl. auch Sallis 2015, 7, 107, 158f. Jonathan Bernard (2011) nimmt am Beispiel des *Requiem*s eine Kategorisierung der Skizzen vor, die sich für die vorliegenden Skizzen nicht eignete. Das Verzeichnis *Sammlung György Ligeti der Paul Sacher Stiftung* (Zimmermann/Diendorf 2016) ermöglicht einen ersten Überblick über das in der Stiftung gesammelte Skizzenmaterial Ligetis.

7 Vgl. Benary 1998, 1508.

1. ENTSTEHUNG

Ligeti komponierte nach dem *Requiem* (1962–1965) und dem A-cappella-Werk *Lux aeterna* (1966) seit Mitte der 1960er Jahre außer dem über Jahre entwickelten Opernprojekt *Le Grand Macabre* (Uraufführung 1978) vorwiegend Instrumentalmusik, von solistischer Literatur bis zu Orchesterstücken. Insofern mag man mit diesem Komponisten zu dieser Zeit nicht zuerst Chorgesang a cappella verbinden. Wie er in einem Erläuterungstext 1984 anlässlich der Aufführung eines frühen Chorstücks (*Magány*, 1946) schrieb, sang Ligeti allerdings in Klausenburg in einem Berufskammerchor und in der Budapester Studienzeit in kleinen Chorvereinigungen oder privaten Zirkeln. Bis zur Flucht 1956 aus Ungarn nach Wien schrieb er etwa 30 Chorsätze vor allem in ungarischer Sprache.⁸

Laut einer schriftlichen Nachricht Ligetis an seinen Lektor Klaus Schöll bei Schott⁹ regten der Musikwissenschaftler Bo Wallner sowie der Komponist Ingvar Lidholm zusammen mit Eric Ericson die Hölderlin-Chöre an. Genaue Datierungen der Skizzen zu den *Drei Phantasien* liegen nicht vor. Fest steht jedoch, dass sie innerhalb weniger Monate im Sommer, vor allem ab August 1982 zunächst bis Anfang Oktober entstanden. Ligeti sandte laut einer Postkarte an Eric Ericson die ersten beiden Sätze bereits am 1.10.1982 nach Stockholm und kündigte den dritten Satz für die nächste Zeit an.¹⁰ Dieser letzte Satz ging später mit einem maschinenschriftlichen Brief vom 2.2.1983 dem Lektor Klaus Schöll zu.¹¹ Auf der Rückseite einer Skizzenseite befindet sich die verworfene Reinschrift des vierten Satzes zum Horntrio (Trio für Violine, Horn und Klavier, 1982; Image 11¹²). Dieses für Ligeti typische ›Papierrecycling‹ klärt allerdings nicht, ob er bereits vor der Uraufführung des Horntrios (7.8.1982) die vorliegenden ersten Skizzen zu den *Drei Phantasien* niedergeschrieben hatte.

Bereits unmittelbar nach der Uraufführung des *Grand Macabre* (12.4.1978) hatte sich Ligeti gedanklich an ein Chorwerk herangetastet. So findet sich um 1979 auf der Rückseite einer Konzertankündigung in Mappe 246 der *Sammlung György Ligeti* in der *Paul Sacher Stiftung* bereits eine Notiz für ein Chorwerk a cappella für Ericson neben dem Wort »Kantate«, was im Zusammenhang mit Helmuth Rilling seit 1973 hartnäckig verfolgte

- 8 Vgl. György Ligeti, »Magány«, in: Ligeti 2007, Bd. 2, 145. Bis heute sind neben dem bekannten *Lux aeterna* insbesondere die zwei Chorsätze *Éjszaka* (Nacht) und *Reggel* (Morgen) für achtstimmigen gemischten Chor (1955) öfter im Konzertsaal zu hören; manchmal werden sie auch von engagierten Laienchören aufgeführt.
- 9 *Peter Hanser Strecker Stiftung*, Archiv Schott, Dokument 17213, vor dem 26.8.1983 verfasst.
- 10 Vgl. handschriftliche Postkarte von Ligeti an Ericson vom 3.10.1982 (*Kungliga Biblioteket Stockholm*, Personarkiv Eric Ericson, Box 2010_61_4&5). Bereits in der Korrespondenz mit Schott wird erwähnt, dass Clytus Gottwald den ersten Satz vor November 1982 als Beispiel erhalten solle. Das Projekt nahm Ligeti um den Jahreswechsel 1982/83 noch einmal intensiv in Angriff, zuletzt lag die *Abendphantasie* dem Verlag vor.
- 11 Vgl. maschinenschriftlicher Brief Ligetis an Klaus Schöll vom 2.2.1983 (*Peter Hanser Strecker Stiftung*, *Archiv Schott*, in: Mappe 18365, Korrespondenzen und Aktennotizen, Schott 1983, Kopien). Hier kündigte er außerdem an, nun die *Magyar Etüdök* auf Texte von Weöres zu komponieren.
- 12 Die Auflistung in ›Images‹ folgt hier der derzeitigen Zählung der *Paul Sacher Stiftung* zur gesannten Mappe 41 der *Sammlung György Ligeti*.

Bitte um ein neues Werk für die *Gächinger Kantorei* steht.¹³ In den Tagen um die Uraufführung des Trios für Horn, Violine und Klavier stieg Ligeti intensiv in die Komposition der *Drei Phantasien* ein, deren Uraufführung mit Eric Ericson und dem Stockholmer Rundfunkchor anlässlich einer USA-Tournee im Februar 1983 vorgesehen war. Letztlich führte der von Ligeti seit den 1960er Jahren sehr geschätzte Ericson die *Drei Phantasien* wegen Ligetis verzögerter Abgabe erst im September 1983 in Stockholm auf. Aus diesem Grund fand auch während des SDR-Festkonzerts anlässlich des 60. Geburtstags des Komponisten im Mai 1983 die geplante deutsche Erstaufführung des Werks nicht statt. Stattdessen komponierte Ligeti Anfang 1983 für Clytus Gottwald noch ein weiteres Chorwerk a cappella. Der Dirigent, der sich für dieses Konzert engagiert hatte, brachte daher zwei der später drei *Magyar Etüdük* (Ungarische Etüden, 1983) nach Texten von Sándor Weöres für zwölf und 16 Stimmen mit der Stuttgarter *Schola Cantorum* zur Uraufführung.

2. ZUR TEXTAUSWAHL

Bekanntlich war Ligeti ein vielseitig interessierter Künstler, mit besonderem Interesse an naturwissenschaftlichen Themen und Mathematik. Weniger bekannt dürfte sein, dass er zeitlebens (mit mehr als dem zu erwartenden bildungsbürgerlichen Literaturinteresse) Belletristik sowie Lyrik in verschiedenen Sprachen las, wie sich anhand der Korrespondenz, die die *Paul Sacher Stiftung* aufbewahrt, nachvollziehen lässt. Die Entscheidung, für die *Drei Phantasien* ausgerechnet einen Autor wie Friedrich Hölderlin zu wählen, erschließt sich aus Ligetis Schriften oder der Korrespondenz jedoch nicht, im Gegensatz zu wiederholten Hinweisen auf den von ihm verehrten Sándor Weöres (1913–1989) oder in der Zeit vor der Entstehung der Chorstücke auf T.S. Eliot (1881–1965) und sein Versdrama *Sweeney Agonistes* als mögliche Autoren für Textvorlagen.¹⁴ Doch Lyrik – und darunter nach der Emigration auch Hölderlin – las Ligeti laut seiner Witwe zeit seines Lebens leidenschaftlich und thematisierte diese gerne im Kreis der Familie und enger Freunde.¹⁵ Zu den langjährigen Freunden gehörte György Kurtág, der mehrfach Hölderlin für eigene Kompositionen auswählte. Ligeti äußerte in einer dokumentierten Vortragsdiskussion, dieser Autor sei Ende der 1970er, Anfang der 1980er Jahre nicht einfach zufällig in einem spezifischen ästhetischen Kontext aktuell geworden. Dabei verwies er auf den Zeitgeist; jedenfalls habe er während der Komposition nur Heinz Holligers Vertonungen, jedoch nicht Luigi Nonos Streichquartett oder andere Hölderlin-Kompositionen gekannt.¹⁶

Die Reihenfolge der zugrunde liegenden Gedichte *Hälfte des Lebens*, *Wenn aus der Ferne* und *Abendphantasie* stand laut Ligetis Korrespondenz mit dem Verlag Schott spä-

13 Vgl. u.a. den Brief Helmuth Rillings an Ligeti vom 5.4.1979 (*Paul Sacher Stiftung*, Mikrofilm 267.1, 403f.).

14 Vgl. Ligetis Brief an den schwedischen Freund Ove Nordwall vom 3.11.1981 (*Paul Sacher Stiftung*, Mikrofilm 109.1).

15 So Vera Ligeti in einer E-Mail an die Autorin vom 12.2.2017.

16 Vgl. Diskussionsbeitrag Ligetis in Lichtenfeld 1987, 132.

testens Anfang September 1982 fest.¹⁷ Die Texte wurden in unterschiedlichem Umfang gekürzt: Ligeti strich in *Hälfte des Lebens* (erster Satz) nur zwei einander folgende Verse, dagegen im Fragment *Wenn aus der Ferne* (zweiter Satz) längere Textpassagen mehrmals auch stropfenübergreifend; den dritten Satz mit der Ode *Abendphantasie* beginnt Ligeti überhaupt erst mit der vierten der sechs Strophen. Die Forschung verweist bezüglich Ligetis Textauswahl auf die Akzentuierung der Naturbilder¹⁸; die Gedichte sind in der gekürzten Form zudem durch das Thema der Sehnsucht und einer eher wehmütigen Perspektive auf die Vergangenheit charakterisiert (biografisch stand Ligeti, wie erwähnt, kurz vor dem 60. Geburtstag). Durch die dargestellten Kürzungen entfallen diverse in der Germanistik diskutierte sprachlich verschlüsselte Bilder wie das des »heilig-nüchterne[n]« Wassers (*Hälfte des Lebens*). Zu solchen Kürzungen äußerte sich Ligeti im bereits erwähnten Diskussionsbeitrag:

Ich wollte einfach nicht den Gedichten entlang komponieren, denn dann würde so eine Duplikation entstehen [...]. [...] wo Musik sich von selbst einstellte, habe ich Textfragmente genommen, hingegen verzichtet, wo Musik sich nicht eingestellt hat – vor allem bei Stellen, die abstrakt oder von gedanklicher Natur sind.¹⁹

Dass die Textauswahl nicht bereits vor Aufnahme der Komposition der ersten Takte feststand, zeigen nur die Skizzen. So erprobte Ligeti in einer frühen Skizze (Image 10, Bsp. 1) die ersten Takte zur *Abendphantasie* mit dem Textbeginn »Vor seiner Hütte ruhig im Schatten sitzt der Pflüger« des vorliegenden Gedichts und verwendete – offenbar mit dem Gedanken einer zyklischen Anlage – die gleiche abwärts gerichtete Melodie für den Gedichtanfang von *Wenn aus der Ferne*, dessen Text (und auch Setzweise) in der Endfassung nicht mehr erscheinen.

Beispiel 1: György Ligeti, *Drei Phantasien*, Melodieanfänge zu Nr. 2 *Wenn aus der Ferne* und Nr. 3 *Abendphantasie* gemäß den frühen Skizzen (Übertragung gemäß Image 10 in Mappe 41 der *Sammlung György Ligeti* der *Paul Sacher Stiftung*)

- 17 Vgl. Aktennotiz von Klaus Schöll nach einem Anruf Ligetis vom 3.9.1982 (*Peter Hanser Strecker Stiftung, Archiv Schott*, in: Mappe 18364, Korrespondenzen und Aktennotizen, Schott 1982, Kopien).
- 18 Vgl. die Zusammenfassungen u.a. mit dem Hinweis auf die sprachliche Antithetik bei Floros (1996, 168–171) und vor allem die früheren Ausführungen bei Lichtenfeld (1987, bes. 123–128). Detailliertere Ausführungen zu Ligetis Umgang mit Literatur (Hölderlins) würden hier den Rahmen sprengen. Diesem Thema möchte die Autorin daher einen eigenen Aufsatz widmen.
- 19 Diskussionsbeitrag Ligetis in Lichtenfeld 1987, 132f.

3. QUELLENLAGE

Die *Paul Sacher Stiftung* bewahrt in Mappe 41 der *Sammlung György Ligeti* zu den *Drei Phantasien* insgesamt 26 Seiten loser Blätter mit originalen Skizzen (Bleistift und Farbstifte) auf.²⁰ Ligeti schrieb grundsätzlich mit Bleistift und notierte ergänzend mit Buntstiften (auch solchen mit mehrfarbigen Minen) Streichungen, Hinweise und Korrekturen. Weiterführende Notizbuchblätter mit verbal niedergeschriebenen Ideen oder Tabellen und Zeichnungen, wie sie z.B. auch bei Chorwerken für die später entwickelten *Nonsense Madrigals* (1988–1993; Mappe 167) oder bereits für *Lux aeterna* (1966) existieren (Mappe 148), sind derzeit nicht auffindbar. Anders als für Takte im späteren Satzverlauf liegen für alle drei Sätze mehrere Versionen der ersten Takte in teilweise sehr frühen Stadien vor. Zum ersten Satz *Hälfte des Lebens* sind derzeit insgesamt nur drei Seiten überliefert (Images 6, 7 sowie die offenbar etwas später entwickelte Seite mit Image 5). Sie enthalten mehrere, teilweise gestrichene Entwürfe zu den beiden Anfangstakten. Am Fuß der Seite 1 (Image 5) finden sich kurze Skizzen mit nicht rhythmisierten Melodien. Der zweite Satz *Wenn aus der Ferne* liegt relativ vollständig vor, er wurde ab Takt 18 bis zum Schluss mit kontinuierlicher Seitenzählung bis Seite 15 entworfen. Eindeutig fehlen hier aber einzelne Skizzen und Entwürfe. Denn entsprechend der Paginierung und den Taktangaben waren die Takte 49 und 50 auf einer derzeit fehlenden Seite 11 notiert. Auch fehlt angesichts der Entwicklungsstadien eine weiterentwickelte Fassung der Seiten 1 und 2 mit den Takten 1–17. Zum dritten Satz *Abendphantasie* liegen mehrere Versionen für die ersten Takte und mehrere größtenteils aufeinanderfolgende, zum Teil flüchtig notierte Seiten für alle Takte im zweiten Teil vor. Es fehlen womöglich Notizen zu den Takten 4–12 sowie eindeutig Blätter mit den Seitenzahlen 4 und 5 für die Takte 18–34 (also mit der für Ligetis Schreibweise typischen Anzahl von etwa acht Takten pro Partiturseite).

Für die *Drei Phantasien* ist insgesamt wie bei anderen Werken des Komponisten davon auszugehen, dass eine Reihe kompositorischer Ideen im Kopf direkt ohne Zwischenskizzen (weiter-)entwickelt und dann in der Reinschrift oder womöglich zunächst teilweise auf nicht mehr vorliegenden weiteren Skizzenseiten notiert wurde. Entsprechend den zunächst aufeinander bezogenen motivischen Einfällen auf einer Skizzenseite (Image 10) kann geschlossen werden, dass zumindest die ersten Skizzen für *Wenn aus der Ferne* und *Abendphantasie* zeitnah zueinander entstanden, aufgrund der ähnlichen Überlegungen zur Besetzung jedoch wohl auch parallel zu ersten Skizzen von *Hälfte des Lebens*. Ein vergleichbares Vorgehen beobachtete bereits Wolfgang Marx bei den Skizzen der für die *King's Singers* später komponierten *Nonsense Madrigals*. Auch er geht aufgrund der Quellenstudien davon aus, dass die später nachgereichten Madrigale Nr. 5 und 6 bereits in der ersten Phase der Werkkonzeption mit angedacht wurden.²¹

Folgt man den Definitionen von Peter Benary für vier Skizzentypen²², legte Ligeti vor allem Verlaufsskizzen bzw. bereits fortlaufende Entwürfe in Partitur an. Doch an deren

20 Im Vergleich dazu enthalten die *Magyar Etüdök* (1983, nach Sandor Weöres) in Mappe 151 insgesamt nur elf Entwürfe und Skizzen für sämtliche Sätze.

21 Vgl. Marx 2012, 143.

22 Vgl. Benary 1998, 1508. Benary unterscheidet hier zwischen erstens der »thematisch-motivische[n] Skizze, meist einstimmig notiert«, zweitens der »kombinatorische[n] Skizze«, drittens der »Ausschnittsskizze« sowie viertens der »Verlaufsskizze«.

Kopf oder öfter in den letzten übriggebliebenen Notenzeilen am Fuß und am Rand der Seiten finden sich zusätzlich öfter knappe Skizzen zum Tonmaterial und beispielsweise mehrfach Niederschriften von nicht-rhythmisierten Melodien. Dies gilt beispielsweise für den Textanfang (»Mit gelben Birnen und voll mit wilden Ro[sen ...]«) zu *Hälfte des Lebens* (Image 5; Bsp. 2). Solche knappen Notate müssen sich nicht in jedem Fall auf die darüber notierten Partiturtakte beziehen. Einzelne verbale Eintragungen, die farblich in oder unter die Partituren notiert wurden, verweisen wie im vorliegenden Material zur zweiten der *Drei Phantasien* (Image 14) beispielsweise auf die Klavieretüden (1985–2001) und das Klavierkonzert (1983/84; direkte kompositorische Bezüge zu beiden Werken ließen sich bisher jedoch nicht herstellen). Nicht nur die diastematische Anlage der Stimmen ist in diesen frühen Skizzen zunächst vorwiegend schlicht. Auch die Rhythmik differenziert Ligeti erst in einer späteren Skizze, wenn er statt einfacher Achtel zu Beginn von *Hälfte des Lebens* triolische, sich kanonisch überlappende Anlagen oder statt Ganzer Noten rhythmisierte Tonfolgen in einzelnen Bassstimmen verwendet. Bereits die noch suchend wirkenden Anfangsskizzen zu *Hälfte des Lebens* sind allerdings mehrstimmig angelegt. Eigentliche Ausschnittsskizzen existieren allenfalls für wenige Takte, z.B. ohne Textnotation (Image 13). Im vorhandenen Material dominiert nach den Anfangstakten der Sätze die Verlaufsskizze, die gleich den Gesamtsatz in Partiturform entwickelt.²³

4. ZU LIGETIS ARBEITSWEISE – DIE ROLLE DER ANFANGSTAKTE

Das vorliegende Material lässt erkennen, dass Ligeti mehrfach die Gestaltung des Anfangs aller drei Sätze veränderte, teilweise Skizzen überarbeitete bzw. überschrieb und dabei auch parallel mehrere Gedanken auf einer Seite anordnete, um womöglich zwischen verschiedenen Konzeptionen abwägen zu können. Die Skizzen des zweiten und teilweise des dritten Satzes deuten darauf hin, dass spätestens ab dem fünften Takt recht zügig durchkomponiert wurde. Für die Gesamtgestaltung sind die ersten Takte aller drei Sätze interessant, weshalb Details hierzu im Folgenden an Beispielen aus dem ersten und dritten Satz erläutert werden sollen.

Ligeti erprobte und entschied erst bei der Notation der Anfangstakte manche (und teilweise grundlegende) Details des Tonsatzes. Hierzu zählen Tempo, Taktart, Anfangsmotivik, Besetzung und Einsatz bestimmter Stimmen – und natürlich mitunter erkennbar die Textverwendung. Dabei legte Ligeti offenbar bereits am Anfang die Gesamtdauer eines Satzes mit der Anzahl der Takte fest, die er teilweise schon in diesem frühen Stadium schriftlich festhielt. Nach den grob skizzierenden Anfangsskizzen, die zunächst sämtlich (also auch zum zweiten Satz) in einer geraden Taktart notiert sind, ändert Ligeti die Stimmführung nur im Detail. Am ehesten verändert er die Rhythmik und streicht nur ausnahmsweise komplette kurze Passagen der Entwurfsfassung, wobei sich dann z.B. eine Silbe vom synkopisch gestalteten Auftakt zum Volltakt verschieben kann. Womöglich wollte Ligeti dadurch in bestimmten Fällen Wortbetonungen angemessener gestalten.

23 Die weiteren Mappen mit Reinschriften, von denen der erste Satz derzeit nur in Kopie vorliegt (Mappe 42), sowie Druck- und Korrekturfassungen (Mappe 43) bieten keine weiteren Aufschlüsse zur Entstehung und zu möglichen analytischen Besonderheiten.

Aus der Betrachtung der vorliegenden Skizzen geht hervor, dass Ligeti nach den anfänglichen Überlegungen zu den ersten Takten der drei Sätze eine recht genaue Konzeption zur Textverteilung einschließlich einer »dramaturgischen Gestaltung« und damit auch die Form des Werks im Kopf hatte. Dafür spricht auch, dass er die geplante Dauer mittels Minutenangaben und Taktzahlen mehrfach für den kompletten zweiten Satz am Rand der vorliegenden Skizzen notierte.²⁴ Da sich der kompositorische Entscheidungsprozess insgesamt am ehesten an den Anfängen nachvollziehen lässt, folgen nun Fallstudien, die für den ersten und den dritten Satz jeweils unterschiedliche Aspekte beleuchten.

5. DIE ERSTEN TAKTE ZU *HÄLFTE DES LEBENS*

Die Skizzen der Anfangstakte zu allen Sätzen der *Drei Phantasien* in Mappe 41 geben Hinweise darauf, dass Ligeti vor allem Besetzungsmöglichkeiten – mit oder ohne Solist*innen – sowie die Anfangsmotivik für die Gedichtanfänge erprobte. Das Skizzenmaterial des ersten Satzes veranschaulicht, wie Ligeti sich allmählich an die endgültige Besetzung herantastete und die rhythmisch-motivische Struktur differenzierte.

Besetzung

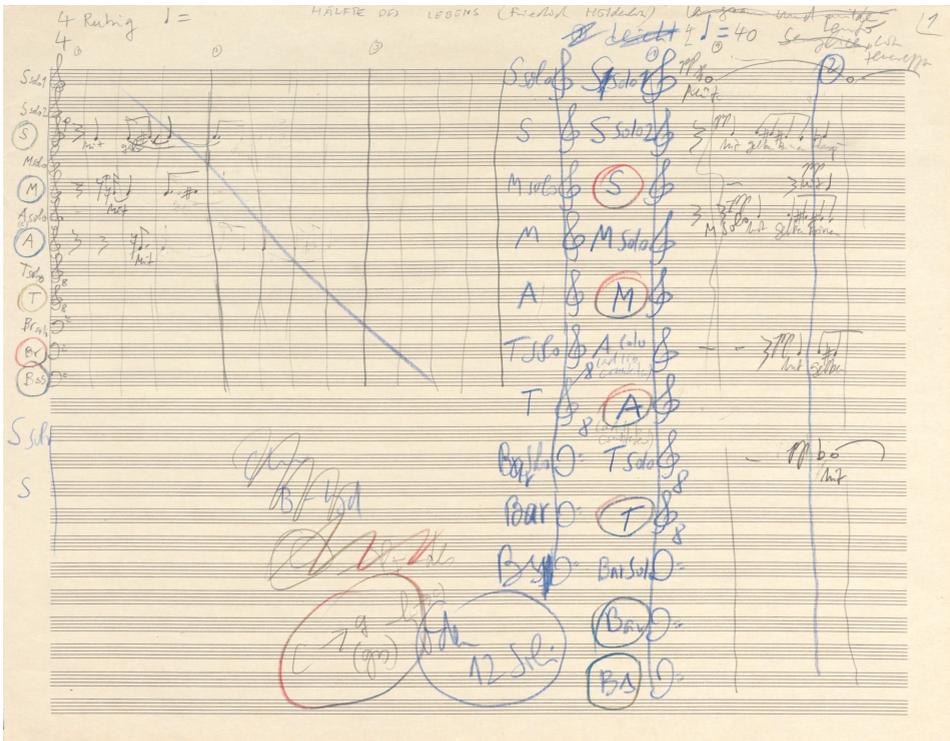
Wenn Ulrich Dibelius im *MGG*-Artikel zu Ligeti von einer »lang gewohnte[n] Besetzung«²⁵ der Hölderlin-*Phantasien* spricht und damit wohl vor allem auf das populäre *Lux aeterna* anspielt (das *Requiem* verlangt einen 20-stimmigen Chor, frühe Chorwerke weniger als 16 Stimmen), relativieren die Skizzen und Entwürfe diese Aussage. Denn in den Anfängen aller drei Sätze änderte Ligeti mehrfach die Besetzung. Dabei beschäftigte ihn offensichtlich vor allem die Frage, ob solistische Stimmen und ein Chor, nur Solist*innen oder nur Chor eingesetzt werden sollten. Zudem war er zunächst von einem acht- bis zwölfstimmigen Satz ausgegangen, welcher erst später in die Besetzung mit größerer Stimmenzahl überführt wurde.²⁶

Die beiden Skizzenseiten 1 (Images 6 und 5) und 2 (Image 7) zum ersten Satz *Hälfte des Lebens* spiegeln den schwankenden Entscheidungsprozess bezüglich der Besetzung wider. Ligeti erwog Besetzungsgrößen mit acht, womöglich zehn, in jedem Fall auch

24 Dies ist beispielsweise auf der Skizzenseite 15 (Image 27) gegen Ende des zweiten Satzes erkennbar. Zur genaueren Gestaltung der Form in den *Drei Phantasien* erläutert die Dissertation von Jane P. Clendinning mit exemplarischen Schautafeln verschiedene Aspekte der Stimmführung wie Mikropolyphonie und »Pattern Meccanico« in den Sätzen, allerdings ohne Bezug auf die Gedichttexte (vgl. Clendinning 1989, v.a. Bd. 2, 176–196).

25 Dibelius 2004, 119.

26 Die zunächst geringere Stimmenanzahl ist jedenfalls nicht darauf zurückzuführen, dass Ligeti den musikalischen Satz in Form eines Particells notierte und daher womöglich zunächst pausierende Stimmen wegließ. Auch die eingesehenen Skizzen zu *Éjszaka* und *Reggel* mit fünf bis acht Stimmen in Mappe 47 sowie die zu den sechsstimmigen *Nonsense Madrigals* in Mappe 167 wurden sofort in einer kompletten Besetzung notiert. Die Seiten zu *Lux aeterna* in Mappe 66 enthalten eher seriell orientierte Konzeptionen sowie Notizen zu Skalen und Stimmführungen, dann jedoch gleichfalls Skizzen zur vollständigen Besetzung (viermal vier Stimmen).



Beispiel 2a: György Ligeti, *Drei Phantasien*, Skizzen zu Nr. 1 *Halfte des Lebens* (Mappe 41, Image 6, Faksimile der Handschrift), © Paul Sacher Stiftung, Basel

zwölf und 16 Stimmen, mit und ohne Solist*innen, als mehrfach besetzter Chor oder nur solistisch. Eine echte Mehrchörigkeit erwog er offenbar für dieses Stück nicht, anders als bei den folgenden *Magyar Etüdök*.

Auf der wohl frühesten Skizzenseite 1 (Image 6) mit einer noch langsameren Tempovorgabe ($\text{♩} = 40$) als in der Reinschrift ($\text{♩} = 48$) notierte Ligeti mehrere verworfene Ideen für zehn bis zwölf Stimmen: links zunächst sechs Soli (S1, S2, M, A, T, B[a]r) und sechs Chorstimmen (S, M, A, T, B[a]r, Bs), von denen die Frauenchorstimmen Sopran, Mezzo und Alt kanonisch auf dem repetierten e^1 einsetzen (ein Anfang für »S solo« mit »S« [Chor?] darunter ist nicht fortgeführt); in blau finden sich danach Partiturangaben für vier Soli (S, M, T, Bar) und sechs Chorstimmen (S, M, A, T, Bar, Bs). Direkt darauf folgen wohl im Sinne einer Korrektur eine dick blau notierte Besetzungsvorgabe mit fünf bzw. sechs Solostimmen (S solo 1, S solo 2, M, A [ad lib....], T, Bar) sowie sechs eingerahmte Angaben für sechs Chorstimmen (S, M, A, T, Bar, Bs). Unterhalb der Noten formulierte Ligeti am Fuß der Seite den Vorschlag »oder 12 Soli«. Hier schwankte er also zwischen der Entscheidung für zwölf gleichberechtigte Solist*innen oder für bis zu sechsstimmiges

Solist*innenensemble plus sechsstimmigen Chor.²⁷ Offenbar erschien ihm letztlich die Option, Solist*innen einzusetzen, jedoch nicht attraktiv genug, sodass er für einzelne oder auch alle Stimmgruppen kanonische polyphone Strukturen mit gleichberechtigten Stimmen entwickelte.

Nach dem Studium der geschilderten Anfangsskizzen bleibt offen, ob Ligeti zunächst erwog, für jeden Satz der *Drei Phantasien* eine andere Besetzung zu wählen. Immerhin hatte er Jahre zuvor in Budapest zwei A-cappella-Chöre (1955) nach Texten von Sándor Weöres in verschiedenen Besetzungen komponiert: für acht Stimmen mit bis zu zwei Soli in *Éjszaka* (Nacht) sowie fünf bzw. dann zehn Stimmen in *Reggel* (Morgen).

Für heutige Aufführungen spielt der Entscheidungsprozess in Bezug auf die Besetzung insofern eine Rolle, als Ligeti im Titel der Druckfassung eindeutig einen 16-stimmigen gemischten Chor a cappella und nicht ein Solist*innenensemble benennt. Ericson dirigierte die Uraufführung mit einem 32-köpfigen Chor, also in vermutlich klanglich eher heikler doppelter Stimmbesetzung, und trug in seiner Dirigierpartitur namentlich Solist*innen für die markante »Nachtigallenpassage« des zweiten Satzes ein, ganz entsprechend Ligetis Vorschlag »Soli ad lib.« für diese Stelle.²⁸ Trotzdem sprechen die stimmlich ausgesprochen virtuose Gestaltung und der dicht gewebte Gesamtklang nicht grundsätzlich gegen eine Aufführung mit nur 16 gleichberechtigten Einzelstimmen. Zudem wäre die ursprünglich für Mai 1983 geplante deutsche Erstaufführung mit Clytus Gottwalds 16-stimmigem Ensemble, der *Schola Cantorum*, solistisch besetzt gewesen.²⁹ 16 gleichberechtigte Stimmen ermöglichten aufgrund der vorhandenen Symmetrien jedenfalls, klanglich, räumlich und in der formalen Anlage flexibel zu schreiben, wobei Ligeti weitaus mehr Möglichkeiten innerhalb der Sätze nutzte als noch in *Lux aeterna*.

Motivik

Die Frage zur Besetzung gewinnt insofern auch für die Motivik an Bedeutung, da Ligeti in der erkennbar frühesten Fassung der Skizzenseite 1 zum ersten Satz (Image 6, Bsp. 2a) zunächst zwischen Motiven der Chor- und Solostimmen unterschied. Er ließ zunächst drei Frauenchorstimmen kanonisch ab dem e¹ sekundweise aufsteigen, strich diesen Anfang und gestaltete dann eine in Solist*innenstimmen um g kreisende Motivik mit sekundweise absteigendem Achtelmotiv und darüber schwebendem Liegeton g¹ des Sopransolos 1. Es wäre also prinzipiell vorstellbar, dass der Komponist zunächst an zwei getrennte Kanons für Soli und für Chorstimmen dachte. Beim dritten Anfang des Satzes auf Skizzenseite 2 (Image 7) verteilt Ligeti den Liegeton g auf verschiedene Stimmen, die

27 In den direkt nach den *Drei Phantasien* entstandenen *Magyar Etüdök* (Uraufführung in Stuttgart mit Gottwalds Ensemble *Schola Cantorum* im Rahmen des Konzerts zu Ehren des 60. Geburtstags des Komponisten) schwankte Ligeti für den ersten Satz zunächst entsprechend den Skizzen zwischen zwölf und acht Stimmen (Mappe 151).

28 Handschriftliche Notiz des Dirigenten in der Dirigierpartitur (Kungliga Biblioteket Stockholm, Personarkiv Eric Ericson, Box 2010_152).

29 Für die solistische Besetzung entschied sich das *SWR Vokalensemble* bei Aufführungen in der letzten Zeit. An dieser Stelle sei herzlich dessen Mitgliedern für zwei eindrucksvolle Proben und Konzerte sowie anregende Gespräche zum Thema gedankt.

im Abstand eines Viertels einsetzen, den Ton dann unterschiedlich lang aushalten, ehe sie die absteigende Achtelmotivik aus der zweiten Fassung viertelweise kanonisch fortführen. Hier zeigt sich exemplarisch, dass Ligeti mehrere Ideen erprobt und daraus neue Kombinationen weiterentwickelt.

Unten, in der offenbar spätesten Fassung des Anfangs (Image 5, Bsp. 2b, finden sich in Punktnotation Melodieerfindungen zum Gedichtanfang, z.B. mit dem Beginn der aufstrebenden Terz noch um den Anfangston e¹ kreisend, und teilweise mit Mikrointervallen. Da sich Ligeti nicht für die erste, aber auch nicht für die zuletzt notierte Folge auf der Seite entschied, wäre vorstellbar, dass hier zunächst ein melodischer ›Pool‹ am Fuß der Seite vor der Notation der Partiturstimmen notiert wurde. Bereits hier ist die kreisende Melodiegestaltung deutlich angelegt. Weitere Notizen dieser Art liegen zu den *Drei Phantasien* nicht vor. Offenbar notierte Ligeti danach Motive gleich im rhythmischen Zusammenhang.

Rhythmus

In den Skizzen der Anfänge zum ersten Satz ist der Rhythmus recht schlicht gestaltet. Ligeti entschied sich nicht sofort für die gleichsam über dem Metrum schwebende Rhythmik, die in der Druckfassung erkennbar ist, in der sich die synkopierten Stimmen abwechselnd triolisch und binär überlagern. Ligeti gestaltete zunächst sowohl die Rhythmik als auch die Melodieführungen ›gerade‹, langsam fließend und daher mit gleichmäßig aufeinander folgenden Wortakzenten. Die durch ausgehaltene Überbindungen gleichsam sich einschleichende Sekundreibung findet sich jedoch schon in der ersten vorliegenden Skizze (Image 6, Bsp. 2a). Auch wenn die Triolik und die motivische Bewegung in der späteren Skizzenfassung (Image 5, Bsp. 2b) bereits mehr der Endfassung ähnelt, fehlt noch der Rhythmus punktierte Achtel-Sechzehntel, der in den ›geraden‹ Stimmen (Sopran 2, 4, Alt 2, 4, Tenor 2, 4) in der Druckfassung in Takt 1–3 (Textstelle »Birnen«) zu finden ist.

Allen dargestellten Varianten des Anfangs gemeinsam sind bereits die kanonisch angelegte Motivik mit kleinen Intervallen (vom Mikroton bis zur großen Terz), sich einschleichende Sekundklänge und tendenziell die Motivfortschreitung in Gegenbewegung. Der schwebende Klang wird durch die komplexer überlagerten Rhythmen erst sukzessive entwickelt.

Zyklische Ideen

Ligeti geht somit nicht von Anfang an von einer rhythmisch komplexen Satzstruktur aus, auch die Motivik wird erst allmählich entwickelt. Die Forschung beschreibt wiederholt ›Lamento-Motive‹ in Ligetis Werken der frühen 1980er Jahre, vor allem im Horntrio und im *Grand Macabre*, und greift beispielsweise den Hinweis des Komponisten auf einige ›madrigaleske Wendungen‹ im Sinne einer expressiven Textausdeutung auf.³⁰ An den

30 Vgl. Steinitz 2003, 259 und Bauer 1997, 298ff. Bereits zuvor stellte Constantin Floros Beispiele für Ligetis expressive Textausdeutung mit diesem Begriff dar (vgl. Floros 1985 und Floros 1996, 169f.);

Skizzen wird erkennbar, dass auch motivische Wiederholungen bzw. (satzübergreifende) Beziehungen sowie Variationen nicht in jedem Fall von Anfang an geplant sind. So enthält die verworfene erste Skizze zum ersten Satz noch nicht dasjenige Motiv, das später in allen Sätzen (teilweise variiert) zu erkennen ist: Die absteigende Achtelkette mit kleiner, dann großer Sekunde und folgendem größeren Intervall (vor allem einer Terz in Gegenbewegung) kommt also erst im Laufe der Skizzenarbeit hinzu.

Für den Umgang mit Hölderlins Text ist ein anderes Detail besonders interessant: Ligeti erprobte, wie bereits erwähnt, auf einer Seite mit frühen Skizzen zu *Wenn aus der Ferne* und *Abendphantasie* (Image 10, Bsp. 1) die Verwendung derselben Melodie für die Anfangsverse aus beiden Gedichten. Ab den folgenden Skizzen einschließlich der Reinschrift verwarf er jedoch nicht nur die Motivik, sondern auch den Text der ersten Verszeile zu *Abendphantasie* komplett. Somit entsteht der Eindruck, dass Ligeti am Anfang für einen bestimmten melodischen oder auch satztechnischen Einfall den passenden Text suchte oder kurzzeitig tatsächlich erwog, die Sätze quasi leitmotivisch oder gar zyklisch zu verknüpfen. Eine Skizze am Fuß der Anfangstakte zu *Abendphantasie* (Image 16, Bsp. 3) zum Text »Unzählig blühen« und zu »[komm du nun] sanfter Schlummer« aus dem Abschluss des Gedichts erinnert an das Motiv zu »Ihr holden Schwäne« aus *Hälfte des Lebens*. Ob Ligeti hier tatsächlich die Absicht verfolgte, die Gedichtabschnitte zyklisch aufeinander zu beziehen, um gar eine inhaltliche Verbindung etwa hinsichtlich der Vergänglichkeit zu schaffen, kann jedoch angesichts des vorhandenen Skizzenmaterials nicht eindeutig beantwortet werden – und entspricht nicht dem Ansatz Ligetis, der ja (wie oben dargelegt) eigentliche »Vertonungen« ablehnte.

Weitere Aufschlüsse über den Kompositionsprozess können dagegen auch noch verbale Eintragungen des Komponisten geben, die sich vor allem in den eben angedeuteten Skizzen zum Anfang des dritten Satzes finden.

6. DIE ERSTEN TAKTE ZU ABENDPHANTASIE

»váltott«

Wie bereits erwähnt, verfügte Ligeti über Erfahrung als Chorsänger und hatte bereits mehrfach für Chöre geschrieben. Seine Entwürfe und Skizzen zum Werk lassen erkennen, dass er das chorische Atmen nicht als notwendiges, von der Chorleitung zu lösendes Übel betrachtete, sondern dieses von Anfang an in die kompositorische Arbeit mit einbezog. Auf immerhin neun Skizzenseiten notierte er einen Hinweis auf »chorisches Atmen« mit »váltott léggés kiirva« bzw. abgekürzt »vált« oder »váltott«. Diese meist farbig und schräg markierten Vermerke finden sich bereits in solchen Partiturskizzen, in denen die Stimmen bzw. Stimmgruppen noch nicht rhythmisch ausgearbeitet, sondern meist als Orgelpunkt bzw. Liegeton festgehalten sind. Interessanterweise trägt Ligeti dazu nicht

Englbrecht spricht ohne weitere musikhistorische Einordnung von »madrigalesker Klangsymbolik« (Englbrecht 2001, 173) und stellt mit dem Begriff »Soggetto« von hier ausgehend Varianten eines »motivischen Modells« zum zweiten Satz auf (ebd., 175–177).

The image shows a handwritten musical score on aged paper, titled "Abendphantasie" by György Ligeti. The score is organized into systems for different instrument groups: strings (S1-4), woodwinds (A1-4), brass (T1-4), and a section labeled "RA" (likely Trombones). The left side of the page contains sketches for measures 1-31, while the right side contains sketches for measures 32-41. The notation is dense and includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. There are several handwritten annotations in red ink, including the word "NAGEL" and a circled section with a red 'X'. The page is marked with "L1" in the top right corner and "2" in a circle in the bottom right corner. The overall appearance is that of a working draft or sketch for a musical composition.

Beispiel 3: György Ligeti, *Drei Phantasien*, Skizzen zu Nr. 3 *Abendphantasie* (Mappe 41, Image 16, Faksimile der Handschrift), © Paul Sacher Stiftung, Basel

einfach (eingeklammerte) Atemzeichen ein. Stattdessen legt er das chorische Atmen exakt fest, indem er rhythmisch versetzte Pausen in den Chorsatz einfügt.

Beispielhaft kann die Rolle des chorischen Atmens im Kompositionsprozess anhand der beiden Anfangsskizzen der ersten Takte zur *Abendphantasie* auf Skizzenseite 1 (Image 16, Bsp. 3) nachvollzogen werden. Nach dem verworfenen Anfang mit rhythmisch parallel aufsteigenden Linien der Männerstimmen setzen die Stimmgruppen Alt, dann Sopran und schließlich Bass mit aufsteigenden Motiven ein, während der Tenor den Liegeton *g* aushält. Hier fügt Ligeti nachträglich für den Tenor farbig die Frage »vált[ott]?« hinzu und gibt sich die Anweisung »átirni!«, also »umschreiben«. In der Reinschriftfassung erhält letztlich der Bass den Liegeton *g* und atmet in zwei gekoppelten Stimmgruppen chorisch an rhythmisch exakt festgelegten Stellen, wodurch der Orgelpunkt kontinuierlich erklingen kann (vgl. Bsp. 4).

Doch vor allem hinsichtlich der Bedeutung der rhythmischen Konzeption hilft die Kenntnis der Eintragung »váltott«: So erklärt sich die dicht hintereinander gesetzte, imitatorisch angelegte Pausensetzung nicht nur als Möglichkeit, den Klang durch die Verteilung auf verschiedene Stimmen auf dem Liegeton *g* womöglich »farblich« zu modellieren. Betrachtet man auch andere »váltott«-Stellen, liegt es nahe, dass Ligeti nicht grundsätzlich von einem mikropolyphonen Wechsel der Klänge mit Silbenwechsel wie in *Lux aeterna* ausgeht. In der *Abendphantasie* ist das chorische Atmen genau festgelegt, um ein durchgehendes Klangfundament der ausgehaltenen Liegetöne gegenüber der bewegten Motivik der anderen Stimmen zu gewährleisten. Diese Festlegung sollte es zugleich ermöglichen, den folgenden Text im (*subito*) *piano* gesangstechnisch gut zu bewältigen und damit verbunden angemessen pünktlich den Textakzent darzustellen.³¹

»Rakéta«

Einen weiteren Begriff, nämlich »RAKÉTA« (Rakete), notierte der Komponist zu Beginn der Skizzen zum dritten Satz, offensichtlich um einen kompositorischen Grundgedanken zu vermerken. Obwohl sich Ligeti in verschiedenen Veröffentlichungen anschaulich vor allem im Hinblick auf bildhafte Inspirationen und synästhetische Assoziationen äußerte, erwähnte er diesen jedoch nicht. Dagegen existieren in der Forschungsliteratur wiederholt Hinweise auf u.a. Albrecht Altdorfers Gemälde *Die Alexanderschlacht* (1529), das in den Skizzen nicht erwähnt wird, das aber laut Ligeti den Anfang der *Abendphantasie* beeinflusst habe (wie er dies ja bereits für *Lontano* beschrieb). Die also bisher nur in den Skizzen auffindbare Assoziation »Rakéta« bezieht sich nicht direkt auf den Text (allenfalls ist indirekt ein raketengleich aufstrahlender Abendhimmel vorstellbar), spiegelt aber gut den musikalischen Bewegungsimpuls wider, der sich in allen Versionen der Anfangstakte findet. Daher eignen sich diese Takte auch kaum dazu, die durch Ligeti und danach

31 Das Skizzenmaterial zu Ligetis anderen Chorwerken a cappella zeigt nicht solche gehäuften Eintragungen mit »váltott«. Keine Eintragungen finden sich beispielsweise zu *Lux aeterna*. In den Materialien zu *Magyar Etüdök* existiert nur ein kurzer Hinweis auf chorisches Atmen am Ende des eher flächig angelegten zweiten Chorsatzes (Mappe 151). Die Skizzen zu den späteren *Nonsense Madrigals* (Mappe 167) enthalten nur in I,5 (Image 49) in den Takten 42–44 ausnahmsweise den verbalen Hinweis »váltott légges« für den Bass.

durch die Forschung erwähnten ›Madrigalisten‹ in den Chorwerken zu belegen. Doch lässt der Notentext erkennen, dass Ligeti für die Druckfassung die ursprüngliche Idee der »Rakéta« des verworfenen Takts 1 der Männerstimmen mit zunehmend kürzeren Notenwerten weiterentwickelte: Bereits bis Takt 5 kontrastiert die Dynamik auch durch die verwendete Satztechnik mit den sich imitierenden Stimmgruppen, wie bereits schon tendenziell in der zweiten Anfangsskizze der Seite (Image 16, Bsp. 3). Somit gewinnt der Gedichtanfang an Expressivität, die nicht nur durch die Vorgaben zur Dynamik, sondern auch die besondere Satztechnik entsteht.

Harmonik

Die Harmonik des Werks verdiente an anderer Stelle eine genauere Untersuchung. Hier seien abschließend nur einige Beispiele aus den Skizzen aufgeführt.³² Die Aufzeichnungen am Fuß der skizzierten Takte lassen erkennen, dass Ligeti außer kurzen Motiven auch kurze Akkordketten festhält. Solche Notate finden sich jedoch nicht unbedingt in Partiturentwürfen oder gar der Reinschrift des Werks wieder. So sind am Fuß der Skizzen- und Reinschriftseite 1 zur *Abendphantasie* (Image 16, Bsp. 3) mit den Anfangstakten vier Septakkorde in Buchstaben notiert (mit N bezeichnet, für ungarisch ›nagy‹ = ›groß‹), F^{N7}, X⁷ (unklar), G^{N7}, D^{N7}, ohne dass sie sich derzeit exakt spezifischen Takten zuordnen lassen. Letztendlich entwickelt Ligeti bis zur Reinschrift wesentlich komplexere Akkorde. So entsteht allein schon in Takt 1 beim Einsatz »Am Abend[himmel]« sukzessive vom Unisono *g* über die kleine Sekunde mit *as* ein siebenstimmiger auch im Ambitus aufgefächerter Akkord, der mit seinen Schichtungen kleiner Terzen in den drei oberen Sopranstimmen, dem Sekundaufbau von unten (*g*, *as*, *b*) sowie den enthaltenen Quartan und Tritoni eine strahlende Wirkung entfaltet und sich einer eindeutigen harmonischen Einordnung entzieht.

Diese Anfangstakte lassen exemplarisch erkennen, dass Ligeti einige Grundideen der vertikalen Satzgestaltung aus dem zweiten Partiturentwurf in die Reinschrift übernahm: Der Sekundklang am Anfang mit *g* im Tenor und dem tieferen *fis* im Alt wird variiert zum Orgelpunkt *g* im Unisono und der folgenden Sekunde *as* transformiert, also dem Tonmaterial, mit dem das Bassmotiv ursprünglich begann. Dagegen wird die tragende Funktion des Alts in Takt 1 der nicht verworfenen Skizze reduziert und die absteigende Chromatik motivisch herausgenommen. Der Gesamtklang der ersten Takte wird durch die Initialbewegung von *g* zu *as* und den sich daran anschließenden aufsteigenden clusterartigen Effekt organischer erreicht. Ligeti differenziert den Vokalsatz, wie am Beispiel von Takt 2 zu sehen ist, in der Reinschrift (z.B. an der Stelle der unbetonten Silbe »[A-] bend« und bei dem von den Männerstimmen eingeführten Sekundklang bei »Himmel«) mit einer komplexeren Akkordstruktur, die nun insgesamt deutlich über den Stand der Skizzen hinausweist (Bsp. 4).

32 Searby spricht summarisch von »pitch centers« und »tonal harmony«, die er an einem kurzen Beispiel des ersten Satzes zeigt (vgl. Searby 2010, 126–128); vgl. auch die sehr vage Andeutung zur Harmonik (»distinkte diatonische harmonische Gestalten in unkonventioneller Abfolge«) bei Englbrecht (2001, 181).

7. SCHLUSSFOLGERUNGEN

Ligeti's Skizzen und Entwürfe lassen erkennen, dass auch komplex strukturierte Werke von metrisch bzw. rhythmisch schlichten Ideen und von einem eher einfachen harmonischen Gedanken ausgehen können.

Der Komponist arbeitete, obwohl er die Textausschnitte überwiegend sukzessiv (dabei nur teilweise verschiedene Verse zeitgleich) verwendete, nicht einfach am Text Hölderlins entlang. Vielmehr experimentierte er in den Anfangstakten vor allem mit motivischen Einfällen sowie der Stimmbesetzung und Textverteilung zu Hölderlins Gedichtanfängen. Dabei wurden zunächst solistische Stimmen in verschiedener Stimmenzahl skizziert und wieder verworfen. Die früheste Skizzenseite 1 zur *Abendphantasie* veranschaulicht, dass Ligeti in der Frühphase der Komposition noch keine eindeutige Entscheidung hinsichtlich der Textausschnitte oder der zyklischen Gestaltung getroffen hatte. Die skizzierten Anfangsideen lassen insgesamt darauf schließen, dass er sich gleichzeitig mit einzelnen Wörtern und einigen bildhaften bzw. musikalischen Einfällen zu den ausgewählten Gedichten beschäftigte, ohne hier (anders als beispielsweise Heinz Holliger in seinen Hölderlin-Werken) ein ausgesprochen literaturwissenschaftliches oder psychologisches Interesse am Autor Hölderlin in den Kompositionsprozess einfließen zu lassen.

Verbale Eintragungen geben weitere Hinweise auf Ligeti's Arbeitsweise, zumal separate Notizzettel oder ähnliche frühe Niederschriften zu diesem Werk fehlen. Dichte Klangflächen, beispielsweise in den Männerstimmen als Fundament, sind schon mit verbalen Vermerken konzipiert, während der eigentliche Tonsatz noch nicht ausgearbeitet ist. Es ließ sich nachweisen, dass der Komponist offensichtlich großen Wert auf die rhythmische Festlegung des chorischen Atmens legte. Wie am Beispiel zu den »vältott«-Vermerken ausgeführt, ist eine vermeintliche Tendenz zur mikropolyphonen Anlage an mehreren Stellen vielmehr das Ergebnis der Suche nach einem dichten vokalen »Klangfundament« im Gesamtsatz und ein Mittel, die gesangstechnische Ausführung pragmatisch zu unterstützen. Nicht zuletzt kann die Untersuchung der Skizzen dazu beitragen, die besonderen Gestaltungselemente der *Drei Phantasien* besser zu erfassen und entsprechend zu würdigen. Dadurch, dass die Skizzen erwogene (und verworfene) Alternativen zeigen, kann deutlich werden, worin die spezifische Qualität des musikalischen Satzes im Hinblick etwa auf Motivik und Harmonik besteht.

Die Skizzen bedeuten jedoch nicht für alle Details einen wichtigen Schlüssel zum Werk: Wenn Ligeti im Kompositionsprozess beispielsweise die Titel anderer Werkprojekte aus der Zeit, wie die darauf entstandenen Etüden für Klavier und wohl das Klavierkonzert, in die Skizzen eintrug, heißt dies nicht zwangsläufig, dass Kompositorisches aus den *Drei Phantasien* in die genannten Werke eingeflossen ist. Die vorliegenden Skizzen ermöglichen schließlich eine differenziertere Einordnung der publizierten Äußerungen des Komponisten in seinen Werkkommentaren. So verweist Ligeti in den überlieferten Skizzen weder auf die in der Forschung vielzitierte *Alexanderschlacht* Altdorfers noch auf musikgeschichtliche Referenzen wie die Vokalpolyphonie der Renaissance. Jedoch spiegelt sich der kompositorisch leitende Bewegungsimpuls zu Beginn des dritten Satzes im Begriff »Rakéta«.

Somit erlauben die Skizzen und Entwürfe nicht nur einen Blick in die Kompositionsweise Ligetis, der zeigt, wie die Ideen sich erst in der konkreten Arbeit am Material nach und nach und dann zunehmend rascher entfalten. Sie können zugleich ein wichtiges Hilfsmittel und Korrektiv sein, um wesentliche kompositorische Ideen analytisch genauer zu erfassen.

Literatur

- Bauer, Amy M. (1997), *Compositional Process and Parody in the Music of György Ligeti*, Ph.D., Yale University.
- Benary, Peter (1998), »Skizze – Entwurf – Fragment«, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, 2. Auflage, hg. von Ludwig Finscher, Sachteil Bd. 8, Kassel: Bärenreiter / Stuttgart: Metzler, 1506–1519.
- Bernard, Jonathan W. (2011), »Rules and Regulation: Lessons from Ligeti's Compositional Sketches«, in: *György Ligeti. Of Foreign Lands and Strange Sounds*, hg. von Louise Duchesneau und Wolfgang Marx, Woodbridge: Boydell, 149–167.
- Clendinning, Jane Piper (1989), *Contrapuntal Techniques in the Works of György Ligeti* (2 Bde.), Ph.D., Yale University.
- Dibelius, Ulrich (2004), »Ligeti, György«, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, 2. Auflage, hg. von Ludwig Finscher, Personen- teil Bd. 11, Kassel: Bärenreiter / Stuttgart: Metzler, 108–121.
- Englbrecht, Bernd (2001), *Die späte Chormusik von György Ligeti*, Frankfurt a.M.: Lang.
- Floros, Constantin (1985), »Ligeti's Drei Phantasien nach Friedrich Hölderlin«, *Neue Zeitschrift für Musik* 146/2, 18–20.
- (1996), *György Ligeti. Jenseits von Avantgarde und Postmoderne*, Wien: Lafite.
- Konrad, Ulrich (1992), *Mozarts Schaffensweise. Studien zu den Werkautographen, Skizzen und Entwürfen*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- Lichtenfeld, Monika (1987), »... Und alles Schöne hatt' er behalten ...«. Fragmente zu Ligetis Ästhetik«, in: *György Ligeti. Personalstil – Avantgardismus – Popularität*, hg. von Otto Kolleritsch, Wien: Universal Edition, 122–133.
- Ligeti, György (2007), *Gesammelte Schriften* (2 Bde.), hg. von Monika Lichtenfeld, Mainz: Schott.
- Marx, Wolfgang (2012), »How I wonder what you're at!« – Sketch Studies of Ligeti's *Nonsense Madrigals*«, *Contemporary Music Review* 31/2–3, 135–148.
- Sallis, Friedemann (2015), *Music Sketches*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Searby, Michael D. (2010), *Ligeti's Stylistic Crisis: Transformation in His Musical Style 1974–1985*, Plymouth: Scarecrow.
- Steinitz, Richard (2003), *György Ligeti. Music of the Imagination*, London: Faber & Faber.

- (2011), »À qui un hommage. Genesis of the Piano Concerto and the Horn Trio«, in: *György Ligeti. Of Foreign Lands and Strange Sounds*, hg. von Louise Duchesneau und Wolfgang Marx, Woodbridge: Boydell, 169–212.
- (2012), »The Study of Composer's Sketches, and an Overview of those by Ligeti«, *Contemporary Music Review* 31/2–3, 115–134.
- Zimmermann, Heidi / Evelyne Diendorf (Hg.) (2016), *Sammlung György Ligeti. Musikmanuskripte*, Mainz: Schott.

Breit über mein Haupt dein schwarzes Haar

Vier auktoriale Versionen von Richard Strauss' Schack-Vertonung op. 19/2, betrachtet unter performativem Aspekt

Kilian Sprau

ABSTRACT: Das Lied *Breit über mein Haupt dein schwarzes Haar* von Richard Strauss liegt in zwei schriftlichen Fassungen vor: der als op. 19/2 publizierten Erstfassung (1888) und der jüngst edierten Zweitfassung von 1944. Der Komponist war außerdem als Pianist an zwei Einspielungen der Komposition beteiligt, von denen die frühere (1921/22) mit der Erstfassung, die spätere (1942) mit der Zweitfassung korreliert. Da beide Einspielungen Abweichungen vom schriftlichen Notentext aufweisen, existieren im Ergebnis vier auktoriale Versionen des Werks. Der Beitrag untersucht die Unterschiede der Schriftfassungen voneinander und vergleicht sie mit dem klingenden ›Notentext‹ der beiden Aufnahmen. Anschließend unterzieht er die beiden Einspielungen einer vergleichenden Analyse im Hinblick auf ausgewählte Merkmale der *Performance*: Tempo, Agogik und Zusammenspiel. Im Ergebnis wird deutlich, dass ein wesentlicher Unterschied zwischen erster und zweiter Schriftfassung des Lieds auf der Ebene des ›performativen Potenzials‹ liegt: in der Differenz der Interaktionsmöglichkeiten zwischen Gesangs- und Klavierpart.

The Richard Strauss song *Breit über mein Haupt dein schwarzes Haar* ("Spread over my head your raven hair") exists in two notated settings: the first one was published in 1888 as op. 19 No. 2, the second one (1944) hasn't been edited until recently. In addition, the composer participated as accompanist in two recordings of the composition: the earlier one (1921/22) correlates with the first, the later one (1942) with the second setting. Since both recordings differ from the respective notated score, in total there are four versions of the work at hand. The article examines the differences between the two notated settings and compares them to the 'text' of the two recorded performances. In addition, the two recordings are analyzed with regard to differing characteristics of performance, considering features such as tempo, agogics and ensemble interplay. In summary, the article demonstrates that a crucial difference between the two notated versions consists in how they allow for alternative performances, especially with reference to the interaction of singer and pianist.

Nicholas Cook konstatiert in seinem Buch *Beyond the Score* einen »performative turn«¹, der die Human- und Sozialwissenschaften, und damit auch die Musikforschung seit den 1990er Jahren erfasst habe. Gemeint ist damit ein Zugang, der den Gegenstand Musik nicht in ›traditioneller‹² Weise als in der Partitur niedergelegten ›Text‹ betrachtet, sondern

1 Cook 2013, 25.

2 Zum Begriffsgebrauch vgl. ebd., 262.

als *Performance*, d.h. als »social activity«³. Die entscheidende Funktion der Partitur ist aus dieser Perspektive die eines *social script*⁴, das nach Art eines Drehbuchs Anregungen und Anweisungen für soziales, sich im Klang der Musik manifestierendes Verhalten der Performer bereithält.⁵ Auch wenn Cook dem Verfahren, musikalische Aufführungen ausschließlich nach dem Prinzip »page-to-stage«⁶, also als klingende Reproduktion eines schriftlich fixierten Notentexts zu betrachten, distanziert gegenübersteht, können aus seinem Ansatz durchaus Kriterien für die Analyse einer Partitur abgeleitet werden. Zu fragen ist unter dieser Maßgabe nach dem »performativen Potenzial« eines Notentexts: Welche Formen der sozialen Interaktion zwischen Musiker*innen werden durch die spezifische Weise ermöglicht, in der eine bestimmte Partitur musikalische Abläufe strukturiert, veranlasst, anregt? Die folgende Studie geht dieser Frage durch einen Vergleich von zwei unterschiedlichen Schriftfassungen eines einzelnen Werks nach: der frühen und der späten Niederschrift eines Klavierlieds von Richard Strauss. Aus mehreren Gründen bietet sich genau dieses Werk einer Analyse unter dem Aspekt des »performativen Potenzials« der Partitur in besonderer Weise an: Diese Gründe hängen mit den Umständen und der Art der Bearbeitung zusammen, die von der Erst- zur Zweitfassung der Komposition geführt haben.

Die Kompositionsgeschichte ist reich an Werken, die bereits in fertiger Gestalt vorliegend, nachträglichen Umarbeitungen unterzogen wurden. Anlässe für solche Revisionen können in rein ästhetischen Erwägungen liegen, etwa wenn ein vormals als »vollendet« betrachtetes Werk seinen eigenen Urheber aufgrund veränderter künstlerischer Maßstäbe nicht mehr zu überzeugen vermag. Sie können aber auch »äußerer« Natur sein, etwa wenn die Anpassung einer Komposition an die Bedingungen einer konkreten Aufführungssituation erforderlich wird. Nicht selten liegt eine Kombination aus »äußeren« und »inneren« Beweggründen vor: Die Erfahrung einer konkreten Darbietung mag zur Einsicht in die ästhetische Notwendigkeit einer Umarbeitung führen; umgekehrt kann das vorhandene Bedürfnis einer künstlerischen Neugestaltung angesichts einer konkreten Aufführungssituation manifest werden. Die Rekomposition bewirkt dabei möglicherweise die Verdrängung einer früheren durch eine spätere Fassung, doch auch die Koexistenz alternativer Parallelfassungen ist möglich. Exemplarisch lassen sich die vielfältigen Konstellationen von Bearbeitungsprozessen bei Franz Schubert beobachten: Unter den Komponisten im Kunstliedbereich (dem auch das im Folgenden besprochene Werk entstammt) erweist er sich als prominentester Selbstbearbeiter.⁷

3 Ebd., 250. Vgl. ebd., 256: »to study performance is to study people interacting through sound«. Vgl. auch das *Performance*-Konzept Daniel Leech-Wilkinsons (2009, Kapitel 2.2).

4 Vgl. Cook 2013, 249–287.

5 »music is designed and *notated* in order to prompt the negotiation of social relationships« (ebd., 260; Hervorhebung des Verfassers); »the role of scores within the context of performance is in important ways [...] like that of theatrical scripts« (ebd.).

6 Ebd., 37; vgl. ebd., 33–55.

7 Walther Dürr (1975, 2) nennt es »ein Charakteristikum seiner Liedkompositionen«, dass Schubert »[e]ine große Anzahl seiner Lieder [...] nicht nur einmal, sondern mehrmals niedergeschrieben« hat. Dabei spielen Adaptionen an konkrete Aufführungssituationen – etwa die spezifischen Gegebenheiten einer Sängerstimme – ebenso eine Rolle wie Umarbeitungen aus rein künstlerischen

Das Liedschaffen von Richard Strauss (1864–1949) ist bislang kein prominenter Gegenstand für die Untersuchung von Überarbeitungsprozessen gewesen. Die zum 100. Geburtstag des Komponisten von Franz Trenner besorgte vierbändige *Gesamtausgabe* sämtlicher Lieder⁸ basiert zwar neben den Erstdrucken auch – »soweit erreichbar«⁹ – auf Manuskripten bzw. deren Reproduktionen, doch lassen sich dem Revisionsbericht nicht in allen Fällen Hinweise auf gegebenenfalls abweichende Fassungen entnehmen. Diese Situation verändert der 2016 vorgelegte erste Liedband¹⁰ der derzeit am Institut für Musikwissenschaft der *Ludwig-Maximilians-Universität München* erarbeiteten *Kritischen Ausgabe* der Werke von Richard Strauss. Der von Andreas Pernpeintner akribisch recherchierte und detailliert kommentierte Band, der die Liedopera 10 bis 29 enthält, legt im Fall von zwei Werken Alternativfassungen vor, die der Öffentlichkeit bislang nicht zugänglich waren.¹¹

Das Interesse der folgenden Studie gilt der Differenz zwischen den beiden Fassungen des Lieds *Breit über mein Haupt dein schwarzes Haar* op. 19/2. Die Quellenlage zu dieser Komposition stellt insofern eine Besonderheit dar, als neben den zwei Schriftfassungen auch zwei stark divergierende Einspielungen auf Tonträger vorliegen, an denen Strauss selbst als Klavierbegleiter beteiligt war und von denen jede einer der zwei Fassungen zugeordnet werden kann. Die spezifische Eigenheit der Zweitfassung im Unterschied zur bislang bekannten Erstfassung analytisch zu erschließen, ist das Ziel der Untersuchung. Sie nähert sich diesem Ziel in mehreren Schritten: Einer kurzen Darstellung der Textvorlage folgt die genaue Beschreibung der Quellensituation; ein anschließender Exkurs informiert über Eigenheiten des Liedbegleiters Richard Strauss. Hierauf folgt eine vergleichende Untersuchung der beiden Schriftfassungen des Lieds, mit denen danach die beiden Aufnahmen verglichen werden. Schließlich werden die beiden Einspielungen einer vergleichenden Analyse unter Berücksichtigung des performativen Verhaltens der Interpreten unterzogen. Die abschließende Zusammenfassung der Untersuchungsergebnisse plädiert für einen analytischen Zugang, der Notentext und *Performance* in Wechselwirkung betrachtet, und verwendet zu diesem Zweck die Kategorie des einer Partitur innewohnenden ›performativen Potenzials‹.

Beweggründen. Das Spektrum reicht von eher geringfügiger Variantenbildung – die sich im Fall des Lieds *Die Forelle* D 550 in immerhin fünf überlieferten Fassungen manifestiert – bis hin zur völligen Neukomposition eines Texts, wie im Fall von *An den Mond* (D 259 bzw. 296).

8 Trenner 1964.

9 Ebd., Bd. 1, V.

10 Pernpeintner 2016.

11 Neben der hier besprochenen Zweitfassung von op. 19/2 veröffentlicht Pernpeintner (2016, 147–165) erstmals die Manuskriptfassung der *Mädchenblumen* op. 22.

BREIT ÜBER MEIN HAUPT... EIN LIEBESLIED IN VIER VERSIONEN: ZUR QUELLENSITUATION

In seinem Klavierlied op. 19/2 greift Richard Strauss auf einen Text des von ihm häufig vertonten¹² Dichters Adolf Friedrich von Schack (1815–1894) zurück. Es handelt sich um ein Liebesgedicht, das dem inhaltlichen Verständnis keinerlei Schwierigkeiten entgegensetzt.¹³ Zentrales Motiv ist ein Hell-dunkel-Kontrast, der sich in der Gegenüberstellung des dunklen Haars der geliebten Person mit dem »Licht« ihrer Augen bzw. dem »Glanz« ihrer »Blicke« manifestiert:

Breit' über mein Haupt dein schwarzes Haar,
Neig' zu mir dein Angesicht!
Da strömt in die Seele so hell und klar
Mir deiner Augen Licht.

Ich will nicht droben der Sonne Pracht,
Noch der Sterne leuchtenden Kranz,
Ich will nur deiner Locken Nacht
Und deiner Blicke Glanz.¹⁴

Strauss hat vier mit eigener Hand erstellte Dokumente seiner Vertonung hinterlassen: zwei Manuskripte, die unterschiedliche Fassungen der Komposition wiedergeben, und zwei von ihm selbst am Klavier begleitete Tonaufnahmen. Da die früher entstandene Einspielung der ersten Schriftfassung, die spätere der zweiten Schriftfassung korrespondiert, beide Aufnahmen aber Unterschiede zum Notentext der jeweiligen Schriftfassung aufweisen, kann von insgesamt vier auktorialen »Versionen« des Lieds gesprochen werden.

Das Manuskript der ersten Schriftfassung von *Breit über mein Haupt dein schwarzes Haar* datiert vom 1. Februar 1888;¹⁵ der Komponist war zum Zeitpunkt der Entstehung knapp 24 Jahre alt. Das Manuskript bildet die Grundlage der Erstpublikation im Münchner Verlag Joseph Aibl (1888), die noch für den Abdruck der Komposition in der *Gesamtausgabe* sämtlicher Strauss-Lieder von 1964 die Referenz darstellt.¹⁶ Eine aktuellen wissenschaftlichen Ansprüchen genügende Edition dieser Fassung liegt im Rahmen der *Kritischen Ausgabe* der Werke von Richard Strauss vor.¹⁷

12 Schlötterer (1988, 21) zählt 16 Schack-Vertonungen und hebt die Bedeutung des Dichters für die frühe Liedproduktion des Komponisten in den Jahren 1886–1888 hervor. Strauss' prominenteste Schack-Vertonung ist ohne Zweifel *Ständchen* op. 17/2.

13 Schack gilt der heutigen Literaturgeschichtsschreibung, gleich anderen Mitgliedern des Münchner Dichterkreises »Die Krokodile«, etwa Emanuel Geibel, Paul Heyse oder Felix Dahn, als ein der eigenen Epigonenrolle bewusster »Nachzügler der klassisch-romantischen Epoche« (Sprenkel 1998, 540).

14 Wiedergabe nach Forschungsstelle Richard-Strauss-Ausgabe 2017.

15 British Library London (GB-Lbl: Loan 49/8); Angabe nach Richard-Strauss-Institut 2016.

16 Vgl. Trenner 1964, Bd. 1, 71f. und 345.

17 Pernpeintner 2016, 87f.

Zu Beginn der 1920er Jahre spielte der im sechsten Lebensjahrzehnt stehende Richard Strauss seine Komposition op. 19/2 neben weiteren ausgewählten Liedern gemeinsam mit dem Tenor Robert Hutt (1878–1942)¹⁸ für das Label Polydor ein.¹⁹ Im Folgenden wird das Entstehungsjahr der Aufnahme, Peter Morse und Christopher Norton-Welsh folgend, mit 1921/22 angegeben.²⁰ Hutt und Strauss folgen eindeutig dem Notentext der Edition des Verlags Aibl (1904 von der Universal Edition übernommen²¹), wie erwähnt mit Abweichungen in einigen Details, auf die unten näher eingegangen wird. Auf welche Ausgabe genau zurückgegriffen wurde, kann nicht mehr rekonstruiert werden.

Am 25. April 1942²² erfolgte eine weitere Einspielung des Lieds, diesmal für den *Reichssender Wien*, im Rahmen einer Serie von Liedaufnahmen, für die dem nunmehr fast 80-jährigen Komponisten prominente Solisten der Wiener Staatsoper als Partner zur Verfügung standen. *Breit über mein Haupt dein schwarzes Haar* wurde von dem Tenor Anton Dermota (1910–1989) gesungen. Diese Aufnahme hat in der Strauss-Forschung Beachtung gefunden als das »einzige aufgenommene Beispiel« für »die Vorliebe des Komponisten, improvisatorisch zu begleiten«²³ (zu dieser Gewohnheit Strauss' siehe unten): Nicht der von Dermota vorgetragene Vokalpart, wohl aber die vom Komponisten eingespielte Klavierstimme weicht erheblich von der ersten Schriftfassung (und damit auch von der früheren Einspielung) des Werks ab. Die Dokumentationslage erlaubt keine Rückschlüsse darauf, aus welchem Notenmaterial musiziert wurde. Nachvollziehbar ist

- 18 Hutt war seinerzeit Ensemblemitglied der Staatsoper Berlin; 1920 übernahm er die Rolle des Kaisers in der örtlichen Erstaufführung von Strauss' Oper *Die Frau ohne Schatten* (vgl. Kutsch/Riemens 1987, 1369).
- 19 Polydor 62363, B-2005, Mat. 1928½L (Angabe nach Morse/Norton-Welsh 1974, 94).
- 20 Vgl. ebd. Zur Frage der Datierung siehe unten, Anm. 33.
- 21 Vgl. Trenner 1993, 386.
- 22 Angabe gemäß Karteikarte »Abteilung 9 (Musik), Wien 68779« im *Deutschen Rundfunkarchiv*, Frankfurt a.M. Das Karteikartensystem des Österreichischen Rundfunks nennt als Aufnahmedatum den 1. Juni 1942. Da Franz Trenners *Chronik zu Leben und Werk* als Strauss' Aufenthaltsort jedoch nur für den 25. April Wien angibt (für den 1. Juni hingegen Garmisch-Partenkirchen), wird dieser Angabe hier nicht gefolgt (vgl. Trenner 2003, 614). Die widersprüchliche und insgesamt spärliche Dokumentationslage erklärt sich u.a. durch die Zeitläufte: Der *Reichssender Wien*, Nachfolgeinstitution der *Radio Verkehrs AG* (RAVAG), war infolge der Eingliederung Österreichs ins Deutsche Reich zwischen 1938 und 1945 in die *Reichs-Rundfunk-Gesellschaft* (RRG) integriert. Die erhaltenen Dokumente bieten lediglich formale Angaben, etwa zu Interpreten, Aufnahmeort und -datum und zum Inhaber der Verlagsrechte (damals: Universal Edition). Sollten je ausführlichere Dokumente existiert haben, die z.B. Hinweise auf den Ablauf der Aufnahmen, die etwaige Anzahl von Aufnahmetakes, das verwendete Notenmaterial geben könnten, wären sie entweder von der sowjetischen Besatzungsmacht beschlagnahmt, vor Ablauf des Kriegs nach Berlin transportiert (eine unwahrscheinliche Variante) oder aber beim Bombardement des Wiener Funkhauses vernichtet worden. Für hilfreiche und detaillierte Auskünfte danke ich herzlich Herrn Jörg Wyrchow (*Stiftung Deutsches Rundfunk Archiv*, Frankfurt a.M., Abteilung Information, Dokumentation und Bestände), Herrn Mag. Hannes Heher (Österreichischer Rundfunk, Wien) und Herrn Prof. Wolf Harranth (*Dokumentationsarchiv Funk*, Wien).
- 23 Morse/Norton-Welsh 1974, 84 und 94. Eine digitalisierte Veröffentlichung der Aufnahme liegt vor im Rahmen der CD-Edition *Richard Strauss. Komponist, Dirigent, Pianist und Klavierbegleiter*, Membran Music 232597 [2011].

jedoch die zitierte Deutung, dass es sich um eine vom Komponisten (möglicherweise so ähnlich auch schon zu früheren Anlässen) improvisierte Begleitung handelt.

Diese Auffassung vertritt auch Pernpeintner.²⁴ In der *Kritischen Ausgabe* publiziert er erstmals den Notentext eines Manuskripts, das im Strauss'schen Briefwechsel als eigenständige Fassung des Lieds *Breit über mein Haupt* angesprochen wird²⁵, aber erst von Pernpeintner als solche identifiziert wurde.²⁶ Der Notentext dieses Autographs, datiert vom 31. März 1944, ist der zweiten Aufnahme trotz »kleine[r] Veränderungen gegenüber der Einspielung«²⁷ so ähnlich, dass Strauss' Klaviervortrag vom 25. April 1942 als Variante dieser zweiten Fassung zu bezeichnen ist. Da aber das von Strauss festgehaltene Datum der Niederschrift *nach* dem der Tonaufzeichnung liegt und eine vor diesem Datum entstandene Niederschrift oder Skizze nicht bekannt ist, liegt die erwähnte Interpretation nahe, dass die Aufnahme aus dem Wiener Funkhaus eine Improvisation des Komponisten dokumentiere. In jedem Fall bezeugt die Quellsituation wohl einen Schaffensprozess, der über eine am Instrument entstandene Veränderung der Erstfassung zur im Notat fixierten Zweitfassung führt. Auch wenn das für den kreativen Prozess »in letzter Instanz Entscheidende«²⁸ – die von außen unbeobachtbaren Vorgänge im kompositorischen Bewusstsein – natürlich auch durch die Aufzeichnung einer musizierten Improvisation nicht direkt erschließbar werden, liegt hier doch ein außerordentlich glücklicher Fall dokumentarischen Einblicks in die kreativen Prozesse der Komponistenwerkstatt vor: Eine seltene Alternative zur üblicherweise auf Basis schriftlich fixierter Skizzen erfolgenden Rekonstruktionsarbeit, die umso willkommener erscheint, als der freizügig-nachschöpferische Umgang des Pianisten Strauss mit den Partituren des Komponisten Strauss notorisch ist.

»ICH SPIEL'S GANZ ANDERS«: RICHARD STRAUSS ALS BEGLEITER SEINER EIGENEN LIEDER

Strauss ist über einen Jahrzehnte währenden Zeitraum hinweg öffentlich als Interpret seiner eigenen Lieder in Erscheinung getreten; herausragende Liedsänger*innen seiner Epoche wie Elisabeth Schumann oder Leo Slezak waren dabei seine Partner. Als ideale Sängerin seiner Lieder hat der Komponist seine Gattin, die Sopranistin Pauline Strauss (geb. de Ahna; 1863–1950) gerühmt²⁹, mit der er häufig konzertierte, von deren Darbietungen aber leider keine Aufnahmen existieren³⁰. Nach dem Rückzug seiner Frau vom

24 Vgl. Pernpeintner 2016, XX. Vgl. auch Pernpeintner 2017, 427–430.

25 Vgl. Pernpeintner 2016, 106f.; Faksimile des Originalmanuskripts: ebd., XXV. In einem Brief an den Komponisten vom 27. Mai 1944 spricht Kurt Soldan von den »beiden Fassungen« der Komposition (zitiert nach Pernpeintner 2016, XXI).

26 Vgl. ebd., XXI, Anm. 30. Noch im Trenner'schen Werkverzeichnis wird das Manuskript irreführend als »Eigenhändige Abschrift« bezeichnet (Trenner 1993, 133).

27 Pernpeintner 2016, XXf.

28 Schlötterer 1999, 23.

29 Vgl. die Originalzitate in Beyer/May/Werbeck 2016, 252 und 318f.

30 Vgl. Petersen 1986, 203.

Konzertpodium 1908 verminderte Strauss seine Tätigkeit als Liedbegleiter, wie auch seine kompositorische Liedproduktion drastisch zurückging. Beides intensivierte sich dann nach dem Ersten Weltkrieg wieder, motiviert unter anderem durch die Begegnung mit Elisabeth Schumann.³¹

Was sich schriftlichen Zeugnissen über Strauss' Klavierspiel entnehmen lässt, hat Barbara A. Petersen akribisch zusammengetragen.³² Direktere Informationen als schriftliche Selbstzeugnisse und Ohrenzeugenberichte vermitteln natürlich die Tonaufnahmen, auf denen Strauss als Begleiter seiner eigenen Lieder zu hören ist. Aus der Zeit seiner aktiven Konzerttätigkeit liegen insgesamt acht Aufnahmen vor, die 1921/22³³ gemeinsam mit dem Tenor Robert Hutt und dem Bariton Heinrich Schlusnus entstanden, darunter die frühere Einspielung von *Breit über mein Haupt dein schwarzes Haar*. Die später, in den Jahren 1942 und 1943 hergestellten Aufnahmen umfassen über 30 Lieder, darunter, neben op. 19/2, weitere Duplikate des zwanzig Jahre zuvor eingespielten Repertoires.³⁴

Strauss' auf diesen Aufnahmen dokumentiertes Musizierverhalten ist bislang nur gelegentlich Gegenstand analytischer Untersuchungen geworden; am eingehendsten wird es von Petersen besprochen. Ihre Untersuchung zeigt, dass Eigenschaften des Orchesterleiters Strauss, der in der Forschung insgesamt mehr Aufmerksamkeit gefunden hat³⁵, auch auf den Pianisten Strauss zutreffen. Ebenso wie in von ihm geleiteten Aufnahmen symphonischer Musik äußert sich auch hier eine auf Traditionen des 19. Jahrhunderts zurückgehende Neigung zu rhythmischen Freiheiten, zu flexibler Agogik und Temponahme bzw. zum freien Umgang mit diesbezüglichen Vorschriften in Partituren (eigenen wie fremden).³⁶ Wie aus Erinnerungen Elisabeth Schumanns hervorgeht, machte Strauss aus dieser ›soveränen‹ Haltung gegenüber der Verbindlichkeit des Notierten keinen Hehl: »Halten S' doch die hohen Töne ruhig länger, nicht immer so genau singen«³⁷, habe er sie ermuntert. Zu den für Klavierspieler seiner Generation typischen *Performance-stilistischen*³⁸ Ausdrucksmitteln gehört außerdem die Neigung zur *dislocation*, also zur zeitlichen Dissoziation satztechnischer Ebenen, z.B. in der Vorwegnahme von Basstönen

31 Vgl. ebd., 162–164, 189f. und 207. Der letzte gemeinsame Liederabend des Ehepaars Strauss fand am 25. Oktober 1908 statt (vgl. Beyer/May/Werbeck 2016, 320, Anm. 36).

32 Vgl. Petersen 1986, 188–214 (»Richard und Pauline Strauss als Liedinterpreten«).

33 Angabe nach Morse/Norton-Welsh 1974, 87, 89, 91, 93, 94, 96, 98 und 104. Das Booklet zur digitalisierten Edition (Membran Music 232597) nennt die Jahre 1919 (Schlusnus) und »1920 (?)« (Hutt). Holden (2011, 229) gibt 1921 an.

34 Strauss hat sein Klavierspiel außerdem auf mehreren Klavierrollen verewigt; für die Firma Ampico etwa hat er 1921 den Klavierpart dreier Lieder aufgezeichnet. Vgl. Morse/Norton-Welsh 1974, 88, 91 und 101; Holden 2010, 265 und 322, Anm. 45; Holden 2011, 140.

35 Vgl. Philip 1992, 9f., 29–31 und 83; Holden 2010; Holden 2011, bes. 163–259; Schlötterer-Trainer 2014.

36 Zum Dirigenten Strauss bzw. seiner *Performance-stilistischen* Verortung vgl. Philip 1992, 9f., 29–31, 83 und 234f.; zum Liedbegleiter Strauss vgl. Petersen 1986, 209–214.

37 Zitiert nach Wilhelm/Sessner 1984, 221.

38 Zum Begriff ›performance style‹ vgl. Leech-Wilkinson 2009, Kapitel 8, Absatz 18.

oder dem Arpeggieren von Akkorden³⁹, die als Stilmittel eines in spezifischer Weise ›kan-tablen‹ Klavierspiels betrachtet wurden⁴⁰.

Ein besonderes Kennzeichen des Liedbegleiters Strauss jedoch wäre für die Ohren der Nachwelt verloren, gäbe es nicht die späte Einspielung des Lieds *Breit über mein Haupt*: sein grundsätzlich improvisatorischer Zugang zum Notentext. Der Musikwissenschaftler Alfred Orel, der Strauss bei einem Konzert mit Elisabeth Schumann die Noten umblättert, berichtet, der Komponist habe ihn zu Beginn gewarnt: »Sie dürfen aber nicht in die Noten schauen, denn ich spiel's ganz anders.« Und tatsächlich habe das Notat teils kaum mehr als die Funktion einer »Gedächtnisstütze[.]« für Strauss' Vortrag erfüllt, der nach Gusto »Baßverdoppelungen« und »Akkordbereicherungen« angebracht habe, im Lied *Cäcilie* (op. 27/2) gleichsam »ein ganzes Orchester« habe »aufrauschen« lassen und zwischen den Liedern überleitend auf Themen aus seinen eigenen Opern improvisiert habe: »eine Kunst des Akkompagnierens«, die Orel als »wohl unerreicht«⁴¹ bezeichnet. Diese Schilderung der Strauss'schen Improvisationskunst wird durch Zeugnisse weiterer Ohrenzeugen untermauert.⁴² Elisabeth Schumann berichtet, Strauss habe ihre Liedvorträge teils auswendig begleitet – freilich ohne dabei ein besonders gutes Gedächtnis für den Notentext unter Beweis zu stellen. Mit Begeisterung erinnert sie sich einer von Strauss nahezu vollständig improvisierten Begleitung zu ihrem Vortrag des Lieds *All mein Gedanken* op. 21/1.⁴³ Keinesfalls kann aus solchen Schilderungen gefolgert werden, der Komponist habe sich den von ihm begleiteten Sängerinnen und Sängern gegenüber rücksichtslos verhalten, sich etwa am Klavier in den Vordergrund gespielt. Ganz im Gegenteil wird mehrfach von der Zurückhaltung seines Auftretens, der Dezenz seines Begleitens und der kammermusikalischen Qualität seines Spiels berichtet.⁴⁴ Allerdings ist belegt, dass er im Hinblick auf die Tempowahl gelegentlich die Führung über den Vokalpart übernahm.⁴⁵ Als Zeugnisse rücksichtsvoll gemeinschaftlichen Musizierens beschreibt auch Martha Elliott Strauss' Liedaufnahmen, gerade im Hinblick auf Freiheiten in der Tempogestaltung: »Strauss was perfectly willing to adapt the flow of a song to fit

39 Zum Phänomen der ›dislocation‹ vgl. Philip 1992, 47, sowie Milsom/Peres Da Costa 2014, 85 und 88–90. Zur Anwendung dieses performativen Stilmittels durch den Pianisten Strauss vgl. Petersen 1986, 210.

40 Vgl. Milsom/Peres Da Costa 2014, 85.

41 Alfred Orel (1952), »Richard Strauss als Begleiter seiner Lieder. Eine Erinnerung«, *Schweizerische Musikzeitung* 92/1, 12–13, zitiert nach Trenner 1954, 82f.

42 Vgl. etwa Schuh 1976, 470, sowie die Verweise bei Petersen 1986, 208f.

43 Schumanns Bericht ist wiedergegeben bei Wilhelm/Sessner 1984, 223f.

44 Vgl. die von Petersen (1986, 193, 205 und 208) referierten Schilderungen.

45 So berichtet Walter Slezak (1964, 90) in Erinnerungen an seinen Vater, den Tenor Leo Slezak, dieser habe sich von Strauss gern bei Liedkonzerten begleiten lassen, allerdings unter den von Strauss angeschlagenen raschen Tempi gelitten. »Papa wollte sie langsamer, aber Strauss sagte: ›Ah gehn S', so schön ist das ja gar nicht!‹ Die Eintragungen, die Pauline Strauss im Zuge der künstlerischen Zusammenarbeit mit ihrem Gatten in ihrem Handexemplar von op. 19/2 vorgenommen hat (Druckausgabe der Erstfassung), geben zwar Aufschlüsse über die performative Gliederung der Komposition (z.B. durch Atemzäsuren), evtl. auch über den Gebrauch von Portamenti, nicht aber über Fragen der Tempoauffassung (vgl. die Auflistung der Eintragungen bei Pernpeintner 2016, 300).

the tastes and needs of different singers, and his recordings reveal considerable flexibility and variety in tempo.«⁴⁶

Als Zeugnis der Strauss'schen Improvisationskunst wird in der Forschung, wie erwähnt, seine spätere Aufnahme von *Breit über mein Haupt* gewertet. Obgleich Strauss auch in weiteren Liedeinspielungen vom Notentext der Druckausgaben abweicht⁴⁷, sind die Differenzen nirgends so gewaltig wie in der späten Einspielung dieses Lieds, die als vor deren Niederschrift realisierte Variante der Zweitfassung zu gelten hat. Doch kann es sich bei dieser Aufnahme wirklich um eine *spontan* erschaffene Neufassung handeln? Zweifel sind angebracht. Elisabeth Schumann überliefert, sie habe den Komponisten kurz nach der Aufführung gebeten, das improvisierte »neue *All mein Gedanken*«⁴⁸ aufzuschreiben. Er habe daraufhin erklärt, sich bereits nicht mehr daran erinnern zu können.⁴⁹ Diese Anekdote thematisiert die Unzuverlässigkeit des schöpferischen Gedächtnisses. So lässt die große Ähnlichkeit zwischen der zweiten Einspielung und der schriftlichen Zweitfassung von *Breit über mein Haupt* naheliegend erscheinen, dass die von Strauss gespielte Begleitung nicht gänzlich spontan aus dem Augenblick heraus entstand – oder soll man sich vorstellen, der Komponist habe den Klavierpart nachträglich, die Aufnahme transkribierend, vom Tonband »heruntergehört«? Wahrscheinlicher wirkt die Annahme, dass die im Studio dargebotene, von der Druckfassung abweichende Begleitung bereits im Verlauf wiederholter Aufführungen er-improvisiert worden war und sich zum Zeitpunkt der Aufnahme zu einer mehr oder weniger feststehenden neuen Fassung verfestigt hatte, die dem Komponisten dann bei der Niederschrift des Manuskripts zur zweiten Fassung aus dem Gedächtnis verfügbar war.⁵⁰ Diese Annahme passt zur Tatsache, dass beim Notat immerhin noch »kleine Veränderungen«⁵¹ gegenüber der Einspielung vorgenommen wurden. Sie erhält Plausibilität aber auch angesichts der performativen Möglichkeiten, die die Zweitfassung im Unterschied zur Erstfassung bietet und die Strauss bereits bei früheren Darbietungen genutzt haben mag. Dieses performative Potenzial der späten Partitur wird im Folgenden erforscht; hierzu ist zunächst auf die wesentlichen Unterschiede zwischen den beiden schriftlich fixierten Fassungen bzw. den beiden Einspielungen einzugehen. Auch Differenzen zwischen den Aufnahmen und den jeweils korrelierenden Schriftfassungen werden in diesem Zusammenhang benannt.

46 Elliott 2006, 188f.

47 Vgl. Petersen 1986, 210–212.

48 Wilhelm/Sessner 1984, 224.

49 Vgl. ebd.

50 In diesem Sinn gibt Schlötterer (1999, 24) zu bedenken, Strauss' Begleiten könne über die bloße »schöpferische Spielerei« hinaus auch als »ernstzunehmende improvisatorische Form des Weiterkomponierens« verstanden werden.

51 Pernpeintner 2016, XXf.

OP. 19/2: ERST- UND ZWEITFASSUNG IM VERGLEICH⁵²

Strauss' Vertonung des Gedichts *Breit über mein Haupt dein schwarzes Haar* atmet den Geist der im späteren 19. Jahrhundert aufkommenden *Schlichten Weisen*, einer Art kompositorischen Rollenspiels, in dem Vertreter avantgardistisch komplexer Kunstmusik wie Strauss (op. 21) und Reger (op. 75), ohne dabei den Anspruch ihres kompositorischen Selbstverständnisses zu verleugnen, mit Stilmitteln »volkstümlicher«⁵³ Gestaltung operierten. So wird jeder der acht Verszeilen von Schacks Textvorlage eine zweitaktige Phrase zugeordnet, woraus sich eine insgesamt 16-taktige Form von »herkömmlich«⁵⁴ regelmäßigem Bau ergibt. Auch die harmonische Makroprogression ist traditionell gehalten: Takt 8 bringt als Mittelzäsur eine Ausweitung in die Dominante der Grundtonart Ges-Dur; in Takt 4 und 12 finden sich Halbschlüsse in der Grundtonart. Der melodische Verlauf orientiert sich an ebenso vertrauten Mustern: Der zweite Viertakter kann als steigende Variante des ersten betrachtet werden;⁵⁴ die Rückmodulation im dritten Viertakter evoziert Aspekte einer melodischen Sequenz;⁵⁵ der vierte Viertakter erinnert an die diastematische Kontur des Liedbeginns.⁵⁶ Insgesamt ergeben sich Assoziationen an überkommene Reprisesformen, wie sie etwa aus dem klassischen Menuett und einfachen Liedformen vertraut sind. Das Lied setzt ohne Klaviervorspiel unmittelbar mit der Singstimme ein, wird allerdings durch ein viertaktiges Nachspiel beschlossen, das melodisch und harmonisch auf den letzten Viertakter zurückgreift.

Merkmale kompositorischen Raffinements finden sich in der Rhythmik, die auf prosodische Deklamation weit größeres Gewicht legt als etwa auf rhythmische Analogiebildung im Dienst formaler »Symmetrie«.⁵⁷ Auch die technischen Ansprüche der Singstimme distanzieren das Lied unmissverständlich von der »volkstümlichen«⁵⁸ Sphäre: Durch weitgeschwungene Melodiebögen, eine insgesamt hohe Tessitur (ges^1 – as^2), dynamische Bandbreite vom *piano* bis zum *fortissimo*, emphatisch inszenierte Spitzentöne (T. 6 und 13–14) sowie ausdrückliche Anweisung zum Portamentgebrauch⁵⁸ werden alle Anforderungen an ein effektvolles »Podiumslied«⁵⁸ erfüllt, eine Kategorie, die genuin mit dem

52 Den folgenden Analysen liegt der Notentext nach Pernpointner 2016, 87f. und 106f., zugrunde.

53 Kravitt 2004, 169. Dort werden als weitere Komponisten von Liedsammlungen mit dem Titel *Schlichte Weisen* Alexander Ritter, Martin Plüddemann und Richard Trunk genannt. Die Wortprägung »Schlichte Weisen« geht auf den Titel einer Gedichtsammlung von Felix Dahn zurück, der Ritter, Strauss und Reger für ihre Liedersammlungen Texte entnahmen.

54 Die in den Takten 1–2 aufsteigend tonikale Tonhöhenfolge der Gesangsstimme, b^1 - des^2 - ges^2 , wird in den Takten 5–6 »überboten« zu b^1 - des^2 - as^2 .

55 Vgl. die Tonhöhenverläufe der Gesangsstimme: des^2 - f^2 -(c^2)- des^2 (T. 9–10), des^2 - g^2 - es^2 (T. 11–12).

56 Vgl. die »kurvenförmigen« Tonhöhenverläufe der Gesangsstimme: b^1 - des^2 - ges^2 es^2 - as^1 (T. 1–2), des^2 - as^2 - g^2 - f^2 - b^1 (T. 13–14).

57 So findet sich z.B. nur zu einem einzigen Phrasenbeginn ein rhythmisch identisches Gegenstück (vgl. T. 2–3 und 10–11).

58 Nicht nur die in Takt 14 vom Komponisten zwischen b^1 und ges^2 platzierte aufsteigende Linie symbolisiert gleitenden Tonhöhenverlauf, sondern auch die Verbindung zweier syllabisch textierter Tonhöhen durch Bogensetzung (T. 12) ist als Aufforderung zum Gebrauch von Portamento konventionalisiert (vgl. Brown 1999, 570; Elliott 2006, 141).

Strauss'schen Liedschaffen verbunden ist.⁵⁹ Die harmonische Detailprogression verzichtet zwar auf die autonome Entfaltung von Chromatik und orientiert sich grundsätzlich an den übergeordneten tonalen Zentren, wartet jedoch wiederholt mit exquisiten dissonanten Schärfungen auf;⁶⁰ auch weist eine unerwartete Fortschreitung in den Takten 11–12⁶¹ die Einfachheit der harmonischen Makrostruktur als artifiziell, als Produkt gezielter Gestaltung aus.

Unter allen beschriebenen Gesichtspunkten gleichen die beiden Schriftfassungen des Lieds einander völlig. Insbesondere wird die Gesangsstimme direkt aus der ersten in die zweite Fassung übernommen.⁶² Verändert erscheint darin also ausschließlich die Klavierstimme, und auch dies nicht auf der Ebene der Satzstruktur (von einem marginalen Eingriff im Klaviernachspiel abgesehen⁶³), sondern nahezu ausschließlich unter dem Aspekt der pianistischen Figuration. Diese Konstellation unterscheidet sich von vielen anderen Rekompositionen im Bereich des Kunstlieds, grenzt sich von der einfachen Variantenbildung in Gesangs- und Klavierpart (vgl. Schuberts Lied *Die Forelle* D 550) ebenso ab wie von einer vollständigen Neukomposition (vgl. Schuberts *An den Mond* D 259 bzw. 296). Sie verweist auf den wahrscheinlichen Entstehungshintergrund der Zweitfassung von *Breit über mein Haupt*: die Improvisationskunst des Komponisten Strauss, die eine sich im Laufe der Zeit verfestigende Neufassung des Klavierparts bei unverändert gebliebener Gesangsstimme generierte. Freilich stellt sich die Frage, was den Komponisten gerade im Fall dieses einen Lieds dazu veranlasste, seine Improvisation schließlich schriftlich niederzulegen, während er so viele andere, wie geschildert, der ewigen Vergessenheit anheimgab. Die Antwort kann nur lauten: Der von Strauss er-improvisierte Klavierpart muss dem Lied *Breit über mein Haupt* eine gegenüber der gedruckten Partitur so grundlegend neue Dimension erschlossen haben, dass eine schriftliche Fixierung im Sinne einer zweiten Werkfassung schließlich geboten schien.⁶⁴ Dieser substanziellen Veränderung, die

59 Der Begriff ›Podiumslied‹ geht auf Werner Oehlmann zurück (vgl. Bauni/Oehlmann/Sprau/Stahmer 2008, 630).

60 So etwa durch Vorhaltsbildungen in Takt 3 und Takt 11–12.

61 Die gemeinte Progression folgt dem Prinzip des ›motivo di cadenza‹. Nach einer Ausweichung ins tonikalisierte b-Moll (T. 9–10) hat das den Takt 11 eröffnende Des-Dur zunächst selbst tonikalen Charakter. Der darauffolgende es-Moll-Akkord (T. 11, Zählzeit 3) lässt ein dominantisches As-Dur im Sinne einer II-V-Fortschreitung erwarten. Stattdessen tritt mit Takt 12 überraschend ein durch Nonvorhalt geschärfter as-Moll-Akkord ein, der nun seinerseits als II. Stufe via Des-Dur in die Ausgangstonart Ges-Dur zurückleitet.

62 Unterschiede existieren lediglich im Hinblick auf die dynamischen Vorgaben: Die expliziten Piano-Anweisungen in der Gesangsstimme der ersten Fassung (T. 1 und 8) fehlen in der Zweitfassung, die auch bei der Einzeichnung von Crescendi und Decrescendi in den Vokalpart sparsamer verfährt (vgl. jeweils T. 5, 7 und 15). In all diesen Fällen finden sich allerdings die im Gesangspart fehlenden Anweisungen in der Dynamisierung der Klavierstimme.

63 In der Erstfassung folgt der Epilogkadenz in Takt 17–18 eine T^D-T-Fortschreitung (T. 18–19). In der Zweitfassung wird der tonikale Orgelpunkt durch eine grundstellige D-T-Progression, eine zweite Epilogkadenz, ersetzt.

64 Zu erwähnen ist, dass Strauss offenbar beabsichtigte, die Zweitfassung des Lieds in eine in den späten 1940er Jahren projektierte Gesamtausgabe seiner Lieder aufzunehmen (die allerdings nicht realisiert wurde). Vgl. Pernpeintner 2016, XVIIIff., und Pernpeintner 2017, 428–437.

Andante maestoso

p *3*
Breit ü - ber mein Haupt dein schwar - zes Haar, neig' zu mir dein An - ge -

p molto legato
con Ped.

4
sicht, _____ da strömt in die See - le so hell und klar _____ mir dei - ner

Andante

p *3*
Breit ü - ber mein Haupt dein schwar - zes Haar, neig' zu mir dein An - ge -

Red * *Red* * *Red* * *Red* * *Red* * *Red* *

4
sicht, _____ da strömt in die See - le so hell und klar _____ mir dei - ner

cresc.
Red * *Red* * *Red* *

Beispiel 1: Richard Strauss, *Breit über mein Haupt dein schwarzes Haar* op. 19/2, T. 1–6 (oben: Erstfassung; unten: Zweitfassung); © 2016 by Verlag Dr. Richard Strauss

das Werk durch die modifizierte Klavierfiguration erfährt, auf den Grund zu gehen, ist das Ziel der folgenden Analysen.

Das Prinzip, nach dem Strauss Veränderungen an der Figuration des Klaviersatzes vornimmt, ist das der Erweiterung: Über die Erstfassung legt sich gewissermaßen eine zweite Schicht, die verbliebene Leerstellen ausfüllt: Der originale Klaviersatz bleibt im Wesentlichen erhalten, wird aber auf unbesetzt gebliebenen Zählzeiten ‚angereichert‘ – überwiegend durch arpeggierte Akkorde. Die Arpeggiobewegungen werden dabei entweder, wie herkömmlich, durch senkrechte Wellenlinien angedeutet oder, wo die Spanne einer Hand für den Griff nicht ausreicht, in Form von Akkordzerlegungen ausgeschrieben. Beispiele 1 und 2 verdeutlichen das Verfahren anhand zweier ausgewählter Stellen.

The image displays two musical staves for the piano accompaniment of Richard Strauss's 'Breit über mein Haupt dein schwarzes Haar', measures 12-14. The top staff represents the first edition (Erstfassung), and the bottom staff represents the second edition (Zweitfassung). Both staves include a vocal line with lyrics: 'ich will nur deiner Locken Nacht und deiner'. The piano accompaniment in the first edition is relatively sparse, consisting of block chords and simple arpeggiated figures. In the second edition, the piano part is significantly enriched with more complex arpeggiated chords and rhythmic patterns, particularly in the right hand. Dynamic markings such as *cresc.*, *ff*, and *dim.* are present in both versions. The second edition also includes some performance instructions like *Red.* and ** Red.* at the bottom of the piano part.

Beispiel 2: Richard Strauss, *Breit über mein Haupt dein schwarzes Haar* op. 19/2, T. 12–14 (oben: Erstfassung; unten: Zweitfassung); © 2016 by Verlag Dr. Richard Strauss

Die Anschlagdichte des Klavierparts erhöht sich auf diese Weise bedeutend. Während in den Takten 1–7 der Erstfassung fast ausschließlich liegende Akkorde auftreten, die die Zählzeiten 1 und 3 markieren (und in T. 6 sogar nur die Takteins), macht das Instrument in der Zweitfassung von Anfang an den Puls des vorgezeichneten 4/4-Takts hörbar (Bsp. 1). In der zweiten Hälfte des Lieds bieten sich weniger Gelegenheiten für solche Ergänzungen, da die Kontinuität der in Takt 9 einsetzenden Achtelbewegung wenig Freiraum dafür lässt; stattdessen wartet die Zweitfassung hier mit den in Zweiunddreißigtelnoten ausgeschriebenem Akkordbrechungen auf (T. 13–14 und 17–18), die, wie die

Achtelbewegung in der Erstfassung, eine Steigerung der Bewegungsenergie mit sich bringen (Bsp. 2). Die gegenüber der Erstfassung ausführlicheren Pedalvorzeichnungen signalisieren, dass die Akkordanschläge auf den schweren Zählzeiten auch hier über jeweils halbe Takte hinweg erklingen sollen. So ist Strauss nur selten gezwungen, Elemente der Erstfassung den in der Zweitfassung hinzutretenden Ereignissen zu opfern, und auch dies nur im Fall einzelner Töne, die aus grifftechnischen Erwägungen fortgelassen werden.⁶⁵

Insgesamt erscheint die Komposition in der Zweitfassung ausladender. Die Ergänzungen verleihen der Komposition einen in der Erstfassung nicht vorhandenen Zug ins Virtuose, Dramatische, auch ins ›Grandiose‹, insofern ausgeschriebene Zweiuuddreißigstel-Brechungen mit den beiden Hochtönen der Gesangsstimme in den Takten 13–14 koordiniert sind (Bsp. 2). Neben der kinetischen Energie wächst auch der Ambitus des Klavierparts erheblich, sowohl im Durchschnitt (etwa bezogen auf den einzelnen Takt) wie global gesehen (Erstfassung: Des_1-as^2 ; Zweitfassung: Des_1-as^3).

OP. 19/2: STRAUSS' EINSPIELUNGEN IM VERGLEICH MIT DEN SCHRIFTFASSUNGEN⁶⁶

Die Freiheiten, die sich Strauss, wie berichtet, als Liedbegleiter im Umgang mit den eigenen Partituren zu nehmen pflegte, kommen in der früheren Einspielung von *Breit über mein Haupt dein schwarzes Haar* nur in sehr bescheidenem Maß zum Einsatz. Allerdings lässt sich, was Strauss während der Aufnahmesitzung im Detail gespielt hat, aufgrund der technischen Voraussetzungen des zu Beginn der 1920er Jahre noch gebräuchlichen akustischen Aufnahmeverfahrens nur eingeschränkt beurteilen.⁶⁷ Wie für Aufnahmen der frühen Tonträgerära üblich, wirkt die Klavierbegleitung gegenüber der Singstimme aus technischen Gründen dynamisch extrem zurückgenommen.⁶⁸ So lässt sich kaum entscheiden, in welchen Fällen Strauss die Akkorde tatsächlich genau so greift, wie sie notiert sind, und in welchen er vom Notat abweicht. Besonders die Bassregion des Klaviers erscheint im Klangbild unterbelichtet. Das von Petersen als für Strauss typisch beobachtete ungleichzeitige Anschlagen von Akkordtönen allerdings ist in Form von Arpeggien und vorgezogenen Bassnoten durchgängig zu hören⁶⁹ (Audiobsp. 1/Bsp. 1 oben sowie Audiobsp. 2/Bsp. 2 oben [„Locken“]).

65 So verzichtet die Zweitfassung etwa in Takt 4, Zählzeit 3, auf den in der Erstfassung notierten Ton *Des* in der großen Oktave (Bsp. 1).

66 Der Untersuchung liegt die digitale Edition beider Aufnahmen durch das Label Membran zugrunde: *Richard Strauss. Komponist, Dirigent, Pianist und Klavierbegleiter*, Membran Music 232597 [2011].

67 Zu den technischen Möglichkeiten und Grenzen der Schallaufzeichnung und -reproduktion vor Erfindung und Etablierung der elektrischen Aufnahmetechnik in den 1920er Jahren vgl. Day 2000, 9–11 und 16–18, sowie Leech-Wilkinson 2009, Kapitel 3, Absatz 21–48.

68 U.a. ein Effekt der räumlichen Anordnung der Musiker im Studio. Zu den Studio-Bedingungen für Aufnahmen der frühen Tonträger-Ära vgl. Leech-Wilkinson 2009, Kapitel 3.1; Beardsley/Leech-Wilkinson 2009.

69 Also nicht erst, wie von Petersen (1986, 212) konstatiert, »gegen Ende« des Lieds.

🔊 [https://storage.gmth.de/zgmth/media/943/Sprau_ZGMTH-14_2_Audio\(1\).mp3](https://storage.gmth.de/zgmth/media/943/Sprau_ZGMTH-14_2_Audio(1).mp3)

Audiobeispiel 1: Richard Strauss, *Breit über mein Haupt dein schwarzes Haar* op. 19/2, T. 1–8 (Richard Strauss. *Komponist, Dirigent, Pianist und Klavierbegleiter*, Robert Hutt/Richard Strauss, Membran Music 232597 [2011], Aufnahme 1921/22, 0:00–0:45)

🔊 [https://storage.gmth.de/zgmth/media/943/Sprau_ZGMTH-14_2_Audio\(2\).mp3](https://storage.gmth.de/zgmth/media/943/Sprau_ZGMTH-14_2_Audio(2).mp3)

Audiobeispiel 2: Richard Strauss, *Breit über mein Haupt dein schwarzes Haar* op. 19/2, T. 12–14 (Richard Strauss. *Komponist, Dirigent, Pianist und Klavierbegleiter*, Robert Hutt/Richard Strauss, Membran Music 232597 [2011], Aufnahme 1921/22, 1:06–1:24)

Gelegentlich verdichtet bzw. »vergrößert« Strauss, wenn der akustische Eindruck nicht trägt, den Klaviersatz, vielleicht um dessen Prominenz im Klangergebnis der Aufnahme zu erhöhen (vgl. Bsp. 3/Audiobsp. 3).⁷⁰

Beispiel 3: Richard Strauss, *Breit über mein Haupt dein schwarzes Haar* op. 19/2, T. 8–10 (Erstfassung); © 2016 by Verlag Dr. Richard Strauss. Vermutete Ergänzungen durch Strauss in der Aufnahme von 1921/22 sind in grau eingetragen.

🔊 [https://storage.gmth.de/zgmth/media/943/Sprau_ZGMTH-14_2_Audio\(3\).mp3](https://storage.gmth.de/zgmth/media/943/Sprau_ZGMTH-14_2_Audio(3).mp3)

Audiobeispiel 3: Richard Strauss, *Breit über mein Haupt dein schwarzes Haar* op. 19/2, T. 8–10 (Richard Strauss. *Komponist, Dirigent, Pianist und Klavierbegleiter*, Robert Hutt/Richard Strauss, Membran Music 232597 [2011], Aufnahme 1921/22, 0:44–0:57)

Möglicherweise darf man auch den üppigen Gebrauch des Arpeggios nicht lediglich als Ausdruck einer bestimmten *Performance*-Ästhetik verstehen: Ebenso kann er dem Bedürfnis geschuldet sein, dem in Aufnahmen der akustischen Ära besonders rasch verklingenden Klavierton mehr zeitliche Ausdehnung zu verleihen.⁷¹

70 Ähnlich mag die von Petersen (ebd.) erwähnte Abwärtsoktavierung des Basstons auf dem letzten Tonikaakkord der Absicht folgen, die grundsätzliche Verhaltenheit des Klavierklangs auf der Aufnahme durch Vollgriffigkeit zu kompensieren.

71 Vgl. hierzu auch ebd., 210f.

Keine dieser Maßnahmen jedoch lässt sich als improvisatorische Veränderung der Partitur im von Orel und Schumann beschriebenen Ausmaß bezeichnen. Abgesehen von Eingriffen, die auf das Konto der damaligen Aufnahmetechnik gehen, und bei Berücksichtigung einer *Performance*-Ästhetik, die sich Strauss' musikalischer Sozialisation im 19. Jahrhundert verdankt, kann man die frühere Aufnahme von *Breit über mein Haupt dein schwarzes Haar* als recht partiturtreue Wiedergabe des Lieds einordnen: Es handelt sich um eine nur in Details vom Notat abweichende ›Version‹ der ersten ›Fassung‹ des Werks.

Anders der Fall der späteren Aufnahme von 1942: Hier liegt das klingende Dokument einer wirklichen Umgestaltung des Notentexts vor, die die später fixierte zweite Schrifffassung von 1944 vorwegnimmt. Obgleich zum Zeitpunkt der zweiten Aufnahme bereits das elektrische Aufnahmeverfahren verwendet wurde, das eine exaktere Wiedergabe der aufgezeichneten Klangereignisse ermöglichte⁷², ist der Klavierpart auch in

Andante

Breit ü - ber mein Haupt dein schwar - zes Haar, neig' zu mir dein An - ge -
sicht, da strömt in die See - le so hell und klar mir dei - ner

Beispiel 4: Richard Strauss, *Breit über mein Haupt dein schwarzes Haar* op. 19/2, T. 1–6 (Zweitfassung); © 2016 by Verlag Dr. Richard Strauss. Abweichende Spitzentöne in der Aufnahme von 1942 sind grau ergänzt. Der in der Aufnahme fehlende Arpeggio-Akkord ist grau eingeklammert.

🔊 [https://storage.gmth.de/zgmth/media/943/Sprau_ZGMTH-14_2_Audio\(4\).mp3](https://storage.gmth.de/zgmth/media/943/Sprau_ZGMTH-14_2_Audio(4).mp3)

Audiobeispiel 4: Richard Strauss, *Breit über mein Haupt dein schwarzes Haar* op. 19/2, T. 1–8 (Richard Strauss. *Komponist, Dirigent, Pianist und Klavierbegleiter*, Anton Dermota/Richard Strauss, Membran Music 232597 [2011], Aufnahme 1942, 0:00–0:34)

72 Vgl. Day 2000, 16–18.

dieser Aufnahme keineswegs mit etwa heutigen Standards entsprechender Präzision zu vernehmen. Dennoch sind deutlich nicht nur die prinzipiellen Unterschiede zur ersten Schrifffassung, sondern auch Detailabweichungen von der später erstellten zweiten Schrifffassung zu hören. Insofern erscheint die von Strauss 1942 eingespielte Version als Durchgangsstation im Rahmen eines langfristigen Schaffensprozesses – als Variante einer möglicherweise schon längst er-improvisierten Zweitfassung, die erst zwei Jahre später ihre schriftlich festgelegte Gestalt erhielt. So fällt etwa zu Beginn der Einspielung auf, dass die Spitzentöne der hinzugefügten Arpeggien nicht in jedem Fall denen der zweiten Schrifffassung entsprechen; einer der dort aufgeschriebenen arpeggierten Akkorde fehlt gänzlich (Bsp. 4/Audiobsp. 4). Auch im späteren Verlauf der Aufnahme bleiben einige in der Schrifffassung ergänzte Akkordarpeggien aus.⁷³

Die in den Takten 13–14 und im Klaviernachspiel der Zweitfassung notierten Akkordbrechungen in aufsteigenden Zweiunddreißigstelnoten fehlen in der Einspielung gänzlich oder werden in einer Form ausgeführt, die ebenso gut als arpeggierter Akkord notiert werden könnte (Bsp. 5/Audiobsp. 5). In Takt 14 der Aufnahme fällt im Übrigen ein Eingriff in die Tonhöhenstruktur auf, der sich in der schriftlichen Zweitfassung nicht findet: Der Quintsextakkord der II. Stufe auf Zählzeit 4 wird durch Aufwärtsalteration der Bassoktave Ces-c zur Zwischendominante chromatisiert.

12 *[cresc.]* *ff*
ich will nur dei - - - - cken Nacht und dei - - - - ner

13 *[cresc.]* *ff* *dim.*
Bli - - - - cke Glanz!

14 *[dim.]* *cresc.* *f*
Bli - - - - cke Glanz!

15 *[dim.]* *f*
Bli - - - - cke Glanz!

Beispiel 5: Richard Strauss, *Breit über mein Haupt dein schwarzes Haar* op. 19/2, T. 12–17 (Zweitfassung); © 2016 by Verlag Dr. Richard Strauss. Die in der Aufnahme von 1942 vorgenommene Chromatisierung der Bassstimme in T. 14 ist grau getönt.

73 Takt 10 und 11, jeweils Zählzeit 4; Takt 12, Zählzeit 2.

 [https://storage.gmth.de/zgmth/media/943/Sprau_ZGMTH-14_2_Audio\(5\).mp3](https://storage.gmth.de/zgmth/media/943/Sprau_ZGMTH-14_2_Audio(5).mp3)

Audiobeispiel 5: Richard Strauss, *Breit über mein Haupt dein schwarzes Haar* op. 19/2, T. 12–16 (Richard Strauss. *Komponist, Dirigent, Pianist und Klavierbegleiter*, Anton Dermota/Richard Strauss, Membran Music 232597 [2011], Aufnahme 1942, 0:48–1:08)

Selbstverständlich müssen nicht alle Differenzen zwischen zweiter Einspielung und zweiter Schriftfassung mit Abweichungen in der künstlerischen Gestaltungsabsicht erklärt werden. So kann Strauss' pianistische Ausführung der Takte 13–14 und des Klavier nachspiels, die die später notierten Zweiunddreißigstel-Figuren vermissen lassen, ebenso als Zeugnis ›nonchalanter‹ Exekution des eigentlich Gemeinten – drastisch formuliert: als Dokument technischen Unvermögens – gewertet werden.⁷⁴ (Dies gilt selbst dann, wenn man die notierten Zweiunddreißigstel-Figuren lediglich als ausgeschriebene, ›breit‹ auszuführende Arpeggien verstehen möchte, da Strauss' Ausführung keinen Unterschied zu den tatsächlich als Arpeggien notierten Brechungen erkennen lässt.) Betont sei in diesem Zusammenhang auch, dass es sich zwar um eine elektrische, doch noch nicht um eine Tonbandaufnahme⁷⁵, mithin um eine ungeschnittene Aufnahme handelt, was an technisch schwierigen Stellen vielleicht ein ›auf Sicherheit‹ angelegtes Spiel ratsam erscheinen ließ. Derlei Deutungsfragen ändern freilich nichts an der Tatsache, dass Strauss' zweite Einspielung faktisch, wenn auch nicht eine andere ›Fassung‹, so doch eine im Detail von der schriftlichen Zweitfassung divergierende ›Version‹ des Lieds präsentiert.

OP. 19/2: STRAUSS' EINSPIELUNGEN IM WECHSELSEITIGEN VERGLEICH

Auch über die Tatsache hinaus, dass sie verschiedenen Werkfassungen mit unterschiedlichem Notentext korrelieren, unterscheiden sich die beiden unter Strauss' Mitwirkung entstandenen Einspielungen erheblich, und zwar im Hinblick auf die performative Zeitgestaltung. Dies zeigt der folgende Vergleich, der unter den Aspekten Tempowahl, Agogik und Zusammenspiel vorgenommen wird.

Tempo

Dass die beiden Aufnahmen im Hinblick auf das gewählte Tempo stark differieren, macht sich unmittelbar in ihrer unterschiedlichen Dauer bemerkbar. In der hier als Quelle genutzten Edition der Originalaufnahmen beträgt die Spieldauer der Version von 1921/22 ca. 1'55".⁷⁶ Die Einspielung von 1942 ist hingegen bereits nach ca. 1'24" beendet. Dies

74 Dass Strauss kein technisch versierter Pianist im professionellen Sinne war, hat er selbst unumwunden bekannt (vgl. Beyer/May/Werbeck 2016, 251).

75 Für Auskünfte diesbezüglich danke ich Herrn Mag. Hannes Heher (Österreichischer Rundfunk, Wien) und Herrn Prof. Wolf Harranth (*Dokumentationsarchiv Funk*, Wien).

76 Die Dauer nur ungefähr anzugeben erscheint deshalb sinnvoll, weil der über einen ganzen Takt hinweg zu haltende Schlussakkord bereits vor Ablauf des vierten Viertels ausklingt und damit die Dauer

entspricht bei einem 19 Volltakte umfassenden Stück im 4/4-Takt einer durchschnittlichen Geschwindigkeit von $MM.\approx 40$ für die frühere Aufnahme, von $M.M.\approx 54$ für die spätere. Mit anderen Worten: Für die zweite Einspielung wählen Strauss und Dermota ein um 35 % schnelleres Durchschnittstempo als Strauss und Hutt in der ersten. Dieser Umstand erscheint noch bemerkenswerter, wenn man einen Vergleich mit den übrigen Mehrfacheinspielungen anstellt: Von den insgesamt sechs Liedern, die Strauss sowohl zu Beginn der 1920er als auch der 1940er Jahre aufnahm⁷⁷, weisen nur drei überhaupt nennenswerte Differenzen in der Spieldauer auf. Ausschließlich im Falle von *Die Nacht* op. 10/3 ist, wie bei op. 19/2, in der zweiten Einspielung ein erheblich schnelleres Durchschnittstempo festzustellen. Mit einer Steigerung um etwa 20 %⁷⁸ ist die Differenz allerdings weit geringer als im Fall von *Breit über mein Haupt dein schwarzes Haar*. Also lässt sich konstatieren (ohne dass dabei detaillierteren Aussagen zum Verhältnis zwischen Strauss' früheren und späteren Liedeinspielungen Raum gegeben werden müsste⁷⁹): Dem erheblichen Tempounterschied zwischen den beiden Aufnahmen des Lieds op. 19/2 entspricht offenbar kein genereller Trend in der Entwicklung des Strauss'schen *Performance*-Stils.⁸⁰ Vielmehr ist dieser Unterschied anscheinend auf spezifische Gegebenheiten des Lieds *Breit über mein Haupt dein schwarzes Haar* zurückzuführen. Es liegt nahe, einen Zusammenhang zur Tatsache zu vermuten, dass die beiden Aufnahmen unterschiedlichen Werkfassungen entsprechen.

Agogik

Dass agogische Freiheiten genuiner Bestandteil von Strauss' Musizierweise sind, wurde bereits oben bemerkt. Die beiden Aufnahmen von *Breit über dein Haupt mein schwarzes Haar* illustrieren dieses Merkmal seines *Performance*-Stils in prägnanter Weise. Beispiel 6 verdeutlicht die Höhe der Abweichungen in der Dauer einzelner Takte; die beiden Graphen lassen Gemeinsamkeiten und Unterschiede zwischen den beiden Aufnahmen deutlich hervortreten.⁸¹

des letzten Takts (19) nicht exakt bestimmt werden kann. Zu bedenken ist ferner, dass historische Aufnahmen in Bezug auf die exakte Dauer der aufgezeichneten Schallereignisse nur bedingt zuverlässige Quellen darstellen: Die exakte Umdrehungsgeschwindigkeit der Aufnahmeapparatur ist in der Regel lediglich näherungsweise zu rekonstruieren. Zur enormen Bedeutung des ›transfer engineering‹ für eine quellenkundlich seriöse Auswertung historischer Aufnahmen vgl. Leech-Wilkinson 2009, Kapitel 3.2.

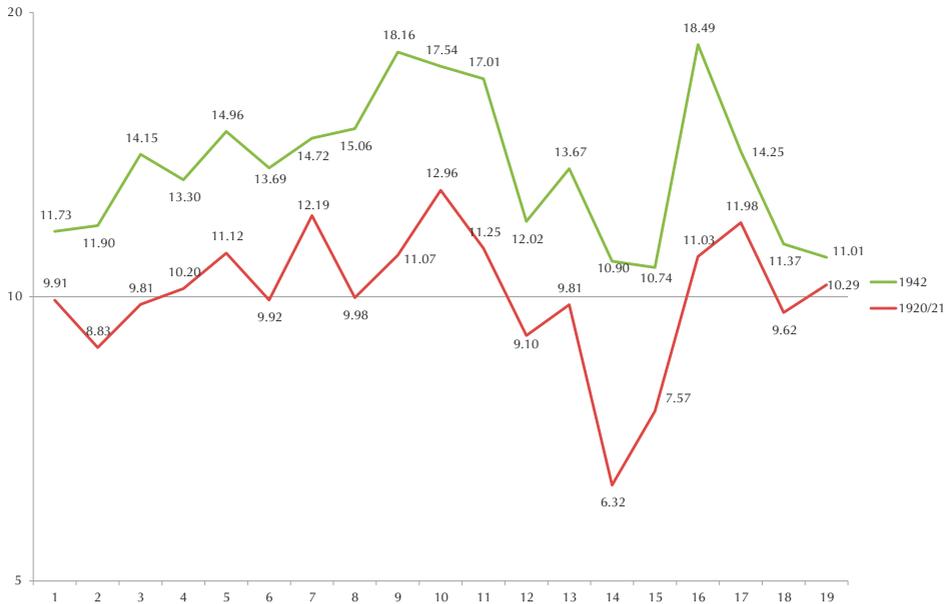
77 *Zueignung* op. 10/1, *Die Nacht* op. 10/3, *Heimkehr* op. 15/5, *Breit über mein Haupt dein schwarzes Haar* op. 19/2, *Ruhe, meine Seele!* op. 27/1, *Ich liebe dich* op. 37/2.

78 1921/22 (Heinrich Schlusnus): Dauer ca. 2'44"; Durchschnittstempo pro Viertelnote: $MM.\approx 49$. 1942 (Anton Dermota): Dauer ca. 2'18"; Durchschnittstempo pro Viertelnote: $MM.\approx 59$.

79 Eine Studie des Verfassers zu diesem Thema befindet sich in Vorbereitung.

80 Ein solche Hypothese wäre, angesichts der generellen *Performance*-stilistischen Veränderungen zwischen den Weltkriegen, nicht unbegründet (vgl. Day 2000, 160–162 und 190–194; Stenzl 2012, 21–25).

81 Die folgenden Grafiken und Berechnungen wurden mithilfe des Softwareprogramms *Sonic Visualiser* erstellt (vgl. Cannam/Landone/Sandler 2010).



Beispiel 6: Richard Strauss, *Breit über mein Haupt dein schwarzes Haar* op. 19/2, Aufnahmen von 1921/22 und 1942. Die x-Achse bildet die Folge der 19 Takte des Stücks ab. Die y-Achse ordnet jedem Takt einen Dauernwert in Form einer Metronomzahl (geltend für den ganzen Takt) zu. Die durchschnittliche Metronomzahl einer Viertelnote in einem bestimmten Takt ergibt sich als Multiplikation des jeweiligen y-Werts mit der Zahl 4.⁸²

Der globale Verlauf der beiden Kurven ist ähnlich. Beide beginnen mit einem globalen Anstieg, der zu Anfang des dritten Viertakters einen relativen Hochpunkt erreicht (1921/22: T. 9; 1941: T. 10). Ein darauffolgender globaler Abstieg führt zu einem Tiefpunkt im vierten Viertakter (T. 14 bzw. 15). Ein zweiter Anstieg erreicht einen weiteren relativen Hochpunkt am Übergang zum Klaviernachspiel, das den finalen Abstieg herbeiführt. Beide Kurven enden ungefähr auf dem Ausgangsniveau.

Auch dass die Differenzen zwischen den einzelnen Taktdauern insgesamt eine große Amplitude abdecken, haben beide Aufnahmen gemeinsam; dies wird anschaulich, wenn man die Extremwerte in Metronomzahlen für die durchschnittliche Dauer einer Viertelnote angibt (Tab. 1).

82 Die Dauer des letzten Takts (19) ist insofern fingiert, als der über einen ganzen Takt hinweg gehaltene Schlussakkord bereits vor Ablauf des vierten Viertels ausklingt. Die der Grafik zu Grunde liegende Messung legt das Ende von Takt 19 in Orientierung an der Dauer der letzten Zählzeit von Takt 18 fest.

Aufnahme	kürzester Takt	längster Takt
1921/22 (Bsp. 6)	T. 10 MM. ♩ ≈ 52 Abweichung vom Durchschnittstempo: 30%	T. 14 MM. ♩ ≈ 25 Abweichung vom Durchschnittstempo: -38%
1942 (Bsp. 7)	T. 16 MM. ♩ ≈ 74 Abweichung vom Durchschnittstempo: 37%	T. 15 MM. ♩ ≈ 43 Abweichung vom Durchschnittstempo: -20%

Tabelle 1: Richard Strauss, *Breit über mein Haupt dein schwarzes Haar* op. 19/2, Aufnahmen von 1921/22 und 1942, durchschnittliche Metronomangaben für den jeweils kürzesten und längsten Takt

In der Aufnahme von 1921/22 liegt der kürzeste Takt um 30 % über dem Durchschnittstempo, der längste Takt um 38 % darunter. In der Aufnahme von 1942 liegt der kürzeste Takt um 37 % über dem Durchschnittstempo, der längste Takt um 20 % darunter. Als globaler Unterschied der zweiten zur ersten Einspielung lässt also eine Tendenz ›nach oben‹ konstatieren: Die maximale Beschleunigung des Tempoflusses fällt in der späteren Aufnahme stärker aus als in der früheren; umgekehrt gilt: Eine so starke Verlangsamung wie 1921/22 hat 1942 nicht stattgefunden. Während demnach die grundsätzlichen Verläufe von Temposteigerung und -entschleunigung, ebenso wie die relativen Abweichungen nach oben, in beiden Aufnahmen einander ähneln, unterscheidet sich die zweite von der ersten durch die Tendenz, die Tempoabweichung nach oben zu begünstigen, die nach unten stärker zu limitieren.

Auch im lokalen Detail finden sich zahlreiche Differenzen. So treten Hoch- und Tiefpunkte der Kurven zwar an ungefähr, doch in keinem Fall an exakt derselben Stelle auf. Auch zeigt ein Vergleich der Aufnahmen, dass sich an zumindest zwei von drei Extrempunkten die performativen Verhaltensweisen der Interpreten unterscheiden, die für Tempobeschleunigung bzw. -verlangsamung verantwortlich sind (Tab. 2).

Aufnahme	1921/22 (Bsp. 6)	1942 (Bsp. 7)
erster relativer Hochpunkt	T. 10 Beschleunigung des Pianisten im Klaviersolo zwischen zwei Phrasen	T. 9 von Pianist und Sänger gemeinsam beschleunigtes Tempo nach der Mittelzäsur
Tiefpunkt	T. 14 Portamento und emphatischer Atem des Sängers; breites Aussingen des melodischen Höhepunkts	T. 15 gemeinsame Verlangsamung zum Phrasenende hin
zweiter relativer Hochpunkt	T. 17 beschleunigte Tempowahl des Pianisten zu Beginn des Nachspiels	T. 16 beschleunigte Tempowahl des Pianisten am Übergang zum Nachspiel

Tabelle 2: Richard Strauss, *Breit über mein Haupt dein schwarzes Haar* op. 19/2, Aufnahmen von 1921/22 und 1942, Analyse der agogischen Tempomodifikationen an den relativen Hoch- und Tiefpunkten

Nur im Fall des zweiten relativen Hochpunkts ist der Anlass für den Tempozuwachs identisch: Beide Male startet der Begleiter Strauss nach dem Rubato des letzten gesungenen Phrasenendes mit neuem Schwung ins Klaviernachspiel. In den anderen Fällen bestehen Unterschiede. Für den ersten relativen Hochpunkt der Aufnahme von 1921/22 sorgt der Pianist, indem er zwischen den zwei Phrasen des dritten Viertakters beschleunigt. Die maximale Verlangsamung des Flusses hingegen verdankt sich dem emphatischen Rubato des Sängers auf dem letzten melodischen Höhepunkt. In der Aufnahme von 1942 bewirken Sänger und Pianist zusammen den ersten relativen Hochpunkt, indem sie nach der Mittelzäsur gemeinsam ›Fahrt aufnehmen‹. Den Tiefpunkt verursacht auch hier der Sänger, jedoch durch ein Schlussritardando, das die emphatisch ausgesungene Klimax in Takt 14 noch übertrifft.

Auffällig sind auch Differenzen im Detail des jeweils ersten globalen Anstiegs. Während die Aufnahme von 1921/22 das durchschnittliche Tempo im Verlauf der Takte 2 bis 5 kontinuierlich steigert, weist die Aufnahme von 1942 einen relativen Tiefpunkt in Takt 4 auf. Grund dafür ist, wie sich beim Hören erschließt, das für den Sänger am Phrasenübergang nötige Atemholen (›dein Angesicht, [Atemholen] da strömt in die See‹). Während die Atemzäsur im Rahmen der Aufnahme von 1921/22 den ohnehin langsamen musikalischen Fluss nicht weiter abbremst, fällt sie im Rahmen des schnelleren Tempos von 1942 hörbar ins Gewicht (vgl. Audiobsp. 1 und 4).

Zusammenfassend lässt sich über die agogische Gestaltung sagen, dass die beiden Aufnahmen sich – bei allen Differenzen im Detail – unter diesem Gesichtspunkt nicht prinzipiell unterscheiden. Die maßgebliche *Performance*-Ästhetik schließt beim 60- wie beim 80-jährigen Strauss ein starkes Schwanken des musikalischen Pulses ein, das zur expressiven Gestaltung der Musik eingesetzt wird. Darüber hinaus ist der globale Verlauf

von Zu- und Abnahme des Tempos in beiden Aufnahmen ähnlich. Anders als in der Tempowahl ist auf dieser Ebene kein grundsätzlicher Unterschied zwischen den beiden Einspielungen zu erkennen.

Zusammenspiel

Der letzte Vergleichs Gesichtspunkt der hier vorgenommenen Aufnahmeanalyse betrifft die Interaktion zwischen Sänger und Pianist: In Frage steht die Synchronizität von Gesangs- und Klavierpart im Hinblick auf die Verklanglichung von Zählzeiten. Für den Gesang kann hier die schon althergebrachte, auch zu Beginn der 1920er Jahre prominent vertretene und noch heute gültige⁸³ Ausspracheregeln in Anschlag gebracht werden, wonach im Fall, dass eine Silbe mit konsonantischen Lauten beginnt, diese vor der Zählzeit platziert werden müssen. Mit anderen Worten: Der Beginn des (darauffolgenden) Vokals und die Zählzeit fallen zusammen. Für das Klavier ist eine solche Differenzierung dort unnötig, wo alle einer Zählzeit zugeordneten Töne gleichzeitig angeschlagen werden. Im Falle von *dislocation* hingegen kann angenommen werden, dass spätestens mit dem letzten Anschlag (etwa eines Akkord-Arpeggios) die Zählzeit erreicht werden soll. Vergleicht man in dieser Hinsicht das Zusammenspiel des Begleiters Strauss mit Robert Hutt bzw. mit Anton Dermota, so werden ganz erhebliche Unterschiede deutlich.

In der Aufnahme von 1921/22 musiziert Strauss konsequent ›rücksichtsvoll‹ gegenüber dem Sänger. Sein Spiel ist, wie Martha Elliott sein Begleiten grundsätzlich beschreibt: ›perfectly willing to adapt the flow of a song to fit the tastes and needs of different singers‹⁸⁴. Dies gilt insbesondere für die zeitliche Koordination von Gesang und Klavierpart, gerade in der ersten Hälfte des Lieds, in der die Klavierstimme keine durchgängig fließende Figuration aufweist (Audiobsp. 6/Bsp. 1).

 [https://storage.gmth.de/zgmth/media/943/Sprau_ZGMTH-14_2_Audio\(6\).mp3](https://storage.gmth.de/zgmth/media/943/Sprau_ZGMTH-14_2_Audio(6).mp3)

Audiobeispiel 6: Richard Strauss, *Breit über mein Haupt dein schwarzes Haar* op. 19/2, T. 1–8 (Richard Strauss. *Komponist, Dirigent, Pianist und Klavierbegleiter*, Robert Hutt/Richard Strauss, Membran Music 232597 [2011], Aufnahme 1921/22, 0:00–0:45)

Von den 16 Anschlägen, die die Partitur der Erstfassung zwischen Beginn und erster Zählzeit von Takt 8 vorsieht, fallen 13 mit Silbenanfängen im Gesangspart zusammen. Strauss arpeggiert die meisten Akkorde (abweichend von der Partitur). Stets platziert er sie so, dass sie dem sängerischen *Timing* nachgeordnet wirken. Nie gewinnt man den Eindruck, der Pianist ›dränge‹ den Sänger. Auch dort, wo Hutt deutlich wahrnehmbar für ein Stocken des Flusses sorgt, durch das ausführliche Atmen in Takt 2 (›schwarzes Haar, [Atemholen] neig' zu«), wartet der Pianist geduldig ab: Den Akkord der ersten Zählzeit des Folgetakts (›mir«) platziert er, ohne Arpeggio, in perfekter Übereinstimmung mit

83 Vgl. Martienßen-Lohmann 1920, 86f.; dort auch Nennung historischer Quellen. Für diesen Hinweis danke ich Frau Liat Himmelheber, Augsburg. Vgl. auch Heizmann 2001, 80f.

84 Elliott 2006, 188.

dem Sänger, dem er auf diese Weise genügend Zeit gibt, den Anlaut ›m‹ noch vor der Takteins zu artikulieren. Lediglich auf der ersten Zählzeit von Takt 5 (»Seele«) erscheint das Klavier, gemessen am Gesang, zu früh: Hutt beginnt den Laut ›e‹ erst geringfügig *nach* dem (nicht arpeggierten, darum besonders prägnanten) Klavierakkord. Diese Art der insgesamt stark ›sängerorientierten‹ Interaktion setzt sich auch in der zweiten Hälfte des Lieds fort.

Ganz anders verfährt Strauss in der Aufnahme von 1942. Eine vergleichende Analyse des Liedbeginns macht dies exemplarisch deutlich. Entsprechend der rhythmischen Diminution des Klavierparts vermehrt sich die Zahl der Akkorde, die mit Silbenwechseln der Singstimme zusammenfallen. In der Aufnahme ist das Zusammentreffen von Akkord und Silbenwechsel bis zur ersten Zählzeit von Takt 8 insgesamt 18-mal zu hören (Audiobsp. 7/Bsp. 4).

 [https://storage.gmth.de/zgmth/media/943/Sprau_ZGMTH-14_2_Audio\(7\).mp3](https://storage.gmth.de/zgmth/media/943/Sprau_ZGMTH-14_2_Audio(7).mp3)

Audiobeispiel 7: Richard Strauss, *Breit über mein Haupt dein schwarzes Haar* op. 19/2, T. 1–8 (Richard Strauss. *Komponist, Dirigent, Pianist und Klavierbegleiter*, Anton Dermota/Richard Strauss, Membran Music 232597 [2011], Aufnahme 1942, 0:00–0:34)

Von einer so geschmeidigen Anpassung des Pianisten an das Timing des Sängers wie in der früheren Aufnahme kann hier keineswegs die Rede sein. Besonders eklatant sind Diskrepanzen in Takt 2 und Takt 6. Die erste Zählzeit von Takt 2 (»schwarzes«) erreicht Strauss deutlich vor Dermota, der die Anlautkombination ›schw‹ noch nicht beendet hat, wenn Strauss sein Akkord-Arpeggio mit dem Oberstimmton *ges*¹ abschließt. Auf das Atmen des Sängers zwischen der ersten und zweiten Phrase (»schwarzes Haar, [Atemholen] neig' zu mir«) nimmt der Begleiter diesmal keine Rücksicht: Er spielt den auf Zählzeit 4 entfallenden Akkord so viel früher als der Sänger seinen Achtelauftakt »neig zu« beginnt, dass eine veritable Lücke zwischen beiden Ereignissen entsteht. Auch dass Dermota den Anstieg von *des*² zu *as*² im Auftakt zu Takt 6 (»und klar«) mit emphatischem *Rubato* versieht, scheint der Begleiter zu ignorieren: Das ›k‹ in »klar« ist noch zu hören, *nachdem* Strauss die Takteins – ohne Arpeggio – markiert hat. Ähnliche Fälle, in denen der Pianist den Tempofluss aufrechterhält, während sich der Sänger zeitgleich agogische Freiheiten nimmt, sind auch in der zweiten Liedhälfte noch zu beobachten.

Nach *Performance*-ästhetischen Maßstäben, die ein zeitgleiches Eintreten synchron notierter Ereignisse fordern, wäre die Einspielung von 1942 in vielen Details als misslungene Kammermusik zu betrachten. Diese Maßstäbe können allerdings für eine Aufnahme aus der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts nicht in gleichem Maße Gültigkeit beanspruchen wie etwa für eine heutige Darbietung. Wie die zeitliche Dissoziation satztechnischer Ebenen im pianistischen Spiel ist auch das metrische ›Auseinanderfallen‹ von Gesang und Instrumentalpart in Interpretationen der frühen Tonträger-Ära kein ungewöhnlicher Vorgang; es dokumentiert nicht (zwangsläufig) fehlerhaftes Zusammenspiel, sondern kann ebenso als Gestaltungsmittel (*dislocation*) interpretiert werden.⁸⁵ Jedenfalls

85 Vgl. Day 2000, 144.

fällt auf, dass Strauss in seiner späteren Einspielung des Lieds *Breit über mein Haupt* einen gänzlich anderen Zugang zur gemeinsamen Zeitgestaltung mit dem Sänger wählt als in der früheren. Er tritt gegenüber Dermota nicht in der Rolle eines anpassungswilligen Klavierpartners auf wie gegenüber Hutt; in der Aufnahme von 1942 sitzt am Klavier ein Dirigent, der den Sänger durch das Lied ›leitet‹ (gelegentlich wohl auch ›treibt‹), die etymologische Herkunft des Worts ›Begleitung‹ sinnfällig machend.

Entscheidend im Zusammenhang dieser Untersuchung ist, dass Strauss' Verhalten gegenüber Dermota vor dem Hintergrund der zweiten Fassung größere ästhetische Plausibilität erhält, als ihm in der Aufnahme von 1921/22 zugekommen wäre. Hätte Strauss etwa den Ces-Dur-Akkord, der die Zählzeit 1 in Takt 2 markiert, Hutt so früh serviert wie Dermota in der Einspielung von 1942, so wäre die Wirkung eine gänzlich andere gewesen: Die liegenden Klavierakkorde der Erstfassung lassen kein Pulsieren der Zählzeiten aufkommen, Referenz der zeitlichen Abläufe ist daher in erster Linie die Singstimme. Eine vom Pianisten vor dem Vokal des Sängers gespielte Takteins wäre ein *zu* früh gespielter Akkord gewesen. In der Zweitfassung hingegen erlaubt die Erweiterung der Klavierstimme, die Ereignisse in Takt 2 an das vorangegangene regelmäßige Pulsieren der Zählzeiten anzubinden. Hieran gemessen wirkt der Ces-Dur-Akkord keineswegs zu früh gespielt, sondern ausgesprochen exakt platziert. Die folgenden Ereignisse können sich dann stattdessen an der Takteins des Gesangs orientieren. Es handelt sich mithin nicht nur um einen Fall von *dislocation*, sondern sogar gewissermaßen um ›bilocation‹, um die faktische Verdopplung eines Zeitpunkts: Die erste Zählzeit des zweiten Takts existiert zweimal, erst im Klavier, dann im Gesang. Dass die musikalische Darbietung trotz dieser Differenz des *Timings* nicht als ›zerfallen‹ empfunden werden muss, ist zurückzuführen auf eine die ganze Einspielung übergreifende *Performance*-Ästhetik, die es ermöglicht, die ›Ungleichzeitigkeit des Gleichzeitigen‹ in der Funktion eines Gestaltungsmittels wahrzunehmen. Gleiches gilt für die Zählzeit 4 im selben Takt bzw. für die Zählzeit 1 von Takt 6.

Auffällig ist in diesem Kontext, dass Strauss die verbale Vortragsanweisung, die er an den Beginn der Partitur stellt, in der zweiten Fassung gegenüber der ersten um ein Wort verkürzt: Anstatt *Andante maestoso*, wie noch 1888, schreibt er 1942 nur mehr *Andante* (Bsp. 1). Das muss nicht bedeuten, dass er dem Lied am Lebensabend einen anderen Charakter zumaß als in seiner frühen Schaffenszeit. Die Aufnahme mit Dermota wirkt jedenfalls nicht weniger majestätisch als die mit Hutt eingespielte. Nur wird der Eindruck des Majestätischen in der späteren Aufnahme anders bewirkt als in der früheren: nicht durch Breite der Tempowahl, sondern durch die Gleichmäßigkeit einer feierlich schreitenden, sich mit grandioser Verve steigernden Bewegung. Diese Bewegung aber geht vom Klavier aus. Ermöglicht wird sie durch die Neufassung der Klavierstimme.

Ein substanzieller Unterschied der Zweitfassung von *Breit über mein Haupt* gegenüber der Erstfassung besteht somit in der Veränderung der Voraussetzungen für die Interaktion zwischen Gesangs- und Klavierpart, die sich auf die performative Gestaltung der Musik auswirkt. Die zweite Fassung gibt dem Klavier nicht nur eine erweiterte Rolle für die Ausdrucksgestaltung im Allgemeinen, sondern ermöglicht ihm gar eine Führungsrolle im Hinblick auf den Puls der Musik, während in der Erstfassung eine Unterordnung der Abläufe im Klavier unter die Zeitgestaltung im Gesang näherliegt. Auf diese Weise kann

das Instrument in der zweiten Fassung zu einer Aufführung beitragen, die den ›majestätischen‹ Charakter der Musik nicht in zeremoniöser Langsamkeit verortet, sondern in der Vitalität einer gleichmäßig schreitenden, dramatisch-steigerungsfähigen Bewegung. So unterscheiden sich Strauss' Schriftfassungen seines Lieds op. 19/2, wenngleich nicht im Hinblick auf Melodik, Harmonik und Form, so doch unter einem entscheidenden Aspekt: in ihrem performativen Potenzial.

BREIT ÜBER MEIN HAUPT: SPEZIFISCHES PERFORMATIVES POTENZIAL ALS CHARAKTERISTIKUM DER ZWEITFASSUNG

Die Untersuchung der beiden Fassungen von *Breit über mein Haupt dein schwarzes Haar* ist geeignet, das Potenzial des eingangs referierten Ansatzes nach Cook zu illustrieren, wonach die Partitur eines musikalischen Werks als ›social script‹ zu betrachten ist, als Anweisung für die Interaktion zwischen den Teilnehmern einer *Performance*. Ein Vergleich der beiden Schriftfassungen des Lieds mithilfe ›traditioneller‹ Kriterien der Notentextanalyse, etwa unter dem Aspekt der harmonischen oder motivischen Gestaltung bzw. der musikalischen Formbildung überhaupt, fördert kaum Differenzen von nennenswertem Interesse zutage. Vor diesem Hintergrund lässt sich die Zweitfassung nicht als neue ›Vertonung‹ der Schack'schen Textvorlage bezeichnen (anders als etwa Schuberts Lied *An den Mond* D 296, das dem Goethe'schen Gedicht ein gegenüber D 259 vollständig verändertes Klanggewand gibt). Die ›Spätfassung‹⁸⁶ des Strauss-Lieds op. 19/2 stellt keine Neukomposition im engeren Sinne, sondern eine *Variantenbildung* dar. Das entscheidende Merkmal der Zweitfassung besteht im gegenüber der Erstfassung veränderten performativen Potenzial, das die Rollenverteilung zwischen Klavier und Gesang entschieden neu disponiert, sowohl im Hinblick auf die musikalische Zeitgestaltung als auch im Hinblick auf die Zuständigkeit für die performative Realisierung eines ›majestätischen‹ Charakters. Unter beiden Aspekten kommt dem Klavierpart in der Zweitfassung eine erheblich wichtigere Rolle zu als in der Erstfassung.

Die beiden Aufnahmen des Lieds, an denen Richard Strauss als Klavierbegleiter mitwirkte, sind, trotz einzelner Abweichungen vom Notentext, klangliche Umsetzungen jeweils einer der beiden Schriftfassungen. Sie machen das unterschiedliche performative Potenzial der Partituren anschaulich. In der früheren Aufnahme von 1921/22, die mit der Erstfassung korrespondiert, ordnet sich der Pianist Strauss in der agogischen Gestaltung konsequent dem Tenor Robert Hutt unter, mit dem Ergebnis eines extrem langsamen Durchschnittstempos, das als Ausdruck der Vortragsbezeichnung *maestoso* verstanden werden kann. In der späteren Aufnahme von 1942 übernimmt Strauss gegenüber dem Tenor Anton Dermota deutlich die Führungsrolle in Bezug auf Agogik und Tempowahl, was ein bedeutend rascheres Durchschnittstempo zur Folge hat. Er nutzt dazu die rhythmische Diminution der Klavierstimme, deren gegenüber der Erstfassung erhöhte Anschlagdichte dem Instrument wesentliche Verantwortung für das ›Pulsieren‹ der Musik einräumt. Ein (in der Vortragsbezeichnung nicht explizit geforderter) *Maestoso*-Charakter

86 Pernpointner 2016, 106.

kommt hier in einer fließenden Schreitbewegung und in ›edlen‹ Arpeggiofigurationen zum Ausdruck. Plausibel erscheint, dass Strauss diese Zweitfassung von *Breit über mein Haupt dein schwarzes Haar* nicht erst im Moment der Aufnahme spontan improvisierte, sondern bereits im Zuge früherer Aufführungen er-improvisiert hatte.⁸⁷ Zeugnisse über den Liedpianisten Strauss teilen jedenfalls mit, dass er, bei aller Rücksichtnahme auf individuelle Bedürfnisse der von ihm begleiteten Sängerinnen und Sänger, nicht nur in der hier besprochenen Liedeinspielung von 1942 als Anwalt eines flüssigen, vorwärtstrebenden Tempos auftrat. Insofern könnten ihm Eingriffe in den Notentext von op. 19/2, wie er sie schließlich in der Zweitfassung schriftlich festhielt, schon bei früheren Gelegenheiten gute Dienste geleistet haben.

Im Zusammenhang mit dem unterschiedlichen performativen Potenzial der beiden Schriftfassungen und seiner Demonstration in den von Strauss selbst eingespielten Aufnahmen stellt sich die Frage nach dem Referenzstatus dieser Tondokumente. Können die beiden klingenden Versionen seines Lieds op. 19/2 für den Umgang heutiger Interpreten mit dem Werk dieselbe Verbindlichkeit beanspruchen, wie die beiden schriftlich fixierten Partituren? Die Antwort auf diese Frage hängt davon ab, was man unter ›Verbindlichkeit der Partitur‹ versteht. Wollte man etwa die in der Partitur notierten Tonhöhen als »integrale Bestandteile«⁸⁸ des Werks op. 19/2 und daher eine Aufführung, die in dieser Hinsicht vom Notentext abweicht, nicht als gültige Realisierung dieses Werks betrachten, so könnten Strauss' eigene pianistische Umsetzungen seiner Komposition nicht als vorbildlich gelten. Auf das Schönste würden sie vielmehr die in der Interpretationsforschung wohlbekannte Tatsache bestätigen, dass Komponisten keineswegs zu ›texttreuen‹ Interpretationen ihrer eigenen Musik tendieren.⁸⁹ Allerdings wäre es unangemessen, Strauss' eigene Darbietungen nach Maßgabe eines solchen Kriteriums abzulehnen: Es wäre unhistorisch gedacht.⁹⁰ Der *Performance*-Stil, in dessen Zeichen Strauss seine musikalische Sozialisation erfahren hatte, forderte bis zu gewissem Grad den von ihm selbst praktizierten und propagierten ›freien‹ Umgang mit dem Notat. Vor diesem Hintergrund sind seine beiden Einspielungen des Lieds *Breit über mein Haupt dein schwarzes Haar* in ihrer extremen Verschiedenheit geradezu als exemplarisch zu bezeichnen. Anspruch auf ›Verbindlichkeit‹ erheben sie, so betrachtet, nicht in ihrer jeweiligen Einzelgestalt, wohl aber in ihrem wechselseitigen Verhältnis, als gegensätzliche Varianten eines Spektrums von dem Werk innewohnenden performativen Möglichkeiten. In diesem Sinne ist auch die zweite Schriftfassung des Werks nicht als ›Korrektur‹, sondern als »interessante Alternative«⁹¹ zur Erstfassung zu verstehen.

Forschungsbeiträge und programmatische Texte aus dem Umfeld der noch jungen Disziplin Interpretationsforschung/*Performance Studies* fordern mit Nachdruck die Entwicklung eines Werkbegriffs, in dem nicht nur das vermeintlich eindeutige Notat der

87 Auch dass bereits vor dem endgültigen Notat der zweiten Fassung schriftliche Skizzen existiert haben, lässt sich natürlich nicht kategorisch ausschließen.

88 Goodman 1997, 176.

89 Vgl. Philip 1992, 236f.; Danuser 1992, 33f.

90 Vgl. Cook 2013, 87.

91 Pernpeintner 2016, XXI.

Partitur, sondern auch das performative Element der musikalischen Aufführung in all seiner Diversität und Offenheit zum Tragen kommt.⁹² Die systematische und methodisch abgesicherte Umsetzung dieses Projekts steht noch in ihren Anfängen. Allerdings zeigt ein Werk wie Richard Strauss' Lied *Breit über mein Haupt dein schwarzes Haar* durch die spezifische Differenz seiner beiden Fassungen, dass eine solche Entwicklung nicht nur wünschenswert ist, sondern den angemessenen Umgang mit mancher Partitur überhaupt erst ermöglicht.

Literatur

- Bauni, Axel / Werner Oehlmann / Kilian Sprau / Klaus Hinrich Stahmer (2008), *Reclams Liedführer*, 6. völlig neu bearbeitete Auflage, Stuttgart: Reclam.
- Beardsley, Roger / Daniel Leech-Wilkinson (2009): *A Brief History of Recording to ca. 1950*, London: CHARM. http://www.charm.rhul.ac.uk/history/p20_4_1.html (31.12.2017)
- Beyer, Marion / Jürgen May / Walter Werbeck (Hg.) (2016), *Richard Strauss. Späte Aufzeichnungen*, Mainz: Schott.
- Bowen, José A. (1999), »Finding the Music in Musicology: Performance History and Musical Works«, in: *Rethinking Music*, hg. von Nicholas Cook und Mark Everist, Oxford: Oxford University Press, 424–451.
- Brown, Clive (1999), *Classical and Romantic Performing Practice 1750–1900*, Oxford: Oxford University Press.
- Cannam, Chris / Christian Landone / Mark Sandler (2010), *Sonic Visualiser: An Open Source Application for Viewing, Analysing, and Annotating Music Audio Files*. <https://www.google.de/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=1&ved=0ahUKEwjslKGt9qnYAhWMzqQKHRgYAcAQFggnMAA&url=http%3A%2F%2Fwww.sonicvisualiser.org%2Fsv2010.pdf&usg=AOvVaw0664rgYGvuUoOKEH-oaJS> (31.12.2017)
- Cook, Nicholas (2013), *Beyond the Score: Music as Performance*, New York: Oxford University Press.
- Danuser, Hermann (1992), »Einleitung«, in: *Musikalische Interpretation (= Neues Handbuch der Musikwissenschaft, Bd. 11)*, hg. von Hermann Danuser, Laaber: Laaber, 1–72.
- Day, Timothy (2000), *A Century of Recorded Music: Listening to Musical History*, New Haven (CT): Yale University Press.
- Dürr, Walter (Hg.) (1975), *Franz Schubert. Die Forelle. Die fünf Fassungen*, Kassel: Bärenreiter.
- Elliott, Martha (2006), *Singing in Style: A Guide to Vocal Performance Practices*, New Haven (CT): Yale University Press.

92 Vgl. etwa Bowen 1999; Leech-Wilkinson 2009; Cook 2013; Kapeller 2017.

- Forschungsstelle Richard-Strauss-Ausgabe (Hg.) (2017), *Dokumentation Gesangstexte* [Online-Plattform zu *Richard Strauss. Werke. Kritische Ausgabe*]. http://www.richard-strauss-ausgabe.de/band/?volume=RSW_II_2&chapter=docSungText (31.12.2017)
- Goodman, Nelson (1997), *Sprachen der Kunst. Entwurf einer Symboltheorie*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Heizmann, Klaus (2001), *So spreche ich richtig aus. Eine Hilfe für Redner, Chorleiter und Sänger*, Mainz: Schott.
- Holden, Raymond (2010), »Kapellmeister Strauss«, in: *The Cambridge Companion to Richard Strauss*, hg. von Charles Youmans, Cambridge: Cambridge University Press, 257–268 und 320–323.
- (2011), *Richard Strauss. A Musical Life*, New Haven (CT): Yale University Press.
- Kapeller, Martin (2017), »Gleichzeitiges und Ungleichzeitiges. Was man von historischen Tondokumenten über Tempo rubato erfahren kann«, in: *Musiktheorie im 19. Jahrhundert. 11. Jahreskongress der Gesellschaft für Musiktheorie in Bern 2011*, hg. von Martin Skamletz, Michael Lehner und Stephan Zirwes, Schliengen: Argus, 201–211.
- Kravitt, Edward F. (2004), *Das Lied. Spiegel der Spätromantik*, Hildesheim: Olms.
- Kutsch, Karl-Josef / Leo Riemens (1987), *Großes Sängerlexikon* (2 Bde. [Ergänzungsband 1991]), Bern: Francke.
- Leech-Wilkinson, Daniel (2009), *The Changing Sound of Music: Approaches to Studying Recorded Musical Performance*, London: CHARM. <http://www.charm.kcl.ac.uk/studies/chapters/intro.html> (31.12.2017)
- Martienßen-Lohmann, Franziska (1920), *Die echte Gesangkunst. Dargestellt an Johannes Messchaert*, Berlin: Behr.
- Milsom, David / Neal Peres Da Costa (2014), »Expressiveness in Historical Perspective: Nineteenth-Century Ideals and Practices«, in: *Expressiveness in Music Performance: Empirical Approaches Across Styles and Cultures*, hg. von Dorottya Fabian, Renee Timmers und Emery Schubert, Oxford: Oxford University Press, 80–97.
- Morse, Peter / Christopher Norton-Welsh (1974), »Die Lieder von Richard Strauss. Eine Diskographie«, *Richard Strauss-Blätter* 5, 81–123.
- Pernpeintner, Andreas (Hg.) (2016), *Lieder mit Klavierbegleitung op. 10 bis op. 29 (= Richard Strauss. Werke. Kritische Ausgabe, Bd. 2.2)*, Wien: Strauss.
- (2017), »Der späte Strauss und seine frühen Lieder«, in: *Richard Strauss. Der Komponist und sein Werk. Überlieferung, Interpretation, Rezeption. Bericht über das internationale Symposium zum 150. Geburtstag München, 26.–28. Juni 2014*, hg. von Sebastian Bolz, Adrian Kech und Hartmut Schick, München: Allitera, 425–437.
- Petersen, Barbara A. (1986), *Ton und Wort. Die Lieder von Richard Strauss*, Pfaffenhofen: Ludwig.
- Philip, Robert (1992), *Early Recordings and Musical Style: Changing Tastes in Instrumental Performance, 1900–1950*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Richard-Strauss-Institut (2016), *Richard Strauss Quellenverzeichnis*. <http://www.rsi-rsqv.de/q00275> (31.12.2017)

- Schlötterer, Reinhold (1988), *Die Texte der Lieder von Richard Strauss. Kritische Ausgabe*, Pfaffenhofen: Ludwig.
- (1999), »Zum Schaffensprozess bei Richard Strauss. Ausgehend von autographen Dokumenten der Bayerischen Staatsbibliothek«, in: *Richard Strauss. Autographen · Porträts · Bühnenbilder. Ausstellung zum 50. Todestag*, hg. von Hartmut Schaefer, München: Bayerische Staatsbibliothek, 23–37.
- Schlötterer-Trainer, Roswitha (2014), »Kapellmeister und Dirigent«, in: *Richard Strauss Handbuch*, hg. von Walter Werbeck, Stuttgart: Metzler / Kassel: Bärenreiter, 18–28.
- Schuh, Willi (1976), *Richard Strauss. Jugend und frühe Meisterjahre. Lebenschronik 1864–1898*, Zürich: Atlantis.
- Slezak, Walter (1964), *Wann geht der nächste Schwan?*, München: Piper.
- Sprengel, Peter (1998), *Geschichte der deutschsprachigen Literatur 1870–1900. Von der Reichsgründung bis zur Jahrhundertwende (= Geschichte der deutschsprachigen Literatur von den Anfängen bis zur Gegenwart, Bd. 9.1)*, München: Beck.
- Stenzl, Jürg (2012), *Auf der Suche nach Geschichte(n) der musikalischen Interpretation*, Würzburg: Königshausen & Neumann.
- Trenner, Franz (Hg.) (1954), *Richard Strauss. Dokumente seines Lebens und Schaffens*, München: Beck.
- (Hg.) (1964), *Richard Strauss. Lieder. Gesamtausgabe* (4 Bde.), London: Boosey & Hawkes.
- (1993), *Richard Strauss. Werkverzeichnis*, München: Ludwig.
- (2003), *Richard Strauss. Chronik zu Leben und Werk*, hg. von Florian Trenner, Wien: Strauss.
- Wilhelm, Kurt / Paul Sessner (1984), *Richard Strauss persönlich. Eine Bildbiographie*, Berlin: Henschel.

Eine Systematik diatonischer Skalen¹

Marc Neufeld

ABSTRACT: Nach einleitenden Begriffsklärungen wird ausgehend von der Heptatonik und den Alterationsmöglichkeiten der Pedalarhe sowie von halbtönig-gleichstufigen Notationskonventionen eine Möglichkeit zur Systematisierung diatonischer Skalen vorgestellt. Die Systematik beruht auf dem Verfahren der Alteration von Stammtönen. So entsteht durch sukzessives Wegstreichen der sieben ♭-Vorzeichen der Ces-Dur-Skala die Kategorie der ›subtraktiven Skalen‹, aus diesen durch die erneute Alteration mit ♯-Vorzeichen die der ›additiven Skalen‹. Die dritte und vierte Kategorie bilden ›reduzierte‹ Skalen (Skalen mit weniger als sieben Tönen) und ›erweiterte‹ Skalen (Skalen mit hinzugefügten Tönen, nachdem andere weggestrichen wurden). Die Systematik enthält neben traditionell verortbaren Skalen (z.B. ›Kirchentonarten‹, ›Blues-Tonleitern‹) auch viele bislang nicht benannte und systematisierte Skalen. Die Kriterien der Systematik werden reflektiert und begründet, ebenso Systematisierungsentscheidungen, die durch Phänomene im Grenzbereich zwischen den definierten Skalenklassen notwendig werden. Die Grenzen der durch die Systematik eröffneten Möglichkeiten werden diskutiert. Abschließend wird der Begriff ›new modality‹ zur Bezeichnung einer Verbindung von skalarem und spektralem Denken aufgegriffen.

After preliminary definitions of concepts and terminology, a possibility for systematizing diatonic scales is presented, building on the heptatonic system and the possibilities of alteration on the pedal harp as well as notation conventions geared to semitonally based equal temperament. This system is based on the alteration of natural notes. By gradually deleting the seven ♭-accidentals of the C major scale, the category of 'subtractive scales' is developed, which may, by addition of ♯-accidentals, be transformed into 'additive scales'. The third and fourth categories are 'reduced scales' (consisting of less than seven tones) and 'extended scales' (scales with tones added after deleting others). The system contains, besides traditional scales (e.g. medieval and renaissance modes, Blues scales), many others that have not been systematized so far. The article thinks through and legitimates the criteria of the systematization as well as decisions following from ambiguous phenomena in the threshold range between defined classes of scales. The limits of the system's possibilities are discussed. Finally, the article considers the concept of "new modality" which refers to a connection between scalar and spectral thinking.

1 Ich danke Isabel Mundry, Peter Leu, Jonas Labhart und Christian Strinning für die interessanten, wohlwollenden fachlichen Diskussionen im Entstehungsprozess dieses Aufsatzes sowie der Redaktion der *ZGMTH* für das intensive Lektorat. Klaus Frieler danke ich für die substanzielle Hilfestellung bei den erforderlichen Berechnungen.

›Skalen‹, ›Tonleitern‹ oder ›Modi‹ sind als zentrale Konstrukte von »Tonsysteme[n]«, wie diese selbst, »einerseits Tonbestände, andererseits Komplexe von Tonbeziehungen«², auf die in Komposition und musikalischer Analyse häufig Bezug genommen wird. Doch eine umfassende Systematik zur Ordnung von Skalen ist und bleibt ein musiktheoretisches Desiderat. Der folgende Aufsatz stellt eine von der diatonischen Heptatonik und den Alterationsmöglichkeiten der Harfe ausgehende Systematik von Skalen vor, die als Ordnungssystem von Tonhöhenmaterial weitgehend unabhängig ist von Formen tonalen Zusammenhangs oder der geschichtlichen Entwicklung tonaler Systeme (wie der Dur-Moll-Tonalität oder dem Modus-System der Vokalpolyphonie).

Von der Pedalarharfe wird ausgegangen, weil sie von der diatonischen Heptatonik geprägt ist und ihre Stimmung in Ces-Dur es ermöglicht, mittels Pedalen jede Saite um zwei Halbtöne zu verkürzen bzw. die entsprechenden Töne aufwärts zu alterieren³, um so alle zwölf Halbtöne der Oktave zu erreichen. Sich darauf zu beziehen, hat für die Systematisierung von Skalen den Vorteil, dass die Alterationen in eine Richtung gedacht werden können (von ›Ces-Dur‹ aus um zwei übermäßige Primen nach oben) und dadurch zwei Intervallschritte entstehen, die zur Klassifikation genutzt werden können. (Von ›C-Dur‹ aus müssten zwei alterierende Verfahren in verschiedene Richtungen gedacht werden.) Das heißt, es wird aus systematischen Gründen ein instrumentenbautechnischer Umstand als Referenz für ein musiktheoretisches Konzept gewählt⁴, die zu entwickelnde Systematik aber von der etablierten Notation und den entsprechenden Alterationsoperationen abgeleitet.

Nach einleitenden Begriffsklärungen und der Vorstellung bisheriger Ansätze zur Ordnung von Skalen wird in vier Schritten eine Systematik diatonischer Skalen entwickelt, dann werden die Grenzen dieser Systematik aufgezeigt und abschließend ein Ausblick gegeben.

BEGRIFFSBESTIMMUNGEN

Skala, Tonleiter, Modus

Die Begriffe ›Skala‹, ›Tonleiter‹ und ›Modus‹ werden in der Literatur verschieden gebraucht, zum Teil synonym, zum Teil zur Bezeichnung unterschiedlicher Sachverhalte. Der folgende Text verwendet den Begriff ›Skala‹, der daher in Abgrenzung zu den beiden verwandten Begriffen näher bestimmt werden soll.

- 2 Dahlhaus 1998, 624. »Um die beiden Momente, das Material und die Struktur, voneinander zu trennen, bezeichnen manche Autoren den Tonbestand als *Tonsystem* und das *principe régulateur des rapports* (Fétis) als *Tonalität*.« (ebd.; Hervorhebungen original) Vgl. auch Hyer 2001a, 509: »key as a musical container«.
- 3 Bei der Harfe wird die Grundposition Ces-Dur mit b-Vorzeichen gekennzeichnet (z.B. C_b), die erste Erhöhung einer Saite um eine übermäßige Prime (klanglich entsprechend einem Halbton) mit Auflösungszeichen (z.B. C_‡), die zweite Erhöhung, also insgesamt eine Erhöhung um eine doppelt übermäßige Prime (klanglich entsprechend einem Ganzton), mit #-Vorzeichen (z.B. C_#).
- 4 Dieser Vorgang und Analogieschluss ist insofern und insbesondere bei der Harfe gerechtfertigt, als sie bereits seit der Antike als eines der relevanten skalierten Instrumente gelten kann, durch die das mitteleuropäische musiktheoretische Denken geprägt ist.

»Die Tonleiter, insbesondere die Durskala⁵ gilt [bzw. galt] als paradigmatisches Modell für die Darstellung der Tonart und deren tonale Bezüge [...]. [...] in der Theorie des 18. Jahrhunderts wurde Tonart mit den Verhältnissen in der Tonleiter erklärt und definiert.«⁶. Weil es in der vorzustellenden Systematik aber nicht um ein tonartbestimmendes Moment, sondern um die abstrakte Klassifizierung von *Tonmaterial* gehen soll, wird die aufsteigende ›Leiter‹ zwar als etablierte und anschauliche Notationsform aufgegriffen, der Begriff ›Tonleiter‹ jedoch gemieden.

Der Begriff ›Modus‹ wird aktuell als komplexe und umstrittene Kategorie wahrgenommen; über seine historische und systematische Bedeutung wird intensiv diskutiert.⁷ Markus Jans schreibt dazu: »Was Modus ist, kann weder für die Ein- noch für die Mehrstimmigkeit generell bestimmt werden«⁸, »sondern nur nach Zeit und Stil, Gattung und Form«⁹. Der umfassende Artikel »Mode« in der zweiten Auflage des *New Grove Dictionary* gibt zum historischen Bedeutungswandel des Begriffs den besten Überblick.¹⁰ Verhandelt wird u.a., inwiefern und in welchen Zusammenhängen Modi bzw. Modus-Systeme als »theoretische[.], präskriptive[.]« oder als »pragmatische[.], deskriptive[.]«¹¹ Konstrukte verwendet wurden und werden. Interessanterweise lassen sich sowohl der präskriptive als auch der deskriptive Charakter von Modi in Olivier Messiaens Modusbegriff finden: Messiaens bekannte Systematik der »Modi mit begrenzter Transponierbarkeit«¹² hat einerseits normativen Charakter, insofern es sich um dem Kompositionsprozess vorausgehende abstrakte Setzungen des zu verwendenden Tonmaterials handelt; andererseits stellt Messiaen in seinem *Traité de rythme, de couleur et d'ornithologie* diese Modi als musiktheoretisches Konzept vor, beschreibt ihre (farblichen) Eigenschaften und verwendet sie deskriptiv, indem er sie analytisch auf die Musik anderer Komponisten anwendet.¹³ In einer auf Messiaen zurückgehenden terminologischen Tradition ließe sich der Begriff ›Modus‹ nun für das hier verfolgte Projekt einer systematischen, dezidiert

- 5 Vgl. Heygster/Grunenberg 1998, 10: »Die Tonleiter ist eine systematische Anordnung der Spannungsverhältnisse. In einer Melodie sind die diatonischen Spannungsverhältnisse nach künstlerischen Grundsätzen zusammengestellt. Eine solmisierte Durtonleiter stellt die Struktur der Spannungsverhältnisse in der Diatonik allgemein dar.«
- 6 Moßburger 2012, Bd. 2, 1016 (Ergänzung des Verfassers). Vgl. zur Gleichsinnigkeit und Differenz der Begriffe ›Modi‹, ›Psalmtöne‹, ›Kirchentöne‹ und ›Kirchentonarten‹, auch als ›Tonartenordnung‹ oder ›Tonartensystem‹, Ziegler 2009 (bezogen auf die Musik im 17. und frühen 18. Jahrhundert auf dem Weg hin zur Dur-Moll-Tonalität).
- 7 Vgl. Calella 2005, 87; Wiering 2001; Brieger 2010a; Brieger 2010b, 18ff. Gissel verwendet für die Übersetzung des Begriffs ›modus‹ das deutsche Wort ›Tonart‹ bezogen auf die Zeit »von Ockeghem bis Palestrina« (2013, 11). Vgl. auch Gissels einleitende Ausführungen zum Verständnis der Begriffe ›modus‹ und ›tonus‹ in jener Zeit.
- 8 Jans 2013, 42.
- 9 Ebd.
- 10 Powers/Wiering/Porter/Cowdery/Widdess/Davis/Perlman/Jones/Marett 2001. Vgl. außerdem Schmidt-Beste 1997.
- 11 Calella 2005, 87.
- 12 Messiaen 2012, 458–476; gebräuchlich ist auch der Terminus »Modi mit begrenzter Transpositionsmöglichkeit« (Messiaen 1966, Bd. 1, 56).
- 13 Vgl. Messiaen 2012, 459–465. Vgl. zu »The Physics of Music and Color« Gunther 2012.

ahistorischen Ordnung von Tonhöhenmaterial zwar verwenden, dagegen spricht aber eben die historisch vielfältige und dadurch schillernde Ausdifferenzierung des Begriffs. Auch die über einen reinen Skalenbegriff hinausgehenden Aspekte des Modusbegriffs sprechen dagegen, ihn im vorliegenden Zusammenhang aufzugreifen: »What essentially defines the concept of modality is the repetition of patterns. These may be a group of pitches, resonances (the recurrence of a particular frequency) or rhythmic motives that are organised hierarchically.«¹⁴ Die Ausprägung struktureller Muster, beispielsweise durch Gewichtung einzelner Töne (etwa Finalis, Repercussa) oder motivische Wiederholung und Variation steht nach dieser Auffassung im Zentrum des Begriffs ›Modus‹.

Wenn nun heute von einer abstrahierenden Zusammenstellung, Ordnung oder Klassifizierung von Tonmaterial die Rede ist, wird in Anlehnung an die ›musical set theory‹ häufig der mathematisch geprägte Begriff *set* (›Menge‹, ›Gruppe‹) benutzt¹⁵, und es böte sich deshalb an, auch hier den Begriff ›Menge‹ oder ›Tonhöhenmenge‹ zu verwenden. Eine Menge ist jedoch eine in sich potenziell unterschiedlich geordnete Anzahl an zusammengefügteten Elementen. Für die hier verfolgte Systematisierung wird aber die leiterartige Anordnung von diatonischem Material wesentlich sein, weshalb auf die Verwendung des Begriffs ›Menge‹ verzichtet und stattdessen der Begriff ›Skala‹ bevorzugt wird.

Die Schwierigkeit beim Begriff ›Skala‹ ist, dass für ihn die Bedeutung ›Leiter, Treppe‹ (lat. *scala*) und nicht ›Menge‹ oder ›Material‹ grundlegend ist, und deshalb eine konnotative Tendenz zu Stufendenken, Linearität oder intervallischem Denken besteht – wie im Fall des Begriffs Tonleiter.¹⁶ Durch die Etymologie des Begriffs wird deutlich, dass ›Skala‹ als metaphorisch-begriffliches Modell zu betrachten ist, dem wie anderen Metaphern eine paradoxe Qualität, Zirkularität und Offenheit zu eigen ist.¹⁷ Wenn das Skalen-Modell auf Musik bezogen wird, dann entsteht als »Moment[.] von Metaphorizität« unweigerlich der kreative »Konflikt«, der jeden »Transfer eines Schemas«, jede »Migration von Begriffen«¹⁸ umgibt. Dem Modell ›Skala‹ haftet von daher eine Unschärfe

14 Richards 2001, [1]. Zudem orientiert sich der allgemeine Sprachgebrauch des Begriffs ›Modus‹ heute weniger an der klassischen Bedeutung »Maß, Maßstab, Art, Weise« (Hüsch 1961, 402; vgl. den Ausdruck ›Modus Vivendi‹), sondern mehr an der Bedeutung ›Zustand‹ (vgl. ›Stand-by-Modus‹ bei elektrischen Geräten; vgl. »Modes of Vibration and Harmonics«: Gunther 2012, 20), »Permutationsform« (Rambold 2012, 52f.; vgl. auch Kissenbeck 2007, 104) oder »Erscheinungsform[.]« (bei Hüsch 1961, 413, der Josef Rufer zitiert, als Äquivalent zu »Modus« eingeführt; bei Rufer selbst [1966, 78] aber eigentlich direkt bezogen auf »Reihe«). In der neueren Psychotherapientheorie, insbesondere bzgl. der Mentalisierungsbasierten Therapien, sind weitere Moduskonzepte aktuell, die sich auch auf akustische Phänomene anwenden lassen: z.B. Modus als Niveau (vgl. Schrader 2017, 54), Struktur (vgl. Kruse 2017) oder Medium (vgl. Scharff 2010, 14; Schultz-Venrath 2017).

15 Vgl. einführend Scheideler 2005; vertiefend die Darstellung bei Rambold 2012, 20–28. Hingewiesen sei auf das wenig bekannte *Book of Modes* (1993) des rumänischen Komponisten und Musiktheoretikers Anatol Vieru.

16 Vgl. folgende Bestimmung des Skalenbegriffs: »A sequence of notes in ascending or descending order of pitch. As a musicological concept, a scale is a sequence long enough to define unambiguously a mode, tonality, or some special linear construction« (Drabkin 2001, 366). Vgl. auch Holtmeier 2010a.

17 Vgl. Heinemann 2010, 221.

18 Thorau 2012, 60f., dort im Rahmen einer Darstellung von Nelson Goodmans Symboltheorie.

an.¹⁹ Der allgemeine Begriff ›Skala‹ wird dabei heute verstanden als stufenartig Angeordnetes, als leiterartige Darstellungsform²⁰ oder Maß (vgl. ›Temperaturskala‹). Andere, vor allem musikbezogene Verständnisaspekte bevölkern eine Schnittmenge der beiden Begriffe ›Modus‹ und ›Skala‹.

Ich verstehe Skalen im Folgenden in pragmatischem Sinn als »Formen elementarer Materialdisposition«²¹ und verwende den Begriff unabhängig von der kulturellen Verortung²² und den historischen, linearen, harmonischen, räumlichen, farblichen, emotionalen, spektralen oder aufführungspraktischen Implikationen des damit beschriebenen Materials; kurz gesagt: Es geht um diatonische Tonmengen, die in Skalenform dargestellt werden.

Diatonische Skalen

Das Wort ›diatonisch‹ leitet sich aus dem Griechischen ab: *diá* bedeutet wörtlich »durch«²³, *tónos* »das, womit man etwas spannt, Seil, Strick, Gurte, [...] Saite« bzw. »Spannung, Nachdruck, Kraft, [...] Hebung der Stimme, Ton, [...] Farbe«²⁴ oder auch »Ganzton«²⁵. ›Diatonisch‹ bezeichnet vor diesem sprachlichen Hintergrund²⁶ in der antiken griechischen Musiktheorie zunächst eines der drei »melodischen Tongeschlechter«²⁷ neben ›chromatisch‹ und ›enharmonisch‹; beim absteigenden diatonischen Tetrachord folgt auf zwei Ganztöne ein Halbton (1-1-1/2).²⁸ Zwei disjunkte diatonische Tetrachorde bilden eine Oktave. In einem weiteren Sinne bezeichnet der Begriff ›diatonisch‹ dann diejenige Gestalt des über eine Doppeloktav sich erstreckenden tonalen Gesamtsystems, welches ausschließlich aus (disjunkten und konjunkten) diatonischen Tetrachorden zusammengesetzt ist.²⁹ Auf diese antike Basis lässt sich ein Großteil der unterschiedlichen Definitionsaspekte von ›diatonisch‹ beziehen, die bis heute den Sprachgebrauch

19 Vgl. Bühler 2014, 7f. und 18–20.

20 Vgl. Schneider 1997, 316, zu »Grundprinzipien jedweder [musikalischen] Skalenbildung«. Vgl. auch Thompson 2013, 127: »The concept of a scale can be defined from physical, mathematical, and psychological perspectives. From a physical perspective, it refers to the set of pitches that can be produced on a musical instrument given a certain tuning system. From a mathematical perspective, one can use a group theoretic description of *pitch sets* [...]. From a psychological perspective, a scale refers to a mental representation of regularities in pitch that is activated when one listens to music«.

21 Eybl 2010, 485.

22 Zum Verständnis von ›Skala‹ als »Modalleiter« bezogen auf indische *rāgas* vgl. Michaels 2005, 40; zu arabischen *maqamāt* vgl. Powers 2006. Vgl. zur »Problematik äquidistanter Stimmungen« Schneider 1997, 332–399 (Zitat: 332).

23 Gemoll 1937, 194.

24 Ebd., 744.

25 Cahn 1995, 1214.

26 Vgl. Rohringer 2010, 82: »Diatonik« (griech. *diátonos*: durch Ganztöne gehend)«.

27 Ebd.

28 Vgl. Cahn 1995, 1214 und 1218.

29 Vgl. ebd. 1219. Vgl. auch Vetter 1956, 852–856.

verschiedener Autoren prägen:³⁰ Diatonik im Sinne eines pentatonischen oder heptatonischen »Tonvorrat[s]«³¹, im Sinne einer Intervallanordnung unregelmäßig alternierender Ganzton- und Halbtonschritte³², im Sinne eines Systems an Tonbeziehungen³³, im Sinne von Basistonleiter, Stammtonreihe, Alterationslosigkeit³⁴, als »Inbegriff« der Modi«³⁵. Zur Erklärung der inneren Ordnung diatonischer Zusammenhänge wird in der Regel die Schichtung reiner Quinten herangezogen.³⁶

Im Folgenden bezeichne ich mit dem Begriff »diatonisch« jene Skalen, die auf der Stammtonreihe *ces-des-es-fes-ges-as-b* fußen, damit ihrer Herkunft nach minimale interne Quintenbreite besitzen, aus höchstens sieben Tönen bestehen und in der halbtöniggleichstufigen Stimmung transponiert werden können. Ich gehe davon aus, dass die Töne alteriert werden können, ohne dass sie dadurch ihren »Stufenwert«³⁷ verlieren, dass Töne aber zugleich enharmonisch verwechselbar sind und in der Gleichstufigkeit Intervalle, die enharmonisch verwechselte Töne (z.B. *d-e*; *d-fes*) enthalten, austauschbar sind sowie dass die Oktavidentität gilt. In der Folge verwende ich den Begriff »transheptatonische Skalen« zur Bezeichnung von Skalen, die mehr als sieben Töne aufweisen.

30 Vgl. Cahn 1995; Dahlhaus 1998, 625; Moßburger 2012, Bd. 2, 947–959.

31 Rohringer 2010, 82. Vgl. zur Unterscheidung von »diatonische[r] Pentatonik« und »diatonische[r] Heptatonik« Rambold 2012, 47–58 (Zitate: 47 und 51). Vgl. zu weiterführender Literatur zum Begriff »Pentatonik« Sprenger 2009. Er unterscheidet »tonikale Pentatonik« (ebd., 293), »subdominantisches Pentatonik« (ebd., 294) und »dominantisches Pentatonik« (ebd., 295; Hervorhebungen original). »Das Tonmaterial der diatonischen Leiter entspricht der Tonklassenmenge *pcs [pitch class set] 7-35*« (Rambold 2012, 54; Kursivierung original). Vgl. auch Amon 2005, 298f.

32 Vgl. Rohringer 2010, 82, sowie Petersen 1971, 45; zur Untersuchung intervallischer Strukturen vgl. Rings 2011.

33 Vgl. Heygster/Grunenberg 1998 zu »Tonbeziehungen« und deren »Wirkung« (ebd., 10f.), bzw. deren »diatonischen Affekten« (ebd., 23) als Folge der »diatonischen Spannungsverhältnisse« (ebd., 10). Vgl. auch Lindley/Turner-Smith 1993, 125: »A strictly diatonic scale represents an MT-system with interlocking chains of three major and three minor triads.« (Ein »MT-system« wird ebd., 31, als »[a] kind[...] of tempered harmonic system« definiert.)

34 Vgl. Rambold 2012, 58.

35 Dahlhaus 1966, 534.

36 »Als diatonisch gilt ein Tonvorrat, der durch eine lückenlose Reihe von mindestens drei (»Triton«) und höchstens sieben (»Heptaton«) Tönen im Abstand reiner Quinten gebildet wird.« (Rohringer 2010, 82) Dass es sich bei Diatonik »um einen Tonvorrat handelt, dessen Töne sich in eine reine Quintschichtung bringen lassen«, ist »gleichbedeutend mit *minimaler interner Quintenbreite*« (Kissenbeck 2007, 15; Hervorhebung original). »Die Besonderheit der Pentatonik besteht nun darin, dass sie gerade der größtmögliche Tonvorrat mit minimaler interner Quintenbreite ist, der keine kleinen Sekunden enthält. [...] Die Besonderheit der [heptatonischen] Diatonik besteht [...] darin, dass sie gerade der größtmögliche Tonvorrat mit minimaler interner Quintenbreite ist, der keine benachbarten kleinen Sekunden enthält.« (ebd., 16) Kuhn (2014, 245) greift zur Bezeichnung der diatonischen Heptatonik den Begriff »Heptatonia prima« auf.

37 »Alterierungen ändern nicht den Stufenwert« (Schönberg 1957, 40). Vgl. Holtmeier 2010b, 89f. Béla Bartók (1976, 367) schreibt: »In our polymodal chromaticism, however, the flat and sharp tones are not altered degrees at all; they are diatonic ingredients of a diatonic modal scale.« Kuhn (2014, 256) äußert bezogen auf Bartóks Musik: »Es gibt keine Unterscheidung zwischen diatonischen und alterierten Stufen.« Krüger (2011, 87) versteht unter »Stufendeckung« den »Anteil der verwendeten Stufen in Bezug auf die Gesamtzahl der Stufen einer Skala«.

Chromatische Skala

Der Begriff ›diatonisch‹ muss, um selbst bestimmt zu sein, nun zu komplementären Begriffen wie ›chromatisch‹ ins Verhältnis gesetzt werden.³⁸ Die Basis für diese Unternehmung ist jedoch insofern problematisch, als die Begriffe bei verschiedener Bedeutung in verschiedenen Kontexten unterschiedlich ins Verhältnis gesetzt wurden und zudem auf Unterschiedliches bezogen wurden und werden. So wird der griechische Begriff *chroma* (Farbe) in der Musik heute bezogen auf Töne (chromatische Versetzungen eines diatonischen Tones), Intervalle (diatonische und chromatische Intervalle), Akkorde (chromatische Akkorde) oder Skalen (chromatische Skala). Ich begnüge mich hier mit der Diskussion einzelner Aspekte der chromatischen Skala. Für nähere Informationen zum Thema der Chromatik verweise ich auf einschlägige Fachpublikationen.³⁹

Die entscheidende Frage für unseren Zusammenhang ist nun: Gibt es nur eine chromatische Skala oder mehrere?⁴⁰ Zumeist wird von ›der chromatischen Skala‹ als einer einzigen Skala mit zwölf gleichstufigen Halbtonschritten gesprochen, die keinen Grundton besitzt und damit als Materialskala angesehen werden kann, aus der Reihen oder andere Gebrauchsskalen gebildet werden können.⁴¹ Es wäre nun aber auch möglich, bestimmte, von dieser chromatischen Skala abgeleitete Skalenausschnitte als chromatische Skalen zu bezeichnen. ›Diatonisch‹ und ›chromatisch‹ wären dann qualifizierende Begriffe, die eine bestimmte Quantität wie die Heptatonik näher beschreiben würden. Anatol Vieru bestimmt die Qualitäten einer Skala mithilfe eines Maßes der ›diatonischen und chromatischen Kapazität‹ (›diaton[ic] and [...] chromatic capacity«⁴²). Er nennt das

38 Rohringer (2010, 82) definiert ›Diatonik‹ dem Verständnis ›heutiger Theorie‹ gemäß als Tonvorrat, zu dem ›Chromatik‹ und ›Enharmonik‹ relationale Begrifflichkeiten darstellen: Chromatik und Enharmonik versteht er als eine Erweiterung der Diatonik durch »zunehmende[.] Quintenbreite«, erst durch weitere fünf, dann weitere zwölf Töne im Quintabstand. Kuhn verwendet in Bezug auf die Musik Béla Bartóks die Negation ›nicht-diatonisch‹ (vgl. Kuhn 2014, 248). Bartók selbst (1976, 363) nennt die Skalen *g-a-b-c-des-es-f* / *g-as-b-ces-des-es* / *g-a-b-cis-d-e-f*. Kuhn (2014, 248) erklärt solche Skalen bei Bartók »als Mischung diatonischer und nichtdiatonischer Skalensegmente« (vgl. auch Antokoletz 1984, 205). »As the result of superposing a Lydian and Phrygian pentachord with a common fundamental tone, we get a diatonic pentachord filled out with all the possible flat and sharp degrees.« (Bartók 1976, 367) Laut Kuhn (mit Verweis auf László Somfai) komme Bartók so zu einer ›Heptatonia secunda‹ (Kuhn 2014, 249; der zitierte Begriff nach Lajos Bárdos). Vgl. auch Petersen 1971, 45.

39 Vgl. Cahn 1995 und Rohringer 2010. Zu ›Affekt und Chromatik‹ bzw. zu »chromatischen Effekten« in der *Musica ficta* vgl. Menke 2015, 308–313 (Zitate: 308 und 310).

40 Vgl. den Plural von Chromatik bzw. verschiedene Chromatiken wie die ›Rückungschromatik‹ bei Schütz, die ›vagierende Chromatik‹ bei Wagner oder die ›Farbchromatik‹ im Impressionismus. Bartók unterscheidet »three chromatic forms« (Gilles 1982, 121): »bi-modality or polymodality«, »modal chromaticism« und »melodic new chromaticism« (Bartók 1976, 376). Ergänzend dazu Ricarda Rätz (2009, 101) mit Bezug auf »Josef Matthias Hayers System der Tropen«: »Tropen sind Zwölftonskalen, die aus zwei sich im Tonvorrat zu 12 verschiedenen Tönen ergänzenden Hexachorden bestehen.«

41 Voraussetzung dieser Bestimmung ist, dass das Verhältnis von Stimmungssystem zu Tonstufen im Sinne der Gleichstufigkeit geklärt ist. Vgl. das im folgenden Abschnitt genannte Vorgehen von Schneider 1966.

42 Vieru 1993, Bd. 1, 96 (Ergänzung des Verfassers).

Maß »DIACRO«⁴³ und entwickelt es als Bruch CRO/DIA: im Zähler: »Chromatizität« (Anzahl an nicht unterbrochenen Sekundreihen), im Nenner: »Diatonizität« (Anzahl an nicht unterbrochenen Quintenreihen). Vieru geht dabei von der Mengenlehre aus, in ähnlicher Weise wie die US-amerikanische »musical set theory«, und bezieht sie auf Ton- und Intervallmengen.

Ich will hier am Sprachgebrauch einer einzigen chromatischen Skala festhalten, die Möglichkeiten der qualifizierenden Begrifflichkeiten im Gedächtnis behalten und eine Klassifikation entwickeln, die ihren Ausgangspunkt nicht bei Tonstufen oder Intervallen, sondern bei den Akzidenzien nimmt – so wie diese in der skalaren Anordnung der Harfe erscheinen und in unserer Notation funktionieren. Damit ist deutlich, dass die unten generierten Tonvorräte ihrer Herkunft nach diatonisch sind und in Entsprechung zu dieser Perspektive allgemein als »diatonische Skalen« benannt werden können.

BISHERIGE ANSÄTZE ZUR SYSTEMATISIERUNG VON SKALEN

Musiklexika wie *The New Grove Dictionary*, *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* oder das *Lexikon der Systematischen Musikwissenschaft* lassen eine Systematisierung von Skalen weitgehend vermissen. Zu finden sind vorwiegend Beschreibungen von Begriffen, die das musikalische Verständnis von Skalen mitbedingen.⁴⁴ Ansätze zu einer geordneten Darstellung von Skalen haben den Charakter von Entwürfen, Gruppierungen oder Sammlungen.

Carl Dahlhaus schlüsselt in der ersten Auflage der *Musik in Geschichte und Gegenwart* verschiedene Verständnisweisen des Begriffs »Tonsystem« als Tonvorrat, Stimmung, Schema von Tonbeziehungen oder Melodiestructuren auf, weist auf Verwirrungen und Unzulänglichkeiten der Terminologie hin und erläutert den Begriff »Tonsystem« im Hinblick auf europäische Musik.⁴⁵ In einer außereuropäische Tonsysteme darstellenden Tafel zeigt Marius Schneider im Rahmen desselben Artikels listenartig angeordnete Skalen und Melodiebeispiele unter Verwendung der zwölfköpfigen chromatischen Skala.⁴⁶ Diese geordnete Liste von möglichst vorzeichenlos geschriebenen Skalen, ausgehend von den Stammtönen, macht anschaulich, dass durch Auswahl von Tönen aus der gleichstufigen Chromatik verschiedenste Skalen gebildet werden können. Diese Systematisierungsmöglichkeit, ihre Vorteile und Schwierigkeiten werden von Schneider aber nicht weiter ausgeführt.

Auch im Jazz, in dem sehr differenziert mit Skalen gearbeitet wird, gibt es Bemühungen, Skalen geordnet darzustellen. Andreas Kissenbeck z.B. zeigt im ersten Band

43 Ebd.

44 Vgl. z.B. *New Grove Dictionary* (2. Auflage): »Key (i)« (Hyer 2001a), »Mode« (Powers/Wiering/Porter/Cowdery/Widdess/Davis/Perlman/Jones/Marett 2001), »Scale« (Drabkin 2001), »Tonality« (Hyer 2001b); *MGG* (1. Auflage): »Ton« (Reinecke/Winckel 1966), »Tonalität« (Dahlhaus/Reinecke/Schneider 1966), »Tonsysteme« (Dahlhaus 1966 und Schneider 1966); *MGG* (2. Auflage): »Ton« (Rettelbach 1998), »Tonalität« (Dahlhaus 1998), »Modus III« (Schmidt-Beste 1997).

45 Vgl. Dahlhaus 1966.

46 Vgl. Schneider 1966, Ausfaltblatt mit fünf Seiten zwischen den Spalten 544 und 545.

seiner *Jazztheorie*, wie Skalen in Bezug zu Akkorden bestimmt und verwendet werden können.⁴⁷ Er geht dabei auf die in der Jazz-Improvisation gängigen Skalen ein, darunter »Bebop-Skalen«⁴⁸ und »Blues-Tonleitern«. Als »Modi« von »Harmonisch-Moll (HM)«, »Melodisch-Moll (MM)« und »Harmonisch-Dur (HD)« bezeichnet Kissenbeck die auf den verschiedenen Skalentönen beginnenden Rotationen dieser Skalen, z.B. HM¹ bis HM⁷.⁴⁹ Anschließend stellt er symmetrische Skalen wie die »Messiaen-Skalen«⁵⁰ dar, um abschließend auf »Exotische Skalen«⁵¹ einzugehen. Er betont: »Jede Tonleiter besitzt eine klangliche Charakteristik. Sie wird wesentlich von ihrer Intervallstruktur (u.a. Tritonusgehalt) sowie auch von ihrer internen Quintenbreite [...] bestimmt.«⁵² Und weiter: »Die Zuordnung einer Skala zu einem Akkord klärt die klangliche Bedeutung aller zwölf Töne in Bezug auf die jeweilige harmonische Situation«⁵³. Kissenbeck gibt damit für die praktische Jazz-Improvisation eine sinnvolle Anleitung, doch unternimmt er, abgesehen von einer Gruppenbildung, keine systematisierende Klassifizierung von Skalen.

Eric Krüger analysiert und beschreibt ähnliche Skalengruppen wie Kissenbeck, aber nun nicht als Anleitung zur Jazz-Improvisation, sondern mit systematisierenden Ansätzen insbesondere hinsichtlich der »Anzahl der Stufen«, der »Intervallverhältnisse« und der »Lage der unterschiedlichen Stufenintervalle«⁵⁴. Jeder Analyse stellt er ein »Skalendiagramm[.] zur Visualisierung«⁵⁵ der jeweiligen Skalen-Architektur zur Seite. Diese Darstellung macht den Hauptteil des für die hier behandelte Thematik informativen Buchs aus. Ein klanglicher Vergleich der Skalen ergänzt die Beschreibung, aber eine ausgearbeitete Systematisierung fehlt auch hier.

Stefan Rohringer zeigt im Artikel »Diatonik/Chromatik/Enharmonik« im *Lexikon der Systematischen Musikwissenschaft* den Entwurf einer umfassenden Systematisierungsmöglichkeit von Skalen: Eine »einfach-tritonische Heptatonik«⁵⁶ $F-c-g-d^1-a^1-e^2-h^2$ bildet zwischen unterstem und oberstem Ton einen Tritonus. »Dieses einfach-tritonische Hep-

47 Vgl. Kissenbeck 2007. Ähnlich Haunschild (1997, 70): »[Die] Akkord-Skalen-Theorie [...] besagt, daß zwischen Akkorden und den dazu passenden Skalen im Prinzip nicht unterschieden werden muß, da sie ja beide aus denselben Tönen bestehen. Akkorde und Skalen werden also gleichberechtigt behandelt. Akkorde werden als vertikale Klanggebilde (meist in Terzschichtung) angesehen, die sich in Form von Skalen in horizontaler Anordnung (im Sekundabstand) darstellen lassen«.

48 »Die Grundidee der Bebop-Skalen besteht [...] darin, die[...] Struktureigenschaft des Abwechselns zwischen Akkord- und Durchgangstönen auf die gesamte Tonleiter auszuweiten.« (Kissenbeck 2007, 94)

49 Siehe unten, Abschnitt »Harmonisch-Moll« (HM), »Melodisch-Moll« (MM), »Harmonisch-Dur« (HD). Vgl. Kissenbeck 2007, 104–107.

50 Ebd., 111–114.

51 Ebd., 116f.

52 Ebd., 101. Vgl. auch Haunschild 1997, 18ff. Nach Kissenbeck (2007, 14) »wird das Klangbild von Tongruppen maßgeblich dadurch mitbestimmt, wie eng die beteiligten Töne im Quintenzirkel beieinanderliegen. Man spricht in diesem Zusammenhang von der »internen Quintenbreite« (Maßeinheit: QB).« Als Beispiele nennt Kissenbeck (ebd., 15) »g-c-f (2 QB) und gis-c-e (8 QB)«.

53 Ebd., 9.

54 Krüger 2011, 15.

55 Ebd., 17.

56 Rohringer 2010, 83.

taton wird infolge der symmetrischen Umlagerung des mittleren Tons durch zwei verminderte Quinten zum doppelt-tritonischen (e-b, fis-c) [*Fis-c-g-d¹-a¹-e²-b²*] bzw. dreifach-tritonischen (es-a, f-h, g-cis) [*F-cis-g-d¹-a¹-es²-h²*] Heptaton. Bestimmt man den mittleren Ton des Heptatons zum Anfangston einer Grundskala, können verschiedene Skalen gebildet werden, darunter die »Kirchentonleitern« und die »melodische Molltonleiter«⁵⁷. »Als Grenzfälle der Diatonik können Tonvorräte gelten, in denen einzelne Quinten des Heptatons in asymmetrischer Verteilung vermindert sind.«⁵⁸ Diese Bestimmungen können einerseits aufgegriffen werden, weil sie einen Anhaltspunkt dafür bieten, dass durch Veränderung des Tritonusgehalts bzw. durch Alterationen Skalen klassifiziert werden können; auch dass es »Grenzfälle der Diatonik« gibt, ist ein unbedingt bedenkenswerter Hinweis; andererseits ist das beschriebene Vorgehen nicht bis zu einer systematischen Klassifikation ausgeführt.

Als Spezialfall sei hier noch der kompositorische Versuch von Urmars Sisask genannt, den klanglichen Charakter einer einzigen Skala in vielfältigen Konkretisierungen vorzuführen. Seine *24 Hymns* für Chor basieren ausschließlich auf der ›Planeten-Skala‹ *cis-d-fis-gis-a*.⁵⁹ Auf deren Grundlage und durch die differenzierte Verwendung von Rhythmus und Dynamik erschafft er eine Klangwelt, die an eine einzige Farbe oder einen einfarbigen Raum erinnert. Eine Klassifizierung von Skalen wurde von Sisask meines Wissens nicht ausgearbeitet.

ENTWICKLUNG EINER SYSTEMATIK DIATONISCHER SKALEN

Subtraktive Skalen

Aus der diatonischen Stimmung der Pedal-Harfe in Ces-Dur (sieben Saiten pro Oktave) und ihrer Möglichkeit, den Klang jeder Saite mittels je eines der sieben Pedale um eine oder zwei übermäßige Primen (im klanglichen Ergebnis: Halbtonabstände) zu erhöhen, entlehne ich, wie bereits erwähnt, die Idee, diatonische Skalen durch ein zunächst subtraktives und dann additives Verfahren zu systematisieren. Die dabei zum Einsatz gelangenden Vorzeichen werden gemäß ihrer Positionierung im Tonraum bzw. ihrem Auftreten in der herkömmlichen Generalvorzeichnung nummeriert (*b* und *fis* als 1., *es* und *cis* als 2. *b*- bzw. *#*-Vorzeichen usw.; Bsp. 1).

The image shows two musical staves. The first staff is in C major with three flats (Bb, Eb, Ab). The notes are C, D, Eb, E, F, G, Ab, A, B, C. Above the notes are numbers 2, 4, 6. Below the notes are numbers 1, 3, 5, 7, b6, 4, 2, 7, 5, 3, 1. The second staff is in C major with three sharps (F#, C#, G#). The notes are C, D, E, F#, G, A, B, C. Above the notes are numbers 1, 3, 6. Below the notes are numbers 2, 4, 5, 7, #2, 4, 6, 1, 3, 5, 7.

Beispiel 1: Nummerierung der Vorzeichen

57 Ebd. (Ergänzungen des Verfassers).

58 Ebd. Hier nennt Rohringer z.B. die Skala ›Mi-Sheberach‹ *d-e-f-gis-a-h-c-d*.

59 Vgl. Sisask 2005. Vgl. auch die modalen Sätze, die Rambold (2012, 325–362) zu verschiedenen Grundtonmengen abdruckt.

Zunächst werden nun die sieben \flat -Vorzeichen der Ces-Dur-Skala sukzessive ›weggestrichen‹ (dieses Verfahren nenne ich ›subtraktiv‹), was klanglich gleichbedeutend ist mit der sukzessiven Erhöhung der Skalentöne um einen Halbton, sodass am Ende dieses Verfahrens die C-Dur-Skala steht. Insgesamt entstehen dadurch 128 subtraktive Skalen (Bsp. 2 und Anhang/Bsp. 12).⁶⁰ Diese 128 Skalen umfassen alle ›Kirchentonarten‹ und andere im Jazz etablierte Skalen wie die ›alterierte Skala‹ (= MM⁷)⁶¹ oder die ›Ganztonskala‹, aber interessanterweise auch viele Skalen, die keinen Namen tragen. Man kann diese Skalen unterteilen in kontinuierlich alterierte Skalen (ein Vorzeichen nach dem anderen wird weggestrichen) und diskontinuierlich alterierte Skalen (z.B. erstes und fünftes Akzidens werden weggestrichen). In der europäischen Tradition wurden hauptsächlich die auf kontinuierlicher Alterierung basierenden Skalen verwendet: So entstehen die ›Kirchentonarten‹, wenn die \flat -Vorzeichen nacheinander subtraktiv aus der Ces-Dur-Skala weggestrichen werden.⁶² Die Skalen mit diskontinuierlicher Alterierung können aufgrund der entstehenden übermäßigen Sekunden bzw. kleinen Terzen – unter Vernachlässigung von Stimmungsdifferenzen – mit arabischen bzw. asiatischen Skalen assoziiert werden; sie sind gemäß der obigen Definition aber ebenfalls *diatonische* Skalen. Beachtenswert ist, dass durch das subtraktive Verfahren neben der bekannten anhemitonischen Pentatonik auch hemitonische pentatonische Skalen entstehen (z.B. durch Wegstreichen des ersten, zweiten, vierten und fünften \flat -Vorzeichens; $\flat 1.2.4.5.$: ces-d-[e]-fes-g-as-[h]). Als ›Grundgestalt‹ der diatonischen Skala kann ›Ionisch‹ bzw. die Dur-Skala gelten, weil ihre Intervallverhältnisse mit denjenigen der Stammtöne identisch sind.

Skalen, die (ausgehend von der Ces-Dur-Skala) nur \flat -Vorzeichen und \sharp -Zeichen enthalten, sind, wie aus dem Vorangehenden folgt, subtraktive Skalen; sie können auch Skalen ersten Grades oder Skalen der ersten ›Halbtonerhöhung‹ genannt werden.

60 Diese Anzahl kann mithilfe des Pascal'schen Dreiecks errechnet werden, wenn in der siebten horizontalen Zeile des Dreiecks (oberste Zeile = 0. Zeile) die Zahlen addiert werden ($1+7+21+35+35+21+7+1 = 128$). Die Summen im Pascal'schen Dreieck entsprechen den Quadratzahlen, hier $2^7 = 128$.

61 Melodisch-Moll vom 7. Skalenton aus (Rotation der Töne).

62 Wegstreichen der \flat -Vorzeichen unter numerischer Angabe von deren jeweiliger Position (zur Erklärung der Nomenklatur siehe unten, Abschnitt *Nomenklatur 1: Aspekte des subtraktiv-additiven Alterationsverfahrens*): Ionisch $\flat 0.$; Lydisch $\flat 7.$; Lokrisch $\flat 6.7.$; Phrygisch $\flat 5.6.7.$; Äolisch $\flat 4.5.6.7.$; Dorisch $\flat 3.4.5.6.7.$; Mixolydisch $\flat 2.3.4.5.6.7.$; Ionisch $\flat 1.2.3.4.5.6.7.$ Das Ergebnis sind Skalen, die auf den folgenden Stufen Auflösungszeichen tragen: Ionisch: $\sharp 0$; Lydisch: $\sharp 4$; Lokrisch: $\sharp 14$; Phrygisch: $\sharp 145$; Äolisch: $\sharp 1245$; Dorisch: $\sharp 12456$; Mixolydisch: $\sharp 123456$; Ionisch: $\sharp 1234567$.

b0. Cb-Dur / Ionisch
ces - des - es - fes - ges - as - b
b1 2 3 4 5 6 7

b1. Gilchrist Mode 1A / 3B
ces - des - es - fes - ges - as - [h]
b1 2 3 4 5 6 [7]

b2. Gilchrist Mode 1B
ces - des - [e] - fes - ges - as - b
b1 2 4 5 6 7 [3]

b3.
ces - des - es - fes - ges - a - b
b1 2 3 4 5 7 6

b4.
ces - d - es - fes - ges - as - b
b1 3 4 5 6 7 4 2

b5. HM³
ces - des - es - fes - g - as - b
b1 2 3 4 6 7 5

b6. Alterierte Skala / MM⁷
c - des - es - fes - ges - as - b
b2 3 4 5 6 7 4 1

b7. Lydisch
ces - des - es - f - ges - as - b
b1 2 3 5 6 7 4 4

b1. 2. So-Pentatonik / chin. Modus 4 (Zhī) / Gilchrist Mode 1
ces - des - [e] - fes - ges - as - [h]
b1 2 4 5 6 [3] 7

b1. 3.
ces - des - es - fes - ges - a - [h]
b1 2 3 4 5 6 [7]

Beispiel 2: Subtraktive Skalen 1–10 (vollständige Auflistung aller 128 Skalen im Anhang/Beispiel 12)⁶³

Additive Skalen

Nun gibt es aber weitere diatonische Skalen wie das sogenannte ›Zigeuner-Moll‹ (*c-d-es-fis-g-as-h*), das ›Zigeuner-Dur‹ (*c-des-e-f-g-as-h*), die ›enigmatische Skala‹⁶⁴ (*c-des-e-fis-gis-ais-h*) oder der Klezmer-Musik zuzuordnende Skalen wie ›Mi-Sheberach‹ (*c-d-es-fis-g-a-b*)⁶⁵, die sich nicht allein auf subtraktivem Weg bilden lassen, sondern eines zweiten

63 Zur Bedeutung der Ziffernreihen unter den Systemen siehe unten, Abschnitt *Nomenklatur 1*.

64 Der Begriff ›scala enigmatica‹ tritt an prominenter Stelle zum ersten Mal im Untertitel zu Giuseppe Verdis *Ave Maria. Scala enigmatica, armonizzata a quattro voci miste, sole (Quattro pezzi sacri Nr. 1; Erstpublikation 1898)* auf (vgl. Schweikert 2001, 505).

65 Vgl. Bauer 1999, 45. Vgl. auch Bauer 2002, Kap. 2 »Klezology. Typische Tonskalen«, sowie Rohringer 2010, 83. Schleifer (2001, 56) schreibt: »Despite various endeavours to describe some of the *shteygers*, a comprehensive theory of the Ashkenazi synagogue modes is still lacking.« Er beschreibt neben anderen Skalen auch »the *mi shebberakh* (or *av harahamim*) *shteyger*, which is based on the so-called Ukrainian-Dorian scale, that is, the Dorian scale with a raised 4th degree« (ebd., 57; Hervorhebungen original). Idelsohn (1992, 25) betont: »As a result of the quarter tones there are a great variety of scales in existence«, und fährt fort: »[...] in the *Orient* the Jews sing in those scales, using the quarter-tone steps of their neighbors, while [...] the Jews of the *Occident* employ the same scales with steps of the semi-tone system« (ebd., 26; Hervorhebungen original). Später beschreibt Idelsohn die Bildung der Skalen aus Tetrachorden und ihre Beziehung zu den ›modes‹; ›Mi-Sheberach‹ wird dabei nicht erwähnt, besitzt aber Ähnlichkeit zur zweiten der folgenden Skalen: »Synagogue song

Schritts, der Addition, bedürfen. Addition bezeichnet hier das Hinzufügen von #-Vorzeichen nach vorangegangener Subtraktion von b-Vorzeichen. Das additive Verfahren entspricht also bei gleichstufiger Stimmung einer ›Ganztontransposition‹ ausgehend von der Ces-Dur-Skala (siehe Bsp. 3 und unten den Abschnitt *Nomenklatur 1*). So entsteht zum Beispiel: ›Zigeuner-Moll‹ (*c-d-es-fis-g-as-h*) durch den Alterationsprozess $b1.4.5.6.7. \#1$. Die Skalenstufen zeigen als Ergebnis folgende Alterationen: $1\flat, 2\flat, 3\flat, 4\sharp, 5\flat, 6\flat, 7\flat$; das heißt: Die entstehenden Skalen müssten ›subtraktiv-additive Skalen‹ genannt werden, sollen aber, der Einfachheit halber, ›additive Skalen‹, ›Skalen zweiten Grades‹ oder ›Skalen der zweiten Halbtonerhöhung‹ heißen (Bsp. 3). Jede der subtraktiven Skalen kann also theoretisch mit den sieben #-Vorzeichen additiv bearbeitet werden, wodurch eine schier unüberblickbare Anzahl an möglichen Skalen entsteht (insgesamt $128 \times 128 = 16.384$). Manche dieser Skalen sind in Bezug auf die Intervallverhältnisse mit einer subtraktiven Skala identisch (z.B. Ganztonskala als subtraktive Skala: *ces-des-es-f-g-a-[h]* bzw. *c-d-e-[fes]-ges-as-b*; als additive Skala: *c-d-e-fis-gis-ais-[his]*), andere sind neu (Bsp. 3).

$b1.4.5.6.7.\#1$. ›Zigeuner-Moll‹

$b3.4.5.6.7.\#1$. Mi-Sheberach / HM⁴ / Dorisch-#11

$b1.2.3.5.6.7.\#1.3.5$. Enigmatische Skala

$b2.3.4.5.6.7.\#1$. MM⁴ / Mixolydisch-#11

$b1.3.4.5.6.7.\#1$. HD⁴ / Lydisch-Moll

Beispiel 3: Additive Skalen (Auswahl)

is based upon *three* principal scales. First, the tetrachord e-f-g-a, conjunctively repeated: e-f-g-a-b^b-c-d becomes a heptachord, while disjunctively: e-f-g-a+b-c-d-e constitutes an octachord. Out of this scale the Ashkenazim developed the scale of the *Adonoy-Moloch* mode, by adding two tones below the tonic (d-c) and by lowering e in the octave (e^b), thus creating the following succession of notes: c-d-e-f-g-a-b^b-c-d-e^b. The second scale consists of the minor tetrachord d-e-f-g, which, if conjunctively repeated: d-e-f-g-a-b^b-c, produces a heptachord, and by its disjunctive repetition: d-e-f-g+a-b-c-d, forms an octachord. The third scale: d-e^b-f[#]-g+a-b^b-c-d, the basis for the *Ahavoh-Rabbah* mode, is formulated of two disjunctive tetrachords.« (ebd., 478; Hervorhebungen original)

Aufgrund der beschriebenen Tatsache, dass identische Skalen (wie im Fall der Ganztonskala) auf unterschiedlichen Wegen gebildet werden können, wird es wichtig, Regeln für die Darstellung, Benennung und Kategorisierung einer Skala aufzustellen: Wenn zwei unterschiedliche Darstellungen einer Skala (quasi Transpositionen) möglich sind, soll die jeweils ›einfachere‹, durch weniger Operationen von der Grundskala Ces-Dur ausgehend erreichbare, zur Benennung gelten. Es stellt sich die Frage, wie viele tatsächlich verschiedene Skalen vor dem Hintergrund dieser systematischen Einschränkung mithilfe der beiden Alterationsarten überhaupt gebildet werden können. Eine mathematisch exakte Berechnung ergibt, dass nach Ausschluss von ›Duplikaten‹ insgesamt 977 Skalen verbleiben, bei denen jeder Stammtön entweder mit \flat -, \natural - oder \sharp -Vorzeichen versehen ist. 359 dieser Skalen sind heptatonisch; durch alterierte Stammtöne, die bei enharmonischer Verwechslung mit unmittelbar benachbarten Skalentönen zusammenfallen, entstehen außerdem 415 hexatonische, 178 pentatonische und 25 tetratonische Skalen.⁶⁶

Nomenklatur 1: Aspekte des subtraktiven bzw. additiven Alterationsverfahrens

Einer der wichtigsten Aspekte des dargelegten subtraktiven bzw. additiven Verfahrens ist, dass auf der Ebene der Vorzeichen und nicht auf der Ebene der Stufen operiert wird. Es wurde ein Prozedere gewählt, das nacheinander zwei ›Halbtontranspositionen‹ nach oben zulässt und nicht eines, das von drei verschiedenen Zuständen einer ›Stufe‹, die mit denen der Nachbarstufen überlappen, ausgeht. Die Konsequenz ist, dass nicht allein die konkrete Skala als Ergebnis eines Alterationsprozesses von Stufen, sondern auch der Prozess der Alterierung selbst benannt werden muss.

Eine erste Nomenklatur bezieht sich daher auf den Prozess der Alterierung. Er kann dargestellt werden, indem zunächst ein \flat geschrieben und danach die Nummern der \flat -Vorzeichen, separiert durch Punkte, notiert werden. Die Nummerierung der Vorzeichen orientiert sich dabei an der Reihenfolge ihres Auftretens in der Generalvorzeichnung (Bsp. 1). So entsteht z.B. Phrygisch *c-des-es-f-g-as-b* durch: $\flat 5.6.7$. (das fünfte, sechste und siebte \flat wurden weggestrichen, d.h. durch ein \natural -Zeichen ersetzt). Bei additiven Skalen sind \sharp -Vorzeichen zu notieren, wo vorher bereits ein \flat weggestrichen worden war. Zur Bezeichnung des additiven Prozesses werden die \sharp -Vorzeichen entsprechend angefügt, z.B.: $\flat 7. \sharp 1$. (das siebte \flat wurde zunächst weggestrichen [aus dem Ton *fes* resultierte ein *f*] und auf der gleichen Stufe dann das erste \sharp zugefügt, sodass sich ein *fis* ergibt); die Skala, die entsteht, ist: *ces-des-es-[fis]-ges-as-b*. Eine Schwierigkeit dieser Nomenklatur besteht in der unterschiedlichen Zuordnung von Ziffern zu den einzelnen Skalenstufen

66 Geht man zur Berechnung (mithilfe von *pitch classes* und Kombinationen von Intervallzahlen) davon aus, dass jede Stufe in drei ›Alterationszuständen‹ (\flat , \natural , \sharp) auftreten kann, entstehen $3^7 = 2187$ Skalen. Darunter sind dann doppelt und mehrfach auftretende Skalen, z.B. die Ganztonleiter. Ausgeschlossen werden müssen die in dieser Menge enthaltenen Transpositionen, also Skalen mit gleichen Intervallverhältnissen ab *ces*, ab *c* oder ab *cis*. Dabei ist zu beachten, dass zwei Stufen durch Alteration nicht nur deckungsgleich werden und sich damit aufheben, sondern sogar einander überkreuzen können (vgl. die Stufenfolge *dis-eis-fes*).

entsprechend der unterschiedlichen Reihenfolge, in der #- und b-Vorzeichen in der Generalvorzeichnung auftreten (Bsp. 1).

Eine zweite Nomenklatur bezeichnet das Ergebnis des Alterationsprozesses: Am einfachsten geschieht dies, indem die Skala mit ihren Tonhöhenamen aufgeschrieben wird, z.B. Phrygisch: *c-des-es-f-g-as-b*. (Alternativ könnten die Stufen bzw. Skalenpositionen mit den entsprechenden Vorzeichen einzeln oder zusammenfassend gekennzeichnet werden: 1 \flat ,2 \flat ,3 \flat ,4 \natural ,5 \natural ,6 \flat ,7 \flat oder auch \flat 2367 \natural 145. Die ohne Punkt aufeinander folgenden Zahlen bezeichnen hier die Stufen.)

Ein weiteres Beispiel (Bsp. 3): ›Zigeuner-Moll‹ *c-d-es-fis-g-as-h*. Zunächst muss die Skala von c aus geschrieben werden, weil dies von ces aus nur auf weniger ›einfache‹ Weise, mit Verdopplung einer Tonstufe (*ces-cis-d...* bzw. *ces-des-d...*) oder Doppelalteration (*ces-des-eses...*) möglich wäre. Diese Skala ist eine Skala zweiten Grades, eine additive Skala, weil sie b-Vorzeichen, \flat -Zeichen und #-Vorzeichen enthält: 1 \natural ,2 \natural ,3 \flat ,4 \sharp ,5 \natural ,6 \flat ,7 \natural (bzw. \flat 36 \natural 1257 \sharp 4), entstanden durch den Alterierungsprozess \flat 1.4.5.6.7. \sharp 1.

Reduzierte Skalen

Wir haben bis hierher eine Systematik diatonischer Skalen erhalten, die Bekanntes wie Dur, Moll, Kirchentonarten, Pentatonik, Ganztonleiter, Skalen mit übermäßigen Sekunden wie die ›enigmatische Skala‹ oder bisher unbenannte Skalen umfasst. Andere Skalen wie z.B. die ›Bluestonleitern‹ sind bisher aber nicht in der Darstellung aufgetaucht, und es stellt sich dadurch die Frage, wie sie sich zu dem bisher entwickelten System verhalten. Wie kann das System weiter differenziert werden, um eine Klassifikation auch dieser Skalen zu ermöglichen?

Einen Anhaltspunkt zur Beantwortung dieser Frage bieten diejenigen subtraktiven Skalen, bei denen aufgrund der Alteration Töne weggefallen sind, weil sie sich in der gleichstufigen Stimmung klanglich mit einem benachbarten Ton vereinigen, etwa e mit fes, h mit ces. Diese Vereinigung der Töne führt zu einer Reduktion der Skalenstufenzahl⁶⁷, weshalb die entsprechenden Skalen ›reduzierte Skalen‹ genannt werden sollen (Bsp. 4). Doch reduzierte Skalen gibt es nun nicht nur unter den subtraktiven, sondern auch unter den additiven Skalen. Hier ist z.B. die ›Planeten-Skala‹ *c-des-f-g-as* zu nennen: Es ist eine hemitonische pentatonische Skala, die von Urmas Sisask so benannt wurde⁶⁸, aber bereits in der Antike⁶⁹, in der isländischen⁷⁰ und in der japanischen Musik (als »kumayoshi«⁷¹) bekannt ist. Sie kann in der Systematik nicht von ces aus, aber von c

67 Genaugenommen gilt dies nur auf der klanglichen Ebene; ich akzeptiere an dieser Stelle in der Begrifflichkeit aber die Ungenauigkeit, die nicht zwischen klanglicher und notierter Skala unterscheidet. Vgl. auch die Begriffe »Extentionalität« und »Intentionalität« von Tonmengen bei Rambold 2012, 156.

68 Vgl. Sisask 2005.

69 ›Skala des Olympos‹ *e-f-a-h-c¹* (vgl. Pöhlmann 1995, 1655).

70 Vgl. Annewanter 1977, 19. Annewanter erklärt die tonalen Gegebenheiten der von ihm untersuchten isländischen Zwiegesänge mit der Pentatonik *e-f-a-h-c*.

71 Sisask 2005, 3. Weiterführend zur Skalenbildung in der japanischen Musik vgl. Komoda/Mihoko 2002, 566–570.

und *cis* aus notiert werden (da von *ces* aus eine Tonstufe verdoppelt oder Doppelalteration angewandt werden müsste, was weniger ›einfach‹ und damit das von der Systematik nicht präferierte Verfahren wäre). Sie stimmt mit fünf Tönen der phrygischen Skala, einer heptatonischen subtraktiven Skala, überein. Die zwei wegfallenden Töne lassen sich nicht allein durch das subtraktive Verfahren eliminieren, sondern für ihren Wegfall bedarf es zusätzlich eines additiven Schritts: *e* und *h* müssen aufwärts alteriert werden. Die resultierende Skala lautet *c-des-[eis]-f-g-as-[his]*; *eis* und *his* entfallen. Die ›Planeten-Skala‹ ist folglich innerhalb unseres Systems eine additive Skala mit eliminierten Tönen und kann daher als reduzierte diatonische Skala additiven Ursprungs verstanden werden.

Ein ähnliches Beispiel ist die hexatonische Skala ›Blues-Moll‹, normalerweise dargestellt als *c-es-f-fis-g-b*; sie lässt sich ebenfalls als reduzierte Skala additiven Ursprungs verstehen: *c-dis-eis-fis-g-[ais]-b* – entstanden durch den Alterationsprozess $\flat 2.3.4.5.6.7.\sharp 1.4.5.6$.

Als weiteres Beispiel einer reduzierten Skala sei die ›Do-Pentatonik‹ *c-d-e-g-a* erwähnt.⁷² Ihre fünf Töne finden sich in mehreren subtraktiven Skalen, z.B. in Dur oder in der durch den Prozess $\flat 2.3.4.5.6$. entstandenen Skala *c-d-[e]-fes-g-a-b*.⁷³ Die ›Do-Pentatonik‹ ist in diesem Sinn ›mehrdeutig‹ und es fehlen ihr jene Töne (*fes* und *his*), die durch Halb- und Ganzton-Alteration eliminiert wurden. Außerdem lässt sie sich in einer zweiten Form über *ces* darstellen: *ces-des-es-[fis]-ges-as-[h]*. In beiden Formen handelt es sich um eine additive Skala mit eliminierten Tönen, aber die zweite Form ist gemäß der oben aufgestellten Regel ›einfacher‹ (d.h. durch weniger Operationen von der Grundskala *Ces-Dur* ausgehend erreichbar); ihr gebührt daher der Vorzug.

Innerhalb der Tradition unseres Notationssystems gibt es nun entgegen den Gegebenheiten der Pedalarhe auch noch die Möglichkeit zur Doppelvorzeichnung. Diese soll daher zur Erklärung der Reduktion einer Skala in Betracht gezogen werden: Eine Doppelvorzeichnung mit der Konsequenz, dass ein Skalenton wegfällt, soll ›Tilgung‹ einer diatonischen Tonstufe genannt werden. Skalen mit getilgten Tönen sind damit auch reduzierte Skalen, z.B. *c-d-e-f-(g=asas)-h* oder *c-(disis=e)-f-(g=asas)-h-c*. Auch die ›Planeten-Skala‹ ab *cis* müsste mit Doppelvorzeichnung geschrieben werden: *cis-d-[eses]-fis-gis-a-[heses]*; die oben dargebotene Version *c-des-[eis]-f-g-as-[his]* ist aber im genannten Sinne ›einfacher‹ und soll daher gelten. Vorzeichenkombinationen, die die Doppelvorzeichnung übersteigen (also drei- und mehrfache \sharp - bzw. \flat -Vorzeichnungen) sollen aus der hier präsentierten Systematik ausgeschlossen sein.

Wir finden unter den reduzierten Skalen somit: subtraktive Skalen mit eliminierten Tönen, additive Skalen mit eliminierten Tönen oder Skalen mit per Doppelvorzeichnung

72 Die anhemitonischen pentatonischen Skalen werden mit den Solmisationssilben ihres untersten Tons bezeichnet, ausgehend von *c-d-e-g-a*, also z.B. ›So-Pentatonik‹: *g-a-c-d-e* bzw. *so-la-do-re-mi* (vgl. Krüger 2011, 47–50; Bartók 1976, 364; Liang 1985, 58). Zur relativen Solmisation vgl. Heygster/Grünenberg 1998.

73 Die Fragen, ob *e* oder *fes* in der Skala existiert, welcher der beiden Töne wegfällt, ob sie sich vereinigen oder ein Ton den anderen ersetzt, sind in der Gleichstufigkeit und bei enharmonischer Verwechslung, wenn unabhängig von tonalen Zusammenhängen argumentiert wird, letztendlich unerheblich. Welcher Ton eingeklammert wird, muss der Zusammenhang ergeben. Hier wurde in einem materialen, nicht auf eine bestimmte Musik bezogenen Kontext derjenige Ton eingeklammert, der in höherem Maß alteriert worden ist.

getilgten Tönen. Reduzierte Skalen könnten daher als Unterklasse sowohl der subtraktiven als auch der additiven Skalen angesehen werden, bilden aber als ›reduzierte‹ eine eigene dritte Kategorie, die Skalen dritten Grades. Innerhalb der Klasse der reduzierten Skalen können dann die pentatonischen von den hexatonischen, die Skalen subtraktiven von jenen additiven Ursprungs und Skalen mit eliminierten von jenen mit getilgten Tönen unterschieden werden. Unten wird sich zeigen, dass auch erweiterte Skalen mit weniger als sieben Tönen hier eingruppiert werden, wodurch reduzierte Skalen allgemein als Klasse von Skalen mit weniger als sieben Tönen definiert werden können (siehe Abschnitt *Erweiterte Skalen*). Eine Folge dieser Bestimmung von reduzierten Skalen ist, dass die Klassen der subtraktiven, additiven und der unten zu beschreibenden erweiterten Skalen umgekehrt zu Klassen heptatonischer Skalen werden.

Klar ist auch, dass heptatonische Skalen – als gebrochene Cluster⁷⁴ verstanden – grundsätzlich sieben Mal reduziert werden können. So entstehen neben hexa- und pentatonischen Skalen durch das subtraktiv-additive Verfahren auch tetratonische Skalen, durch Doppelvorzeichnung zudem tritonische Skalen (klanglich gebrochenen Drei- und Vierklängen entsprechend, vgl. z.B. die Skala *ces-d-[e]-fes-[gis]-as-[h]*). Eine weitere Reduktion ist danach nur noch durch Streichung von Skalenstufen möglich, sodass zunächst ein Intervall, dann ein Ton und schließlich kein Ton mehr steht (aus einer Skala wird eine Form von Nichts): Kategorien, die zwar prinzipiell noch als Skalen aufgefasst werden könnten, aber, da sie selbst Bausteine von Skalen darstellen, aus logischen Gründen vom Skalenbegriff ausgeschlossen bleiben sollen.

Die reduzierten Skalen lassen sich in Entsprechung zum Gesagten wie folgt unterteilen:

- Tritonische Skalen / gebrochene Dreiklänge
- Tetratonische Skalen / gebrochene Vierklänge
- Pentatonische Skalen
 - a) subtraktiven Ursprungs
 - b) additiven Ursprungs
 - c) erweiterten Ursprungs (siehe unten)
 - mit getilgten Tönen (Doppelvorzeichnung)
 - mit gestrichenen und hinzugefügten Tönen
- Hexatonische Skalen
 - a) additiven Ursprungs
 - b) erweiterten Ursprungs (siehe unten)
 - mit getilgten Tönen (Doppelvorzeichnung)
 - mit gestrichenen und hinzugefügten Tönen

74 Ich verstehe hier ›Cluster‹ unter der Prämisse der Gleichstufigkeit als ›Tonhaufen‹ oder ›Tontraube‹ (Eimert/Humpert 1973, 49; vgl. auch Cowell 1996, 117–121; Schneider 1975, 231). Unklar ist im Deutschen, welches Genus der Begriff hat, Maskulinum oder Neutrum. Deutlich werden an dieser Stelle Übersetzungsprobleme, die als eigenständige Schwierigkeit der Musiktheorie thematisiert werden sollten.

An dieser Stelle ist nochmals festzuhalten, dass Elimination und Tilgung das Wegfallen von Tönen aufgrund von Alteration bewirken. Zunächst implizit, dann per definitionem (»reduzierte Skalen«) vollzog die vorliegende Argumentation einen Übergang zu Operationen auf der Ebene der Anzahl von Skalenstufen. Das Potenzial des Vorgehens, Vorzeichen wegzustreichen oder hinzuzufügen, ist im Rahmen des hier präsentierten Systems nunmehr ausgeschöpft. Dies führt zur nächsten Skalenklasse, den erweiterten Skalen.

Pentatonische Skala subtraktiven Ursprungs (mit eliminierten Tönen)

♭1. 2. So-Pentatonik / chin. Modus 4 Zhǐ / Gilchrist Mode 1

ces - des - [e] - fes - ges - as - [h]
♭1 2 4 5 6 ♯[3 7]

Pentatonische Skalen additiven Ursprungs (mit eliminierten Tönen)

♭1. 2. 5. 6. 7. #6. 7. Planeten-Skala / kumayoshi / Olympos-Skala

c - des - [eis] - f - g - as - [his]
♭2 6 ♯1 4 #[3 7]

♭1. 2. 3. 4. 5. 6. #7. Do-Pentatonik / chin. Modus 1 Gong / Gilchrist Mode 3

c - d - [e] - fes - g - a - [his]
♭4 ♯1 2 [3] 5 6 #[7]

♭1. 2. 3. 5. 6. #7. Alterierte Do-Pentatonik (hemitonische Pentatonik)

c - des - [e] - fes - g - a - [his]
♭2 4 ♯1 [3] 5 6 #[7]

Pentatonische Skalen, durch Tilgung entstanden

♭1. 4. 5. 6. 7. #1. 7. #1.

c - d - [es] - [fisis] - g - as - [his]
♭3 6 ♯1 2 5 #[7] #[4]

♭1. 4. 5. 6. 7. ♭2. 3.

c - d - [eses] - f - g - [asas] - h
♭[3 6] ♯1 2 4 5 7

♭1. 2. 4. 5. 6. 7. #4. ♭3. #4.

c - [disis] - e - f - g - [asas] - h
♭[6] ♯1 3 4 5 7 #[2]

Beispiel 4: Reduzierte Skalen (Auswahl)⁷⁵

75 Der optischen Anschaulichkeit halber verwendet die hier entwickelte Systematik, in Analogie zum Vorzeichen »Doppel-♭«, die Kombination #♯ anstelle des herkömmlichen Doppelkreuzes.

Hexatonische Skala subtraktiven Ursprungs

♭1. Gilchrist Mode 1A / 3B

ces - des - es - fes - ges - as - [h]
♭1 2 3 4 5 6 ♯[7]

Hexatonische Skalen additiven Ursprungs

Übermäßige Skala (1. Version) / Faustmodus / Halbton-Kleinterz /
8. Modus mit begrenzter Transpositionsmöglichkeit (Schuster-Craig) /
Alternierende Sechsstufigkeit

♭1. 2. 3. 5. 6. 7. ♯3. 7.

c - des - e - f - gis - a - [his]
♭2 ♯1 3 4 6 ♯5 [7]

Übermäßige Skala (2. Version) / Faustmodus / Kleinterz-Halbton / ...

♭1. 2. 3. 4. 5. 6. ♯4.

c - dis - [e] - fes - g - a - h
♭4 ♯1 [3] 5 6 7 ♯2

Hexatonische Skala, durch Tilgung entstanden

♭1. 2. 4. 5. 6. 7. ♭♯3.

c - d - e - f - g - [asas] - h
♭♯[6] ♯1 2 3 4 5 7

Beispiel 4 (Fortsetzung)

Erweiterte Skalen und reduzierte Skalen erweiterten Ursprungs

Es gibt nun Skalen, die zwar aus sieben Tönen bestehen, sich jedoch nicht allein durch das subtraktiv-additive Verfahren, sondern nur mithilfe von Doppelvorzeichnung(en) oder durch Streichen und Hinzufügung von Tönen bilden lassen – sie sollen deshalb ›erweiterte Skalen‹ genannt werden. ›Blues-Dur‹, häufig angegeben als *c-es-e-f-fis-g-b*, ist solch ein Fall (Bsp. 5).⁷⁶ Es lässt sich auch darstellen als *c-dis-e-f-ges-asas-b*. Die Töne *c*, *e*, *f* können subtraktiv erklärt werden; additiv kommt der Ton *dis* zustande; *ges* und *b* sind noch Teil der Stammtonskala von *Ces-Dur*; der Ton *g* muss als *asas* durch Doppelvorzeichnung gebildet werden. Es gibt also heptatonische Skalen, in denen Töne, die andernfalls nur als hinzugefügte zweite Form einer bereits vorhandenen Skalenstufe erscheinen könnten, durch enharmonische Verwechslung und Doppelvorzeichnung gebildet werden müssen. Zu solchen erweiterten Skalen zählen auch ›Harmonisch-Moll⁷‹ (HM⁷) *c-des-es-fes-ges-as-a* und ›Harmonisch-Dur⁷‹ (HD⁷) *c-des-es-f-ges-as-a*: Scheinbar ist das *h* in beiden Fällen weggefallen und *a* hinzugefügt worden. Erklärbar ist dies im Rahmen der hier vorgestellten Systematik dadurch, dass ein Ton durch Doppelvorzeich-

76 Weil die *Blue Notes* nicht eindeutig einer Tonhöhe innerhalb des halbtönig-gleichstufigen Tonsystems zugeordnet werden können, lassen sie sich genaugenommen auch nicht in die vorliegende Systematik einordnen. Da jedoch ›Blues-Dur‹ und ›Blues-Moll‹ auch in der Gleichstufigkeit unter diesen Namen benutzt werden, werden sie hier besprochen.

nung und enharmonische Verwechslung zu einer zweiten Form seines Nachbarn wurde (*heses* wurde zu *a*).

An dieser Stelle wird klar, dass von *ces* aus eine Doppelvorzeichnung mit #-Zeichen als dritte ›Halbtontransposition‹ nach oben erscheint (*ces-c-cis-cisis*), eine Vorzeichnung mit Doppel-b aber lediglich als ›Halbtontransposition‹ nach unten (*ces-ceses*). Allgemein gesprochen hat also eine Doppelvorzeichnung in unserem Zusammenhang die Konsequenz, dass entweder eine Tonstufe entfällt (Tilgung) oder eine doppelt vorhandene entsteht (Ergänzung). Doppelvorzeichnung soll deshalb letztlich dem Bereich der erweiterten Skalen zugeordnet werden. Skalen, die mithilfe von Doppelvorzeichnung entstehen, sollen als (siebentönige) ›erweiterte Skalen‹ oder als (mit sechs oder weniger Tönen gebildete) ›reduzierte Skalen erweiterten Ursprungs‹ bezeichnet werden. Doppelvorzeichnung soll grundsätzlich als weniger ›einfach‹ gelten im Vergleich zu subtraktiv-additivem Vorgehen, aber als ›einfacher‹ im Vergleich zu bloßer Streichung oder Hinzufügung von Tönen.

Es gibt nun auch solche heptatonische Skalen, die nicht mittels Doppelvorzeichen, sondern nur durch Streichung und Hinzufügung von Tönen gebildet werden können. Dies sei am Beispiel der Skala *c-+cis-d-+dis-e-f-ges-[as]-[his]* erläutert.⁷⁷ Hier sind die Töne *c*, *d*, *e*, *f* subtraktiv erklärbar, *ges* gehört noch zur Stammtonskala von *Ces-Dur*, *his* ist additiv erklärbar, *cis* und *dis* aber sind hinzugefügt – sie sind nicht durch Doppelvorzeichnung konstruierbar, sie zeigen vielmehr einen jeweils zweiten Alterationszustand eines bereits in der Skala enthaltenen Stammtons. Auch der Wegfall des Stammtons *as* ist weder durch Subtraktion, Addition noch durch Doppelvorzeichnung erklärbar.

Generell gesprochen heißt das: Es gibt Skalen diatonischer Herkunft, denen für jeden weggefallenen Ton ein neuer Ton hinzugefügt worden ist (ich verwende den Begriff ›weggefallen‹ als Oberbegriff für ›eliminiert‹, ›getilgt‹, ›gestrichen‹). Die erweiterten Skalen stehen damit erstens in der Nähe der transheptatonischen Skalen, die durch mehr als sieben Töne gekennzeichnet sind, verbleiben aber im Gegensatz zu diesen innerhalb der Heptatonik. Sie sind zweitens durch die Dopplung von Tonstufen mit der chromatischen Skala verwandt.

Bezüglich ihrer Anzahl können erweiterte Skalen als diejenigen heptatonischen Skalen betrachtet werden, die der Differenz zwischen den 792 aus den zwölf Tonhöhen des chromatischen Totals konstruierbaren Siebentongruppen und den 359 subtraktiven und additiven Skalen ($792 - 359 = 433$) entsprechen.

Als Beispiel für eine ›erweiterte Skala‹ mit *weniger* als sieben Tönen (reduzierte Skala erweiterten Ursprungs) sei noch *c-+cis-d-+dis-e-f-[geses]-[as]-[his]* erwähnt. Es ist die eben besprochene clusterartige heptatonische Skala ohne *ges*. Durch Doppelvorzeichnung vereinigen sich hier zusätzlich *f* und *geses*, und es entsteht eine hexatonische Skala. Folglich wird unter den reduzierten Skalen eine weitere, oben bereits angemerkte Unterklasse erkennbar: die erweiterten Skalen mit weniger als sieben Tönen. Um die Systematik bzw. Nomenklatur einfach zu halten, sollen nun alle Skalen mit weniger als sieben Tönen ›reduzierte Skalen‹ genannt werden, auch dann, wenn sie hinzugefügte Töne

⁷⁷ Mit + wird ein zusätzlicher, mit [] ein weggefallener Ton bezeichnet; zur Nomenklatur siehe unten, Abschnitt *Nomenklatur 2*.

enthalten.⁷⁸ Zum entscheidenden Charakteristikum der Klasse der reduzierten Skalen werden damit nicht Operationen auf der Ebene der Alteration wie Subtraktion, Addition, Elimination oder Tilgung, und auch nicht Erweiterung, sondern die geringe Tonanzahl erklärt, obwohl die reduzierten Skalen natürlich von den genannten Operationen geprägt sind. Die reduzierten Skalen, auch ›Skalen dritten Grades‹, werden dadurch zu einem Sammelbecken von Skalen unterschiedlichster Art.

Erweiterte Skalen sind damit nun als heptatonische Skalen mit weggefallenen und hinzugefügten Tönen die vierte Skalenklasse, weshalb sie ›Skalen vierten Grades‹ heißen sollen. Weil aber hinzugefügte Töne auch im Bereich der transheptatonischen Skalen eine zentrale Rolle spielen, ist spätestens mit den erweiterten Skalen ein Grenzbereich der diatonischen Skalen und damit eine Grenze der Leistungsfähigkeit der hier vorgestellten Systematik erreicht.⁷⁹

Nomenklatur 2: Aspekte der reduzierten und erweiterten Skalen

Die bereits vorgestellte Nomenklatur muss nun ergänzt werden: Weggefallene Töne werden durch eine eckige Klammer gekennzeichnet, hinzugefügte Töne durch ein + (die zugehörigen Notenköpfe sind in den Notenbeispielen durch ein Quadrat umrahmt). ›Blues-Moll‹ kann prozesshaft folgendermaßen dargestellt werden: $\flat 3.4.5.6.7.\sharp 4.5.+fis$; das Ergebnis ist die Skala: $c-[dis]-es-f-+fis-g-[ais]-b$. bzw. $1\flat, [2\sharp], 3b, 4\flat, +4\sharp, 5\flat, [6\sharp], 7b$.

Ein zweites Beispiel: Die ›So-Pentatonik‹ $ces-des-[e]-fes-ges-as-[h]$ muss von ces aus geschrieben werden, weil die Schreibweise $c-d-f-g-a$ nur additiv möglich wäre (mit eis) und damit weniger ›einfach‹ ausfiele. Sie ist deshalb die subtraktiv-reduzierte Skala, die durch den Alterierungsprozess $\flat 1.2$. entsteht; das Ergebnis lässt sich mit $1b, 2b, [3\flat], 4b, 5b, 6b, [7\flat]$ darstellen.

Im Hinblick auf die Nomenklatur bedeutet das: In der Notation subtraktiver Skalen (Skalen ersten Grades) treten \flat -Vorzeichen und \flat -Zeichen auf, bei additiven Skalen (Skalen zweiten Grades) zudem \sharp -Vorzeichen; reduzierte Skalen (Skalen dritten Grades) haben weniger als sieben Töne, sodass in jedem Fall eckige Klammern [] auftreten; die erweiterten Skalen (Skalen vierten Grades) enthalten wiederum sieben Töne, und zu allen bisher genannten Zeichen sind auch + (Pluszeichen) oder Doppelvorzeichen ($\flat\flat$, $\sharp\sharp$) nötig.⁸⁰

Damit eine Skala analytisch in die Systematik eingeordnet werden kann, muss sie zunächst, wenn möglich, auf ces notiert werden. Wenn dies nicht gelingt, weil dabei eine

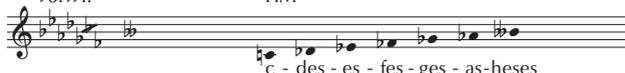
78 Die alternative Möglichkeit, erweiterte Skalen mit weniger als sieben Tönen den erweiterten Skalen zuzurechnen, schuf die Uneindeutigkeit, dass sowohl in der Klasse der reduzierten Skalen als auch in der der erweiterten Skalen mit weniger als sieben Tönen enthalten wären.

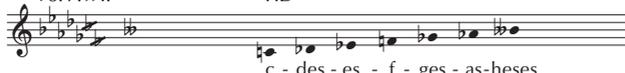
79 Die Unterteilung der Skalen in tetratonisch, pentatonisch, hexatonisch, heptatonisch würde auch eine rein an der Anzahl der Töne orientierte Skalenklassifikation erlauben. Dies könnte insgesamt zu einer Klassifikation von Skalen in subheptatonisch, heptatonisch und transheptatonisch führen. Die getroffenen Unterscheidungen subtraktiv, additiv und erweitert würden es dann ermöglichen, die heptatonischen Skalen zu differenzieren.

80 Der optischen Anschaulichkeit halber verwendet die hier entwickelte Systematik, in Analogie zum Vorzeichen ›Doppel- \flat ‹, die Kombination $\sharp\sharp$ anstelle des herkömmlichen Doppelkreuzes.

$\flat 2. 4. 6. 7. \sharp 4. \flat \flat 3.$ Blues-Dur

 c - dis - e - f - ges - as - b
 $\flat \flat 6 \flat 5 7 \sharp 1 3 4 \sharp 2$

$\flat 6. \flat \flat 1.$ HM⁷

 c - des - es - f - ges - as - heses
 $\flat \flat 7 \flat 2 3 4 5 6 \sharp 1$

$\flat 6. 7. \flat \flat 1.$ HD⁷

 c - des - es - f - ges - as - heses
 $\flat \flat 7 \flat 2 3 5 6 \sharp 1 4$

$\flat 1. 2. 4. 6. 7. \sharp 7. - as + cis dis$

 c - +cis - d - +dis - e - f - ges - [as]-[his]
 $\flat 5 [6] \sharp 1 2 3 4 \sharp [7] + \sharp 1 + \sharp 2$

$\flat 1. 2. 4. 6. 7. \sharp 7. \flat \flat 5. - as + cis dis$

 c - +cis - d - +dis - e - f - [geses]-[as]-[his]
 $\flat \flat [5] \flat [6] \sharp 1 2 3 4 \sharp [7] + \sharp 1 + \sharp 2$
 hexatonische Skala mit weggefallenen
 (eliminierten und getilgten)
 und hinzugefügten Tönen
 ⇒ reduzierte Skala erweiterten Ursprungs

Beispiel 5: Erweiterte Skalen (Auswahl)

Tonstufe doppelt verwendet werden müsste, muss derselbe Vorgang auf *c* oder dann auch auf *cis* versucht werden. So können nach und nach alle vier Skalengrade durchgearbeitet werden bis die bestmögliche – sprich: im System ›einfachste‹ – Notationsform gefunden wird und dadurch die Skala eingruppiert werden kann.

GRENZEN DES SYSTEMS

Schon bei den reduzierten Skalen wurde deutlich, dass dieses System wie jeder Klassifizierungsversuch an Grenzen stößt: Vor allem Mehrdeutigkeiten und Klassifizierungsalternativen fordern Entscheidungen heraus, die offengelegt und argumentativ abgesichert werden müssen. Kritisch ist außerdem an dieser Stelle einzuwenden, dass bei den reduzierten und erweiterten Skalen das Alterationsverfahren, wie es bei den ersten beiden Skalenklassen genutzt worden war, verlassen wurde – eben weil es an seine Grenze gekommen war – und ein ambivalentes Verfahren angewandt wurde, das einerseits zwar noch Alterationen von Stufen nutzt, andererseits aber faktisch die Zahl der Stufen verringert oder vermehrt, wie es die Begriffe ›reduziert‹ und ›erweitert‹ suggerieren. Aus

diesen Gründen ist es nun notwendig, die Grenzen des Systems näher zu betrachten, darzustellen und auszuloten. Dies geschieht im Folgenden durch die Beschreibung der Eigenheiten wichtiger Skalengruppen, die, anders als in üblicher Darstellung, von der hier entwickelten Systematik nicht als homogene Gruppen erfasst werden können. Dadurch gelingt eine Klärung und Differenzierung des bisher Entwickelten.

Modi mit begrenzter Transponierbarkeit

Durch die erweiterten Skalen wurde die Grenze der diatonischen Skalen erreicht, weil laut obiger Definition eine Erweiterung einer diatonisch-heptatonischen Skala streng genommen eine transheptatonische Skala schafft – eine Skala mit mehr als sieben Tönen. Die »Modi mit begrenzter Transpositionsmöglichkeit«⁸¹ von Olivier Messiaen – das sind »symmetrische Skalen«, die durch drehsymmetrische Figuren im Quintenzirkel gekennzeichnet sind, was ihre beschränkte Transponierbarkeit anschaulich macht (Bsp. 6)⁸² – bestimmen nun diese Grenze näher als ein Modi- bzw. Skalen-Feld (Bsp. 7), das gemäß der Nomenklatur des vorliegenden Systems sowohl diatonisch-heptatonische als auch transheptatonische Skalen enthält: Messiaen stellt eine reduzierte Skala subtraktiven Ursprungs (die Ganztonleiter *ces-des-es-f-g-a-h*, entstanden durch die Alteration $\flat 1.3.5.7$; bei Messiaen der 1. Modus) mit einer reduzierten Skala mit getilgtem Ton – Doppelvorzeichnung, daher reduzierte Skala erweiterten Ursprungs – (5. Modus bei Messiaen) und fünf transheptatonischen Skalen aufgrund der gemeinsamen Eigenschaft der begrenzten Transponierbarkeit als eine Gruppe von »Modi« zusammen. Als solche sprengt sie aber die Gruppierungs- und Klassifizierungsregeln der hier vorgestellten Systematik und weist dadurch auf deren Grenzen hin.

Messiaens System erfasst freilich nicht alle Skalen begrenzter Transpositionsmöglichkeit. Zu nennen wäre etwa der von John Schuster-Craig beschriebene »8. Modus mit begrenzter Transpositionsmöglichkeit«⁸³. Es handelt sich um die reduzierte Skala additiven Ursprungs *ces-d-es-fis-g-[ais]-b* (Kleinterz-Halbton-Skala) bzw. *c-des-e-f-gis-a-[his]* (Halbton-Kleinterz-Skala).⁸⁴

81 Messiaen 1966, 56. Vgl. Messiaen 2012, 458–476.

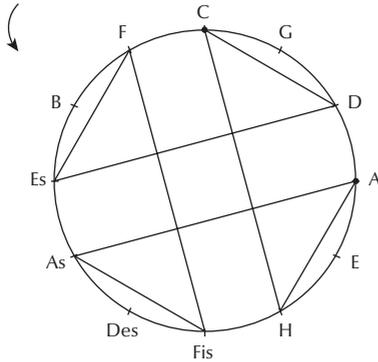
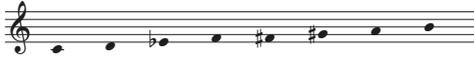
82 »Solche Skalen werden [auch] als »Intervallzyklen« bezeichnet, bei denen die Oktave durch ein Intervall bzw. durch eine Kombination mehrerer Intervalle gleichmäßig unterteilt wird« (Kuhn 2014, 252; Ergänzung des Verfassers). Deshalb sind genau genommen auch die chromatische Skala, der verminderte Dreiklang, der übermäßige Dreiklang und der Tritonus »begrenzt transponierbar«. (Im Deutschen werden von Übersetzer*innen und Autor*innen die Begriffe »begrenzte Transponierbarkeit« und »begrenzte Transpositionsmöglichkeit« synonym verwendet.) Zu Symmetrien in der Musik allgemein, insbesondere zum »Achsen-system« bei Bartók vgl. Lendvai 1957, 91–103.

83 Vgl. Schuster-Craig 1990 (»An Eighth Mode of Limited Transposition«). Diese Skala ist identisch mit dem sogenannten »Faust-Modus« (Krüger 2011, 119), so benannt, weil er von Franz Liszt in seiner *Faust-Symphonie* eingesetzt wurde (vgl. auch Schuster-Craig 1990, 300f.), bzw. der »alternierenden Sechsstufigkeit« (Kissenbeck 2007, 110), auch bekannt als »übermäßige Skala« (so benannt, weil sich aus ihren Skalentönen zwei übermäßige Akkorde bilden lassen; vgl. Haunschild 1992, 140ff.).

84 Vgl. Kissenbeck 2007, 110 (dort abgekürzt als »KTe-HT« bzw. »HT-KTe«). Diese in der Jazztheorie gängigen Bezeichnungen orientieren sich an den in der Skala vorkommenden Intervallverhältnissen. In gleicher Weise benannt ist die »alternierende Achtstufigkeit« (ebd., 109): Ganzton-Halbton-Skala

Insgesamt charakterisieren die ›Modi mit begrenzter Transponierbarkeit‹ den Bereich zwischen den Skalenklassen der hier vorgestellten Systematik sowie zwischen den Merkmalen diatonisch und chromatisch als ein Übergangsfeld, auf dem Messiaen gezielt ›polymodal‹ komponierte.⁸⁵

Begrenzte Transpositionsmöglichkeit (am Beispiel der Ganzton-Halbtton-Skala)



⇒ 3 Transpositionsmöglichkeiten

Beispiel 6: Drehsymmetrie am Beispiel der Ganzton-Halbtton-Skala

Anhemitonische Pentatonik

Eine andere Grenze des hier vorgestellten Systems zeigen die anhemitonischen pentatonischen Skalen auf.⁸⁶ Die Skalen der ›Re-, Mi-, So-, und La-Pentatonik‹ kommen in der vorliegenden Systematik als subtraktive Skalen mit eliminierten Tönen vor (reduzierte

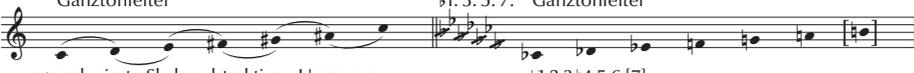
(GT-HT) und Halbtton-Ganzton-Skala (HT-GT), Messiaens 2. Modus. Mike Rossi (2007, 13) nennt die beiden Formen dieser »Diminished Scale« »Mode 1« (GT-HT) und »Mode 2« (HT-GT). Für weitere Literatur zur oktagonischen Skala vgl. Taruskin 1985 sowie Kahan 2009. »Die oktagonische Skala hat Bartók besonders interessiert, denn sie erlaubte ihm, zwischen diatonischen und chromatischen Tonräumen zu vermitteln« (Kuhn 2014, 253). Zu »Skalenbildung aus dem Wechsel zweier Intervalle« mithilfe der Fibonacci-Reihe vgl. ebd., 241.

85 Vgl. Messiaen 1966, 66ff. Anders bezeichnete Bartók in seinen *Harvard Lectures* »polymodale Chromatik« (Bartók) als »ein Verfahren, chromatisch ausgefüllte Tonräume durch Überlagerung diatonischer Skalen oder Skalenausschnitte zu schaffen« (Kuhn 2014, 256). Kuhn betont weiter, dass »Polymodalität [...] häufig durch symmetrische Spiegelstrukturen zustandekommt« (ebd., 257). »Anhand der diatonischen Skalen lässt sich zeigen, dass mit Ausnahme des Dorischen alle Skalen in der Spiegelung einen neuen Modus erzeugen« (ebd., 258). So wird z.B. Phrygisch aufwärts *g-as-b-c-d-es-f-g* zu Ionisch abwärts *g-fis-e-d-c-h-a-g*.

86 Siehe oben, Anm. 72. Vgl. Bartók 1976, 364. Die anhemitonische Pentatonik wird auch mit chinesischen Skalen assoziiert: »Gong (Do) mode«, »Jiao (Mi) mode«, »Zhi (sol) mode«, »Yu (La) mode« (Liang 1985, 58; vgl. zu anderen chinesischen Skalen ebd., 66, 85, 92 und 111). Vgl. zur weiteren Differenzierung Chen 2002, 120–122.

EINE SYSTEMATIK DIATONISCHER SKALEN

Messiaen: Modi mit begrenzter Transponierbarkeit
 Ganztonleiter ♭1. 3. 5. 7. Ganztonleiter

I 
 ⇒ reduzierte Skala subtraktiven Ursprungs ♭1 2 3 ♯4 5 6 [7]

HT-GT (alternierende Achtstufigkeit)

II 
 ♭2 3 7 ♯1 5 6 ♯4+♯3

⇒ transheptatonische Skalen (oktatonisch) GT-HT (alternierende Achtstufigkeit)


 ♭1 2 6 7 ♯3 4 5+♯2

III 
 ⇒ transheptatonische Skala (nonotonisch) ♭1 2 3 5 7 ♯4 6+♯2 5

IV 
 ⇒ transheptatonische Skala (oktatonisch) ♭♭6 ♭1 2 5 7 ♯3 4+♯1

V 
 ⇒ reduzierte Skala erweiterten Ursprungs ♭♭2 ♭1 5 7 ♯3 4 ♯[6]

VI 
 ⇒ transheptatonische Skala (oktatonisch) ♭1 2 3 4 7 ♯5 6+♯4

VII 
 ⇒ transheptatonische Skala (dekatonisch) ♭1 2 5 6 7 ♯3 4+♯1 2 5

KT-HT (alternierende Sechsstufigkeit)


 ♭1 3 7 ♯2 5 ♯4 [6]

HT-KT (alternierende Sechsstufigkeit)


 ♭2 ♯1 3 4 6 ♯5 [7]

⇒ reduzierte Skalen additiven Ursprungs

Beispiel 7: Symmetrische Skalen

Skalen subtraktiven Ursprungs), sogar mit ähnlichen Zahlenreihen in ihrer Entstehung: $\flat 1.2.$; $\flat 1.2.3.$; $\flat 1.2.3.4.$; $\flat 1.2.3.4.5.$; es handelt sich also um kontinuierlich alterierte Skalen. Die ›Do-Pentatonik‹ $c-d-e-[f\acute{e}s]-g-a-[h\acute{i}s]$ hingegen lässt sich nicht einfach durch subtraktive Alterationen erreichen, sondern nur mithilfe eines additiven Schritts: $\flat 1.2.3.4.5.6. \# 7.$ oder ›einfacher‹ $\flat 1.7. \# 1.$ ($ces-des-es-[f\acute{i}s]-ges-as-[h]$) (siehe oben, Abschnitt *Reduzierte Skalen*). Das heißt, die Zusammengehörigkeit der anhemitonisch pentatonischen Skalen als Gruppe kann mit der hier entwickelten Systematik nicht dargestellt werden. Diese Einschränkung kann allerdings kompensiert werden, indem die reduzierten Skalen, wie oben beschrieben, als eigene Klasse und nicht als Unterklassen der subtraktiven, additiven und erweiterten Skalen betrachtet werden. Auf diese Weise gehört jede Pentatonik zu den reduzierten Skalen, den Skalen dritten Grades.

›Harmonisch-Moll‹ (HM), ›Melodisch-Moll‹ (MM), ›Harmonisch-Dur‹ (HD)

Ein ähnliches Problem – das Auseinanderbrechen einer üblicherweise als Einheit dargestellten Skalengruppe – taucht auch bei denjenigen ›Modi‹ auf, die Andreas Kissenbeck durch Rotation der Skalen ›Harmonisch-Moll‹ (HM¹: $c-d-es-f-g-as-h$), ›Melodisch-Moll‹ (MM¹: $c-d-es-f-g-a-h$) und ›Harmonisch-Dur‹ (HD¹: $c-d-e-f-g-as-h$) bestimmt – wobei er auch HM¹, MM¹ und HD¹ selbst »Modi« nennt (Bsp. 8, 9 und 10).⁸⁷ Keine dieser Modus-Gruppen – im Sprachgebrauch des vorliegenden Aufsatzes: Skalengruppen – lässt sich als Ganze in einer der vier oben entwickelten Skalengruppen unterbringen. (Lediglich die im Jazz ebenfalls Verwendung findenden ›Kirchentonarten‹ sind sämtlich subtraktive Skalen – sie wären nach dem eben zitierten, hier nicht verwendeten Sprachgebrauch ›Modi‹ von Ionisch, I¹⁻⁷). Bei ›Harmonisch-Moll‹ z.B. bilden lediglich HM², HM³, HM⁵ und HM⁶ eine Gruppe subtraktiver Skalen, HM⁴ ist eine additive Skala und HM⁷ eine erweiterte Skala. Das Auseinanderbrechen dieser Skalengruppe(n) ergibt sich, weil im hier entwickelten System ausgehend von der Ces-Dur-Skala jedem Ton zwar zwei ›Halbtönerhöhungen‹ zugestanden werden, beide ›Halbtönerhöhungen‹ aber je verschiedenen Skalengruppen zugeordnet wurden (subtraktiv und additiv). Außerdem wurde davon ausgegangen, dass, sobald eine dritte Alteration durch Doppel- \flat oder Doppel- $\#$ notwendig ist, um eine Skala zu erklären, diese Skala dann in die Kategorie der erweiterten Skalen fällt bzw. bei geringerer Tonanzahl als sieben in die Klasse der reduzierten Skalen.

Das heißt, die Darstellung von Skalen durch Rotation und deren Klassifikation im hier vorgestellten, bei Alterationen seinen Ausgang nehmenden System, können oft nicht zur Deckung gebracht werden. In der Jazztheorie werden erstaunlicherweise aber bei der Benennung von Skalen beide Möglichkeiten kombiniert verwendet: Skalen werden dort

87 Vgl. Kissenbeck 2007, 101–111; vgl. ebd., 101: »Einbindung weiterer Skalen und deren Modi (Superimposition)«. Hingewiesen sei auf die unterschiedliche Zuordnung der Begriffe ›Modus‹ und ›Skala‹ bei Idelsohn (siehe oben, Anm. 64) und Kissenbeck. Haunschild bezeichnet das, was Kissenbeck »Modi (Superimposition)« nennt, als »Stufenskalen« (Haunschild 1992, 136). Wenn man von Kissenbecks Zuordnung der Begriffe ›Skala‹ und ›Modus‹ ausgeht und Skalen probenhalber als Cluster betrachtet, dann würden deren ›Modi‹ Synonyma zu den ›Lagen eines Clusters‹ (zum Clusterbegriff siehe oben, Anm. 74).

einerseits mithilfe der Namen der ›Kirchentonarten‹ (gewonnen durch Rotationen der ionischen Skala) benannt, andererseits durch die Nennung der Alterationen (von Akkord- und Optionstönen) näher bestimmt (z.B. HD⁵ = »Mixolydisch-b9« mit 7/b9/11/13).⁸⁸ Gerade diese kombinierende Bezeichnungsweise zeigt den aufgewiesenen Bruch zwischen den beiden möglichen Darstellungsformen von Skalen: mithilfe von Rotationen oder ausgehend von Alterationen (Bsp. 8, 9 und 10)⁸⁹.

Harmonisch-Moll

HM¹ 
 b3 6#1 2 4 5 7 ⇒ subtraktive Skala

HM² 
 b3. 6. 7. Lokrisch-13
 #1 4 6 b2 3 5 7 ⇒ subtraktive Skala

HM³ 
 Ionisch-#5
 b5.
 b1 2 3 4 6 7#5 ⇒ subtraktive Skala

HM⁴ 
 b3. 4. 5. 6. 7. #1. Dorisch-#11 // Mi-Sheberach
 b3 7#1 2 5 6 #4 ⇒ additive Skala

HM⁵ 
 b2. 5. 6. 7. Mixolydisch-b9/b13 // Phrygisch-Dominant
 b2 6 7#1 3 4 5 ⇒ subtraktive Skala

HM⁶ 
 Lydisch-#9
 b4. 7.
 b1 3 5 6 7#2 4 ⇒ subtraktive Skala

HM⁷ 
 b6. bb1. Diminished-b9
 b2 3 4 5 6 #1 bb7 ⇒ erweiterte Skala

HM* 
 ⇒ transseptatonische Skala

Beispiel 8: ›Harmonisch-Moll‹

88 Vgl. Kissenbeck 2007, 107.

89 Die an die Kirchentonarten angelehnten Bezeichnungen sind Kissenbeck 2007, 103–107, entnommen.

HD¹ $\flat 1. 2. 4. 5. 6. 7.$ Harmonisch-Dur
 $\flat 6 \sharp 1 2 3 4 5 7 \Rightarrow$ subtraktive Skala

HD² $\flat 3. 4. 6. 7.$ Dorisch- $\flat 5$
 $\flat 3 5 7 \sharp 1 2 4 6 \Rightarrow$ subtraktive Skala

HD³ $\flat 5. 6.$ Dominant-Phrygisch ohne II
 $\flat 2 3 4 6 7 \sharp 1 5 \Rightarrow$ subtraktive Skala

HD⁴ $\flat 1. 3. 4. 5. 6. 7. \sharp 1.$ Lydisch-Moll
 $\flat 3 \sharp 1 2 5 6 7 \sharp 4 \Rightarrow$ additive Skala

HD⁵ $\flat 2. 3. 5. 6. 7.$ Mixolydisch- $\flat 9$
 $\flat 2 7 \sharp 1 3 4 5 6 \Rightarrow$ subtraktive Skala

HD⁶ Lydian augmented $\flat 4. 5. 7.$
 $\flat 1 3 6 7 \sharp 2 4 5 \Rightarrow$ subtraktive Skala

HD⁷ $\flat 6. 7. \flat \flat 1.$ Lokrisch- $\flat \flat 7$
 $\flat 2 3 5 6 \sharp 1 4 \flat \flat 7 \Rightarrow$ erweiterte Skala

HD^{*} transheptatonische Skala

Beispiel 9: »Harmonisch-Dur«

MM¹ $\flat 1. 3. 4. 5. 6. 7.$ Melodisch-Moll
 $\flat 3 \sharp 1 2 4 5 6 7 \Rightarrow$ subtraktive Skala

MM² $\flat 3. 5. 6. 7.$ Dorisch- $\flat 9$
 $\flat 2 3 7 \sharp 1 4 5 6 \Rightarrow$ subtraktive Skala

MM³ Lydian augmented $\flat 5. 7.$
 $\flat 1 2 3 6 7 \sharp 4 5 \Rightarrow$ subtraktive Skala

MM⁴ $\flat 2. 3. 4. 5. 6. 7. \sharp 1.$ Mixolydisch- $\sharp 11$
 $\flat 7 \sharp 1 2 3 5 6 \sharp 4 \Rightarrow$ additive Skala

MM⁵ $\flat 2. 4. 5. 6. 7.$ Mixolydisch- $\flat 13$
 $\flat 6 7 \sharp 1 2 3 4 5 \Rightarrow$ subtraktive Skala

MM⁶ $\flat 4. 6. 7.$ Lokrisch-9
 $\flat 3 5 6 7 \sharp 1 2 4 \Rightarrow$ subtraktive Skala

MM⁷ $\flat 6.$ Alteriert
 $\flat 2 3 4 5 6 7 \sharp 1 \Rightarrow$ subtraktive Skala

Beispiel 10: »Melodisch-Moll«

Gilchrist modes

Das benannte Auseinanderbrechen von traditionellen Skalengruppen innerhalb der vorgelegten Systematik wird auch an den »modes« deutlich, die Annie Gilchrist 1911 zur Erklärung gälischer Folksongs vorstellte (Bsp. 11).⁹⁰ Gilchrists Darstellung zeigt hexatonische Skalen, die aus der Pentatonik durch Hinzufügung von Tönen entstanden sind. Sie ging von den fünf halbtonlosen pentatonischen Skalen aus (*Gilchrist modes* 1–5; Gilchrist zählte sie anders als in der oben angeführten Tradition⁹¹) und füllte je eine der zwei kleinen Terzen durch einen nicht-alterierten Ton der diatonischen Stammtonreihe auf. So entstanden aus jeder der pentatonischen Skalen zwei verschiedene hexatonische Skalen, die Gilchrist dann als A- und B-Varianten bezeichnete. Im hier verfolgten Sprach-

90 Vgl. Gilchrist 1911, gut dargestellt bei Powers/Wiering/Porter/Cowdery/Widdess/Davis/Perlman/Jones/Marett 2001, 825f.

91 Vgl. Bsp. 11 und oben, Abschnitt *Anhemitonische Pentatonik*.

mode 1	♭1. 2. So-Pentatonik	Ursprung: sub.
mode 1 A	♭1.	sub.
mode 1 B	♭2.	sub.
mode 2	♭1. 2. 3. 4. La-Pentatonik	sub.
mode 2 A	♭3. 4. 5. 6. 7. #5.	add.
mode 2 B	♭3. 4. 5. 6. 7. #4.	add.
mode 3	♭1. 7. #1. Do-Pentatonik	add.
mode 3 A	♭1. 2. 3. 4. 5. 6.	sub.
mode 3 B	♭1. 7.	sub.
mode 4	♭1. 2. Re-Pentatonik	sub.
mode 4 A	♭2. 3. 4. 5. 6. 7. #6.	add.
mode 4 B	♭2. 3. 4. 5. 6. 7. #5.	add.
mode 5	♭1. 2. 3. 4. 5. Mi-Pentatonik	sub.
mode 5A	♭4. 5. 6. 7. #4.	add.
mode 5B	♭4. 5. 6. 7. #3.	add.

Beispiel 11: Gilchrist modes

gebrauch sind dies zwar alles reduzierte Skalen, aber von verschiedener Art. Diese Arten lassen sich wie folgt differenzieren: Gilchris *mode 1* (*ces-des-[e]-fes-ges-as-[h]*) ist eine subtraktive Skala mit zwei eliminierten Tönen durch die Alteration $\flat 1.2.$, sie entspricht der ›So-Pentatonik‹. Gilchris *mode 1A* (*ces-des-es-fes-ges-as-[h]*) korrespondiert derjenigen subtraktiven Skala mit einem eliminierten Ton, die durch die Alteration $\flat 1.$ entstanden ist; folglich handelt es sich um eine hexatonische reduzierte Skala subtraktiven Ursprungs. Gilchris *mode 1B* (*ces-des-[e]-fes-ges-as-b*), entstanden durch $\flat 2.$, ist ebenfalls um einen Ton reduziert. *Mode 2A* (*c-d-es-f-g-[ais]-b*) hingegen lässt sich nur als additive Skala mit einem eliminierten Ton erklären; es fehlt die 6. Stufe, der Ton *ais* ist durch Vereinigung mit *b* klanglich eliminiert; es handelt sich folglich auch hier um eine hexatonische reduzierte Skala, aber additiven Ursprungs.⁹² Der *Gilchrist mode 2B* gehört ebenfalls in diese Kategorie. *Mode 3B* ist erneut eine hexatonische reduzierte Skala subtraktiven Ursprungs: $\flat 1.7$. Die *Gilchrist modes 4A* und *4B* wiederum sind hexatonische reduzierte Skalen additiven Ursprungs. *Modes 5A* und *5B* sind additiven Ursprungs. Das Auseinanderbrechen dieser Skalengruppe innerhalb der hier vorgestellten Systematik geschieht, weil Gilchrist ein Töne hinzuzufügendes, auf Stufen- und nicht auf Alterationsebene operierendes Verfahren, ausgehend von der Pentatonik, gewählt hat – ein Verfahren, das der hier gewählten Denkrichtung entgegengesetzt ist.

EINE SYSTEMATIK DIATONISCHER SKALEN: ZUSAMMENFASSUNG UND AUSBLICK

Die hier vorgestellte Systematik bietet eine Klassifikation von Skalen, bei der zunächst durch ein subtraktiv-additives Alterationsverfahren einfache diatonische Skalen entstehen. Als einfache diatonische Skalen werden subtraktive und additive Skalen bezeichnet, die Skalen ersten und zweiten Grades. Durch verschiedene Arten des Wegfalls von Tönen (Elimination, Tilgung oder Streichung) entstehen Skalen, denen einzelne Töne fehlen, die also weniger als sieben Töne umfassen. Sie bilden eine dritte Klasse, die reduzierten Skalen oder Skalen dritten Grades. Wenn nun diesen reduzierten Skalen andere als die weggefallenen Töne hinzugefügt werden, entstehen erweiterte Skalen, die Skalen vierten Grades. Erweiterte Skalen mit weniger als sieben Tönen werden ebenfalls den reduzierten Skalen zugerechnet. Als Oberbegriff für reduzierte und erweiterte Skalen bietet sich im Gegensatz zu ›einfache Skalen‹ der Begriff ›komplexe Skalen‹ an.⁹³ Die erweiterten Skalen charakterisieren das Übergangsfeld hin zu den transheptatonischen Skalen, die durch einen Vorrat von mehr als sieben Tönen gekennzeichnet sind.

Diatonische Skalen können innerhalb des Systems von der Ces-Dur-Skala ausgehend durch vier Operationen gebildet werden: erstens durch Erhöhung einzelner Skalentöne

92 Die Darstellung von *ces* aus würde ein Doppel- \flat erfordern (*ces-des-eses*) und wäre deshalb gemäß den aufgestellten Regeln weniger ›einfach‹ als die additive Darstellung.

93 Vgl. in der Neurologie die Klassifikation der Epilepsien mithilfe der Begriffe ›einfach‹ und ›komplex‹ – von daher entlehne ich diese Begriffe. Das Substantiv ›Komplex‹ mit der Bedeutung ›Verbund‹ von Häusern, Objekten, Vorstellungen, Erlebnisweisen, Strukturen z.B. in der Architektur oder in der analytischen Psychologie ist hier nicht gemeint.

um eine übermäßige Prime (Skalen ersten Grades, subtraktive Skalen), zweitens durch Aufwärtsalteration einzelner Töne um eine doppelt übermäßige Prime (Skalen zweiten Grades, additive Skalen), drittens durch Wegfall von Tönen (Skalen dritten Grades, reduzierte Skalen) und viertens durch Hinzufügung von Tönen, nachdem andere weggefallen sind (Skalen vierten Grades, erweiterte Skalen; wenn mehr Töne weggefallen als hinzugefügt sind, sind es reduzierte Skalen erweiterten Ursprungs).

Zur systematischen Benennung müssen Skalen, wenn möglich, auf *ces* transponiert werden, andernfalls auf *c* oder *cis*. Bezeichnet werden die Skalenstufen mit den Stammtönen *c-d-e-f-g-a-h* und den Akzidenzien *b* und *#* (oder ggf. mit den Doppelvorzeichen *bb* und *##*). Mithilfe der Tonanzahl und der Zusatzzeichen für Alteration, Wegfall und Erweiterung wird sichtbar, in welche Skalenklasse eine Skala gehört: Subtraktive Skalen sind heptatonisch und durch *b*- und *h*- gekennzeichnet, additive Skalen sind ebenfalls heptatonisch und enthalten zudem *#*-Vorzeichen, reduzierte Skalen enthalten weniger als sieben Töne, was durch eckige Klammern [] kenntlich gemacht wird (aber auch alle anderen Zeichen kommen in dieser Klasse vor), erweiterte Skalen sind wieder heptatonisch und man findet neben den bisher genannten Zeichen auch *+*-Zeichen und/oder Doppelvorzeichnung. Der Alterationsprozess wird durch Angabe derjenigen Vorzeichen markiert, die weggestrichen oder hinzugefügt wurden (jeweils mit Punkt), die resultierende Skala durch die Angabe der Alterationsart der jeweiligen Stufen (z.B. im Fall von Phrygisch *c-des-es-f-g-as-b*: Alterationsprozess ausgehend von *Ces-Dur* *b*5.6.7.; Ergebnis *1h,2b,3b,4h,5h,6b,7b* oder *b2367h145*).

Das Verfahren geht von der Pedalharfe und ihren Alterationsmöglichkeiten bzw. den geläufigen gleichstufig und heptatonisch orientierten Notations- und Denkkonventionen aus. Es bietet eine Möglichkeit, alle halbtönig-gleichstufigen Skalen bis zur Heptatonik (und etwas darüber hinaus) zu klassifizieren: als einfache, also subtraktive oder additive Skalen sowie als komplexe, also reduzierte und erweiterte Skalen. Festzuhalten ist, dass im Verlauf der obigen Diskussion dieser Skalensystematik Übergangsbereiche zwischen den Skalenklassen deutlich geworden sind, in denen die Grenzen zwischen Kategorien/Klassen sich nicht aus dem System selbst ergeben, sondern nur argumentativ definiert und gebildet werden konnten. Die Dichotomie von Diatonik und Chromatik wurde dabei relativiert, indem ›diatonisch‹ und ›chromatisch‹ als Qualitätsbegriffe vorgestellt wurden.⁹⁴ Am Begriff der ›chromatischen Skala‹ als einer einzigen wurde festgehalten. Die Grenzen der entwickelten Systematik wurden aufgezeigt.

Die Klassifikation kann nun weiter differenziert werden, wenn man eingangs definierte Voraussetzungen aufhebt: Wird etwa die Tatsache der Oktavidentität nicht mehr als Begrenzung akzeptiert, ergeben sich Möglichkeiten, kombinierte Skalen zu bilden, die sich über den Oktavraum hinaus erstrecken, wobei die Skalenausschnitte in der ersten und zweiten Oktave voneinander verschieden sind. Wenn die gleichstufige Stimmung verlassen wird, können weitere Skalen systematisiert werden wie z.B. arabische *maqamāt*, indische *rāgas*, *slendro* und *pelog* in Gamelan-Musik oder empirisch dokumentierte Formen der erwähnten chinesischen Pentatonik. Die Grenze zwischen Stimmungssystemen und Skalen- bzw. Stufensystemen würde so fließend und unter Umständen zu einem Kontinuum:

94 Siehe oben, Anm. 42 und 43.

So könnte man diskutieren, ob ›Kirchentonarten‹ in der mitteltönigen Stimmung andere Skalen darstellen als in der gleichstufigen oder nicht. Dieselbe Frage stellt sich z.B. bei arabischen Skalen – für die jüdische Tradition hat Abraham Z. Idelsohn bereits eine aus der Praxis kommende Antwort geliefert.⁹⁵ Es folgt daraus, dass alle bisher besprochenen Skalen ›gleichstufige‹ genannt werden müssen und andere ›nicht-gleichstufige‹.

Unter Berücksichtigung derlei möglicher Erweiterungen kommt man schließlich zu folgender Klassifikationsystematik.

Gleichstufige Skalen	Gleichstufige Skalen auf Viertel-, Sechstel-, Achteltonbasis			
	Gleichstufige Skalen auf Halbtonbasis	Einfache Skalen (diatonischer Herkunft)	Heptatonische subtraktive Skalen (Skalen ersten Grades)	Skalen mit kontinuierlicher Alteration
				Skalen mit diskontinuierlicher Alteration
			Heptatonische additive Skalen (Skalen zweiten Grades)	
		Komplexe Skalen (diatonischer Herkunft)	Reduzierte Skalen (Skalen dritten Grades)	Tritonische Skalen
				Tetratonische Skalen
				Pentatonische Skalen a) subtraktiven Ursprungs b) additiven Ursprungs c) erweiterten Ursprungs – mit getilgten Tönen (Doppelvorzeichnung) – mit gestrichenen und hinzugefügten Tönen
				Hexatonische Skalen (einfach reduzierte Skalen) a) subtraktiven Ursprungs b) additiven Ursprungs c) erweiterten Ursprungs – mit getilgten Tönen (Doppelvorzeichnung) – mit gestrichenen und hinzugefügten Tönen
				Heptatonische erweiterte Skalen (Skalen vierten Grades)
			Transheptatonische Skalen	Skalen mit ergänzten Tönen
		Chromatische Skala		
	Kombinierte Skalen			
Gleichstufige Skalen auf Dreivierteltonbasis				
Nicht-gleichstufige Skalen				

Tabelle 1: Skalensystematik (Überblick)⁹⁶

95 Siehe oben, Anm. 64.

96 Zu den gleichstufigen Skalen auf Dreivierteltonbasis vgl. Lemke 2017, 55.

Die vorgestellte Art der Systematisierung erhebt nicht den Anspruch, in der musikalischen Praxis etablierte und bewährte Wege der Bildung von und des Umgangs mit Skalen zu verdrängen. Doch bietet sie eine systematisch konsistente Methode, (auch bisher unbenannte) Skalen zu klassifizieren und den Blick dafür zu schärfen, wie Skalen in der kompositorischen und analytischen Praxis verwendet werden können. Weiterer Forschung und Komposition bliebe es etwa vorbehalten, Skalen und deren Obertonstruktur als spektrale Farben zu untersuchen und mit diesen Aspekten gezielt zu arbeiten⁹⁷, ein Verfahren, das sich vielleicht als »new modality« bezeichnen ließe, in Orientierung an Praktiken der elektroakustischen und akusmatischen Musik, wo dieser Begriff im Zusammenhang von »sound objects as modes« und »sonic magnification«⁹⁸ bereits verwendet worden ist.

97 Meine Orgelkomposition *Meditation* versucht dies unter Verwendung der subtraktiven Skalen zu erproben.

98 Richards 2001, [1].

Literatur

- Amon, Reinhard (2005), *Lexikon der Harmonielehre. Nachschlagewerk zur durmolltonalen Harmonik mit Analysechiffren für Funktionen, Stufen und Jazz-Akkorde*, Wien: Doblinger.
- Annewanter, Gerhard (1977), »Isländische Zwiegesänge (Tvisöngur, Tvisöngvar)«, in: *Jahrbuch für musikalische Volks- und Völkerkunde*, Bd. 8, hg. von Josef Kuckertz, Köln: Gerig, 12–35.
- Antokoletz, Elliott (1984), *The Music of Béla Bartók: A Study of Tonality and Progression in Twentieth-Century Music*, Berkeley (CA): University of California Press.
- Bartók, Béla (1976), »Harvard Lectures« [1943], in: ders., *Essays*, hg. von Benjamin Suchoff, London: Faber & Faber, 354–392.
- Bauer, Susan (1999), *Von der Khupe zum KlezKamp. Klezmer-Musik in New York*, Berlin: Piranha.
- (2002), *von der Khupe zum KlezKamp*. http://www.klezmer.de/Buecher/S_Khupe-Inhalt/s_khupe-inhalt.html (31.12.2017)
- Brieger, Jochen (2010a), »Modus«, in: *Lexikon der Systematischen Musikwissenschaft (= Handbuch der Systematischen Musikwissenschaft, Bd. 6)*, hg. von Helga de la Motte-Haber, Heinz von Loesch, Günther Rötter und Christian Utz, Laaber: Laaber, 297–301.
- (2010b), *Untersuchungen zur Struktur der Erstsoggetti in den Motetten Giovanni Pierluigi da Palestrinas*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- Bühler, Walter (2014), *Rechnen mit musikalischen Intervallen, Skalen und Stimmungen im historischen Kontext*, Frankfurt a.M.: Lang.
- Cahn, Peter (1995), »Diatonik – Chromatik – Enharmonik«, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, 2. Auflage, hg. von Ludwig Finscher, Sachteil Bd. 2, Kassel: Bärenreiter / Stuttgart: Metzler, 1213–1234.
- Carella, Michele (2005), »Parallele (Welt-)Räume. Bemerkungen zur Entwicklung des Tonsystems zwischen Mittelalter und Neuzeit«, in: *Musik und Raum. Dimensionen im Gespräch*, hg. von Annette Landau und Claudia Emmenegger, Zürich: Chronos, 81–91.
- Chen, Yingshi (2002), »Theory and Notation in China«, in: *East Asia: China, Japan, and Korea (= The Garland Encyclopedia of World Music, Bd. 7)*, hg. von Robert C. Provine, Yoshihiko Tokumaru und J. Lawrence Witzleben, New York: Routledge, 115–126.
- Cowell, Henry (1996), *New Musical Resources [1930]*, hg. von David Nicholls, Cambridge: Cambridge University Press.
- Dahlhaus, Carl (1998), »Tonalität«, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, 2. Auflage, hg. von Ludwig Finscher, Sachteil Bd. 9, Kassel: Bärenreiter / Stuttgart: Metzler, 623–628.
- (1966), »Systematik«, »Europäisch« (= »Tonsysteme« A und B), in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, 1. Auflage, hg. von Friedrich Blume, Bd. 13, Kassel: Bärenreiter, 533–547.

- Dahlhaus, Carl / Hans-Peter Reinecke / Marius Schneider (1966), »Tonalität«, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, 1. Auflage, hg. von Friedrich Blume, Bd. 13, Kassel: Bärenreiter, 510–522.
- Drabkin, William (2001), »Scale«, in: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2. Auflage, hg. von Stanley Sadie, Bd. 22, London: Macmillan, 366–367.
- Eimert, Herbert / Hans Ulrich Humpert (1973), *Lexikon der elektronischen Musik*, Regensburg: Bosse.
- Eybl, Martin (2010), »Tonalität«, in: *Lexikon der Systematischen Musikwissenschaft (= Handbuch der Systematischen Musikwissenschaft*, Bd. 6), hg. von Helga de la Motte-Haber, Heinz von Loesch, Günther Rötter und Christian Utz, Laaber: Laaber, 485–488.
- Gemoll, Wilhelm (1937), *Griechisch-deutsches Schul- und Handwörterbuch* [1908], 4. Auflage, Berlin: Freytag.
- Gilchrist, Annie G. (1911), »Note on the Modal System of Gaelic Tunes«, *Journal of the Folk-Song Society* 4/16, 150–153.
- Gilles, Malcolm (1982), »Bartók's Last Works. A Theory of Tonality and Modality«, *Musiology Australia* 7/1, 120–130.
- Gissel, Siegfried (2013), *Die Tonarten in mehrstimmigen Messen von Ockeghem bis Palestrina*, Bd. 1, Wilhelmshaven: Noetzel.
- Gunther, Leon (2012), *The Physics of Music and Color*, New York: Springer.
- Haunschild, Frank (1992), *Die neue Harmonielehre. Ein musikalisches Arbeitsbuch für Klassik, Rock, Pop und Jazz*, Bd. 2, Brühl: AMA.
- (1997), *Die harmonischen Grundlagen (= Die neue Harmonielehre. Ein musikalisches Arbeitsbuch für Klassik, Rock, Pop und Jazz*, Bd. 1) [1988], erweiterte und überarbeitete Neuauflage, Brühl: AMA.
- Heinemann, Michael (2010), »Tonsatz als Metapher«, in: *Musik und ihre Theorien. Clemens Kühn zum 65. Geburtstag*, hg. von Felix Diergarten, Ludwig Holtmeier, John Leigh und Edith Metzner, Dresden: Sandstein, 221–224.
- Heygster, Malte / Manfred Grunenberg (1998), *Handbuch der relativen Solmisation*, Mainz: Schott.
- Holtmeier, Ludwig (2010a), »Skala«, in: *Lexikon der Systematischen Musikwissenschaft (= Handbuch der Systematischen Musikwissenschaft*, Bd. 6), hg. von Helga de la Motte-Haber, Heinz von Loesch, Günther Rötter und Christian Utz, Laaber: Laaber, 430–432.
- (2010b), »Vom Triebleben der Stufen. Gedanken zum Tonalitätsbegriff Arnold Schönbergs«, in: *Musik und ihre Theorien. Clemens Kühn zum 65. Geburtstag*, hg. von Felix Diergarten, Ludwig Holtmeier, John Leigh und Edith Metzner, Dresden: Sandstein, 84–108.
- Hüschen, Heinrich (1961), »Modus«, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, 1. Auflage, hg. von Friedrich Blume, Bd. 9, Kassel: Bärenreiter / Stuttgart: Metzler, 402–414.

- Hyer, Brian (2001a), »Key« (i), in: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2. Auflage, hg. von Stanley Sadie, Bd. 13, London: Macmillan, 509.
- (2001b), »Tonality«, in: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2. Auflage, hg. von Stanley Sadie, Bd. 25, London: Macmillan, 583–594.
- Idelsohn, Abraham Z. (1992), *Jewish Music. Its Historical Development* [1929], hg. von Arbie Orenstein, New York: Dover.
- Jans, Markus (2013), »Modus und Modalität wahrnehmen und vermitteln. Über die Arbeit mit Tonfeldern. Ein Erfahrungsbericht«, in: *Das modale System im Spannungsfeld zwischen Theorie und kompositorischer Praxis*, hg. von Jochen Brieger, Frankfurt a.M.: Lang, 41–54.
- Kahan, Sylvia (2009), *In Search of New Scales: Prince Edmond de Polignac, Octatonic Explorer*, Rochester (NY): University of Rochester Press.
- Kissenbeck, Andreas (2007), *Harmonik und Skalen (= Jazztheorie, Bd. 1)*, Kassel: Bärenreiter.
- Komoda, Haruko / Mihoko Nogawa (2002), »Theory and Notation in Japan«, in: *East Asia: China, Japan, and Korea (= The Garland Encyclopedia of World Music, Bd. 7)*, hg. von Robert C. Provine, Yosihiko Tokumaru und J. Lawrence Witzleben, New York: Routledge, 565–584.
- Krüger, Eric (2011), *Skalen der Musik. Entstehung, Analyse und Vergleich wichtigster Tonleitern. Praktische Gegenüberstellung*, München: Meidenbauer.
- Kruse, Johannes (2017), »Was ist Struktur? Psychodynamische Perspektive«, *Psychotherapeut* 62/2, 106–112.
- Kuhn, Hans Niklas (2014), »Skalen in der klassischen Moderne. Béla Bartók: Klavierstücke«, in: *Musikalische Analyse. Begriffe, Geschichten, Methoden*, hg. von Felix Diergarten, Laaber: Laaber, 237–265.
- Lenke, Sascha Lino (2017), »»Hier ist alles Satz«. Zum »Finale« von Enno Poppes *Wald* für vier Streichquartette«, in: *Enno Poppe*, hg. von Ulrich Tadday, München: edition text + kritik, 52–72.
- Lendvai, Ernő (1957), »Einführung in die Formen- und Harmoniewelt Bartóks«, in: *Béla Bartók. Weg und Werk. Schriften und Briefe*, hg. v. Bence Szabolcsi, Kassel: Bärenreiter, 91–137.
- Liang, Mingyue (1985), *Music of the Billion. An Introduction to Chinese Musical Culture*, New York: Heinrichshofen.
- Lindley, Mark / Ronald F. Turner-Smith (1993), *Mathematical Models of Musical Scales: A New Approach*, Bonn: Verlag für systematische Musikwissenschaft.
- Menke, Johannes (2015), *Kontrapunkt I. Die Musik der Renaissance*, Laaber: Laaber.
- Messiaen, Olivier (1966), *Technik meiner musikalischen Sprache* (2 Bde.), Paris: Leduc.
- (2012), *Traité de rythme, de couleur et d'ornithologie. Textauswahl in deutscher Übersetzung (= Texte, Analysen, Zeugnisse, Bd. 1)*, hg. von Wolfgang Rathert, Karl Anton Rickenbacher und Herbert Schneider, Hildesheim: Olms.

- Michaels, Axel (2005), »Rituelle Klangräume«, in: *Musik und Raum. Dimensionen im Gespräch*, hg. von Annette Landau und Claudia Emmenegger, Zürich: Chronos, 33–44.
- Moßburger, Hubert (2012), *Ästhetische Harmonielehre. Quellen · Analysen · Aufgaben* (2 Bde.), Wilhelmshaven: Noetzel.
- Petersen, Peter (1971), *Die Tonalität im Instrumentalschaffen von Béla Bartók*, Hamburg: Wagner.
- Pöhlmann, Ebert (1995), »Antike Musik« (= »Griechenland« A), in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, 2. Auflage, hg. von Ludwig Finscher, Sachteil Bd. 3, Kassel: Bärenreiter / Stuttgart: Metzler, 1627–1676.
- Powers, Cameron (2006), *Arabic Musical Scales: Basic Maqam Notation*, Boulder (CO): G. L. Design.
- Powers, Harold S. / Frans Wiering / James Porter / James Cowdery / Richard Widdess / Ruth Davis / Marc Perlman / Stephen Jones / Allan Marett (2001), »Mode«, in: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2. Auflage, hg. von Stanley Sadie, Bd. 16, London: Macmillan, 775–860.
- Rambold, Alois (2012), *Elementare Strukturen und Funktionen des musikalischen Satzes. Eine tonmengenbezogene, intervallorientierte Funktionstheorie und ihre Anwendung in der Analyse*, Baden-Baden: Arion.
- Rätz, Ricarda (2009), »Josef Matthias Hayers System der Tropen«, in: *Musiktheorie an ihren Grenzen: Neue und Alte Musik. 3. Internationaler Kongress für Musiktheorie, 10.–12. Oktober 2003, Musik-Akademie der Stadt Basel*, hg. von Angelika Moths, Markus Jans, John MacKeown und Balz Trümpy, Bern: Lang, 99–110.
- Reinecke, Hans-Peter / Fritz Winckel (1966), »Ton«, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, 1. Auflage, hg. von Friedrich Blume, Bd. 13, Kassel: Bärenreiter, 488–509.
- Rettelbach, Johannes (1998), »Ton«, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, 2. Auflage, hg. von Ludwig Finscher, Sachteil Bd. 9, Kassel: Bärenreiter / Stuttgart: Metzler, 618–620.
- Richards, John (2001), *New Modality: Sonic Magnification*. <http://www.dmu.ac.uk/documents/technology-documents/research/mtirc/nowalls/mww-richards.pdf> (31.12.2017).
- Rings, Steven (2011), *Tonality and Transformation*, New York: Oxford University Press.
- Rohringer, Stefan (2010), »Diatonik / Chromatik / Enharmonik«, in: *Lexikon der Systematischen Musikwissenschaft (= Handbuch der Systematischen Naturwissenschaft*, Bd. 6), hg. von Helga de la Motte-Haber, Heinz von Loesch, Günther Rötter und Christian Utz, Laaber: Laaber, 82–86.
- Rossi, Mike (2007), *Uncommon Etudes from Common Scales. Applying Melodic Contrast to Diatonic Phrases*, Mainz: Schott.
- Rufer, Josef (1966), *Die Komposition mit zwölf Tönen* [1952], 2. Auflage, Kassel: Bärenreiter.
- Scharff, Jörg M. (2010), *Die leibliche Dimension in der Psychoanalyse*, Frankfurt a.M.: Brandes & Apsel.

- Scheideler, Ullrich (2005), »Analyse von Tonhöhenordnungen. Allen Fortes pitch-class-set-System«, in: *Musiktheorie (= Handbuch der Systematischen Musikwissenschaft*, Bd. 2), hg. von Helga de la Motte-Haber und Oliver Schwab-Felisch, Laaber: Laaber, 391–408.
- Schleifer, Eliyahu (2001), »Ashkenazi« (= »Jewish music« III.3), in: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2. Auflage, hg. von Stanley Sadie, Bd. 13, London: Macmillan, 51–59.
- Schmidt-Beste, Thomas (1997), »Ab ca. 1470« (= »Modus« III), in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, hg. von Ludwig Finscher, 2. Auflage, Sachteil Bd. 6, Kassel: Bärenreiter / Stuttgart: Metzler, 417–431.
- Schneider, Marius (1966), »Außereuropäisch« (= »Tonsysteme« C), in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, 1. Auflage, hg. von Friedrich Blume, Bd. 13, Kassel: Bärenreiter, 547–558.
- Schneider, Sigrun (1975), *Mikrotöne in der Musik des 20. Jahrhunderts. Untersuchungen zu Theorie und Gestaltungsprinzipien moderner Kompositionen mit Mikrotönen*, Bonn: Verlag für systematische Musikwissenschaft.
- Schneider, Albrecht (1997), *Tonhöhe Skala Klang. Akustische, tonometrische und psychoakustische Studien auf vergleichender Grundlage*, Bonn: Verlag für Systematische Musikwissenschaft.
- Schönberg, Arnold (1957), *Die formbildenden Tendenzen der Harmonie*, Mainz: Schott.
- Schrader, Christiane (2017), »Warum ist die Mentalisierungs-basierte Therapie (MBT) für die Psychotherapie im Alter besonders interessant?«, *Psychotherapie im Alter* 14/1, 51–64.
- Schultz-Venrath, Ulrich (2017), »Therapie von Persönlichkeitsstörungen aus Sicht der Mentalisierungs-basierten Therapien«, *Persönlichkeitsstörungen. Theorie und Therapie* 21/1, 25–38.
- Schuster-Craig, John (1990), »An Eighth Mode of Limited Transposition«, *The Music Review* 51/4, 296–306.
- Schweikert, Uwe (2001), »Quattro pezzi sacri«, in: *Verdi Handbuch*, hg. von Anselm Gerhard und Uwe Schweikert, Metzler: Stuttgart / Kassel: Bärenreiter, 504–508.
- Sisask, Urmas (2005), *Gloria patri... 24 Hymns*, Helsinki: Fennica Gehrman.
- Sprenger, Sebastian (2009), »Über einige pentatonische Melodiebildungen in den Liedern Franz Schuberts«, in: *Musiktheorie an ihren Grenzen: Neue und Alte Musik. 3. Internationaler Kongress für Musiktheorie, 10.–12. Oktober 2003, Musik-Akademie der Stadt Basel*, hg. von Angelika Moths, Markus Jans, John MacKeown und Balz Trümpy, Bern: Lang, 289–304.
- Taruskin, Richard (1985), »Chernomor to Kashchei: Harmonic Sorcery; Or, Stravinsky's ›Angle‹«, *Journal of the American Musicological Society* 38/1, 72–142.
- Thompson, William F. (2013), »Intervals and Scales«, in: *The Psychology of Music*, hg. von Diana Deutsch, 3. Auflage, London: Academic Press, 107–140.
- Thorau, Christian (2012), *Vom Klang zur Metapher. Perspektiven der musikalischen Analyse*, Hildesheim: Olms.

- Vetter, Walther (1956), »Antike Musik« (= »Griechenland« A), in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, 1. Auflage, hg. von Friedrich Blume, Bd. 5, Kassel: Bärenreiter, 840–865.
- Vieru Anatol (1993), *The Book of Modes* (2 Bde.), Bukarest: Editura Muzicală.
- Wiering, Frans (2001), *The Language of the Modes. Studies in the History of Polyphonic Modality*, New York: Routledge.
- Ziegler, Reinald (2009) »Das so genannte ›dritte Tonartensystem‹ in der Musik des 17. und frühen 18. Jahrhunderts«, in: *Musiktheorie an ihren Grenzen: Neue und Alte Musik. 3. Internationaler Kongress für Musiktheorie, 10.–12. Oktober 2003, Musik-Akademie der Stadt Basel*, hg. von Angelika Moths, Markus Jans, John MacKeown und Balz Trümpy, Bern: Lang, 393–408.

Kritische Anmerkungen zu dem Aufsatz von Hermann Danuser: »Apollinische Fundamente. Über Adolf Nowaks Buch *Musikalische Logik*«, ZGMTH 13/2 (2016), 355–375¹

Adolf Nowak

1. »Apollinisch«

Die im Titel angekündigte These ist: Das Buch *Musikalische Logik* gebe »apollinische Fundamente« und wehre »alle Elemente einer ›dionysischen‹, im Zeichen einer Ästhetik des Erhabenen stehenden Kunst« ab (AF 369). Nicht gesagt wird, welche der im Buch besprochenen Werke – vom *Alleluja Pascha nostrum* mit seinen expansiven Melismen bis zur Cellosonate von Bernd Alois Zimmermann – als ›apollinisch‹ gelten sollen. Auch der Verfasser des Buchs weiß keine zu nennen, zumal ihn überzeugt, was Adorno zum vermeintlich Apollinischen bei Mozart gesagt hat.² Grundsätzlich ist zu überlegen: Wenn es musikalische Logik gibt, dann kann sie nicht auf eine der ästhetischen Kategorien beschränkt werden, weder auf das ›Schöne‹ im Sinne von Eduard Hanslick, noch auf das ›Apollinische‹ im Sinne von Friedrich Nietzsche. Musikalische Logik betrifft die Herstellung musikalischen Zusammenhangs, der sich als modellhaft und umwegfrei erweisen kann oder auch als Zusammenschluss dessen, was sich den gebahnten Wegen sperrt. Wenn musikalische Logik, dem Ansatz bei Augustinus entsprechend, das Auseinanderstrebende (*distentio animi*) trägt, dann wird sie weder das ›Erhabene‹ ausblenden können noch das, was einer viel späteren Zeit ›dionysisch‹ heißt. Um 1870 spricht Nietzsche selbst – im Blick auf das Dionysische – von Logik! Das Dionysische, das in Ekstase, Rausch und Auflösung der Individuation gipfelt, hat seine Motivation in den »höchsten Lust- und Unlustzuständen des Willens«³. Der ›Wille‹ im Sinne Schopenhauers ist ein Treiben widerstreitender Kräfte, er findet sein Abbild in konfliktiven Prozessen der Harmonik (*concordia discors*).⁴ Daran schließt Nietzsche an, wenn er – den Widerstreit als Zentrum der Logik anerkennend – in seiner Schrift »Die dionysische Weltanschauung«

1 Der Aufsatz »Apollinische Fundamente« wird im Folgenden unter AF, das Buch *Musikalische Logik* unter ML zitiert.

2 »Mozart jedenfalls, wenn man ihn schon apollinisch schimpfen will – wozu ich nicht das Herz hätte – steht in der Spannung ganz und gar: es bedarf keiner gar zu feinen Ohren, zu hören, wie grausam und schmerzlich diese Form aus dem Naturstoff geschnitten ward« (Stuckenschmidt/Adorno 1997, 451).

3 Nietzsche 1980a, 575.

4 Vgl. Schopenhauer 1949b, 514.

sagt: »Der Wille und sein Symbol – die Harmonie – beide im letzten Grunde die *reine Logik!*«⁵ Fügt er dann hinzu, dass im Bereich des ›Willens‹ (und somit der Musik) der Begriff »ganz unmächtig« sei, so ist der Begriff als Sachbegriff gemeint (semantische Kodierung), während die »reine Logik« in Relationsbegriffen wirkt, aufgrund derer das Unbändige und das Geordnete, die Begrenzung und die Überschreitung, das Gefüge und die Auflösung zu erfahren sind. Es geht in musikalischer Logik um die Spannung zwischen solchen Gegensätzen respektive ihren technischen Korrelaten. Ohne Widerstand kann sich Logik gar nicht artikulieren. Die durch Logik entfalteten Ausdrucksweisen erreichen eine Differenzierung, die nicht auf eine einzelne ästhetische Kategorie, auch nicht auf eine Zweiheit wie die des Apollinischen und Dionysischen zu reduzieren ist.⁶

2. Begriffsgeschichte und Problemgeschichte

Der Entschluss zum binären Vergleich⁷ bringt Schematisierungen mit sich, die über manche Differenzen großzügig hinweggehen. Danuser ordnet das methodische Konzept des Buches der Begriffsgeschichte zu. Der entscheidende Ansatz ist aber die Überlegung, dass musiktheoretische und musikästhetische Texte nur dann verstanden werden können, wenn die Probleme rekonstruiert werden, auf die sie Antwort geben. Welche Probleme sind es, die die Musiktheorie und -ästhetik dazu brachten, Begriffe und Modelle der Logik zu bemühen? Diesen Ansatz – Theoriegeschichte, die die Rekonstruktion der Problematik anstrebt, auf welche die überlieferten Texte eine Antwort bieten – nannte ich ›problemgeschichtlich‹. Die Meinung, dass »das Problem« sich »beinahe zu verflüchtigen« scheint (AF 357), kann ich nicht nachvollziehen. Nicht von ›dem‹ Problem ist im Buch die Rede, sondern ausdrücklich von »verschiedenen, aus bestimmten geschichtlichen Situationen entstandenen Problemen [...], die die Theorie der Musik auf Logik, logische Begriffe und Muster verwiesen haben« (ML 5). Die geschichtlichen Problemlagen werden bereits in der Einleitung unter den Ziffern 1 bis 10 vorgestellt.

Danuser avisiert »deutliche Affinitäten« (AF 358) meines Buches zu seiner Dissertation *Musikalische Prosa*: in allgemeinen Vorgehensweisen wie Diachronie, Exemplifikation und Rekurs auf Ästhetik, speziell aber in der Bezugnahme auf ›Idee‹.⁸ Nun kann unter ›Idee‹ sehr Verschiedenes gedacht werden. Im Falle der musikalischen Prosa bezieht sich ›Idee‹ auf Phänomene, die sich um die Metrik gruppieren (Rezitativ, Taktfreiheit, irreguläre Syntax und deren Folgen für Form und Stil). Die Idee musikalischer Logik dagegen meint zunächst keinen Phänomenbereich der Musik, sondern einen Anspruch, der an musikalische Phänomene gestellt wird. Die Idee ist hier ein *Postulat*, bei dem

5 Nietzsche 1980a, 574 (Hervorhebung original).

6 Vgl. in ML z.B. die Ausführungen zu Bruckner (260ff.), Berlioz (266f.), Reger (233ff.), Messiaen (316ff.).

7 Die erklärte Absicht ist, »Aspekte des Buchs *Musikalische Logik* im Vergleich mit eigenen Projekten zu beleuchten« (AF 355).

8 »Die stärkste Gemeinsamkeit indes liegt meines Erachtens im Umstand, dass auch Adolf Nowak, ohne dass wir uns jemals darüber ausgetauscht hätten, als leitendes Wort für seine Unternehmung ›Idee‹ fixiert hat.« (AF 358f.)

nicht ausgemacht ist, ob es durch Harmonik, Metrik, Melodik, Rhythmik, Formbildung, Ausdruck oder erst im Zusammenwirken mehrerer oder aller Komponenten eingelöst werden kann.⁹ Wo die Idee nicht eine bestimmte Gegebenheit betrifft, sondern einen Anspruch, der an Phänomene nicht festgelegter Abgrenzung und Gewichtung gestellt wird, ist die Rekonstruktion der geschichtlichen Konstellationen gefordert, durch welche die jeweiligen Sachbereiche und der Anspruch an sie erst zu Tage treten. Daher handeln die Kapitel von so unterschiedlichen Phänomenen wie Zeitbewusstsein, Tonsystem, Melodiebildung, Generalbass, Priorität von Melodie oder Harmonie, thematischen Prozessen etc. Bei dieser Sachlage von ›Idee‹ haben auch Exemplifikation und Rekurs auf Ästhetik eine andere Ausrichtung: Die Exemplifikation muss Tendenzen einbeziehen, die einem engeren Logik-Anspruch entgegenwirken (vgl. besonders die Kapitel: »Zur Logizität der modalen Komposition«; »Intention und Subintention in der Stimmführung«; »Aufhebungen der Kadenzlogik«). Der Rekurs richtet sich über die Ästhetik hinaus auf philosophische Logik.

3. Begriff und Metapher

Da die Begriffe ›musikalisches Denken‹, ›musikalischer Gedanke‹ und ›musikalische Logik‹ in meinem Buch nicht als Außenbestimmungen der Musik, sondern als implizierte Bestimmungen aufgefasst werden, meint Danuser die »Abweisung eines metaphorischen Status der Begriffe« (AF 360) feststellen zu müssen (»dass sich der Autor, indem er eine metaphorische Lesart verwirft, dem Zwang eines Begriffsverständnisses aussetzt« [AF 364]). Tatsächlich halte ich die drei genannten Begriffsworte nicht für übertragene, sondern für phänomennahe Ausdrücke, aber zur Explikation dessen, was durch sie begriffen wird, können selbstverständlich und müssen sogar verschiedene Metaphern herangezogen werden. ›Syllogismus‹, ›Gerichtsrede‹ (das Modell der rhetorischen Logik) und grammatische Begriffe z.B. werden als Metaphern eingebracht, um zu einem Nicht-Metaphorischen vorzustoßen: zu einer genuin musikalischen Logik, zu musikalischen Denkformen und Gedanken. Keineswegs möchte ich, wie Danuser offenbar annimmt, für Phänomene wie ›Fortsetzung‹ und ›Entwicklung‹ von Motiven den Terminus ›Folgerung‹ einführen (AF 365). Wohl aber ist mir die Frage wichtig, ob es in den genannten Phänomenen Züge einer ›Folgerung‹ gibt, die eine Analogie zum Syllogismus, nicht eine Gleichsetzung mit ihm, zulassen.

4. Immanente Begriffe

Gegen die Annahme einer der Musik immanenten Begrifflichkeit setzt Danuser das Insistieren »auf einem nicht-begrifflichen Fundament des Schaffens (als Komponieren, Improvisieren und Reproduzieren)« (AF 360), die Verwurzelung des Musikmachens »in begriffsloser Praxis« (AF 363). Begriffe sollen offenbar allein dem verbal formulierten Erkennen vorbehalten sein, sodass die Praxis der Musik nur insofern begriffsfähig wird,

9 Das Buch war zuerst unter dem Titel *Musikalische Logik. Postulate – Modelle – Kontexte* angekündigt.

als sie, »wie andere Dimensionen des menschlichen Lebens, zu einem Gegenstand des Denkens, des Begreifens, der sprachlichen Verständigung gemacht wurde und bis heute wird.« (AF 363) Jegliche Praxis aber, sowohl der Musik als auch anderer Lebensbereiche, besteht in Handlungen, und Handlungen sind nicht ohne Entscheidungen möglich. Das Entscheiden wiederum setzt Unterscheidungen voraus (dies zu wollen, auf diese Weise, jenes zu lassen oder sich dem Fluss momentanen Erlebens hinzugeben etc.). Solche Unterscheidungen brauchen nicht ausgesprochen zu werden, sie werden in der Entscheidungssituation im Sinne eines disjunktiven Urteils vollzogen und in diesem Vollzug werden sie *leiblich begriffen*, ohne oder auch mit Begleitung einer Reflexion, die das Begreifen verbalisiert. Entsprechend kann eine Tonfolge kompositorisch definiert werden: Durch die Weise ihres Gebrauchs zeigt sich, ob sie etwa als Wiederholung, als Variante, als Kontrapunkt etc. auftritt. Innerhalb der Aktion, nicht erst durch die Benennung, wird der funktionale Sinn der Tonfolge begriffen.¹⁰ Das Begreifen setzt in der Praxis an (Improvisieren, Hören), indem es Klänge zu Einheiten verschiedenen Grades verbindet. Der Begriff entspringt der »Handlung [des Verstandes], verschiedene Vorstellungen unter einer gemeinschaftlichen zu ordnen«¹¹ (Kant). Der wissenschaftsgeschichtlich aktuelle Rahmen zu dieser Konzeption des Begriffs ist nicht, wie Danuser vorschlägt, die »Diskursgeschichte à la Foucault« (AF 360) – diese gilt dem verbalisierten Begriff –, sondern die erkenntnistheoretische Forschung zur Funktion des Begriffs in Wahrnehmung und Handlung und die »pattern recognition« der kognitiven Psychologie.

5. Notwendigkeit und Freiheit, Konsequenz und Widerspruch

Das Hegel-Zitat über Freiheit, deren Entscheidungsabfolge die Form von Notwendigkeit annimmt, versteht Danuser als erzwungene »Identität«, die »heute in systematischer Sicht als passé« (AF 358) zu gelten habe. Es geht aber bei Hegel nicht um Identität, sondern um den Prozess eines Umschlagens in den Gegensatz. Wenn kompositorische Entscheidungen – in ihrer Sensibilität für die Ausdruckswerte des jeweiligen Materials und für Momente des Zufalls – nicht jederzeit willkürlich und widerrufbar sind, dann wird sich eine entscheidungsgenerierte Folgerichtigkeit einstellen. Dies ist die »Form von Notwendigkeit«, die Hegel meint und die nicht identisch ist mit einer mechanischen Notwendigkeit. Sie steht nicht den objektiv kausalen, sondern den subjektiv gesteuerten Vorgängen nahe, sie ist eine Notwendigkeit, die nicht gegeben, sondern herbeizuführen ist. Ihr entsprechen zweckgerichtete Handlungen in der Praxis ebenso wie die »Zweckmäßigkeit ohne Zweck« in der Poiesis. Es hätte nicht der Berufung auf Hegel bedurft, da die Unterscheidung von Freiheit und Willkür durch das Moment der Konsequenz einerseits viel ältere Wurzeln hat und andererseits auch in jüngerer, nicht an Hegel orientierter Philosophie ausgesprochen wurde, so z.B. bei Nietzsche, der das Kunstschaffen in

10 Vgl. in ML: »Begriff und Urteil innerhalb des musikalischen Denkens« (346–352), bes. 348–352.

11 »Alle Anschauungen, als sinnlich, beruhen auf Affektionen, die Begriffe also auf Funktionen. Ich verstehe aber unter Funktion die Einheit der Handlung, verschiedene Vorstellungen unter einer gemeinschaftlichen zu ordnen.« (*Kritik der reinen Vernunft*, A 68 / B 93; Kant 1975, 109f.)

einem Bewusstsein von Notwendigkeit ansetzen lässt, das in einem Gefühl von Freiheit terminiert:

Die Künstler mögen hier schon eine feinere Witterung haben: sie, die nur zu gut wissen, dass gerade dann, wo sie Nichts mehr ›willkürlich‹ und Alles nothwendig machen, ihr Gefühl von Freiheit, Feinheit, Vollmacht, von schöpferischem Setzen, Verfügen, Gestalten auf seine Höhe kommt, – kurz, daß Nothwendigkeit und ›Freiheit des Willens‹ dann bei ihnen eins sind.¹²

Ein Grundgedanke meines Buches ist, dass musikalische Logik sich nicht nur in tradierter Typik und historisch bestimmbarer Konventionalität legitimiert (wie es in Ludwig Finschers Haydn-Monographie vorgeschlagen wird¹³), sondern dass sie auch die kompositorische Begründung der Modifikationen und Aufhebungen umfasst. Durch diesen Gedanken sieht sich Danuser veranlasst, an seinen Aufsatz »Das *imprévu* in der Symphonik« zu erinnern und gleichzeitig zu bezweifeln, dass »der Ausdruck ›musikalische Logik‹ für das Gemeinte glücklich gewählt ist« (AF 366). Das *imprévu* ist ein Spezialfall, bei dessen Auftreten jeweils zu untersuchen ist, wie er sich zu der Konsequenz in den thematischen Prozessen verhält. Er kann also nicht *eo ipso* unter musikalische Logik subsumiert werden. Prinzipiell ist aber zu bedenken, dass musikalische Regeln sowohl als Grundlegung fungieren als auch einer Aufhebung anheimfallen können. Die Grundlegung provoziert Ausnahmen und die Aufhebung provoziert Neuregelung. Die Herausforderung des Gegensatzes darf von der Erforschung musikalischer Logik nicht ausgeschlossen werden. Daher waren für die historischen Konzepte musikalischer Logik jeweils drei Schritte zu gehen: a) das in Dokumenten der Musiktheorie als ›logisch‹ Benannte, die Formulierung des Postulats aufzusuchen; b) zu exemplifizieren, was dem als ›logisch‹ Benannten entspricht bzw. es konkretisiert, begrenzt und modifiziert; c) das Nicht-Entsprechende, Entgegengesetzte heranzuziehen mit der Frage, ob es sich als unlogisch erweist oder eine Differenzierung des Begriffes musikalischer Logik herausfordert. Die Einbeziehung des Gegensatzes spielt eine große Rolle auch bei der Auseinandersetzung mit der Irreversibilität der Zeit (sodass dabei keineswegs, wie Danuser vermerkt, die Krebsstrukturen ausgeschlossen würden [AF 368, Anm. 30]) und bei der musikalischen Reproduktion, sofern diese aus nicht-identischen Perspektiven mit der Logizität des Werkes konfrontiert ist.

6. Logik und verwandte Fachgebiete

Logik steht in und seit der Tradition der *artes liberales* zwischen den sprachlichen und den mathematischen Wissenschaften. Nach beiden Seiten macht Danuser weitere Vorschläge. Einerseits hätte ich die mathematische Logik berücksichtigen, andererseits die Beziehungen zu Rhetorik und Topik verfolgen sollen (AF 364). Die Sache ließe sich noch weiter spannen: auf Seiten der mathematischen Logik zur Spieltheorie und zur Chaosfor-

12 Nietzsche 1980c, 148.

13 Finscher bezieht musikalische Logik auf »das Zusammenstimmen und die Folgerichtigkeit musikalischer Ereignisse in einem gegebenen formalen Rahmen und unter den Bedingungen historisch bestimmbarer Konventionen« (Finscher 2000, 147; vgl. dazu ML 252f.).

sung, auf Seiten der sprachlichen Logik zur Transformationsgrammatik und zur Semiotik. Dass das weite Feld nicht als ganzes bearbeitet werden sollte, wurde im Nachwort deutlich ausgesprochen. Doch war nicht nur, wie Danuser vermutet, die »traditionelle« Logik heranzuziehen, welche er in den von Wilhelm Risse erforschten Logiktraditionen (16. bis 18. Jahrhundert) sieht (AF 364)¹⁴, sondern ebenso zu beachten waren ältere Logik-Konzepte einerseits sowie die transzendente und die dialektische Logik andererseits. Was die neue Musik betrifft, so wurden mit Absicht nicht solche Komponisten befragt, die eine etablierte Art der Logik wie z.B. die eines mathematischen Verfahrens oder einer bestimmten Programmiersprache auf ihre Musik übertragen haben, sondern Komponisten, bei denen sich ohne solche Vorgaben (oder diesen entgegenarbeitend) eine Art von immanenter Logik (›Logizität der Zeitgestalt‹) ergibt.

7. Quellen und Sekundärliteratur

Die Unterscheidung ›primär‹ und ›sekundär‹ scheint Danuser als Wertung aufzufassen, wenn er eine Musikologie fordert, »die auf keinem dienend-›sekundierenden‹ Rollenverständnis fußt« (AF 363), und wenn er von »Primärautoren« spricht, hinter denen ein angebllicher »Sekundärautor« zurücksteht (AF 362). In den historischen Wissenschaften meint ›primär‹ die Dokumente historischer Positionen und ›sekundär‹ nichts Geringeres als die wissenschaftliche Forschung zu den Dokumenten: sekundär also im Sinne von zweiter Reflexion (gegenüber der ersten, die im Dokument enthalten ist), nicht im Sinne von Zweitrangigkeit. Da Erwin Stein oder Josef Rufer aus einem Engagement für neue Musik im Sinne der Zweiten Wiener Schule schrieben, sind ihre Schriften Dokumente. Da Carl Dahlhaus in kritischer Reflexion die Forschung, auch und gerade anhand von Quellen der Musiktheorie, vorangetrieben hat, ist sein Œuvre gegenüber diesen Quellen Sekundärliteratur resp. Forschungsliteratur; diese kann ihrerseits zum Gegenstand der Forschung und somit zur Quelle werden. Angesichts der zahlreichen Literaturvorschläge und der Anmahnung einer Forschungsgeschichte zu einzelnen Autoren (AF 363) kann ich nur einbekennen, dass mir eine Beschränkung auf den engsten Kreis der jeweils behandelten Problematik dringend geboten scheint. Dass ich ›Satz‹ und ›Periode‹ ganz im Sinne der Schönberg-Schule zitiere, heißt nicht, dass sie mir »sakrosankte Pfeiler« der Formenlehre (AF 362) sind; vielmehr werden sie als historische Modelle für einfache logische Operationen eingesetzt: für das unausgesprochene hypothetische Urteil und für partielle Negation (ML 350f.). Warum das Kapitel über Heinrich Schenker nur als »Appendix« (AF 362) gelten soll und nicht als Auseinandersetzung mit einer der wichtigsten Quellen, ist mir nicht nachvollziehbar: Das Thema ist hier kein geringeres als die theoretische Aufhebung der Kadenzlogik. Von kompositorischen Aufhebungen handelt das darauf folgende Kapitel.

14 Das Verdienst Risses liegt allerdings gerade darin, die Vielgestaltigkeit der Positionen – gegen die übliche Vereinheitlichung zur ›traditionellen Logik‹ – aufzuzeigen. Der Titel des Werkes ist nicht ›Die Geschichte der Logik‹ (AF 356), sondern *Die Logik der Neuzeit* (vgl. Risse 1964; 1970).

8. Zirkelverdacht

Danuser sieht in meiner Argumentation »eine Gleichsetzung von ›Denken‹ und ›Logik‹« und eine *petitio principii*, wobei er auf die Seiten 12 und 343 verweist (AF 360f.). Auf Seite 12, in der Einleitung, wird betont, dass nicht nur die Logik – als Objektivierung von Denkformen – in verschiedenen geschichtlichen Erscheinungsweisen aufgesucht werden muss, sondern auch das ›musikalische Denken‹, das Hans Heinrich Eggebrecht den geschichtlichen Demarkationen musikalischer Logik als vermeintlich unbelastetes Potenzial entgegenstellen wollte. Auf Seite 343 wird zwischen psychologischen und logischen Zügen des Denkens unterschieden: Bewusstseinsstrom und Denkerlebnisse auf der einen Seite, logische Struktur der Argumentation auf der anderen. Von einer Gleichsetzung des Denkens mit Logik kann also nicht die Rede sein. Der Logik geht es um Denkformen und ihre Schlüssigkeit. Bei der Abgrenzung einer musikalischen Schlüssigkeit von der syllogistischen verwies ich auf eine musikalische Art der Folgerung (im Blick auf die motivische Entwicklung innerhalb eines Themas; siehe oben, Abschnitt 3). Auch hier wird mir ein Zirkelschluss unterstellt mit den Worten: »Folgerung‹ setzt ein System ›musikalischer Logik‹ bereits voraus, kann es also nicht beweisen.« (AF 365) Der Zirkelverdacht resultiert in diesem Fall aus einem *quid pro quo*: Zwei Intentionen werden verwechselt, das Aufsuchen und Vergleichen von Strukturen mit dem Beweisen eines Systems.

9. Zu den »musikaffinen Philosophen«

»Ist es denn ein Zufall«, fragt Danuser, »dass erwiesenermaßen musikaffine Philosophen – ich nenne nur drei: Arthur Schopenhauer, Friedrich Nietzsche und Ludwig Wittgenstein –, [...] die, von eigener musikalischer Praxis erfüllt, sie in ihr philosophisches Denken aufnahmen, im Buch *Musikalische Logik* keinen Ort haben?« (AF 369) Was diese Philosophen zum Thema Musik und Logik sagten, ist höchst bemerkenswert. In der Auswahl der Probleme allerdings, die im Buch verhandelt werden, schienen mir die möglichen Zitate nicht vordringlich. Schopenhauer nimmt Bezug auf die Streitfrage der Logik des Mittelalters über den Status der Allgemeinbegriffe (Universalien). Die Begriffe in verbaler Form sind die *universalia post rem*. Die Wirklichkeit der Welt enthält die *universalia in re*. Die Musik aber »gibt die *universalia ante rem*«¹⁵, d.h. sie bringt die einander widerstreitenden und ergänzenden Kräfte des triebhaften ›Willens‹ zum Klingen, die dem Werden und Vergehen der Einzelexistenzen metaphysisch vorangehen. Es ist gewissermaßen das Negativ der theologischen Vorstellung, dass der ewige Geist wie ein Musiker handelt, der seinen Gedanken sinnlich wahrnehmbar machen will: »Agit enim mens aeterna quasi ut musicus, qui suum conceptum vult sensibilem facere.«¹⁶ Nietzsche hat den Schopenhauer'schen Begriff des ›Willens‹ in seine *Geburt der Tragödie* übernommen, ausdrücklich auch die Beziehung der Musik auf die *universalia ante rem*¹⁷, die nicht in der *mens aeterna* als *conceptum* präexistieren, sondern energiegeladen als dissonant-

15 Schopenhauer 1949a, 311.

16 Nikolaus von Kues 1967, 524.

17 Vgl. Nietzsche 1980b, 106.

harmonische Strebungen jenes ›Willens‹ wirken. Eine Konsequenz dieser Deutung des Willens ist der oben in Abschnitt 1 zitierte Satz Nietzsches über den Willen und die konfliktierende Harmonie: Beide seien, gegenüber der empirischen Wirklichkeit, »im letzten Grunde die *reine Logik*«, d.h. das Geflecht der Relationen, Muster und Triebkräfte, von denen die Wirklichkeit bestimmt ist. Neben der metaphysischen Verknüpfung von Musik und Logik gibt es bei Schopenhauer den empirischen Vergleich (die Logik verhalte sich zum vernünftigen Denken wie der Generalbass zur Musik)¹⁸ und bei Nietzsche ein durch Carl Fuchs gewecktes Interesse an der Phrasierungslehre Hugo Riemanns¹⁹, die bekanntlich eine Spezifikation der auf Metrik bezogenen Logik ist. Zu Wittgenstein hat Katrin Eggers ein sehr lesenswertes Buch vorgelegt, in welchem die musikalische Logik eine bedeutsame Rolle spielt.²⁰ An der Philosophie Wittgensteins sind auch die Forschungen orientiert, die von Ingolf Max an der *Universität Leipzig* (Institut für Philosophie, Abteilung Wissenschaftstheorie und Logik) über Logik der Harmonie durchgeführt werden.²¹

Literatur

- Cadenbach, Rainer (2001), »Wie Hugo Riemann sich von Carl Fuchs dabei helfen ließ, ›das erlösende Wort‹ einmal bei Nietzsche zu finden. Zu einer vergessenen Kontroverse über künstlerisches Schaffen und ›Phrasierung‹«, in: *Hugo Riemann (1849–1919): Musikwissenschaftler mit Universalanspruch. Konferenzbericht Sondershausen 1999*, hg. von Klaus Mehner und Tatjana Böhme-Mehner, Köln: Böhlau, 69–91.
- Eggers, Katrin (2011), *Ludwig Wittgenstein als Musikphilosoph*, Freiburg i.Br.: Alber.
- Finscher, Ludwig (2000), *Joseph Haydn und seine Zeit*, Laaber: Laaber.
- Kant, Immanuel (1975), *Kritik der reinen Vernunft* [1781] (= *Werke in zehn Bänden*, Bde. 3–4), hg. von Wilhelm Weischedel, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Max, Ingolf (2017), »The Harmony of Colour Concepts: Bridging the Early and the Late Wittgenstein«, in: *Colours in the development of Wittgenstein's Philosophy*, hg. von Marcos Silva, Berlin: Springer, 339–371.
- Nietzsche, Friedrich (1980a), »Die dionysische Weltanschauung« [1870], in: ders., *Die Geburt der Tragödie. Unzeitgemäße Betrachtungen I–IV. Nachgelassene Schriften 1870–1873* (= *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe*, Bd. 1), hg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari, München: de Gruyter, 551–577.
- (1980b), *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik* [1872], in: ders., *Die Geburt der Tragödie. Unzeitgemäße Betrachtungen I–IV. Nachgelassene Schriften 1870–1873* (= *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe*, Bd. 1), hg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari, München: de Gruyter, 9–156.

18 Vgl. Schopenhauer 1949a, 53.

19 Vgl. Cadenbach 2001.

20 Vgl. Eggers 2011, bes. Teil I (27–73).

21 Vgl. Max 2017, bes. den Abschnitt »A Musical Intermezzo: The Logical Form of Chord Expressions and Their Operators« (353–358).

- (1980c), *Jenseits von Gut und Böse* [1886], in: ders., *Jenseits von Gut und Böse; Zur Genealogie der Moral* (= *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe*, Bd. 5), hg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari, München: de Gruyter, 9–243.
- Nikolaus von Kues (1967), *Idiota de mente. Der Laie über den Geist* [1450] in: ders., *Philosophisch-theologische Schriften, lateinisch-deutsch*, Bd. 3, hg. von Leo Gabriel, übersetzt von Dietlind und Wilhelm Dupré, Wien: Herder, 419–477.
- Risse, Wilhelm (1964; 1970), *Die Logik der Neuzeit* (2 Bde.), Stuttgart-Bad Cannstatt: Frommann.
- Schopenhauer, Arthur (1949a), *Die Welt als Wille und Vorstellung*, Bd. 1 [3. Auflage 1859] (= *Sämtliche Werke*, Bd. 2), hg. von Arthur Hübscher, Wiesbaden: Brockhaus.
- (1949b), *Die Welt als Wille und Vorstellung*, Bd. 2 [3. Auflage 1859] (= *Sämtliche Werke*, Bd. 3), hg. von Arthur Hübscher, Wiesbaden: Brockhaus.
- Stuckenschmidt, Hans Heinz / Theodor W. Adorno (1997), »Kontroverse über die Heiterkeit« [1930], in: Theodor W. Adorno, *Musikalische Schriften VI* (= *Gesammelte Schriften*, Bd. 19), hg. von Rolf Tiedemann, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 448–452.

Stefan Prey, *Algorithmen zur Satztechnik und ihre Anwendung auf die Analyse*, Phil. Diss., Universität Osnabrück 2012

Immanuel Ott, *Methoden der Kanonkomposition bei Josquin Des Prez und seinen Zeitgenossen* (= Schriften der Musikhochschule Lübeck, Bd. 1), Hildesheim: Olms 2014

In personell dicht besetzten und daher unübersichtlichen Fächern mag es häufiger vorkommen, dass zeitgleich, aber unabhängig voneinander zwei Dissertationen entstehen, die inhaltlich in wesentlichen Teilen übereinstimmen. In der Musiktheorie dürfte dieser Fall, der vor drei Jahren eingetreten ist, eine Seltenheit darstellen: Die Dissertationen von Stefan Prey (2012) und Immanuel Ott (2014) rekonstruieren jede für sich die Möglichkeiten der Kanonbildung unter den Bedingungen kontrapunktisch regulierter Mehrstimmigkeit. Es ist davon auszugehen, dass die Arbeiten unabhängig voneinander entstanden sind. Stefan Prey hat bereits im Jahre 1984 einen Aufsatz geschrieben, der den Zusammenhang zwischen Themenbildung und Engführungsmöglichkeit beleuchtet.¹ Von Immanuel Ott erschien in der *ZGMTH* 9/1 (2012) ein mit dem Dissertationsthema eng verwandter Aufsatz, der im *GMTH*-Aufsatzwettbewerb von 2011 einen Preis erhalten hatte.² Dass die Bücher trotz der anzunehmenden eigenständigen Arbeit der Autoren viel Gemeinsames enthalten, überrascht nicht, weil die Berechnung der Möglichkeiten von Kanonbildung zwangsläufig zu identischen Resultaten führt, wenn ein Autor logisch denkt und den richtigen Lösungsweg findet.

Kanonbildung als Gegenstand einer wissenschaftlichen Untersuchung kann (minde-

stens) aus einem systematischen und einem historischen Blickwinkel heraus sinnvoll betrachtet werden.

1. Die systematische Betrachtung rechtfertigt sich durch die rationale Seite, die sich einem Analysierenden geradezu aufdrängt, wenn er einen Kanon als Lösung eines satztechnischen Problems liest. Unter der Voraussetzung, dass die Mehrstimmigkeit ›kontrapunktisch‹ geregelt wird (d.h. sie gründet auf der Unterscheidung von Intervallklassen und ihren Gebrauchsformen, wie sie vom 15. bis 19. Jahrhundert Gültigkeit besaßen), hängt die Möglichkeit, eine Stimme mit sich selbst zu kombinieren, von der Art der Melodiebildung ab. Nur bestimmte Tonfolgen mit bestimmten zeitlichen Abständen zwischen ihren Elementen lassen bestimmte Kombinationen der Melodie mit sich selbst zu.

Das Ziel einer Studie, die melodischen Bedingungen anzugeben, unter denen bestimmte Kanons entstehen können, hat den Reiz, der allem Aufdecken von Strukturen eigen ist, und dieses Aufdecken ist – trotz Gründung auf ein mathematisches Kalkül – alles andere als eine triviale Aufgabe; denn mathematisch überprüfen lässt sich zwar eine bereits gefundene Struktur der Kanonbildung, aber das Auffinden dieser Struktur erledigt sich nicht durch Berechnung. Das zeigt auch der Blick auf die Geschichte: Wie man den Ausführungen der beiden Autoren zu Versuchen früherer Musiktheoretiker entnehmen kann, wurden seit Zarlino Mitte des 16. Jahrhunderts zwar Re-

1 Prey 1984.

2 Ott 2012.

geln der Kanonbildung angegeben, aber sie entsprachen eher empirisch ermittelten Anweisungen, die nicht frei von Fehlern waren und eher die leicht zu durchschauenden Fälle betrafen. Auf systematische Erörterungen hingegen, die einerseits die kniffligen Fälle und andererseits die Gesetzmäßigkeiten des Zusammenhangs zwischen Melodie- und Kanonbildung in den Blick nahmen, musste man lange warten. Sergej Taneev machte 1929 mit seiner Schrift *Die Lehre vom Kanon* einen Anfang. Danach wären unter anderem die Ausführungen von Alexander Rovenko *Grundlagen der Engführungskontrapunktik* (1986) oder im späten 20. Jahrhundert beispielsweise die Beiträge von Robert D. Morris (»The Structure of First-Species Canon in Modal, Tonal and Atonal Musics«), Robert Gauldin (»The Composition of Late Renaissance Stretto Canons«) und Alan R. Gosman (»Stacked Canon and Renaissance Compositional Procedure«) zu nennen. Erschöpfend aber sind auch diese Ausführungen nicht, sodass Prey und Ott sich tatsächlich eines Desiderats angenommen haben.

Der leicht zu durchschauende Fall, von dem wohl alle (historischen und gegenwärtigen) Autoren bislang ausgegangen sind, ist der zweistimmige Kanon, dessen Stimmen im zeitlichen Abstand von einer Zählzeit einsetzen (Strettakanon). Da der zweite Ton der »Guida« (der führenden Stimme) zum ersten Ton des »Consequente« (der antwortenden Stimme) passen muss, hängt mithin bereits das erste Melodieintervall (und jedes weitere) *unmittelbar* vom kontrapunktischen Konsonanzprinzip ab – was relativ einfach zu durchschauen ist (wobei die Vermeidung von Quint- und Oktav-Parallelen einiger Zusatzregeln bedarf).

Schwieriger zu formalisieren hingegen sind die Kanonbildungen mit einem zeitlichen Einsatzabstand von mehr als einer Zählzeit (vor allem wenn die beiden Kanonstimmen auch noch zu einem Cantus firmus in einer dritten Stimme passen müssen); denn hier ist der Ton, der zum Anfang des »Consequente« konsonieren muss, erst derjenige nach dem zweiten, dritten usw. Melodieintervall, seine

Tonhöhe bildet sozusagen die »Vektorsumme« aller bis dahin erklangenen Intervalle ab. Die Tatsache, dass eine Summe von Intervallen in den Blick genommen werden muss, die im Einzelnen durch unterschiedliche Intervallfolgen realisiert werden kann, vergrößert die Zahl der Fälle, die bei der Strukturfindung berücksichtigt werden müssen, erheblich. Bereits Morris hatte vorgeschlagen, von einer Verschränkung mehrerer Strettakanons auszugehen (bei einem Kanon mit dem zeitlichen Abstand von zwei Zählzeiten müssen jeweils die Töne 1, 3, 5 usw. und 2, 4, 6 usw. untereinander einen Kanon bilden können). Dieser Ansatz wird von beiden Autoren aufgegriffen und weiterverfolgt. Das Problem, die zu diesen Kanons gehörigen allgemeinen Regeln der Parallelenvermeidung zu finden, tritt hier in verschärfter Form auf. Die Komplexität der Strukturen wächst mit weiteren Umständen, die berücksichtigt werden müssen: wenn etwa die Zahl der Stimmen erhöht wird oder wenn der »Consequente« in Umkehrung oder Augmentation erscheint.

2. Eine ganz andere Fragestellung als die soeben umrissene systematische ist die historische, vor allem wenn sie – wie bei Ott – auf den Zeitraum des 15. und 16. Jahrhunderts zielt. Ihr geht es verstärkt um eine glaubwürdige Rekonstruktion dessen, was damals geschehen ist. Zweifellos lassen sich in zahlreichen Kompositionen dieses Zeitraums Strukturen von Kanonbildung erkennen. Damit aber ist noch nicht geklärt, wie Komponisten dazu kamen, Kanons zu schreiben, wie sie tatsächlich vorgegangen sind, was sie zu ihrer Zeit darüber lernen konnten. Die Klärung der historischen Aspekte der Kanonkomposition steht hinsichtlich des 15. und 16. Jahrhunderts allerdings vor dem Problem der schütterten Quellenlage. Was Komponisten tatsächlich gedacht und getan haben, ist nirgends mit derjenigen Klarheit dokumentiert, die man sich wünscht. Jedenfalls kann keines der beiden Bücher neue aufschlussreiche Quellenfunde vermelden, Briefe etwa, in denen Josquin seinem Adressaten mitteilen würde, welche Überlegungen er angestellt habe, als er einen Kanon komponierte. Wenn man zudem be-

denkt, dass es zu der Zeit, als Josquin seine Kanons schrieb, selbst die frühesten musiktheoretischen Zeugnisse, die zur Kanonkomposition anleiten, noch nicht gegeben hat (diese finden sich wie gesagt erst bei Zarlino), dann bleibt einem modernen Autor zunächst nichts anderes übrig, als von der Strukturiertheit auf die Entstehung zu schließen, von dem überprüfbareren Umstand also, dass Josquin einen Quintkanon komponiert hat, auf den vermuteten Umstand, dass er dabei auf die heute bekannten Strukturprobleme stieß und diese mit Mitteln lösen konnte, die auch heutzutage demjenigen zur Verfügung stehen, der sich an einem Quintkanon versucht. Da es allerdings unterschiedliche Lösungswege gibt, lässt sich eine historisch ausgerichtete Behauptung darüber, welche davon Josquin gekannt haben kann, nicht allein anhand der Rekonstruktion aufstellen, sondern bedarf weiterer, wenigstens indirekter Zeugnisse, die als Indizien fungieren können.

Ansichts dieser Ausgangssituation versteht sich, dass den Autoren der Weg ihrer Ausführungen größtenteils durch die Sache selbst vorgezeichnet war. So gehen beide vom zweistimmigen Strettakanon aus, betrachten den Kanon mit Cantus firmus, den Kanon mit größerem zeitlichen Einsatzabstand der Stimmen, den mehr als zweistimmigen Kanon und den Proportionskanon. Große Teile der Texte widmen sich der systematischen Rekonstruktion dieser Kanonarten und leiten allgemeine Regeln für den Verlauf der betreffenden Melodie her. Dabei demonstrieren Prey wie Ott die Regeln an historischen Beispielen und sichten musiktheoretische Texte unterschiedlicher historischer Provenienz, die sich mit praktischen Anweisungen zur Kanonkomposition oder mit der Theorie der Kanonbildung beschäftigen.

Die zahlreichen inhaltlichen Übereinstimmungen sollten allerdings nicht darüber hinwegtäuschen, dass die beiden Dissertationen ein völlig unterschiedliches Gesicht zeigen. Sie differieren in einer Vielzahl von Eigenschaften und sind vor allem sehr unterschiedlich fokussiert: Prey legt, wie der Titel seiner Arbeit suggeriert, den Schwerpunkt auf die konstruktive Seite des Kanons, ihm geht es

primär um die Prinzipien der Melodiebildung, deren Befolgung eine kanonische Stimmkombination möglich macht. »In der vorliegenden Arbeit wird die ältere Tradition – von Zarlino bis Berardi – fortgeführt. Es wird gezeigt, wie sich satztechnisch bedingte Zusammenhänge zwischen Melodien und ihrer kontrapunktischen Verarbeitung systematisch finden lassen.«³ Und: »Der Versuch, die Probleme systematisch zu lösen und die Zusammenhänge in gesetzmäßiger Form auszudrücken, zeigte, dass es für bestimmte Engführungstypen Regelsysteme gibt und dass es Algorithmen gibt, mit denen sich diese Regelsysteme konstruieren lassen.«⁴ Ott hingegen zielt mit seinen Überlegungen zur Struktur von Kanons auch auf eine Rekonstruktion der kompositorischen Praxis der Josquin-Zeit. Seiner Auffassung nach »ist der entscheidende Aspekt bei der Untersuchung von Kanons, das genaue Vorgehen darzustellen, wie ein Komponist einen Kanon mit den kompositorischen Mitteln seiner Zeit verfassen konnte.«⁵ Die Fokussierung hat in beiden Fällen Auswirkungen darauf, welche Aspekte in den Mittelpunkt gestellt, welche eher am Rande, welche differenziert und ausführlich, welche eher nebensächlich behandelt werden, welche Beispiele und welche Literatur herangezogen und wie ausgewertet wird, auf welche Gewährleute sich berufen wird und wie der sprachliche Duktus ausfällt.

Es stellt wohl keine Übertreibung dar, wenn man sagt, dass Prey die bislang umfassendste, gründlichste und differenzierteste Studie über den Zusammenhang zwischen Melodie- und Kanonbildung vorgelegt hat. Allerdings geht es in dieser Studie auch nahezu ausschließlich darum, für sehr viele Arten der Kanonbildung präzise Formeln zur Melodiebildung anzugeben, die eine fehlerfreie Kombinierbarkeit der Melodie mit sich selbst ermöglichen (einige wenige Arten, für die keine algorithmische Lösung angeboten werden kann, werden nicht

3 Prey 2012, 14f.

4 Ebd., 9.

5 Ott 2014, 5.

behandelt⁶). Diesem Ansinnen entsprechend wird eine größere Zahl von Kanonarten untersucht, und die satztechnischen Probleme werden teilweise differenzierter behandelt als bei Ott. So bespricht Prey neben den erwähnten Kanonarten etwa auch das Quodlibet, den Umkehrungskanon und den Kanon zu einer Harmoniefolge. Von den satztechnischen Problemen werden etwa (neben den offenen auch) die verdeckten Parallelen, die Vorhalte, der Umgang mit der Quarte oder die mehrfache Engführbarkeit einer Melodie (auch in unterschiedlich großen diastematischen und zeitlichen Einsatzintervallen) in eigenen Kapiteln behandelt. Das historische Spektrum der in Augenschein genommenen Kompositionen ist einerseits breiter (etwa Josquin, Monteverdi, Bach, Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert, Brahms, Schönberg), wobei im Falle von Kompositionen aus dem späten 18. und frühen 19. Jahrhundert auch Motivimitationen, die nicht im strengen Sinne kanonisch angelegt sind, dem dargestellten Ansatz entsprechend erklärt werden, andererseits spielen historische Unterschiede für die Überlegungen Preys nur eine untergeordnete Rolle.

Die Stärke von Prey liegt im Ehrgeiz, auch komplexen Problemen nicht aus dem Weg zu gehen, sondern einfache und konkrete Lösungen anzubieten. Eine gefundene Lösung kann danach auch in umgekehrter Richtung benutzt werden, d.h. es können nach Anleitung einer Formel kanonfähige Melodien gebildet oder vorhandene Melodien auf ihre Tauglichkeit zu einem Kanon hin überprüft werden. Es wundert bei dieser Vorgehensweise nicht, dass diese einem Computerprogramm überlassen werden kann, das sich zusammen mit dieser Studie aus dem Internet herunterladen lässt.

Weil Prey vor allem am Problem des Zusammenhangs zwischen Melodie- und Kanonbildung und seiner Lösung gelegen ist, liegt der Schwerpunkt seiner Auswertung der Sekundärtexte auf den Schriften russischer Musiktheoretiker, denen die früheste Erschlie-

ßung dieses Problems zu verdanken ist. Auch mit den bereits erwähnten neueren Autoren setzt sich Prey auseinander. Quellen aus dem 16. bis 18. Jahrhundert hingegen werden aus naheliegenden Gründen nur mit wenigen Worten bedacht.

Weiterhin passt zur thematischen und methodischen Ausrichtung dieser Arbeit, dass ihr Sprachduktus nüchtern, lakonisch und sachbezogen ausfällt. Der Text ist ganz Information. Den Leser durch geschickte Wortwahl neugierig machen, ihn mitnehmen, ihm den Zugang zu den schwierigen mathematischen Berechnungen erleichtern, ihn mit sprachlicher Eleganz verzaubern: das ist Preys Sache nicht. Die Anstrengung, die ein lakonisch-informativer Text seinem Leser zumutet, wird nicht jeden freuen.

Hinsichtlich der zuletzt genannten Aspekte lässt sich bei der Arbeit von Ott nahezu das Gegenteil beobachten. Sucht man nach einem gemeinsamen Nenner, auf den man die Eigenschaften des Buchs bringen kann, dann wäre es vielleicht dieser, dass Ott seinen Leser mitnehmen und ihm die Möglichkeit verschaffen möchte, sich in das Problem der Kanonkomposition der Josquin-Zeit hineinzusetzen und es aus historischer Perspektive zu verstehen. Ausschlaggebend hierbei sind vor allem die Sprache, deren flüssiger Stil die Lektüre zu einem Vergnügen macht, und die viele Zeit, die Ott sich nimmt, um Sachverhalte detailliert zu erklären. So gibt Ott vor allem bei den historischen Autoren aus der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts – deren Behandlung bei ihm anders als bei Prey verständlicherweise einen inhaltlichen Schwerpunkt bildet – mehrfach vollständige Textpassagen im Original und in Übersetzung wieder.⁷ Auch die Erklärungen zum Funktionieren bestimmter Kanontypen und zu den satztechnischen Schwierigkeiten, die sich mit ihrer Komposition verbinden, sowie die Analysen zu einschlägigen Werken geschehen sehr ausführlich.

6 Das wird an unterschiedlichen Stellen deutlich, beispielsweise Prey 2012, 218, Anm. 3.

7 So von Gioseffo Zarlino (1589), Thomas Morley (1597) und Fray Thomas de Sancta Maria (1565).

Der vordergründige Zweck dieser Ausführlichkeit, dem Leser einen suggestiven Eindruck vom Denken und Komponieren in damaliger Zeit zu vermitteln, hat allerdings einen tiefergehenden Sinn. Es scheint so, als könne Ott einige seiner zentralen Ergebnisse nicht anders vermitteln als eben dadurch, dass er den Leser auf einen Nachvollzug einstellt, damit dieser das Problem des Kanons aus Sicht des Komponisten erleben kann (wobei die ›Sicht des Komponisten‹ selbstverständlich eine konstruierte Sicht darstellt). Ein solches Ergebnis wäre etwa der Nachweis, »dass Josquin selbst für komplexe kanonische Konstruktionen auf eine Partitur im Rahmen des kompositorischen Prozesses verzichten konnte«⁸, weil er sich allein an der Struktur der Melodie orientieren konnte. Um diese These (ohne dass historische Quellen unmittelbar davon sprechen) plausibel zu machen, führt Ott dem Leser detailliert vor, wie sich ein polyphoner Satz aus der Einstimmigkeit heraus entwickeln lässt, wenn die Merkmale der Melodiebildung bekannt sind.

Zum Gesamtkonzept passt, dass Ott ein Kapitel über den ›Contrapunto alla mente‹ in das Buch aufnimmt. Dabei bezieht er sich in erster Linie auf den inzwischen vielbeachteten Aufsatz von Folker Froebe aus der *ZGMTH* 4/1–2 (2007)⁹. Die Bemerkungen über den ›Contrapunto alla mente‹ in den historischen Quellen bildeten zwar nicht einen Teil der Kanontheorie im engeren Sinne, aber sie waren Beschreibungen einer Praxis der mehrstimmigen Improvisation, die um die melodischen Kriterien wusste, die erfüllt sein mussten, wenn ein kontrapunktisch akzeptabler (d.h. an vielen Stellen lizenziöser) Satz gelingen sollte. Die Erwähnung dieser Praxis gehört sozusagen zu den Indizien, mit deren Hilfe Ott seine Thesen plausibel macht.

Nicht zuletzt überzeugen die Ausführungen von Ott, weil auch der ›technische‹ Teil, die Darstellung der Kanonstrukturen, die Herleitung der melodischen Kriterien für kanonfähige Soggetti gelingt. Auch wenn Ott mit

seinen Beobachtungen zur Strukturiertheit an manchen Stellen vielleicht nicht ganz so weit kommt wie Prey (beispielsweise beim Proportionskanon, wo Prey Verblüffendes aufdeckt¹⁰), lassen seine Ergebnisse im Rahmen dieser historisch fokussierten Arbeit nichts zu wünschen übrig. Anstelle eines Computerprogramms führt Ott die von ihm gefundenen Regeln der Melodiebildung in Form eines tabellarischen Anhangs auf.

Mit anderen Worten: Die Lektüre der eher systematisch ausgerichteten Arbeit von Prey lohnt ebenso wie die der eher historisch ausgerichteten von Ott. Groß mag die Versuchung sein, die historische Fragestellung gegen die systematische auszuspielen. Doch wäre dieses Ausspielen bei einem Gegenstand, dessen historische Dimension sich bei beiden Autoren überwiegend durch systematische Überlegungen erschließt, durchaus problematisch und überdies ein Rückfall in die inzwischen obsoletere Vorstellung, nach der Ergebnisse von strukturellen Analysen solange als hermeneutische Konstruktion ihres Erfinders – und nicht als relevante Aussagen über ein historisches Kunstwerk – gelten, solange nicht durch Quellen erwiesen ist, dass der Komponist an eben diese Strukturen gedacht haben konnte. Leider ist Ott dieser Versuchung erlegen. Gegen Prey spielt er die historische Karte aus – und dies bisweilen mit einer Gereiztheit, die dort an Polemik grenzt, wo er der Arbeit von Prey wegen ihrer primär systematischen Ausrichtung geradezu die musiktheoretische Relevanz abspricht: »Dieser Ansatz wird in der vorliegenden Arbeit grundsätzlich in Frage gestellt. [...] Ein Forscher, der sich im Besitz aller mathematischen Lösungsregeln für ein bestimmtes kanonisches Problem befindet, wird bei der Analyse eines entsprechenden Kanons lediglich herausfinden, dass dieser Kanon eine

10 Prey entdeckt hier die Relevanz der von ihm so genannten ›Zeitpunktfolge‹: »Die melodischen Fortschreitungsregeln gelten also auch im Proportionskanon, aber nicht für Zeitpunkte in einem bestimmten, konstanten rhythmischen Einsatzabstand, sondern für Zeitpunkte, die in einer Zeitpunktfolge aufeinander folgen.« (Prey 2012, 218)

8 Ott 2014, 249.

9 Froebe 2007.

Auswahl der von ihm gefundenen Lösungen realisiert. [...] Letztlich dient damit das Werk nur zur zirkelschlüssigen Bestätigung des aufgestellten Systems.«¹¹ Dem Ergebnis von Prey Zirkularität vorzuwerfen, weil die Kenntnis von Strukturen lediglich zu deren Wiederentdeckung in der Musik führe (Ott verkennt, dass der Wert der Arbeit von Prey nicht in der Anwendung, sondern im *Aufdecken* der Strukturen besteht), ist durchaus unvorsichtig,

weil sich der Spieß leicht umdrehen ließe: Wer wie Ott von der Kanonstruktur bei Josquin darauf schließt, wie Josquin beim Kanonkomponieren vorgegangen ist, ohne dass es für diesen Schluss andere Belege als den Kanon selbst und einige weitere Indizien gibt, setzt sich nicht weniger als Prey dem Verdacht aus, zirkulär zu argumentieren.

Michael Polth

Literatur

- 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> (31.12.2017)
- Gauldin, Robert (1996), »The Composition of Late Renaissance Stretto Canons«, *Theory and Practice* 21, 29–54.
- Gosman, Alan R. (1997), »Stacked Canon and Renaissance Compositional Procedure«, *Journal of Music Theory* 41/2, 289–317.
- Morris, Robert D. (1995), »The Structure of First-Species Canon in Modal, Tonal and Atonal Musics«, *Intégral* 9, 33–66.
- Ott, Immanuel (2012), »Das kompositorische Verfahren in Jean Moutons Quadrupelkanon *Nesciens mater virgo virum*«, *ZGMTH* 9/1, 13–23.
- (2014), *Methoden der Kanonkomposition bei Josquin Des Prez und seinen Zeitgenossen*, Hildesheim: Olms.
- Prey, Stefan (1984), »Thema und Engführung«, *Musica* 38/6, 516–521.
- (2012), *Algorithmen zur Satztechnik und ihre Anwendung auf die Analyse*, Phil. Diss., Universität Osnabrück. <https://repositorium.uni-osnabrueck.de/handle/urn:nbn:de:gbv:700-2012102410434> (31.12.2017)
- Rovenko, Alexander (2004), *Grundlagen der Engführungskontrapunktik* [1986], hg. von Otfried Büsing und Andreas Wehrmeyer, übersetzt von Andreas Wehrmeyer, Berlin: Kuhn.
- Taneev, Sergej (1994), *Die Lehre vom Kanon* [1929], hg. und übersetzt von Andreas Wehrmeyer, Berlin: Kuhn.

11 Ott 2014, 5.

Verena Weidner, *Musikpädagogik und Musiktheorie. Systemtheoretische Beobachtungen einer problematischen Beziehung* (= Perspektiven musikpädagogischer Forschung, Bd. 3), Münster: Waxmann 2015

Schon durch ihren akademischen Werdegang erfüllt die Autorin dieser Hamburger Dissertation im Fach Musikpädagogik substanzielle Voraussetzungen dafür, die im Titel konstatierte ›problematische Beziehung‹ sowohl in einer gleichsam therapeutisch distanzierten Außenperspektive zu begutachten als auch die Innenperspektive einer unmittelbar involvierten Absolventin der betroffenen Studiengänge einnehmen zu können.

Das Fach Musiktheorie hat im deutschsprachigen Raum, mit curricular sehr unterschiedlichen und auch quantitativ und qualitativ nicht festgelegten Relationen, Anteil an historischer und systematischer Wissenschaftlichkeit – zunehmend wichtig dabei auch Wissensvermittlung –, analytischer und handwerklich-›tonsetzerischer‹ Kompetenzvermittlung (die das verstehende Hören immer in sich einschließen muss), schließlich an kompositorischer und improvisatorischer Kreativität und an musikpädagogischer ›handlungsorientierter Reflexion‹. Diese Reihenfolge darf aber nicht als Ranking verstanden werden; die Bestimmungs-Vielfalt mit ihren verschieden möglichen Verflechtungen könnte, im besten Falle, immer wieder als Chance begriffen werden: ›Theorie‹ eröffnet so ein Potenzial, das sich in den einzelnen ›Sparten‹ allein nie ergeben würde.

Die Fokussierung auf die Disziplinen Musikpädagogik und Musiktheorie – primär in ihrer Repräsentanz in der Lehre an Hochschulen und Universitäten – und die Suche nach »Fächerbeziehung[en]« (nicht etwa »Schnittmengen«; vgl. 13, Anm. 5) wird zur ebenso beeindruckenden wie verwirrenden Bestandsaufnahme von Interdisziplinärem in ›Fächern‹, die schon in sich nicht einheitlich definiert sind und zum Auf-Fächern einla-

den – was ich als durchaus produktiv ansehe, denn beide Disziplinen befinden sich in umwegigen permanenten Selbstfindungs-Prozessen und begegnen sich dabei immer wieder, gewollt und ungewollt. Ein zentraler Punkt der Dissertation ist die Definition des Status ihrer jeweiligen und ihrer gemeinsamen Wissenschaftlichkeit, oder besser: die Verortung ihrer jeweiligen Ausprägung von Wissenschaftlichkeit im Ensemble ihrer Fach-Konstituenzien und des Fächer-Übergreifenden. Die Wege der ›neuen Musiktheorie‹, von der *GMTH* geprägt, sind hier in ihren Voraussetzungen und Erscheinungsweisen aufgearbeitet, ebenso wie die – solche Prozesse immer wieder begleitenden – musiktheoretisch-musikpädagogischen ›Diskurse‹, bei denen gerade die inhaltlich wie formal offeneren als durchaus wichtig eingeschätzt werden. Die in der Regel politisch bzw. kulturpolitisch begründeten diversen Paradigmenwechsel führten in der föderalistischen Bundesrepublik zu auch institutionell bis heute nicht einheitlichen Ordnungen – die durchaus gewichtigen Auswirkungen der systemgenerierten Auseinandersetzungen zwischen Konzeptionen in der ›alten‹ BRD und der DDR bleiben allerdings in Verena Weidners Arbeit weitestgehend ausgeklammert.

Kann jetzt – zweiter Hauptpunkt der Arbeit – Luhmanns Systemtheorie mehr Strukturierung in diese produktive Vielfalt bringen? Auf 32 Seiten wird die Konzeption einer »Systemtheorie als Beobachter« entfaltet, mit ihrer Dialektik von Beobachtung und Beobachter, primär in gesellschaftlichen Prozessen (29–61). Wichtig dabei im Kontext dieser Arbeit ist die Anerkennung von (in der Regel immer noch wissenschaftstheoretisch tabuisierter) partieller Selbstreferenzialität

und Zirkelschlüssigkeit als einem selbstverständlichen und notwendigen Teil von Erkenntnisprozessen (vgl. 29f.). Funktionale Teilsysteme und wiederum sich selbst beobachtende und reflektierende Supersysteme sollen in der Komplexität der Verhältnisse erhellende Strukturen verdeutlichen. Subsysteme gesellschaftlicher Organisationen wie Schule und Hochschule mit ihren latenten wie offenen Machtverhältnissen bringen den direkten Bezug zum Gegenstand dieser Arbeit (vgl. 36–39). Der vollständige Verzicht auf affirmative vorgegebene Normativitäten in den Erkenntnisprozessen ist allerdings, so könnte hier kritisiert werden, ein sicherlich so nicht einlösbares Postulat, das aber zumindest zum Erkennen und In-Frage-Stellen des ›eigenen‹ Normengefüges führen sollte. Um nicht lediglich die Theorie der Systemtheorie zu reflektieren, sondern auf die konkreten Analysen gesellschaftlicher Verhältnisse zielen zu können, wird über einen »operative[n] Systembegriff« nachgedacht (45–61). Ein »kommunikatives Verhältnis« wird dabei als System definiert, in dem Fremdbezüge wie selbstreferenzielle Komponenten konstatierbar sind (vgl. 48f.). Argumentiert wird dabei nicht mit »ontologisch vorgeordneten Systemstrukturen oder einer wie immer zu legitimierenden Fachsystematik« (53). Dekonstruierend »konstruktivistische« und »autopoietische« Ansätze werden kritisch überprüft. Auch die Luhmann-Kritik ist adäquat integriert. Die Relevanz des Verhandelten droht allerdings dabei im hohen Abstraktionsgrad der Darstellung, auch in den ausgewählten Zitaten, stellenweise zu ›vereisen‹ (ich behaupte aber nicht: zu verschwinden). Diese metaphorische ›Eis-schicht« ist ein typisches Resultat der Legitimations-Mechanismen von »Wissenschaftlichkeit« in Dissertationen. Die Konzeption der »Offene[n] Geschlossenheiten« (52–61) zielt, und das ist grundlegend für den weiteren Verlauf des Buchs, auf eine Entkräftung der grundsätzlich ja sinnvollen und notwendigen »Kritik an einem totalitaristisch ›bereinigten‹ Systembegriff«; »denkbar werden dann auch Formen des Beobachtens, die ne-

ben dem Beschreiben problematischer Konstellationen entsprechende Veränderungen für möglich halten.« (61)

Das alles führt zum quantitativ gewichtigsten dritten Hauptteil der Dissertation: »Probleme einer Beziehung – Analysen«. Wenn ich jetzt sage, dass hier die anfangs beschriebene chaotische Vielfalt der Beziehung von Musikpädagogik und Musiktheorie als System begrifflich in kategorialen Subsystemen ›auf Vordermann gebracht‹ wird, bin ich planmäßig ungerecht. Vorgestellt wird eine systemische Ordnung, die von Problemstellungen mit vergleichbaren Begriffsfeldern ausgeht, nicht von ontologischen ›Wahrheiten‹ und positivistischen ›Wirklichkeiten‹. Drei subsystemische Hauptgruppen werden untersucht:

»3.1 ›Forschung‹ – Wissenschaft als Horizont« (63–84);

»3.2 ›Unterricht‹ – Erziehung als Horizont« (84–109);

»3.3 ›Ästhetik‹ – Kunst als Horizont« (109–131).

Sie alle haben jeweils drei ›Sub-Subsysteme‹: die Musik – die Funktion – die Reflexion. Diese Konstruktion lädt als solche zum Dekonstruieren ein, ist aber erhellend und konkret und macht, nach den Mühen der Abstraktionen, Spaß bei der Lektüre (darf das in einer seriösen Rezension einer Dissertation überhaupt gesagt werden?), auch wegen der Souveränität, mit der die ja oft leidenschaftlich ausgefochtenen Kontroversen, aber auch Konvergenzen in ihrer Fülle dargestellt und auf ihren inhaltlichen und funktionalen Kern gebracht werden. Als ein – auch – betroffener Akteur in diesem Beziehungs-Drama kann ich nur mit Hochachtung über diese Souveränität sprechen, mit der das gelingt. Im Vorwort der Arbeit findet sich auch eine entsprechende Danksagung an Gesprächs- und Diskussionspartner im Vorfeld, zu denen selbstverständlich auch die Betreuer der Arbeit zählen.

Ohne die vielen Aspekte der ›offenen Ordnungen‹ systemischer Multiperspektivitäten hier auch nur annähernd entfalten zu können, die problemgeschichtlich, aber selbstverständlich auch als in ihrer gesell-

schaftlichen Funktionalität von Werthierarchien angesiedelt dargestellt sind, möchte ich auf einige ausgewählte Punkte verweisen. Immer wieder sind – als für die Autorin selbst wie die Rezipienten ›ordnende‹ Faktoren – Luhmann- und Post-Luhmann-Rückversicherungen in den Argumentationsverlauf eingebunden. Dass gleichzeitig aber ebenfalls Postulate einer emanzipativen, auf bereichernde Veränderung zielenden Konzeption der »problematischen Beziehung« von Musikpädagogik und Musiktheorie gleichsam als roter Faden eines ›ceterum censeo‹ die Kapitel durchziehen, lässt den Rang der Arbeit weit über den einer abstrakten Bestandsaufnahme hinaus wachsen. Was ich wirklich bedauere, ist, dass die mögliche künstlerisch-kreative Seite des systemischen Verhältnisses Musikpädagogik-Musiktheorie in Richtung Komposition und Improvisation deutlich unterrepräsentiert ist – sie wäre in den ›Praxis‹-Kategorien gut zu verorten. Sicherlich kann man über die ›Fächer‹-Aufgliederungen ganzer musiktheoretisch definierter Studiengänge – als seien Wissen, Reflexion und kreative Praxis trennbar, etwa beim ›Historischen Tonsatz‹ und ›Künstlerischen Tonsatz‹, auch bei der verbreiteten Ausgliederung von Rock- und Popmusik aus dem Theorie-Kompositions-Bereich – an vielen deutschsprachigen Hochschulen kritisch urteilen, doch ist Kreativität da immerhin präsent. Der gelungene kompositionspädagogische Ansatz von Matthias Schlothfeldt wird wenigstens im abschließenden »Ausblick«-Kapitel noch

gewürdigt, und zwei Fußnoten verweisen noch auf Weiterführendes (159f.).

Dieser vierte Hauptteil der Arbeit, »Strukturen einer Beziehung – Ausblick«, verweist auf »Möglichkeiten der *Beziehungsgestaltung*« (132–167). Über Schulbücher und Musiklehren bzw. Allgemeine Musiklehren/Elementarlehren, in denen diese Beziehungsgestaltung in der Regel ja Gegenstand ist (oder besser: sein sollte), geht die kritische Bestandsaufnahme hin zur Disziplin Harmonielehre; zur Diskussion gestellt werden dann »Musikfachliche Projekte als Modelle fächerübergreifenden Kommunizierens« (150).

Diese Dissertation kann, in ihrer Überfülle an reflektiert problematisierten Sachverhalten und ihren vorsichtig zuversichtlichen Lösungs-Ansätzen, zur ›Selbstverortung‹ in der Musikpädagogik und der Musiktheorie gleichermaßen beitragen. Auch die wissenschaftlich-künstlerisch-pädagogisch-musiktheoretischen Personalunionen der Autorin und zahlreicher ihrer Mit-Streitenden scheinen ein Garant dafür zu sein, dass der aktive Wandel der Beziehungsgestaltung in Theorie und Praxis weiter vorwärtsbewegt wird – wobei aber immer kritisch zu reflektieren und zu hinterfragen sein wird, wo dieses ›Vorn‹ anzusiedeln ist.

›*Musikpädagogik und Musiktheorie* – eine unproblematische Beziehung und ihre Aporien‹: Diese Variante wäre nicht oder nur mit erheblich höherem Aufwand aufzulösen.

Hartmut Fladt

Thomas Ahrend / Matthias Schmidt (Hg.), *Webern-Philologien*
(= Webern-Studien. Beihefte der Anton Webern Gesamtausgabe, Bd. 3),
Wien: Lafite 2016

Die *Anton Webern Gesamtausgabe* befindet sich in den Startlöchern. Sie verfügt seit geraumer Zeit über eine Projekt-Homepage (www.anton-webern.ch), und die ersten Notenbände dürften vermutlich im Jahr 2018 zu erwarten sein. Als »Beihefte der Anton Webern Gesamtausgabe« sind bereits seit 2012 insgesamt drei mit dem Reihentitel »Webern-Studien. Beihefte der Anton Webern Gesamtausgabe« versehene Buchpublikationen erschienen: *Wechselnde Erscheinung. Sechs Perspektiven auf Anton Weberns sechste Bagatelle*, hg. von Simon Obert (2012)¹, sowie zwei Bände, betitelt *Der junge Webern. Künstlerische Orientierungen in Wien nach 1900*, hg. von Monika Kröpfpl und Simon Obert sowie von Thomas Ahrend und Matthias Schmidt (beide 2015)². Ähnlich wie bei der Haydn-Gesamtausgabe (*Joseph Haydn Werke*), die durch Forschungen mit einem Schwerpunkt auf Quellenstudien in den *Haydn-Studien* flankiert wird, ist also auch hier mit der Publikation von wissenschaftlichen Studien jenseits des engeren Bereichs der Edition die Idee verbunden, zusätzlich zur Bereitstellung eines verlässlichen Notenmaterials und der Publikation von zu Lebzeiten unveröffentlichten Werken sowie der Skizzen die Beschäftigung mit diesem Material anzuregen und exemplarisch vorzuführen. Der Band *Webern-Philologien*, hg. von Thomas Ahrend und Matthias Schmidt, der nun als Band 3 der »Webern-Studien« vorgelegt wurde, zielt mithin gleichsam auf das Herzstück der Gesamtausgabe.

Der Band versammelt insgesamt neun Texte zu recht unterschiedlichen Themen, wobei Weberns Streichquartett op. 28 eines

der Zentren bildet. Neben Detailstudien stehen vor allem Überblicksdarstellungen im Mittelpunkt, die einen Begriff vom Themenspektrum und von den Fragestellungen, aber auch von den Schwierigkeiten einer Webern-Philologie, hier im Plural als mögliche Zugänge zu und Arbeit mit den Quellen verstanden, vermitteln.

Der Band wird eröffnet mit einem Text von Matthias Schmidt (»Zu einigen Voraussetzungen bei der Betrachtung eines Skizzenblattes von Anton Webern«), in dem u.a. kritisch der bisherige Umgang mit dem schon mehrfach besprochenen »Form-Entwurf« zum frühen »Streichquartett (1905)« im Besonderen und dem Verhältnis von Weberns Frühwerk zu Giovanni Segantinis Bildern im Allgemeinen beleuchtet wird, das zuletzt Gegenstand eines Themenhefts des Zeitschrift *Musiktheorie* gewesen war (Heft 4/2015) und auch im oben erwähnten Band 2b der »Webern-Studien« bereits thematisiert wurde. Schmidt versteht seine Ausführungen, die ebenso detailliert wie überzeugend die bisherige Forschungsliteratur zu dieser Quelle auf ihre Prämissen und die dahinterstehenden Webern-Bilder hin befragen, als »denkerische Skepsis« und »Fragezeichen« gegen die Verwendung von Quellen als »beliebig einsetzbare Bausteine für bestehende Theorien« (26). Auch wenn die Formulierung mir etwas übertrieben erscheint – denn völlig beliebig sind die Bausteine ja nicht, sie passen nur scheinbar zu gut –, so bleibt der Aufsatz doch eine klug argumentierende Aufforderung zum Versuch, die Quellen noch einmal neu und jenseits historiographischer »Rastrierungen« (26) zu lesen.

In seinem Text »Weberns Tempovorstellungen und ihre interpretationspraktische Rezeption. Zur Symphonie op. 21« befasst sich im Anschluss daran Lukas Näf mit dem schon

1 Obert 2012.

2 Kröpfpl/Obert 2015 und Ahrend/Schmidt 2015.

mehrfach registrierten Phänomen, dass zwischen den Metronomangaben Webern'scher Werke und Weberns überlieferten Angaben zur Dauer an anderen Stellen (in Briefen, seltener in den Quellen selbst) oft eine Lücke klafft, die die Realisierung des Werks in einem angemessenen Tempo vor nicht geringe Probleme stellt. Dies ist sowohl in den *Variationen* op. 27 (die Dauernangabe »10 Min[uten]« widerspricht den Metronomzahlen, die etwa 6–7 Minuten suggerieren), aber auch in etlichen anderen Werken der Fall (so z.B. im *Konzert* für neun Instrumente op. 24). Näf startet einen neuerlichen Auflösungsversuch für den ersten Satz von Opus 21, der sowohl in der Erstausgabe als auch im Autograph Halbe = 50 vorschreibt, was zu einer Dauer von ca. 5½ Minuten führt. Auf der anderen Seite sind mehrere Aussagen Weberns überliefert, in denen von einer Dauer von etwa 15 Minuten für diesen Satz die Rede ist. Näf versucht, diese Diskrepanz durch einen Blick in die Genese des Satzes aufzulösen. Die Argumentation, dass die unterschiedlichen Tempo- und Taktangaben (nicht: Metronomangaben) und der Wechsel der Notation der Grundschnitte (erst im letzten Schritt wurde die Notation auf einen 2/2-Takt umgestellt) auf eine sukzessive Verlangsamung der Tempovorstellung wie auf eine Charakteränderung nach tanzartig gestalteten ersten Skizzen hindeute, die sich in Weberns Vorstellung schließlich zu der Annahme einer Dauer von 15 Minuten verdichtete, überzeugt aber nur teilweise, weil einfach zu viele Variablen im Spiel sind: Die Skizzen enthalten keine Metronomangaben, sodass es mir fraglich erscheint, ob die Angabe *Gehend* des ersten und dritten Entwurfs (im 3/4-Takt und 4/8-Takt notiert), die im zweiten Entwurf zwischenzeitlich zu *Sehr langsam* (im 3/4-Takt) verändert wurde, in der Erstausgabe aber *Ruhig schreitend* im 2/2-Takt lautet, wirklich ein fortschreitend langsames Tempo impliziert. Eine Untersuchung der Genese auch anderer von Diskrepanzen zwischen Angabe zur Dauer und zu Metronomzahlen betroffener Werke oder Sätze könnte vielleicht hier eine Antwort auf breiterer Grundlage herbeiführen.

Das Schriftbild und der Schreibprozess bei Webern stehen im Mittelpunkt der beiden Aufsätze von Regina Busch (»Weberns Streichquartett op. 28 und das Schriftbild seiner Partituren«) und Felix Wörner (»Notentext und Metatext. Textgenetische Perspektiven auf den zweiten Satz [»Kleiner Flügel Ahornsamens«] von Weberns Kantate op. 29«). Anders als es die Überschrift von Buschs Text suggerieren mag, wird zunächst akribisch die persönliche Situation Weberns und seiner Freunde nach dem sogenannten »Anschluss« Österreichs im März 1938 nachgezeichnet, dokumentiert mit noch immer berührenden Briefausschnitten u.a. an Erwin Stein oder Eduard Steuermann, ehe die Publikationsgeschichte von Opus 28 genauer umrissen wird. Busch zeigt durch einen Vergleich der Quellen zu Opus 28 anschaulich, wie sehr sich Webern darum bemühte, den musikalischen Gedanken plastisch nicht zuletzt durch das Schriftbild und die Partituranordnung in Erscheinung treten zu lassen (62). Das betrifft auch Details der Positionen der Noten- und Pausenzeichen zueinander wie die Seitenaufteilung, um die sich Webern oft mit großer Sorgfalt kümmerte, wie abschließend anhand weiterer Werke (vor allem der Opera 10 und 25) demonstriert wird.

Felix Wörner beschäftigt sich in seinem Aufsatz mit einer Richtung der Musikphilologie, die in den letzten beiden Jahrzehnten verstärkt in den Fokus der quellenorientierten Musikwissenschaft geraten ist: der »critique génétique«. Sie geht davon aus, dass der Schreibprozess, wie er sich vor allem auf Skizzenblättern oder Entwürfen dokumentiert, einer eigenen Untersuchung wert ist, weil er Sinnschichten eines Notentexts freizulegen in der Lage ist, die in einem normierten Notensatz, wie ihn ein Druck oder auch nur eine Reinschrift bietet, verloren zu gehen oder mindestens gleichsam verschüttet zu werden drohen. Wörner geht dabei von der Beobachtung aus, dass es nicht zuletzt auch durch die Digitalisierung zu einem Wandel von einer deutungsbezogenen Edition hin zu einer materialbezogenen Edition gekommen sei. So plausibel auf den ersten Blick diese These sein

mag, weil das Quellenmaterial einfach leichter online (und) in Digitalisaten zugänglich gemacht werden kann, so fraglich scheint sie mir aber auf der anderen Seite, nicht zuletzt, weil sich das Verständnis davon, was die Aufgaben einer Edition sein sollen, stark gewandelt hat. Zumindest hat sich die (als Beispiel angeführte) Schönberg-Gesamtausgabe bis in die 1980er Jahre noch stark als Grundlagenforschung verstanden, die in den Kritischen Berichten der Reihe B in den Kapiteln zu den Skizzen erst einmal das schwer erreichbare (damals noch meist in Los Angeles aufbewahrte) Material zugänglich machen wollte, wenngleich vom Editor übertragen und in Einheiten unterteilt und somit aufbereitet, aber nicht mit längeren Kommentaren und Interpretationen versehen. Die Ausgabe wollte Untersuchungen zu den Skizzen ermöglichen, nicht eine Auswertung in vollem Umfang schon selbst durchführen (das ist in verstärktem Umfang erst in den letzten Bänden der Fall, die seit den 1990er Jahren erschienen). Außerdem wird die Hinwendung zum Schreibprozess mit dem Bemühen einiger Ausgaben in Verbindung gebracht, ein Werk nicht nur in einer einzigen Gestalt, sondern unter Umständen in mehreren authentischen Werktexten und -fassungen herauszugeben. Wer aber eine für die Praxis, d.h. für eine Aufführung und damit für die ästhetische Vergegenwärtigung eines Werks bestimmte Ausgabe herstellen will (und dieses Ziel verfolgen mehr oder minder alle Ausgaben), muss sich für einen Notentext entscheiden, ihn unter Nutzung aller philologischen Methoden der Quellenkritik edieren. Dabei kann er oder sie das Starre des zu einem (gedruckten) Notentext Geronnenen wieder aufzulösen versuchen, aber es bleibt meist offen, inwiefern die dabei gewonnenen Erkenntnisse zur Werkgenese tatsächlich in eine Kritische Edition einfließen können. Salopp gesagt ist man oft hinterher auch nicht klüger als vorher, man hat nur mehr Zweifel, ob der Notentext in all seinen Bestandteilen der Autorintention tatsächlich entspricht, und kennt nur die problematischen Stellen besser. (Dass eine Edition gleichsam einen Baukasten bereitstellt, dessen Teile erst vom Interpreten zur auffüh-

rungspraktischen Fassung zusammengesetzt werden müssen, scheint mir im Moment allenfalls im Bereich der Oper Praxis zu sein; vgl. das laufende Projekt *OPERA*³ sowie das abgeschlossene Forschungsprojekt zu Giuseppe Sarti⁴.) Unabhängig davon, welche Perspektive man im Hinblick auf die neueren Editionen wählt: Vor dem Hintergrund eines zumindest theoretisch offeneren Werkbegriffs, der leichten Zugänglichkeit von Handschriften wie des größeren Zweifels, inwiefern die Konsultation der Quellen tatsächlich eine Entscheidung über problematische Lesarten herbeiführen kann, ist es in diesem Kontext wenig überraschend, dass Schreibprozesse in den Fokus der Untersuchung geraten. Wie Wörner zu Recht hervorhebt, bedeutet dies indes eine Verschiebung des Erkenntnisinteresses von der Werkgenese zur Textgenese. Freilich lässt sein Text auch ein wenig offen, was das eine für das andere bedeutet bzw. welche Erkenntnisse die Untersuchung der Textgenese für die Werkinterpretation wie die Werkedition bereithalten kann.

Webern hat ja stets akribisch den Notentext notiert und die meisten seiner Drucke sorgsam überwacht, sodass wir doch wohl davon ausgehen können, dass der Text zum allergrößten Teil auch in einer Kritischen Ausgabe unverändert bleiben dürfte. Und was Wörner im ersten Teil seiner Skizzenanalysen zu elf Skizzenseiten vorlegt, auf denen der zweite Satz von Opus 29 nach und nach vor unseren Augen entsteht, ist zwar erhellend, unterscheidet sich aber zunächst kaum von auch in Gesamtausgaben vorgelegten Skizzenkommentaren (dass dabei für die Interpretation und Ordnung der Skizzen auch die Topographie der Skizzenseite als wichtiges Moment herangezogen wird, ist erst einmal nichts Ungewöhnliches). Erst im Schlussabschnitt auf den letzten Seiten seines Texts, der

3 Vgl. Forschungsstelle OPERA o.J. <http://www.akademienunion.de/forschungsprojekte/opera-spektrum-des-europaeischen-musiktheaters-in-einzeleditionen/> (31.12.2017)

4 Vgl. Forschungsstelle Sarti-Edition 2016. <http://sarti-edition.de/index.html> (31.12.2017)

die Überschrift »Anschaulichkeit und Gestik« trägt, wendet er sich dem Schriftbild zu. Hier wird anschaulich vorgeführt, was ein Blick auf den sogenannten Metatext im günstigsten Fall zu leisten vermag: einen Einblick in den Charakter der Musik zu geben, der sich weniger durch die Notenzeichen selbst als durch den Gestus des Schreibens vermittelt. Freilich schränkt Wörner seine Ergebnisse später wieder ein, wenn er konstatiert, dass es »eines hohen interpretatorischen Aufwandes« (122) bedürfe, der nicht immer zu überzeugenden Ergebnissen führe. Die Untersuchung des Schreibprozesses steht denn auch vor der generellen Schwierigkeit, dass ein statischer Text, gewissermaßen ein Bild, in ein Nacheinander aufgelöst werden muss. Die Dimension der Zeit aber erschließt sich nicht unmittelbar, sondern bedarf der Interpretation, für die Anhaltspunkte nicht immer leicht ermittelbar sind. Warum Webern etwa auf Seite 4 von Skizzenbuch 5 die Notate auf den Systemen 6 und 7 so weit rechts notierte (vgl. 112–116), lässt sich eben nur vermuten, ja es ist noch nicht einmal klar, ob erst System 6 oder 7 beschrieben wurde (wenn System 6 das erste war, würde sich die großräumige Anordnung des Notats in System 7 nämlich einfach daraus ergeben, dass zunächst die Noten exakt untereinander geschrieben wurden, sodass die verlängerte Fortsetzung dann am Rand fortgeführt werden musste). Und die Notation sehr weit rechts im System hat vermutlich damit zu tun, dass die linke Hälfte für mögliche Korrekturen von System 5 freigehalten wurde, was an dem Eintrag auf der linken Seite ablesbar ist. So lebt wohl eine Interpretation des Schreibprozesses in hohem Maße von der genauen Kenntnis der individuellen Schreibgewohnheiten, und auch dann können wir nicht sicher sein, dass im speziellen Fall diese die angemessene Folie unserer Interpretation ist. Es ist daher nicht das geringste Verdienst des klug abwägenden und argumentierenden Texts, nicht nur auf die Möglichkeiten, sondern auch auf die Grenzen und die Reichweite der Methode aufmerksam zu machen.

Christian Martin Schmidt befasst sich in seinem Aufsatz »Hilft die Reihenanalyse bei

der Edition von Zwölfertonwerken Weberns?« mit der für die editorische Praxis von Zwölfertonwerken wichtigen Frage, welche Ergebnisse aus einer Reihenanalyse im Hinblick auf den zu edierenden Notentext zu ziehen sind. Reihenanalysen dienen – etwa in der *Arnold Schönberg Gesamtausgabe* – dem Zweck, mögliche »Reihenfehler« zu identifizieren und daran die Frage anzuknüpfen, ob auch in der Kritischen Edition die Tonhöhe entsprechend zu korrigieren ist, wobei abhängig vom jeweiligen Herausgeber die Antwort unterschiedlich ausfallen kann (in der *Phantasie* op. 47 hat sich die Herausgeberin Martina Sichardt meist gegen eine Korrektur im Sinne der Reihe entschieden, während andere Herausgeber bei anderen Werken häufiger eingegriffen haben). Im ersten Teil betont Schmidt, dass der Umgang mit der Zwölfertonmethode bei den Schülern Schönbergs (Alban Berg, Anton Webern, Hanns Eisler) sich sehr unterschiedlich gestaltete, u.a. deshalb, weil Schönberg die Verfahrensweisen kaum offenlegte und etwa in Berlin als Kompositionslehrer nicht unterrichtete. Anhand einer Reihenanalyse des Streichquartetts op. 28 soll »die konkrete Art von Weberns Realisierung des Zwölftonsatzes verständlich« (61) gemacht werden, was auch sehr gut gelingt. Schmidt zeigt durch die Analyse der Reihe mit ihren aufeinander Bezug nehmenden Viertongruppen, wie die verschiedenen Reihenformen sich in ihren Segmenten ähneln, sodass nicht nur interne Korrespondenzen entstehen, sondern zugleich die Fortsetzung durch eine neue Reihenform dadurch initiiert wird, dass sich Ende und Anfang als doppelt bestimmt überlappen, wodurch Webern so etwas wie einen zwingenden Fortgang herstellt. Das Ende einer Reihenform wird damit zugleich zum Anfang der fortsetzenden neuen Reihenform, weil einzelne Töne doppelt bestimmt werden (beispielsweise, wie in den *Variationen* op. 27, zugleich als Nr. 11 und 12 wie als Nr. 1 und 2). Darüber hinaus gibt es einzelne Töne, die sich plausibel unterschiedlichen Reihenformen zuordnen lassen. Die Antwort auf die Frage »kann man hier von Reihenabweichungen sprechen?« (97) fällt dann vielleicht doch ein

wenig zu kurz aus. Zwar macht Schmidt deutlich, dass Reihenabweichung bei Webern etwas ganz anderes bedeutet als bei Schönberg, aber es bleibt offen, wie denn im Falle einer bejahenden Antwort auf die gestellte Frage die Emendation der Lesart aussehen könnte. Soll der Ton von einer anderen Stimme gespielt werden (denn im Sinne der Reihenform ist er ja richtig), oder was wäre überhaupt ein mögliches Handeln des Edierenden? So lässt einen der Text etwas ratlos im Hinblick auf eine potenzielle Editionspraxis zurück, auch wenn hier sicher ein erhellender Einblick in Weberns Reihendenken vorliegt.

Zwei weitere Texte behandeln überblicksartig grundsätzliche Fragen zur Webern-Philologie: Nikolaus Urbanek eröffnet ein Panorama über die Skizzen Weberns in seinem Text »Familienchronik oder Flaschenpost? Text und Paratext in den Skizzen Anton Weberns«, indem er auf gut 30 Seiten die in den Skizzen zu findenden »Eintragungen äußerst heterogenen Zuschnitts« (135) zu systematisieren und zu kategorisieren sucht. Neben den im engeren Sinne musikalischen Notaten bildet eines der Zentren seines Beitrags unter der Überschrift »Numerisches« die Frage nach den zahlreichen Datierungen. Wurden sie gleichzeitig mit den Eintragungen des Notentexts vorgenommen oder erst nachträglich hinzugefügt (und wenn ja, zu welchem Zweck), bezeichnen sie Anfangsdatierungen oder Schlussdatierungen, und welchen Status haben hinzugefügte Ortsangaben oder die Verbindung mit persönlichen Ereignissen (wie z.B. Geburtstagen)? Für meinen Geschmack geraten die Ausführungen aber dann doch etwas zu unanschaulich, weil man zwar erfährt, was es so in Webern-Skizzen alles gibt (und es gibt eben mehr oder weniger alles), die jeweiligen werkgenetischen Kontexte (oder gar eine Chronologie) dann allerdings immer nur ganz kurz aufgespannt werden. Die Tatsache, dass auch Zwischenschritte datiert werden, mag für die Rekonstruktion einer Werkgenese hilfreich sein, aber zu gerne hätte man doch genauer gewusst, welche Bedeutung der Autor solchen Datierungen womöglich beigemessen hat: Sind sie Kennzeichen dafür, dass ein Schritt

bzw. eine Stufe in der Fixierung des Materials als abgeschlossen betrachtet wurde, oder waren sie einfach ein Mittel, um Überblick über die Arbeitszeit bzw. die Entstehungszeit zu behalten, oder waren sie als eine Art von für die Nachwelt bestimmter Dokumentation gedacht, in welcher die Entwicklungsschritte der Dodekaphonie penibel erkennbar (und datierbar) sein sollten, wie der Verfasser am Ende des Absatzes andeutet (141)? Diese Fragen ließen sich vermutlich nur für den Einzelfall beantworten. Neben den Datierungen findet sich eine Reihe von persönlichen Eintragungen, die zu der These führt, »dass die tagebuchartigen Einträge in den Skizzenbüchern die Einträge in den Tagebüchern sukzessive ersetzt haben« (158), wodurch die Skizzenbücher als eine Art von Familienchronik über den werkgenetischen Aspekt hinaus noch eine neue Text- und Bedeutungsschicht erhalten. Abschließend wird daher die Frage gestellt, inwiefern die Skizzenbücher (nur) autokommunikativ zu verstehen sind oder doch (auch) für einen weiteren Leserkreis bestimmt waren. Urbanek lässt die Antwort ein wenig offen, weist aber auf vielfältige Indizien hin, die mindestens die Vermutung nahelegen, dass die Skizzen »über ihren Status als transitorische Formungen einer Werkgestalt im Verlauf eines Schaffensprozesses auch dauerhaft kommunikabel« (163) gemacht wurden. Spätestens mit einem Bewusstsein von der musikhistorischen Bedeutung der Wiener Schule, die dem Musikhistoriker und Schönberg-Schüler Webern ab einem bestimmten Zeitpunkt keineswegs fremd gewesen sein dürfte, müsste sich dann die Gestalt bzw. Anlage der Skizzeneintragungen teilweise geändert haben bzw. nachträglich geändert worden sein. Dem nachzugehen könnte lohnende Aufgabe einer Webern-Philologie sein.

In eine ähnlich grundsätzliche Richtung weist auch der Aufsatz von Neil Boynton mit dem Titel »Measures of Progress in Webern's Sketchbooks«. Boynton versucht sich der Frage anzunähern, auf welche Weise man den Fortschritt der Skizzierungsarbeit in den Skizzenbüchern messen kann, den er mit Begriffen wie »slow, interrupted, fluent, systema-

tic« (175) umschreibt. Nach einer Übersicht über die überlieferten sechs Skizzenbücher, deren Umfang jeweils knapp 100 Seiten umfasst (mit Ausnahme des ersten und sechsten Skizzenbuchs) und die eine hervorragende Grundlage für die Untersuchung abgeben, da in ihnen der Fortgang der Arbeit in einer einzigen Quelle gebündelt erscheint, beschreibt Boynton die Anfänge allgemein als ein Ineinander von »working out of an initial idea, the establishment of the row, the completion of the first phrase« (182). Anschaulich gemacht wird die Entwicklung einer musikalischen Phrase anhand eines Ausschnitts aus dem fünften Skizzenbuch, das Skizzen zu den *Orchester-Variationen* op. 30 zeigt (in leider nicht sehr gut lesbarer Qualität, hier wäre eine Übertragung hilfreich gewesen). Am Beispiel der *Variationen* op. 27 wird dann diskutiert, inwieweit man von einem Verlust von Quellen ausgehen muss, scheint doch noch eine große Lücke zwischen der letzten Skizze und der ersten überlieferten reinschriftlichen Fassung zu klaffen, die sogar so essenzielle Momente wie die Taktartvorzeichnung betrifft. Für die *Zweite Kantate* op. 31 wird eine analoge Diskrepanz zwischen letzter Skizze und Reinschrift erörtert. Boynton kann aber im Folgenden plausibel zeigen, dass es hier durch präzise anzugebende »Umrechnungsmethoden« möglich war, von der Skizze zur Version der Reinschrift zu kommen, sodass die Annahme einer Zwischenquelle also nicht mehr zwingend erforderlich ist. Dass es sich im Falle der *Variationen* op. 27 aber trotzdem nicht so einfach verhält, macht Boynton vor allem durch die genauere Untersuchung der autographen Reinschrift des dritten Satzes deutlich, die Webern Rudolf Kurzmann unmittelbar vor dessen Emigration im Sommer 1938 schenkte (es ist unbekannt, ob auch von den ersten beiden Sätzen eine entsprechende Reinschrift existiert hat). Diese Quelle weist noch etliche von der Druckfassung abweichende Lesarten auf, die womöglich teilweise auch in der sogenannten Druckvorlage standen, ehe sie dort (unlesbar) durch Rasur getilgt bzw. korrigiert wurden (die zahlreichen Unterschiede zwischen der Druckvorlage und

der Reinschrift für Kurzmann in den Lesarten werden in einem Anhang dokumentiert; Tonhöhen sind nicht betroffen, wohl aber Dynamik und Artikulation). Boyntons Fazit fällt dann auch ernüchternd aus: Obwohl der Skizzierungsprozess im Skizzenbuch gebündelt erscheint, stehen dem Messen von Fortschritt in der Werkgenese doch »inescapable difficulties« (205) entgegen, nicht zuletzt, weil Streichungen und Rasuren zur Unlesbarkeit führen und nicht mehr alle Quellen (von denen wir noch nicht einmal wissen, ob sie überhaupt existiert haben) überliefert sind. Dieser pessimistischen Einschätzung möchte man freilich entgegnen, dass Philologie immer eine nie zum Abschluss gelangende Annäherung bedeutet, die vermutlich auch bei Kenntnis noch so vieler Quellen immer ungeschlossen bleibt. Man kann daher auch (umgekehrt) sagen, dass darin gerade ihr besonderer Reiz (und nicht nur ihr Mangel) liegt.

Eine kürzere Detailstudie von Monika Kröpl über Weberns Klavierauszug zu Alfredo Casellas *Paganiniana* op. 65, der im Spätsommer 1942 im Auftrag der Universal Edition entstand, letztlich aber ungedruckt blieb (»Unspielbare Meisterleistung. Zu Weberns Klavierauszug von Alfredo Casellas *Paganiniana* op. 65«), gibt Einblicke in eine weniger bekannte Seite von Weberns musikalischer Tätigkeit. Die Autorin beschreibt zunächst die Reaktionen auf die Uraufführung des Orchesterwerks im April 1942 in Wien unter der Leitung von Karl Böhm in einem Jubiläumskonzert der Wiener Philharmoniker und die politischen Implikationen, sodann unter Heranziehung etlicher bisher unveröffentlichter Quellen die Verhandlungen um die Drucklegung sowohl der Partitur (erschieden mit Copyright-Vermerk 1944) als auch des Klavierauszugs, ehe knapp (vielleicht doch etwas zu knapp) die Diskussion um die mangelnde Spielbarkeit eröffnet wird, die Casella Weberns Einrichtung attestiert hatte, weshalb Casellas Schüler Pietro Scarpani eine Neubearbeitung unternahm. Hier hätte man – etwa im Vergleich beider Fassungen – gern mehr erfahren, sodass mögliche Kritikpunkte etwas unanschaulich bleiben, auch weil man Casel-

las originale Orchesterfassung in Partitur nicht zu Gesicht bekommt (gezeigt wird lediglich die erste Seite von Weberns Klavierauszug im Faksimile mit Korrekturen, mutmaßlich von Casellas Hand, die knapp kommentiert werden). Wenn der Auszug einmal in der Webern-Gesamtausgabe erschienen sein wird, wird man einen umfassenderen Begriff von der spezifischen Art von Weberns Einrichtung erhalten und diese sicher besser in die Bemühungen der Schönberg Schule um die spätestens mit der Tätigkeit des *Vereins für musikalische Privataufführungen* einsetzenden Vorstellungen über das Transkribieren an sich einordnen können. Der Text bedeutet einen ersten wichtigen Schritt in diese Richtung.

Einen Werkstattbericht und Ausblick, was in bzw. von der *Anton Webern Gesamtausgabe* zu erwarten ist, geben schließlich Barbara Schingnitz und Tobias Schweizer in ihrem knappen Beitrag »Erarbeitung der Anton Webern Gesamtausgabe in einer digitalen Forschungsplattform«. Die Ausgabe soll ja als Hybrid-Ausgabe mit einem gedruckten Anteil und einem (nur) online zugänglichen Anteil erscheinen. Es hat den Anschein, als solle das Medium Internet dabei hauptsächlich als Speicherort für Digitalisate der Quellen (Handschriften, Frühdrucke, allerdings wohl unter teilweisem Verzicht auf die wichtigen in der *Paul Sacher Stiftung* aufbewahrten Skizzenbücher; vgl. 169, Anm. 9) sowie von Dokumenten zur Uraufführung oder wichtigen Aufführungen, teils im Verbund mit durch-

suchbaren Datenbanken, aber auch für die Auslagerung der kommentierten Skizzenedition verwendet werden. Das Internet scheint eher als Ort der Auslagerung solcher Anteile einer Kritischen Edition gebraucht zu werden, die bisher in Kritischen Berichten zu finden waren, wodurch das Projekt zwar an Transparenz und (womöglich) Handhabbarkeit bzw. Nutzerfreundlichkeit gewinnt, da Quellen selbst in Augenschein genommen werden können und bisweilen eine umständliche Beschreibung komplexer Sachverhalte entfallen kann, ohne aber dass spezifische Werkzeuge des World Wide Web einbezogen würden. Von der Software *Edirom*, wie sie im Rahmen der *Max Reger Gesamtausgabe* oder im oben erwähnten Forschungsprojekt zu Giuseppe Sarti Verwendung fand und findet, ist jedenfalls nicht die Rede. Auch der Einbezug etwa von Kartenmaterial scheint nicht zur Debatte zu stehen. So muss man sich noch ein wenig gedulden, um die volle Leistungs- und Funktionsfähigkeit der *Anton Webern Gesamtausgabe* zu erfassen und zu erproben. Der Band *Webern-Philologien* gibt davon einen ersten Vorgeschmack. Er ist eine Art von Speisekarte, doch welche Menüs tatsächlich zur Verfügung stehen werden, muss dann die Praxis erweisen. Es bleibt zu hoffen, dass bis zum Erscheinen der ersten Bände ein nicht mehr allzu langer Zeitraum des Wartens vergehen wird.

Ullrich Scheideler

Literatur

- Ahrend, Thomas / Matthias Schmidt (Hg.) (2015), *Der junge Webern. Texte und Kontexte* (= Webern-Studien. Beihefte der Anton Webern Gesamtausgabe, Bd. 2b), Wien: Lafite.
- Forschungsstelle OPERA (Hg.) (o.J.), *OPERA – Spektrum des europäischen Musiktheaters in Einzelditionen*. [http://](http://www.akademienunion.de/forschungsprojekte/opera-spektrum-des-europaeischen-musiktheaters-in-einzelditionen/)

- www.akademienunion.de/forschungsprojekte/opera-spektrum-des-europaeischen-musiktheaters-in-einzelditionen/ (31.12.2017)
- Forschungsstelle Sarti-Edition (Hg.) (2016), *A Cosmopolitan Composer in Pre-Revolutionary Europe – Giuseppe Sarti*. <http://sarti-edition.de/index.html> (31.12.2017)

Kröpf, Monika / Simon Obert (Hg.) (2015), *Der junge Webern. Künstlerische Orientierungen in Wien nach 1900* (= Webern-Studien. Beihefte der Anton Webern Gesamtausgabe, Bd. 2a), Wien: Lafite.

Obert, Simon (Hg.) (2012), *Wechselnde Erscheinung. Sechs Perspektiven auf Anton Weberns sechste Bagatelle* (= Webern-Studien. Beihefte der Anton Webern Gesamtausgabe, Bd. 1), Wien: Lafite.

Autorinnen und Autoren

MARTE AUER studierte Musikwissenschaft und Philosophie an der Humboldt-Universität zu Berlin (Abschluss 2016 mit einer Masterarbeit zum Thema *Anton Weberns Streichtrio op. 20 – Eine Untersuchung der Skizzen zu einem verworfenen dritten Satz*). Seine Forschungsschwerpunkte liegen auf dem Gebiet der Musik des frühen 20. Jahrhunderts sowie der Musikedition und Skizzenforschung. Von 2014 bis 2016 war er Studentische Hilfskraft an der Hanns Eisler Gesamtausgabe in Berlin, seit 2016 dort freier Mitarbeiter. 2017 Aufnahme des Promotionsprojektes »Das Zwölftonwerk Hanns Eislers. Von der Schönberg-Schule zur dodekaphonen Filmmusik« (Arbeitstitel) an der Universität der Künste Berlin bei Hartmut Fladt und Dörte Schmidt.

TOBIAS BLEEK studierte Musikwissenschaft und Philosophie in Tübingen, Oxford und Berlin. Von 2003 bis 2005 war er Assistent am Musikwissenschaftlichen Seminar der Humboldt-Universität zu Berlin und wurde dort 2006 mit einer Studie zu György Kurtág promoviert. Seit 2002 arbeitet er als Musikvermittler und Autor für die Berliner Philharmoniker. Anfang 2007 übernahm er die Leitung des Education-Programms des Klavier-Festivals Ruhr. Dort hat er unter anderem eine Reihe zur Vermittlung zeitgenössischer Klaviermusik mit Pierre-Laurent Aimard und Tamara Stefanovich sowie die Internetplattform www.explorescore.org entwickelt. Diese enthält umfangreiche Online-Ressourcen zu Werken von Boulez, Ligeti und Strawinsky. Die Schwerpunkte seiner wissenschaftlichen Publikationen und seiner Lehrtätigkeit an der Humboldt-Universität zu Berlin und an anderen Universitäten liegen im Bereich der Musik des 20. Jahrhunderts.

HUBERTUS DREYER, geboren 1963 in Goslar/Harz, Kompositionsstudium an der Hamburger Hochschule für Musik und Theater bei György Ligeti. Diplom Komposition/Theorie 1995. 1994 Übersiedlung nach Japan/Tokyo, dortselbst Musikwissenschaftsstudium an der Tokyo University of Fine Arts bei Gen'ichi Tsuge. Magister (1997) und Doktor (2005) über Analyse von *jiuta/sankyoku*. Musikwissenschaftliche Lehrtätigkeit u.a. an der Tokyo University of Fine Arts. 2012 Rückkehr nach Deutschland, seither Dozent für Musiktheorie und Improvisation an der Robert Schumann Hochschule Düsseldorf, seit 2015 auch musikalischer Leiter eines Ballettinstituts und Dozent für Komposition am Johannes-Brahms-Konservatorium Hamburg. Publikationen über traditionelle japanische Musik (*jiuta, sōkyoku, shōmyō, goeika*), Musik des 20. und 21. Jahrhunderts, Musikognition, Probleme computergestützten Transkribierens etc. Daneben tätig als Pianist (Schwerpunkt neue Musik) und Komponist.

HARTMUT FLADT studierte Komposition (Rudolf Kelterborn) und Musikwissenschaft; Promotion 1973 (Carl Dahlhaus). Editor (Richard-Wagner-Gesamtausgabe); seit 1981 Professor an der Universität der Künste Berlin, 1996–2000 auch an der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien; an beiden Institutionen Ausbau des Hauptfachs Musiktheorie. Editionsbeirat der Hanns-Eisler-Gesamtausgabe. Veröffentlichungen über

Musik des 15. bis 21. Jahrhunderts. Komponierte Bühnenwerke, Ballett-, Kammer-, Chor-, elektroakustische Musik, Lieder, Orchesterwerke, ›angewandte Musik‹ (Film, Kabarett, Politische Musik). Hofer-Preis Berlin 1985, Orff-Preis 1995 europäischer Opernwettbewerb München (SALOMO).

VERA FUNK studierte Germanistik und Schulmusik (mit dem Schwerpunkt Ton- und dem Hauptfach Flöte) sowie Musikwissenschaft in Frankfurt am Main und Berlin. Sie unterrichtet als Fachbereichsleiterin für Musik an einem Berliner Gymnasium und bildet als Lehrbeauftragte regelmäßig (angehende) Musiklehrer*innen fort. Seit der Promotion 1993 zu einem Kammermusikthema des 18. Jahrhunderts (Bärenreiter) publiziert sie zu Grenzgebieten zwischen Musikwissenschaft und Musikpädagogik. Im Rahmen eines Sabbaticals 2016/17 konnte sie einen zweimonatigen Forschungsaufenthalt an der *Paul Sacher Stiftung* dazu nutzen, über György Ligetis *Drei Phantasien nach Friedrich Hölderlin* zu arbeiten. Von 1997 bis 2002 war sie Sprecherin der von ihr mitbegründeten Fachgruppe Musikwissenschaft und Musikpädagogik in der Gesellschaft für Musikforschung.

THOMAS GLASER studierte Musikwissenschaft, Neuere Geschichte sowie Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft an der Universität des Saarlandes und der Universität Paris-Sorbonne (Paris IV). Im Oktober 2017 schloss er sein Doktoratsstudium an der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien ab (Dissertation: *Der Interpret als Double. René Leibowitz und die musikalische Interpretation im Kontext der Aufführungslehre der Wiener Schule*). Seine Forschungsarbeiten wurden gefördert durch Stipendien der *Paul Sacher Stiftung* Basel (2011), der Österreichischen Akademie der Wissenschaften (2012–2015, DOC-Stipendium), der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien (2015–2016) und der Stadt Wien (2017). Von 2010 bis 2012 war er Assistent in der Produktionsleitung des Klangforum Wien, 2016–2017 war er Lehrbeauftragter am Institut für Musikwissenschaft und Interpretationsforschung der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien und Projektmitarbeiter am Wissenschaftszentrum *Arnold Schönberg und die Wiener Schule*. Seit Herbst 2017 ist er Senior Scientist im Forschungsprojekt *Augmented Listening: Aufführung, Hörerfahrung und Theoriebildung* (PETAL, 2017–2020; <http://petal.kug.ac.at>) an der Kunstuniversität Graz.

PASCAL HORN, geboren 1992 in Krefeld, seit 2007 Keyboarder, E-Bassist und E-Gitarrist in Bands verschiedenster Besetzung und Genres (Jazz, Pop, Rock, Progressive Metal). 2014 Studium der Musikwissenschaft und klassischen Literaturwissenschaft an der Universität zu Köln. Ende 2015 Studium der Musiktheorie/Hörerziehung an der Düsseldorfer Robert-Schumann-Hochschule bei Frank Zabel. Neben dem Studium tätig als Komponist und Arrangeur für zahlreiche Medienproduktionen und Orchestrationen u.a. für den WDR und das WDR Funkhausorchester.

ROLAND HUSCHNER, geboren 1984 in Berlin, studierte Schulmusik und Geschichte in Potsdam. 2016 promovierte er mit einer Arbeit zu den Prozessen in den Tonstudios der populären Musikproduktion an der Humboldt-Universität zu Berlin. Er erfüllte im Bereich der populären Musikwissenschaft Lehraufträge an der Universität Potsdam (2012)

und Humboldt-Universität (2015) zu Berlin. Gegenwärtig arbeitet er als Lehrer am Musikgymnasium Berlin C. Ph. E. Bach.

ARIANE JESSULAT studierte an der Universität der Künste Berlin zunächst Schulmusik, dann Musiktheorie. Von 1996 bis 2004 arbeitete sie dort als Lehrbeauftragte für Musiktheorie. 1999 promovierte sie bei Elmar Budde zum Thema »Die Frage als musikalischer Topos«. Von 2000 bis 2004 war sie am musikwissenschaftlichen Seminar der Humboldt-Universität zu Berlin angestellt. Von 2004 bis 2015 war sie Professorin für Musiktheorie an der Hochschule für Musik Würzburg. Seit dem Sommersemester 2015 lehrt sie als Nachfolgerin Hartmut Fladts an der Universität der Künste Berlin.

MARC NEUFELD, geboren 1969 in Süddeutschland, absolvierte Studien in Theologie, Medizin und Kirchenmusik in Tübingen und Wien sowie Komposition in Zürich. Er lebt und arbeitet als ärztlicher Psychotherapeut, Komponist, Musiker und Künstler in der Schweiz. Hymnologische Diplomarbeit zu »Lied und Motette« (J. S. Bach, *Jesu, meine Freude*), Dissertation über *Die Bedeutung von Liedern in der Lebensgeschichte* (Reichert-Verlag, 2011). Seminare zu transdisziplinären Themen seiner Fachgebiete (z.B. Komposition, Kreativität, Spiritualität, Singen, Analyse). Veröffentlichungen in therapie- und musikbezogenen Fachzeitschriften (z.B. »Arbeit mit dem Inneren Garten«, *Musiktherapeutische Umschau* 2015/1; »Poesie und Erkenntnis«, *Musik-, Tanz- und Kunsttherapie* 2017/1). Künstlerisch beschäftigt er sich mit Lyrik (Geest Verlag), Märchen, Kunst-Installationen (Windkunstfestival »bewegter wind« 2010), Photo-Art (Ausstellung »Malende Ärzte 2017«, Sulzbach/Saar), Improvisationskonzerten und Klangmeditationen mit Orgel (Schaffhausen 2017) sowie Chorleitung. Seine Kompositionen umfassen Werke für Chor, Lieder, Solo-, Kammermusik und Orchester. Die letzten Uraufführungen waren *Bewegtes Mosaik* für Saxophonquartett und Chor im Rahmen der Eröffnungsfeierlichkeiten »500 Jahre Reformation« 2017 in Zürich und *Voco* für 7 Pauken und Harfe.

ADOLF NOWAK, geb. 1941 in Mährisch-Trübau (Moravská Těbová, Tschechien), studierte Musikwissenschaft und Philosophie in Frankfurt a.M., Kiel und Saarbrücken. Promotion 1969, wissenschaftlicher Assistent an der Universität Kiel und an der FU Berlin, daselbst Habilitation 1979. Professur für Musikwissenschaft 1980 an der Universität Kassel, 1994 an der Goethe-Universität Frankfurt a.M., 1994–2006 Geschäftsführender Direktor des Musikwissenschaftlichen Instituts, 1995–96 auch Dekan des Fachbereichs Klassische Philologie und Kunstwissenschaften. Forschungsgebiete: Ästhetik und Theorie der Musik; Musikgeschichte des 18. bis 20. Jahrhunderts.

TOM ROJO POLLER, geboren 1978 in Osnabrück, studierte Komposition sowie Germanistik, Philosophie und Musikwissenschaft in Detmold, Berlin, London und Würzburg. 2015 wurde seine Promotion zum Thema *Sprachübertragungen in zeitgenössischer Instrumentalmusik* veröffentlicht (Wolke, Hofheim). Schwerpunkte seines wissenschaftlichen wie künstlerischen Interesses sind mediale Transformationsprozesse und künstlerische Strategien, die bei der Bezugnahme von Musik auf andere Künste und Medien zum Tragen kommen. Neben seiner Arbeit als Komponist unterrichtet er zur Zeit Komposition und Musiktheorie an der Universität der Künste Berlin.

MICHAEL POLTH, seit 2002 Professor für Musiktheorie an der Staatlichen Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Mannheim, studierte Musikwissenschaft, Philosophie und klassische Philologie in Bonn und Berlin (TU) sowie Musiktheorie in Berlin (UdK vormals HdK). Promotion 1997 (*Sinfonieexpositionen des 18. Jahrhunderts*, Kassel 2000). Veröffentlichungen vor allem zu Fragen der Musiktheorie: *Zur kompositorischen Relevanz der Zwölftontechnik* (Berlin 1999), »Nicht System – nicht Resultat. Zur Bestimmung von harmonischer Tonalität« (*Musik & Ästhetik* 18, 2001), »Dodekaphonie und Serialismus«, (in: *Handbuch der Systematischen Musikwissenschaft* Bd. 2, Laaber 2005). 2000 bis 2004 Präsident der Gesellschaft für Musiktheorie (GMTH). 2008 bis 2015 Mitherausgeber der ZGMTH.

ULLRICH SCHEIDELER, geboren 1964, Studium u.a. der Musikwissenschaft und Musiktheorie in Berlin (Technische Universität, Hochschule der Künste) und London (Royal Holloway College). Magister 1993 mit einer Arbeit über Alban Bergs Streichquartett op. 3, Promotion 2006 mit einer Arbeit über kompositorischen Historismus in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts. 1995 bis 2005 wissenschaftlicher Mitarbeiter an der Arnold Schönberg Gesamtausgabe, seit 2005 Dozent für Musiktheorie am musikwissenschaftlichen Seminar der Humboldt-Universität zu Berlin.

KILIAN SPRAU studierte Schulmusik, Musiktheorie, Klavier und Gehörbildung an der Hochschule für Musik und Theater München sowie am Mozarteum Salzburg. Im Zentrum seines Forschungsinteresses stehen Wechselwirkungen zwischen Musik und Sprache; sein vorrangiges Engagement in Theorie und Praxis gilt dem Kunstlied des 19.–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 in denselben Fächern sowie Korrepetition an der Musikhochschule München. Er ist außerdem als konzertierender Liedbegleiter tätig. Seit April 2018 arbeitet er an der Universität Augsburg in einem eigenen, DFG-geförderten Forschungsprojekt zum Portamentgebrauch im spätmantischen Kunstliedgesang. Er ist seit 2013 Mitherausgeber der ZGMTH.

JAN PHILIPP SPRICK studierte Musiktheorie, Viola, Musikwissenschaft und Geschichte in Hamburg und Harvard und wurde 2010 an der Humboldt-Universität zu Berlin mit einer Arbeit über die Sequenz in der deutschen Musiktheorie um 1900 promoviert. Ab 2006 unterrichtete er Musiktheorie an der Hochschule für Musik und Theater Rostock, ab 2013 als Professor für Musiktheorie. Ebenfalls seit 2013 leitete er das Institut für Musik der Rostocker Hochschule. Er war Vorstandsmitglied der Gesellschaft für Musiktheorie (GMTH) und von 2009 bis 2013 Mitherausgeber der Zeitschrift der Gesellschaft (ZGMTH). Im Jahr 2012 unterrichtete er als Visiting Assistant Professor am Department of Music der University of Chicago. Zum Sommersemester 2018 wurde er auf eine Professur für Musiktheorie an die Hochschule für Musik und Theater Hamburg berufen.

CHRISTIAN UTZ ist Professor für Musiktheorie und Musikanalyse an der Kunstuniversität Graz und Privatdozent für Musikwissenschaft an der Universität Wien. Er lehrte außerdem Musikwissenschaft und Komposition an den Universitäten in Graz, Klagenfurt, Tokyo und Hsinchu/Taiwan. Utz studierte Komposition, Musiktheorie, Musik-

wissenschaft 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 Klangorganisation* (CTPSO, 2012–2014; <http://ctps0.kug.ac.at>) und *Augmented Listening: Aufführung, 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 Musikwissenschaft 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, 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>

LÁSZLÓ VIKÁRIUS, geb. 1962, leitet seit 2005 das Bartók-Archiv am Institut für Musikwissenschaft, Geisteswissenschaftliches Forschungszentrum der Ungarischen Akademie der Wissenschaften, und ist Herausgeber der Béla-Bartók-Gesamtausgabe (seit 2016 bei G. Henle, München und Editio Musica Budapest). Gleichzeitig ist Vikárius außerordentlicher Professor der Franz-Liszt-Musikakademie in Budapest und war Vorsitzender der Ungarischen Gesellschaft für Musikwissenschaft (2007–2016).

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.