

ZGMTH Zeitschrift der
Gesellschaft für Musiktheorie

18. Jahrgang 2021
Ausgabe 1

Herausgegeben von
Hans Aerts,
Cosima Linke

ZGMTH

Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie
<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), Inga Mai Groote (Zürich), Thomas Kabisch (Trossingen), Clemens Kühn (Dresden), Nicolas Meeüs (Paris), Alexander Rehding (Cambridge, MA), Christian Martin Schmidt (Berlin), Michiel Schuijjer (Amsterdam)

18. Jahrgang 2021, Ausgabe 1
<https://doi.org/10.31751/i.51>

Herausgeber:

Prof. Hans Aerts, Höchtestraße 7/3, 79350 Sexau, h.aerts@mh-freiburg.de
Dr. Patrick Boenke, Einsteinstraße 4, 26133 Oldenburg, boenke@mdw.ac.at
Prof. Dr. Florian Edler, Holbeinstraße 14, 28209 Bremen, floriedler@aol.com
Prof. Dr. Ariane Jeßulat, Alt-Friedrichsfelde 126, 10315 Berlin, ajessulat@aol.com
Dr. Cosima Linke, Körnerstraße 3, 76135 Karlsruhe, cosima.linke@posteo.de
Dr. Ullrich Scheideler, Müllerstraße 150, 13353 Berlin, ullrich.scheideler@staff.hu-berlin.de

verantwortliche Herausgeber dieser Ausgabe: Hans Aerts und Cosima Linke
Redaktion / Lektorat / Korrekturen: Matthew Franke, Tim Martin Hoffmann

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

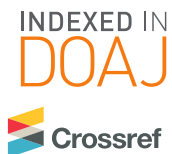
PDF-Layout: Poli Quintana / Oliver Schwab-Felisch; Dieter Kleinrath
PDF-Satz: Dieter Kleinrath
Notensatz und Grafik: Werner Eickhoff-Maschitzki

Publikationsrichtlinien: <https://www.gmth.de/publikationsrichtlinien.aspx>
Publication Guidelines: https://www.gmth.de/publication_guidelines.aspx

Die ZGMTH ist im Directory of Open Access Journals (DOAJ) verzeichnet.
<https://doaj.org/toc/1862-6742>

Die ZGMTH ist Mitglied von CrossRef.
<https://www.crossref.org>

Die Deutsche Bibliothek verzeichnet die ZGMTH in der Deutschen Nationalbibliografie.
<http://d-nb.info/98030945X>



© 2021 Hans Aerts, Claus Bockmaier, Diederik Mark de Ceuster, Marko Deisinger, Lukas Haselböck, Ariane Jeßulat, Cosima Linke, Birger Petersen, Luis Ramos, Uri Rom, Pascal Schiemann, Matthieu Stepec, Davoud Tavousi, Benedict Taylor

Diese Ausgabe erscheint im Open Access und ist lizenziert unter einer Creative Commons Namensnennung 4.0 International Lizenz.
This is an open access journal issue licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.
<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0>



ISSN 1862-6742

Inhalt

18. JAHRGANG 2021, AUSGABE 1

EDITORIAL	5
ARTIKEL	
MARKO DEISINGER »Schließlich waren alle Genies der Kunst immerhin doch Männer ...« Zum Geniebegriff bei Heinrich Schenker	9
LUKAS HASELBÖCK Klangfarbe und Form in Ravels <i>Rapsodie Espagnole</i> Analytische Studien zum ersten Satz (<i>Prélude à la nuit</i>)	35
DIEDERIK MARK DE CEUSTER "Use 19 Metal Pieces of Approximately the Same Timbre" An Analysis of Twelve Recorded Performances of Xenakis's <i>Métaux (Pléiades)</i>	71
DAVOUD TAVOUSI Explizite und implizite Regeln der modalen Solo-Improvisation in iranischer Musik Eine vergleichende Analyse	101
LUIS RAMOS Solmisationssysteme in <i>El cantor instruido</i> von Manuel Cavaza Ein Fallbeispiel zur Methodenvielfalt im 18. Jahrhundert	127
BIRGER PETERSEN Halévy, <i>fugue d'école</i> und <i>basse donnée</i>	141
PASCAL SCHIEMANN Rotationsprinzip und synthetische Reprise-funktion im Klavierkonzert des späten 18. und frühen 19. Jahrhunderts	157
REZENSIONEN	
HANS AERTS Nicholas Baragwanath, <i>The Solfeggio Tradition. A Forgotten Art of Melody in the Long Eighteenth Century</i> , New York: Oxford University Press 2020	179
URI ROM Edward Klorman, <i>Mozart's Music of Friends: Social Interplay in the Chamber Works</i> . Cambridge: Cambridge University Press 2016	187
BENEDICT TAYLOR Lee Rothfarb and Christoph Landerer, <i>Eduard Hanslick's 'On the Musically Beautiful': A New Translation</i> , New York: Oxford University Press 2018 / Alexander Wilfing, <i>Re-Reading Hanslick's Aesthetics: Die Rezeption Eduard Hanslicks im englischen Sprachraum und ihre diskursiven Grundlagen</i> (= Wiener Veröffentlichungen zur Musikwissenschaft, Bd. 49), Wien: Hollitzer 2019	195
CLAUS BOCKMAIER Stefan Gasch (Hg.), <i>Ästhetik der Innerlichkeit. Max Reger und das Lied um 1900</i> (= Wiener Veröffentlichungen zur Musikgeschichte, Bd. 48), Wien: Hollitzer 2018 .	201

MATTHIEU STEPEC

Robert Rabenalt, *Musikdramaturgie im Film. Wie Filmmusik Erzählformen und Filmwirkung beeinflusst*, München: edition text + kritik 2020 205

ARIANE JEßULAT

Arnold Jacobshagen (Hg.), *Musik, die Wissen schafft. Perspektiven künstlerischer Musikforschung*, Würzburg: Königshausen & Neumann 2020 211

Editorial

In letzter Zeit reichen Autorinnen und Autoren vermehrt auf eigene Initiative Texte bei der ZGMTH-Redaktion ein. Diese erfreuliche Tendenz prägt die vorliegende Varia-Ausgabe. Ihre thematische und methodische Vielfalt reicht von der ideengeschichtlichen Auseinandersetzung mit Heinrich Schenkers Geniebegriff bis hin zu klang- und performanceorientierten Untersuchungen zu Maurice Ravel, Iannis Xenakis und Improvisation in iranischer klassischer Musik, sowie von der Auswertung von Quellen zu Solmisationsmethoden im 17. und 18. Jahrhundert und zum Kontrapunktunterricht am Pariser Conservatoire bis hin zur Theoretisierung der Konzertform in Klavierkonzerten des frühen 19. Jahrhunderts unter Bezugnahme auf die *Sonata Theory* von James Hepokoski und Warren Darcy. Auch von den medialen Möglichkeiten, die die ZGMTH bietet, wird verstärkt Gebrauch gemacht, wie die Beiträge von Lukas Haselböck, Diederik Mark de Ceuster und Davoud Tavousi zeigen.

Der Artikel von Marko Deisinger (Wien) knüpft thematisch eng an die vorletzte ZGMTH-Themenausgabe »Musiktheorie und Gender Studies« an:¹ Deisinger untersucht anhand umfangreicher Quellen² den männlich konnotierten Geniebegriff Heinrich Schenkers und zeigt nicht nur Schenkers Verhaftetsein in einem antimodernistischen Gesellschaftsbild und essentialistischen Geschlechterverständnis auf, sondern arbeitet auch Verbindungslinien zwischen Schenkers zentralen musiktheoretischen Konzepten wie der Urlinie und seinen deutschnational gefärbten, hierarchisch geprägten politischen Ansichten sowie traditionalistischen Genderrollenzuschreibungen heraus. Deisinger schließt damit an ideengeschichtliche Untersuchungen zu Schenkers Musiktheorie etwa von Martin Eybl oder Robert P. Morgan an,³ setzt den Fokus hier aber insbesondere auf die tragende Rolle des Geniekonzepts für Schenkers Musiktheorie. Mit Deisingers Untersuchung wird abermals deutlich, dass die von Schenkers Lehre ausgehende Analysemethode keineswegs eine bloß »werkimmanente«, strukturanalytische Methode ist, sondern auf weitreichenden ästhetischen Prämissen fußt, die erheblichen Einfluss auf das jeweilige Verständnis der analysierten Werke sowie auf das musiktheoretische Geschichtsbild und die Kanonbildung haben.

Lukas Haselböck (Wien) und Diederik Mark de Ceuster (Leuven) thematisieren in ihren Beiträgen zum *Prélude à la nuit* aus Ravels *Rapsodie Espagnole* (1907–08) sowie Xenakis' Satz *Métaux* aus dem Zyklus *Pléiades* (1978) musikalische Aspekte, die sich vorrangig textbasierten Analysemethoden weitgehend entziehen und daher auch häufig weniger intensive Beachtung in der musiktheoretischen Auseinandersetzung und Methodenreflexion finden: So untersucht Haselböck das Verhältnis von Klangfarbe und Form im *Prélude à la nuit* anhand fünf verschiedener Aufnahmen, ausgehend von der grundlegenden Auffassung, dass hier die Klangfarbe die musikalische Form als ein multidimensionales Ganzes wesentlich mitkonstituiert. Haselböck bezieht sowohl spektralanalytische Beobachtungen als auch rezeptionsästhetische und expektanzpsychologische Überlegungen, insbesondere in Bezug auf die Multiperspektivität der Klangfarben- und Formwahrnehmung,

1 Siehe <https://doi.org/10.31751/i.49>.

2 Siehe die Website *Schenker Documents Online* (= SDO, <https://schenkerdocumentsonline.org/index.html>).

3 Eybl 1995 und Morgan 2014.

mit ein. Eine wichtige Rolle spielt hierbei u. a. das Konzept der ›Klanghelligkeit‹. Sein Beitrag gibt nicht nur neue Impulse zu Methoden einer wahrnehmungssensitiven Klang- und Formanalyse, sondern diskutiert auch rezeptionsgeschichtliche Aspekte des Ravel-Bilds etwa in Hinblick auf Vladimir Jankélévitchs einflussreiche Ravel-Rezeption.⁴

In de Ceusters Beitrag bildet Klangfarbe ebenfalls einen zentralen Ausgangspunkt. Gefragt wird hier nach der ästhetischen Wirkung und der spezifischen *agency* der Sixxen in zwölf Aufnahmen von *Métaux* mit verschiedenen Sixxen-Sets. Da die Bauweise dieses von Xenakis selbst konzipierten Instruments nicht ganz festgelegt ist, arbeiten Ensembles mit Sixxen, deren mikrotonale Stimmung, Tonhöhenverteilung und Klangfarben mitunter sehr unterschiedlich sind. De Ceuster untersucht die Auswirkungen hiervon anhand vergleichender Spektralanalysen und konstatiert einen erheblichen Einfluss der jeweiligen Instrumentarien auf die Hörwahrnehmung, vor allem auf der mikroformalen Ebene, so etwa in Bezug auf das Verhältnis von rhythmischer Periodizität und ›arhythmischen Klangwolken‹.

Mit dem Beitrag von Davoud Tavousi (Saarbrücken) wird der Horizont dieser Ausgabe auch auf außereuropäische Musiktraditionen hin erweitert, was selten genug der Fall ist. Tavousi, selbst konzertierender Santurspieler, untersucht in seinem Artikel Lehr- und Lernprozesse sowie explizite und implizite Regeln der modalen Solo-Improvisation in iranischer klassischer Musik mithilfe einer vergleichenden Strukturanalyse unterschiedlicher Vokal- und Instrumental-Performances einer bestimmten *Gūše*. Der oder die Leser*in erfährt so nicht nur einige Grundlagen des modalen Tonsystems der iranischen klassischen Musik, sondern erhält insbesondere einen Einblick in die vorwiegend mündlich vermittelten Improvisationstechniken und -künste. Tavousi thematisiert hierbei auch das Verhältnis von kreativer Freiheit und systematisch erworbenen Kenntnissen und Fertigkeiten in der Improvisation. Sein vergleichender analytischer Ansatz macht deutlich, dass improvisatorische Kreativität wesentlich auf der Imitation und Aneignung erlernter Modelle basiert, bevor mit diesen freier umgegangen werden kann; hierin zeigt sich eine interessante Anschlussfähigkeit an den jüngeren Improvisationsdiskurs in der historisch informierten Musiktheorie und Satzlehre.⁵

Historische Unterrichtsmethoden und -materialien sind Gegenstand der Beiträge von Luis Ramos (Bern/Lübeck) und Birger Petersen (Mainz). Ramos fokussiert sich auf die verschiedenen Solmisationsmethoden, die der spanische Hofmusiker Manuel Cavaza in seinem Traktat *El cantor instruido* (1754) thematisiert. Dieser zeigt sich dort gut informiert über Alternativen zur traditionellen guidonischen Solmisation, die u. a. im 17. Jahrhundert in Spanien und Frankreich entwickelt wurden, und redet einem pragmatischen Methodenpluralismus das Wort – was nicht zuletzt angesichts der heute mitunter immer noch hitzig geführten Debatten pro und contra absoluter bzw. relativer Solmisation zu denken geben könnte. Petersen beleuchtet Quellen, welche die Lehrtätigkeit von Fromental Halévy am Pariser Conservatoire dokumentieren, und analysiert einige *fugues d'école* von Halévy selbst und von seinem Schüler François Bazin sowie eine *basse donnée*, die Halévy als Prüfungsaufgabe vorgelegt hat. Vor allem anhand dieser *basse donnée* weist er auf Beziehungen der Kontrapunktausbildung am Conservatoire im 19. Jahrhundert zur italienischen Partimento-Tradition hin. Dass die Rezeption italienischer bzw. neapolitanischer Lehrmethoden in Paris nach wie vor ein aktuelles Thema ist, zeigen auch das lau-

4 Siehe u. a. Jankélévitch 1958 (frz. 1939).

5 Siehe etwa Schwenkreis 2018.

fende Berner Forschungsprojekt *Creating the Neapolitan Canon* sowie Robert Gjerdingens kürzlich erschienenen Buch *Child Composers in the Old Conservatories*.⁶

Pascal Schiemann (Halle) schließlich arbeitet anhand von Analysen der Kopfsätze aus Klavierkonzerten von u. a. Johann Baptist Cramer, Carl Czerny, Johann Ladislav Dussek und Henri Herz Vorzüge und Probleme der nicht mehr ganz so jungen, aber als Vertreterin der ›New Formenlehre‹ nach wie vor prominenten ›Sonata Theory‹ von James Hepokoski und Warren Darcy heraus. Seine Analysen widerlegen die von diesen Autoren postulierte Gültigkeit ihres *Type 5 Sonata*-Modells für dieses selten beachtete, aber im frühen 19. Jahrhundert wichtige Repertoire. Stattdessen hebt Schiemann Formstrategien hervor, die innerhalb dieser Gattung entwickelt und tradiert wurden und nicht unter dem Rotationsprinzip der *Sonata Theory* subsumiert werden können.

Danken möchten wir allen Rezensent*innen, die diese Ausgabe mit detaillierten Einblicken in ein breites Spektrum an jüngeren Publikationen bereichert haben. Ausdrücklich danken möchten wir an dieser Stelle aber auch allen Kolleg*innen, die ›im Verborgenen‹ Peer-Reviews für diese und frühere Ausgaben der *ZGMTH* verfasst haben und damit uns als Herausgeber*innen sowie auch allen Autor*innen eine große Hilfe geleistet haben.

Hans Aerts, Cosima Linke

Literatur

- Eybl, Martin (1995), *Ideologie und Methode. Zum ideengeschichtlichen Kontext von Schenkers Musiktheorie*, Tutzing: Schneider.
- Gjerdingen, Robert (2020), *Child Composers in the Old Conservatories. How Orphans Became Elite Musicians*, New York: Oxford University Press.
- Jankélévitch, Vladimir (1958), *Maurice Ravel mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*, übers. von Willi Reich, Hamburg: Rowohlt. [Orig.: Jankélévitch, Vladimir (1939), *Maurice Ravel*, Paris: Rieder.]
- Morgan, Robert P. (2014), *Becoming Heinrich Schenker. Music Theory and Ideology*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Schwenkreis, Markus (Hg.) (2018), *Compendium Improvisation. Fantasieren nach historischen Quellen des 17. und 18. Jahrhunderts*, Basel: Schwabe.
- SDO – Schenker Documents Online. <https://schenkerdocumentsonline.org/index.html> (2.6.2021)

6 Siehe <https://www.hkb-interpretation.ch/projekte/creating-the-neapolitan-canon> (12.6.2021) und Gjerdingen 2020.

© 2021 Hans Aerts (h.aerts@mh-freiburg.de), Cosima Linke (cosima.linke@posteo.de)

Aerts, Hans / Cosima Linke (2021), »Editorial« [Editorial], *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie* 18/1, 5–8. <https://doi.org/10.31751/1103>

Hochschule für Musik Freiburg [Freiburg University of Music], Hochschule für Musik Saar [University of Music Saar]

Dieser Text erscheint im Open Access und ist lizenziert unter einer Creative Commons Namensnennung 4.0 International Lizenz.

This is an open access article licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.



eingereicht / submitted: 12/06/2021

angenommen / accepted: 12/06/2021

veröffentlicht / first published: 28/06/2021

zuletzt geändert / last updated: 28/06/2021

»Schließlich waren alle Genies der Kunst immerhin doch Männer ...«

Zum Geniebegriff bei Heinrich Schenker

Marko Deisinger

In seiner 1995 publizierten Dissertation zur ideengeschichtlichen Entwicklung von Schenkers Musiktheorie konnte Martin Eybl demonstrieren, dass das Konzept der Urlinie in enger Verbindung mit politischen Ideen entstand und im Kontext der politischen Umbrüche nach dem Ersten Weltkrieg eine paradigmatische Funktion einnahm. Für Schenker repräsentierte die durch Analyse offengelegte hierarchische Struktur des Tonsatzes ein Ordnungsgefüge, das ganz dem Ideal des von ihm in mehreren Schriften propagierten Herrschaftsmodells entsprach. Schenkers Weltbild war hierarchisch strukturiert, zugleich aber auch streng patriarchalisch. Angesichts der Tatsache, dass Schenker seine Theorie zu einer Zeit entwickelte, in der die alte bürgerliche Geschlechterordnung durch sich wandelnde Rollenbilder von Mann und Frau in Frage gestellt wurde, erscheint es plausibel, nicht nur einen Zusammenhang zwischen Urlinie und politischer Überzeugung, sondern auch einen Einfluss von Schenkers Geschlechterverständnis auf seine Theorie anzunehmen. Diese Annahme wird durch den ausschließlich männlich konnotierten Geniebegriff, der in Schenkers Theorie eine zentrale Rolle spielt, bekräftigt. Unter Heranziehung von diversen Quellen wie Schenkers Schriften oder Dokumenten aus seinem Nachlass möchte der Artikel dieser Annahme nachgehen und dabei die Frage behandeln, ob und inwieweit Schenker in seiner Lehre Strategien zur Konstruktion von hegemonialer Männlichkeit verfolgte.

In his 1995 dissertation on the development on Heinrich Schenker's music theory in relation to the history of ideas, Martin Eybl demonstrated that the concept of Urlinie developed in relation to political ideas and assumed a paradigmatic function in the context of political upheaval after World War I. In Schenker's view, the hierarchical structure of tonal music revealed through analysis represents a structural order in perfect agreement with the ideals of the model of governance he had promoted in several of his writings. Schenker's worldview was hierarchically structured, and at the same time also strictly patriarchic. Given that Schenker developed his theory at a time when the traditional bourgeois hierarchy of gender was being called into question by shifting roles for men and women, it seems reasonable to assume not only a relationship between his Urlinie and his political convictions, but rather also the influence of Schenker's understanding of gender roles on his theory. This assumption is strengthened by the concept of the male genius, which plays a central role in Schenker's theory. Drawing on various sources such as Schenker's writings and documents from his literary estate, this article investigates this assumption, addressing the overall question whether and to what degree Schenker employed strategies to construct hegemonic masculinity in his theoretical discourse.

Schlagworte/Keywords: chauvinism; Chauvinismus; concept of genius; Fin de Siècle; Geniebegriff; hegemoniale Männlichkeit; hegemonic masculinity; Heinrich Schenker; Urlinie

Heinrich Schenker (1868–1935) ging als Theoretiker in die Geschichte der Musik ein. Seine Ambitionen lagen aber zunächst auf einem anderen Gebiet als dem der Musiktheorie. Kurz nach seinem Studium an der Wiener Universität trat Schenker als Pianist und Dirigent öffentlich in Erscheinung und versuchte, sich nicht zuletzt als Komponist einen Namen zu machen. In den 1890er Jahren erschienen mehrere seiner Kompositionen im Druck. Zudem schrieb er Rezensionen, Essays und kleinere Berichte für österreichische und deutsche Musik- und Kulturzeitschriften.

Unter dem Eindruck des gesellschaftlichen und kulturellen Wandels seiner Zeit wandte sich Schenker bald nach 1900 von seiner Tätigkeit als Komponist und Musiker ab und begann, als Herausgeber, Theoretiker und Privatlehrer zu wirken. Der konservativ und antimodernistisch eingestellte Schenker diagnostizierte einen allgemeinen Verfall der Musikkultur, dem er mit publizistischen und pädagogischen Mitteln entgegenwirken wollte. Er entwickelte ein außerordentlich starkes Verantwortungsbewusstsein gegenüber den klassischen Meisterwerken und fühlte sich dazu berufen, jene Genialität, die er in diesen Werken wahrnahm, zu verkünden, um sie so vor dem Untergang zu retten.¹

Am 24. November 1914 notierte Schenker in sein Tagebuch Folgendes über seinen Schüler Hans Weisse, der zugleich an der Wiener Universität bei Guido Adler studierte:

Weisse erzählt mir Dinge aus dem Seminar Adlers, speziell über dessen Analyse der 3. Leonoren-Ouvertüre, die ihm, wie er sagt, tiefe Schmerzen verursachen, beinahe mehr als die Verwüstungen des Krieges. Der Junge beginnt also am eigenen Körper dasjenige zu spüren, was mich s. Z. von der Kompositionstätigkeit abberief und in den Dienst der Rettungsmission gestellt hat.²

Im Laufe seiner ›Rettungsmission‹ publizierte Schenker eine Reihe von Urtext- und Erläuterungsausgaben musikalischer Werke des 18. und 19. Jahrhunderts, darunter vor allem Klavierwerke Beethovens. 1927 gründete der Schenker-Schüler Anthony van Hoboken auf Anregung seines Lehrers das *Archiv für Photogramme musikalischer Meisterhandschriften* in Wien, dessen Anliegen es war, die über die ganze Welt verstreuten Musikautographen namhafter Komponisten zwischen Bach und Brahms fotografisch zu erfassen, um sie so für Studien- und Editions Zwecke der Allgemeinheit bequem an einem Ort zugänglich zu machen. Schenker erblickte in dem Archiv, in dessen Kuratorium er saß, ein Rettungswerk musikalischer Kultur und ein Bollwerk gegen die Moderne.³

Ebenso erschienen ihm seine musiktheoretischen Arbeiten als Teil der ›Rettungsmission‹, die er nach dem Ersten Weltkrieg forcierte:

War meinen Theorien (wie allen übrigen Arbeiten) zwar schon von vornherein der Stempel gleichsam eines Rettungswerkes aufgedrückt, sofern es galt, die Tonkunst gegen jahrhundertealte Irrtümer der Theorie und des Historismus zu schützen, so hat sich seither der Zwang umso mehr gesteigert, als der dazwischen liegende Weltkrieg alle Kräfte der Zerstörung entfesselt hat, die die Tonkunst im Abendlande gänzlich auslöschten. Es geht heute mehr darum, das Wesen der Musik späteren Zeiten zu überliefern, da nicht zu erwarten ist, daß schon die allernächsten sie wieder aufbauen könnten.⁴

Schenker entwickelte zu jener Zeit seine bis heute einflussreiche Theorie von der Struktur tonaler Musik, die er in seinem 1935 posthum erschienenen *Freien Satz*, dem letzten Teil seines mehrbändigen Hauptwerkes *Neue musikalische Theorien und Phantasien* (1906–1935), weit gereift darlegte.⁵ Seine Theorie beruht auf der Annahme, dass sämtliche Klänge

1 Siehe Federhofer 1985, 11–21.

2 Die im vorliegenden Beitrag zitierten Passagen aus Schenkers Tagbüchern entstammen der Website *Schenker Documents Online* (= *SDO*, <https://schenkerdocumentsonline.org/index.html>, 27.6.2021) und wurden, wenn nicht anders angegeben, vom Verf. transkribiert. Korrekturvorgänge, die auf *SDO* dargestellt werden, sind hier nicht berücksichtigt. Die in den Tagebüchern stets verwendete Abkürzung ›u.‹ für ›und‹ erscheint hier aufgelöst.

3 Siehe Deisinger 2015, 221–243.

4 Schenker 1922, VII f.

5 Schenker 1935.

eines tonalen Musikstücks durch Unter- und Überordnung hierarchisch aufeinander bezogen sind und dass in diesen Stücken mehrere Schichten existieren, für die Schenker die Termini ›Vorder‹-, ›Mittel‹- und ›Hintergrund‹ wählte. Mit Hilfe einer von ihm begründeten Analysemethode sei es möglich, in der Tiefenstruktur organische Zusammenhänge offenzulegen, die nach Schenkers Ansicht das innere Wesen der Komposition ausmachen. Schenker prägte dafür die Begriffe ›Urlinie‹ und ›Ursatz‹. Während die Urlinie eine fallende Linie in der Oberstimme darstellt, besteht der Ursatz aus der Urlinie und dem dazugehörigen Bass, bei dem es sich um eine auf- und absteigende Bassbrechung handelt. Der Ursatz wirke im Hintergrund und könne in verschiedenster Weise ausgearbeitet sein.

In Schenkers Musikauffassung spielte der Geniegedanke eine zentrale Rolle. In der Literatur wurde darauf wiederholt hingewiesen; Autoren, die sich mit dieser Thematik bereits eingehend beschäftigt haben, sind Hellmut Federhofer und Matthew Arndt.⁶ Der Glaube an das Genie durchdrang bei Schenker aber nicht nur dessen Auffassung von Musik. Er prägte auch entscheidend das politische Weltbild des stark an Politik interessierten Musiktheoretikers. Schenker zelebrierte zeitlebens einen prononcierten Geniekult, den er nach dem Ersten Weltkrieg verstärkt mit seiner deutschnationalen Gesinnung verband und zudem öffentlich propagierte. Nicht zuletzt war der traditionell maskulin konnotierte Geniebegriff auch bei Schenker rein männlich konzipiert. Dies geht klar aus diversen Quellen hervor. Schenker war überzeugt, dass dem weiblichen Geschlecht Genies stets fehlen würden. Dieser chauvinistischen Einstellung geht der vorliegende Beitrag unter Berücksichtigung des sozialgeschichtlichen Kontextes auf den Grund. Dabei werden Schenkers Ansichten sowohl in den Geniediskurs als auch in die Geschlechterdebatte jener Zeit eingebettet und in ideengeschichtlicher Hinsicht kommentiert.

Um sich Schenkers ausschließlich männlich konzipiertem Geniebegriff nähern zu können, ist es notwendig, seine Vorstellungen von Männlichkeit und Weiblichkeit zu beleuchten. Welchen Standpunkt nahm Schenker in dem damals öffentlich geführten Geschlechterdiskurs ein? Wie inszenierte er seine eigene geschlechtliche Identität? Wie verhielt er sich gegenüber dem anderen Geschlecht? Zur Klärung dieser Fragen stehen verschiedene Quellen wie Schenkers Schriften oder Dokumente aus seinem Nachlass zur Verfügung, die in der vorliegenden Studie gleichermaßen herangezogen werden. Zudem werden in die Diskussion rund um die Frage nach Schenkers Geschlechterbegriff bereits publizierte Beobachtungen und Erkenntnisse einbezogen, die sowohl aus der einschlägigen Schenker-Forschung als auch aus den musikbezogenen Gender Studies stammen.

Überdies stellt sich die spannende Frage, ob und inwieweit Schenkers Geschlechterbegriff in das Konzept der Urlinie einfluss. Martin Eybl konnte in seiner Arbeit zur geistesgeschichtlichen Entwicklung von Schenkers Theorie⁷ veranschaulichen, dass das Konzept der Urlinie in Verbindung und Wechselwirkung mit politischen Überlegungen entstand und im Kontext des Politischen eine paradigmatische Funktion einnahm. In Anbetracht dessen, dass Schenkers Geschlechterverständnis zur Zeit der Entstehung seiner Theorie durch gesellschaftliche Umbrüche tief erschüttert wurde, erscheint es nicht abwegig, auch einen Zusammenhang zwischen Urlinie und Schenkers Geschlechterbegriff anzunehmen. Dieser Hypothese gilt es hier nachzugehen.

6 Vgl. Federhofer 1985, 300–306 und Arndt 2008, 131–253.

7 Eybl 1995.

GRUNDLEGENDES ZU SCHENKERS GENIEBEGRIFF

Schenkers Beschäftigung mit der Frage nach Genius und Genialität fiel in eine Epoche, in der der Begriff des Genies im allgemeinen Bildungsbewusstsein stark an Bedeutung gewann. Ausschlaggebend dafür war eine kurz vor 1900 in Literatur und Kunst aufkommende Renaissance des vom ›Sturm und Drang‹ geprägten Geniegedankens, dem die Anschauung von der Autonomie des schöpferischen Subjekts gegenüber der Realität zugrunde liegt. Diese aus dem 18. Jahrhundert stammende Vorstellung vom Genie hatte in der Geschichte des Geniediskurses lange Zeit eine vorherrschende Stellung inne. In der Weimarer Klassik und Romantik war ihr Einfluss gleichermaßen groß. Erst mit dem Aufkommen des Naturalismus blickte sie einem Niedergang entgegen. Die vom Naturalismus aufgestellte Forderung nach einer realistischen Darstellung der Welt ohne romantische Illusion oder Idealisierung war mit dem aus dem 18. Jahrhundert tradierten Geniegedanken unvereinbar. Die starke Realitätsorientierung der Naturalisten führte in vielen ihrer Werke zur Abbildung des Lebens in all seiner alltäglichen Durchschnittlichkeit, die gegen Ende des 19. Jahrhunderts Gegenstand heftiger Kritik wurde und ein neues Bedürfnis nach dem von der Realität abgelösten Genie weckte. Die Folge war eine reaktionäre Wiederbelebung des Geniekults, der sich in einer immer mehr von der Masse bestimmten Zeit mit einem zunehmend autoritären Individualismus paarte. Damit einher ging eine romantisch-nostalgische Verklärung großer Einzelpersönlichkeiten aus der Vergangenheit. Wie sehr diese Verklärung damals in Mode war, zeigt beispielsweise die gewaltige Anzahl von Carl Bleibtreus Publikationen, in denen sich der ursprünglich im Naturalismus verhaftete Autor nun dem Individualitätskult verschreibt und historische Gestalten der jüngeren Geschichte besingt. Dazu zählen Bücher wie *Byron der Übermensch* (1897) oder *Der Genie-Kaiser und die Welt* (1905), das Napoleon I. gewidmet ist.⁸

Vor diesem ideengeschichtlichen Hintergrund ist auch Schenkers Geniebegriff zu sehen, dessen Ausformung ganz im Zeichen des damals populären Übermenschenkults und der Verherrlichung vergangener Persönlichkeiten stand. Dem Naturalismus erteilte Schenker eine Absage, wenn er seine Hoffnung auf eine neue Generation von Dichtern setzte, mit denen

wir vielleicht wieder jenen ekligen Realismus unserer Tage überwinden, der unter Wahrheit nur diejenige von Durchschnittsmenschen verstand, nicht aber auch die größerer Naturen! Dieser Realismus war einseitig und verleugnete Helden der Menschheit, [...]. Um dem Volke zu dienen, das zur Mitregierung berufen wurde und aus dessen Händen sie reiche Tantiemen erhielten, haben die Naturalisten Gestalten als unwahr verleumdete, die das Volk noch mehr lieben, weil sie ihm nicht schmeicheln.⁹

Die Zeit der großen Musikergenies verortete Schenker im Zeitalter der harmonischen Tonalität, das seiner Überzeugung nach den bisherigen Höhepunkt in der Entwicklung der Musik darstellte und das mit der Musiksprache Wagners, spätestens aber mit dem Tod Brahms' zu Ende ging. Um diesen Entwicklungsstand wiederzuerlangen, forderte er zum Wohle der gesamten Gesellschaft die absolute Hingabe an das Genie, in dem er zwar ein

8 Vgl. Schmidt 2004, 169–193.

9 SDO, Tagebucheintrag 25.1.1915, https://schenkerdocumentsonline.org/documents/diaries/OJ-01-17_1915-01/r0031.html (10.6.2021).

nachzueiferndes Vorbild sah, das aber ähnlich wie Gott¹⁰ für den Durchschnittsmenschen letztendlich doch unerreichbar sei. In der Geschichte, so Schenker, »gedieh dann allmählich die Kunst der Musik in den Leistungen der Genies so hoch, daß, zeitgemäß gesprochen, eine Überschreitung des von ihnen erzielten Rekordes nicht erhofft werden darf.«¹¹

Den Grund für den gegenwärtigen Niedergang der Musik sah Schenker vor allem in der Missachtung der Genies und in der Verkennung ihrer Werke. Nur eine neuerliche Orientierung am genialen Individuum könne die Menschheit aus der Kulturkrise führen. Da Schenker nach dem Tod von Brahms kein Genie mehr fand, das durch kompositorische Schöpfungen dem Verfall der Musik hätte entgegenwirken können, blieb seine Rettungsmission auf die Beschwörung einer idealisierten Vergangenheit beschränkt.¹²

Schenker selbst empfand sich als Sprachrohr längst verstorbener Komponisten wie Bach, Mozart oder Beethoven. Testamentarisch legte er folgende Inschrift für seinen Grabstein fest: »Hier ruht, der die Seele der Musik vernommen, ihre Gesetze im Sinne der Grossen verkündet wie Keiner vor ihm.«¹³ Damit nahm Schenker für sich in Anspruch, als bisher einziger die Werke seiner Idole gründlich durchschaut und richtig ausgelegt zu haben. Seinen Kollegen im Fach der Musikpädagogik gab er die Mitschuld an dem im Volk herrschenden »Mangel an wahrer Einsicht in die Kunst«:

Hätten zumindest aber die Erzieher und Lehrer die Genie-Kunst begriffen! Sie hätten dann zwar den Zusammenhang, richtiger die Zusammenhanglosigkeit von breiter Masse und der wahren Kunst einsehen, dennoch aber den Schluß ziehen müssen, daß auch dem Volk nur dann wirklich gedient würde, wenn das im Genie-Werk Erreichte als der einzige wahre Inhalt und die einzige wahre Schule der Musik für alle Zeiten unangetastet bliebe und der steile Weg zu dieser Höhe versucht würde, auch wenn die Ergebnisse hinter den Erwartungen immer zurückbleiben müßten! Statt dessen haben die Erzieher die Kunst von vornherein billigt einem Mindestmaß anbequem, gerade dadurch aber verhindert, daß sich ein Begriff davon verbreite, was in der Musik Inhalt sei, was Form, was Satz, was Schreibart und Ausführung, welche Rolle insbesondere dem Genie als dem Schöpfer der Kunst zukommt usw.¹⁴

Schenkers Definition des Genies stimmt im Grunde mit jener von Immanuel Kant überein, der in seiner erstmals 1790 erschienenen *Kritik der Urteilskraft* das Genie als »angeborene Gemütsanlage (*ingenium*), durch welche die Natur der Kunst die Regel gibt«, begreift.¹⁵ Schenker zitierte diese Definition in seiner Erläuterungsausgabe von Beethovens

10 Schenker erblickte im Genie sogar das »Ebenbild eines schöpferischen Gottes«. *SDO*, Tagebucheintrag 21.10.1914, https://schenkerdocumentsonline.org/documents/diaries/OJ-01-16_1914-10/r0026.html (3.6.2021).

11 Schenker 1929, 359.

12 Siehe Eybl 1995, 26 f. In seiner Erläuterungsausgabe von Beethovens op. 101 meint Schenker: »Wie sich zur Stunde zeigt, lernt der Mensch eher im Äther fliegen, als sich zum Genie emporheben.« (Schenker 1921a, 22) Am 13.1.1924 schrieb Schenker dem Künstler Viktor Hammer einen Brief, dessen Inhalt er in seinem Tagebuch festhielt: »An Hammer (Br.): [...] Vom traurigen Stand der Musiker: während ich ihm ein Urteil über [Jean-Baptiste-Siméon] Chardin zutraue, findet sich unter den schaffenden Musikern keiner, der von den Genies etwas wüßte; ich bin – ohne in ihrer Reihe zu stehen – ihr erster und letzter Ohrenzeuge – leide unter meiner eigenen Einmaligkeit, [...]«. *SDO*, Tagebucheintrag 13.1.1924, https://schenkerdocumentsonline.org/documents/diaries/OJ-03-06_1924-01/r0013.html (3.6.2021).

13 Wiener Stadt- und Landesarchiv, Verlassenschaftsabhandlung »Schenker, Heinrich« (gest. am 14.1.1934 im Sanatorium Loew, Wien, IX. Mariannengasse 20; letzter Wohnort: Wien, III. Keilgasse 8) und *SDO*, Schenkers Testament, https://schenkerdocumentsonline.org/documents/other/OJ-35-6_1.html (3.6.2021).

14 Schenker 1929, 361.

15 Kant 2001, 193.

Klaviersonate op. 101.¹⁶ Neben Kant beeinflussten auch Goethe und Schopenhauer Schenkers Auffassung vom Genie.¹⁷ Kants Einfluss reichte jedoch weit über Schenkers Geniebegriff hinaus. Wie von Kevin Korsyn in seiner Studie »Schenker and Kantian Epistemology«¹⁸ überzeugend nachgewiesen, finden sich in Schenkers musiktheoretischen Gedankengängen zahlreiche Analogien zu Kants Erkenntnistheorie.

Mit seiner Definition des Genies wandte sich Kant von der aristotelischen Tradition ab, welche die Kunst als Nachahmung der Natur verstand.¹⁹ Ähnlich wie Kant sieht auch Schenker im Genie des Künstlers die Natur selbst am Werk, um sich im Kunstwerk zu manifestieren.²⁰ So meint er, dass nur das mit einer Naturgabe ausgestattete Genie dazu fähig sei, einen organischen Zusammenhang zwischen den Teilen der Sonatenform herzustellen. Dabei lasse sich das Genie vom naturgegebenen Ursatz leiten. Als Beispiel nennt Schenker Joseph Haydn, der in der Entwicklungsgeschichte der Sonatenform bekanntlich in deren Anfangsphase wirkte:

Haydn kannte ja noch keine Formenlehren, wie wir sie kennen; das neue Leben, das er zeugte, schöpfte er aus dem Leben seines Geistes. Ihn beherrschte die Umlinie und die Baßbrechung mit der Macht eines Naturtriebes und von ihnen bezog er auch die geniale Spannkraft zur Bewältigung des Ganzen als einer Einheit.²¹

JEAN PAUL UND DAS VERGESCHLECHTLICHTE GENIE

In seiner 1906 erschienenen *Harmonielehre* vergleicht Schenker das Genie mit einem Nachtwandler, der sich unbeirrt und instinktiv seinen Weg bahnt:

Genies [...] ist es oft eigen, Nachtwandlern gleich den rechten Weg zu gehen, auch wenn sie durch dieses oder jenes [...] verhindert sind, auf ihren Instinkt zu horchen. Es ist, als komponierte geheimnisvoll hinter ihrem Bewußtsein und in ihrem Namen die weit höhere Macht einer Wahrheit, einer Natur, der es gar nichts verschlägt, ob der glückliche Künstler selbst das Richtige wollte oder auch nicht. Denn ginge es ganz nach Bewußtsein der Künstler und nach ihrer Absicht, wie oft würden ihre Werke schlecht ausfallen – wenn nicht glücklicherweise jene geheimnisvolle Macht alles selbst aufs beste ordnen würde.²²

Die Vorstellung vom Genie als einem unbewusst agierenden Nachtwandler findet sich erstmals bei Jean Paul,²³ den Schenker zu den großen deutschen Denkern und Dichtern wie Goethe, Schiller, Kant und Hölderlin rechnete. In der Literatur wurde wiederholt darauf hingewiesen, dass Schenkers Geniebegriff vermutlich auf Jean Pauls Geniekonzept zurückgeht, das dieser in seiner erstmals 1804 publizierten *Vorschule der Aesthetik* for-

16 Schenker 1921, 23.

17 Siehe Arndt 2018, 21–72.

18 Korsyn 1988, 1–58.

19 Siehe Ortland 2004, 267–272.

20 Vgl. Cook 2007, 73 f.

21 Schenker 1926b, 46–48.

22 Schenker 1906, 76 f. Vgl. Snarrenberg 1997, 84 f.

23 »Das Genie ist in mehr als einem Sinne ein Nachtwandler: in seinem hellen Traume vermag es mehr als der Wache und besteigt jede Höhe der Wirklichkeit im Dunkeln; aber raubt ihm die träumerische Welt, so stürzt es in der wirklichen.« (Jean Paul 2015, 70)

multierte.²⁴ Ein Vergleich der Gedanken von Jean Paul mit Schenkers Verständnis vom Genie offenbart unverkennbare Parallelen zwischen den beiden Genie-Konzeptionen. Aus seinen Tagebüchern wissen wir, dass Schenker Jean Pauls Schriften gut kannte.²⁵ Nicht zuletzt belegt ein längeres Zitat aus der *Vorschule der Aesthetik* in Schenkers unveröffentlicht gebliebenem Aufsatz »Das deutsche Genie in Kampf und Sieg« von 1914,²⁶ dass sich Schenker mit Jean Pauls Geniekonzept gründlich auseinandergesetzt hat.

Ausgangspunkt von Jean Pauls genieästhetischen Überlegungen sind die »poetischen Kräfte«: Um deren Wirkungsgrade zu verdeutlichen, trifft er eine Rang- und Zuordnung, in deren Rahmen die Vergeschlechtlichung des Genies und die Geschlechterhierarchie der damaligen Zeit eine maßgebende Rolle spielen. Insgesamt unterscheidet Jean Paul drei dieser Kräfte: die »schaffende Phantasie«, die dem aktiven Genie eigen sei, die »nachschafter Phantasie«, die er dem sogenannten passiven Genie zuordnet, und die »Einbildungskraft«, mit der jedes wahrnehmende Lebewesen und somit auch das Talent ausgestattet sei. Im Unterschied zum vielkräftigen Genie, in dem laut Jean Paul alle Kräfte auf einmal in Blüte stehen, könne das einseitige Talent nur Teile der Wirklichkeit darstellen.²⁷ Das in seiner Stufenfolge der poetischen Kräfte in der Mitte liegende »passive Genie« bezeichnet Jean Paul auch als das »weibliche«, das »reicher an empfangender als schaffender Phantasie« sei.²⁸ Es könne zwar den Weltgeist in großen Werken und im Leben aufnehmen und an diesem »wie das zarte Weib am starken Manne«²⁹ hängen bleiben, ist aber zur Darstellung einer eigenen Weltanschauung unfähig. Allerdings besitze es die Fähigkeit zur Nachahmung, die es ihm erlaube, die Weltanschauung des Genies fortzusetzen und fortzubilden.³⁰

Analog dazu spricht Schenker in seinem frühen mehrteiligen Aufsatz »Der Geist der musikalischen Technik« im *Musikalischen Wochenblatt* von 1895 dem nachahmenden Komponisten das Verdienst zu, Inhalte, die ursprünglich der originale Künstler mit Hilfe der »musikalischen Phantasie« schuf, durch Übernahme zu pflegen und sie somit der Nachwelt weiterzureichen:

Ein jeder Inhalt, der in einer gewissen Zeit neu gewesen, war selbstverständlich mit einem eigenen Ausdruck begabt. Nachdem dieser Inhalt durch die Köpfe vieler Nacherfindenden und Nachempfindenden gegangen, verblasste er zu einer bekannten Redensart, weil man ihm weder eine

24 Siehe Solie 1980, 155; Snarrenberg 1997, 85 und Cook 2007, 72.

25 Siehe Deisinger/Bent o. J., 286. In seinen Tagebüchern zitiert Schenker gelegentlich aus Jean Pauls Werken. SDO, Tagebucheintrag 3.7.1913, https://schenkerdocumentsonline.org/documents/diaries/OJ-01-12_1913-07/r0003.html (3.6.2021); Tagebucheintrag 10.7.1913, https://schenkerdocumentsonline.org/documents/diaries/OJ-01-12_1913-07/r0016.html (3.6.2021) und Tagebucheintrag 5.5.1914, https://schenkerdocumentsonline.org/documents/diaries/OJ-01-14_1914-05/r0006.html (3.6.2021).

26 SDO, »Das deutsche Genie in Kampf und Sieg«, transkribiert von Ian Bent, https://schenkerdocumentsonline.org/documents/other/OJ-21-2_1.html (3.6.2021). Das Zitat lautet: »Nur das einseitige Talent gibt wie eine Klaviersonne unter dem Hammerschlage Einen Ton; aber das Genie gleicht einer Windharfen-Saite; eine und dieselbe spielt sich selber zu mannigfachen Tönen vor dem mannigfachen Anwehen. Im Genius stehen alle Kräfte auf einmal in Blüte; und die Phantasie ist darin nicht die Blume, sondern die Blumengöttin, welche die zusammenstäubenden Blumenkelche für neue Mischungen ordnet, gleichsam die Kraft voll Kräfte.« (Jean Paul)« (vgl. Jean Paul 2015, 68)

27 Vgl. ebd., 52–68.

28 Ebd., 60.

29 Ebd.

30 Vgl. ebd., 60–66 sowie Wilkending 1968, 44–47.

neue Aufmerksamkeit, noch ein dauerndes Interesse mehr zu widmen brauchte. [...] Gegenüber solchen Redensarten [...] regt sich das Vorurtheil, es gehe dem Inhalt mit der Zeit der Ausdruck von selbst ganz verloren, und man pflegt poetisch zu sagen, es sterben und vergehen die Inhalte. Ich aber denke anders. Es behält ein jeder Inhalt die Kraft, die er einst hatte, [...]. Mit der Frage der musikalischen Redensarten hängt auch die Schätzung der nicht originalen Componisten zusammen, [...]. Wenn es auch wahr ist, dass der originale Künstler seinen neu geschaffenen Inhalt immer einfacher und typischer darstellt, als seine Nachahmer, so müsste es eigentlich immer noch unerklärlich bleiben, warum wir unsere Empfindungen einem Inhalt nicht gerne erschliessen mögen, der dem als original und sympathisch uns bekannten Inhalt doch verwandt ist? Es ist nun klar, dass wir hier augenblicklich die persönliche Schätzung des nachahmenden Componisten mit der Empfindung des Inhaltes selbst vermengen, und der Inhalt, den wir sonst, wenn wir die originale Quelle nicht wüssten, mit Vergnügen begrüßen könnten, lässt uns kalt, sobald wir wissen, dass sein Schöpfer eine blos derivative Kraft hat. Dieselbe Frage erfährt heute eine interessante Beleuchtung durch die Schätzung der auf uns gekommenen [...] griechischen Musikreste. Wer sagt uns, dass wir in diesen Resten wohl die originellste griechische Musik haben? Und doch sehen wir, froh der alten Kunst, mit Recht davon ab, denn die Reste sind immerhin griechische Musik und geben über sie Auskunft, gleichviel ob sie einst typisch und originell sich gebärdeten oder nicht.³¹

Auch wenn Schenker bei der Einordnung des nachahmenden Künstlers den von Jean Paul geprägten Begriff vom »passiven« oder »weiblichen Genie« hier nicht verwendet, so ist doch klar, dass er das Wesen des in der Stufenfolge ganz oben stehenden Genies für männlich befindet. Dies geht etwa aus einem 1929 erschienenen Aufsatz hervor, in dem Schenker zunächst auf die menschliche Sprache eingeht und hier zwischen der »Muttersprache«, die den Grundbedürfnissen des Menschen diene, und der über die Grenzen der »Muttersprache« hinausreichenden »Schriftsprache« unterscheidet. Letztere bezeichnet er als »Vatersprache«, deren Wortschatz sich ständig durch neue Auffassungen und Vorstellungen erweitere. In der Musik, so Schenker, sei es anders:

Wohl ist auch sie [die Musik] eine Sprache, doch frei von allem Gegenständlichen, kennt sie sozusagen nur eine Schriftsprache, nur die Tonsprache der Genies als Vatersprache. Schon sich selbst Gesetz, Inhalt und Form der Musik zugleich, schafft die Tonsprache der Genies von Schöpfung zu Schöpfung immer neue Tonworte, lehrt die Kunst des Satzes, der Synthese, der Schreibart und der Ausführung – neben ihr besteht in der Musik nichts, was der Muttersprache in der Wortsprache ähnelte. Auch die Werke der Talente entbehren noch jeder kunstbindenden und fortbildenden Kraft; sie stellen nur ein Verdünnen von durch das Genie längst besser Gedachtem und Ausgeführtem vor. Daher: wer die Tonsprache der Genies nicht hört, kennt die Musik überhaupt noch nicht. Und darin ist auch der Grund gelegen, weshalb die breiten Massen sich die Werke der Genies bisher nicht aneignen konnten.³²

Im Unterschied zu Jean Paul, dessen »weibliches Genie« stets auf Konzeptebene gedacht blieb, was sich beispielsweise in Jean Pauls Zuordnung von Jean-Jacques Rousseau und Denis Diderot zu den »weiblichen Gränzgenies« zeigt,³³ begriff Schenker nicht nur die typischen Eigenschaften eines Genies als männlich, sondern ordnete auch das Genie selbst – also in seiner physischen Gestalt – dem maskulinen Geschlecht zu. Ein Beispiel für diese Biologisierung kann Schenkers Tagebüchern entnommen werden, in denen Schenker am 10. November 1906 im Zusammenhang mit Überlegungen über »[Anton] Bruckner und das Volk in der Kunst« schreibt, dass »alle Genies der Kunst immerhin

31 Schenker 1990, 150 f.

32 Schenker 1929, 360.

33 Jean Paul 2015, 62.

doch Männer aus dem ›Volk‹ waren.³⁴ Die Betonung liegt hier auf dem Wort »Volk«. Dass die Genies alles Männer waren, verstand sich für Schenker von selbst. Dies bezeugt schon die Beiläufigkeit, mit der diese Ansicht hier auftaucht.

Ebenso beiläufig und ebenfalls in den Tagebüchern gab Schenker seiner festen Überzeugung Ausdruck, dass »der Frau Genietum nicht gegeben« sei.³⁵ In einem Eintrag vom 12. Juni 1913 heißt es:

Abends in einer Frauenversammlung, die das Stimmrecht zum Programm hat. Am interessantesten war mir zu beobachten, daß auch in bezug auf einen solchen Punkt die Frauen dasselbe wie die Männer treffen! Das Arrangement der Versammlung, sowie die oratorischen Leistungen zeigen gute Nachahmung der Männer an; der Unterschied mag nun also, – von genialen männlichen Politikern abgesehen, die wie Genies überhaupt dem weiblichen Geschlecht, meiner bestimmten Ueberzeugung nach, stets fehlen werden – einzig darin bestehen, daß das Treiben der Frauen durch stärkere Grade von Eitelkeit belebt, bzw. verunstaltet wird. Gewiß ist Eitelkeit auch dem männlichen Geschlecht nicht fremd, ich möchte sogar meinen, es sei eitler, als das weibliche; nur besteht zwischen den Eitelkeiten beider Geschlechter der beträchtliche Unterschied, daß die Frauen allen Schein lediglich durch Kleidung ausdrücken, die Männer dagegen mehr durch Worte und Taten.³⁶

Auffallend ist, dass Schenker in diesem Tagebucheintrag dem weiblichen Geschlecht die Fähigkeit zu einer guten Nachahmung der Männerwelt bescheinigt. Damit findet sich hier einmal mehr eine Analogie zur Gedankenwelt Jean Pauls, der, wie oben skizziert, die Nachahmungsfähigkeit als eine typisch weibliche Stärke erachtet.

Schließlich findet sich in seinen Tagebüchern ein Eintrag, in dem Schenker ein weiteres Mal auf die weiblich assoziierte Nachahmungsgabe im Kontext der damaligen Frauenbewegung zu sprechen kommt. Diesmal äußert er sich über die Nachahmung allerdings in einem durchweg spöttisch-abwertenden Tonfall, was offenbar auch mit der hier thematisierten Sonate des von Schenker nicht geschätzten Komponisten Franz Liszt zusammenhängt: »27. [Januar 1907] [...] das böse Schicksal hat endlich die Liszt Son. H^m. erreicht! Nun spielen auch Kinder dieses Werk! (Angeblich Emanzipation der Kinder, wie des Frauengeschlechtes; die Kunst der leeren Nachahmung ist aufs höchste gestiegen.)«³⁷

FRAUEN IM PERSÖNLICHEN UMFELD SCHENKERS UND SEIN VERHÄLTNIS ZU IHNEN

An dieser Stelle möchte der vorliegende Beitrag Einblicke in Schenkers Beziehungen zu Frauen aus seinem unmittelbaren Umfeld liefern. Damit soll gezeigt werden, dass Frauenfeindlichkeit als möglicher Beweggrund für Schenkers Ausgrenzung der Frauen aus seinem Geniekonzept nicht in Frage kommt. Schenker war keineswegs ein Frauenhasser. Jedoch spiegelt er den Prototyp eines patriarchalisch geprägten Mannes um 1900 wider. In seinem Verhalten entsprach er ganz der in der damaligen Gesellschaft vorherrschenden

34 SDO, Tagebucheintrag 10.11.1906, transkribiert von Ian Bent, https://schenkerdocumentsonline.org/documents/diaries/OJ-01-05_1906-11/r0008.html (3.6.2021); auch zit. in Federhofer 1985, 300 f.

35 University of California, Riverside, *Oswald Jonas Memorial Collection*, 2/5, 506, Tagebucheintrag 13.11.1916.

36 SDO, Tagebucheintrag 12.6.1913, https://schenkerdocumentsonline.org/documents/diaries/OJ-01-12_1913-06/r0014.html (3.6.2021).

37 SDO, Tagebucheintrag 27.1.1907, https://schenkerdocumentsonline.org/documents/diaries/OJ-01-06_1907-01/r0018.html (3.6.2021).

den Sichtweise, die eine Überlegenheit von Männlichkeit unhinterfragt ins Zentrum der Welt rückte. Auf dieses Geschlechterverständnis wird im übernächsten Kapitel noch näher eingegangen werden.

Zu den Frauen, mit denen Schenker fortwährend zu tun hatte, gehörten seine Schülerinnen, die allesamt aus wohlhabenden Familien stammten und in der gehobenen Gesellschaft verkehrten. In finanzieller Hinsicht war Schenker stark von seiner Schülerschaft abhängig, da er seinen Lebensunterhalt vorwiegend als Privatlehrer bestritt. Eine akademische Position, die ihm ein geregeltes Einkommen gewährleistet hätte, blieb ihm zeitlebens verwehrt. Bei der Drucklegung seiner Werke war Schenker weitgehend auf Mäzene angewiesen, unter denen sich auch Frauen wie z. B. seine Schülerinnen Sofie Deutsch³⁸ und Angelika Elias³⁹ befanden. In seinem Selbstwertgefühl bedroht, wollte Schenker das Abhängigkeitsverhältnis zu seiner Schüler- und Gönnerschaft keinesfalls als ein einseitiges verstanden wissen, in dem er bloß auf die Rolle eines Schuldners oder gar eines Bittstellers reduziert wird. Vielmehr empfand er das Gegenteil. Aus seiner Sicht lagen die ihm ausgezahlten Gelder weit unter dem Wert jener Arbeit, die er im Rahmen seiner Mission als Vermittler und Retter der wahren Kunst für seine Mitmenschen leistete. Wie aus zahlreichen Tagebuchnotizen ersichtlich, fühlte er sich hinsichtlich des Nutzens, den seine Leistungen brächten, oft sogar ausgebeutet.

In Schenkers Privatleben spielten zwei Frauen eine wesentliche Rolle. Eine davon war seine Lebensgefährtin Jeanette, die er liebevoll Lie-Liechen nannte. Diese war in erster Ehe mit dem Geschäftsmann Emil Kornfeld verheiratet, mit dem sie zwei Söhne hatte. Nachdem Jeanette Heinrich Schenker kennen und lieben gelernt hatte, verließ sie 1910 ihre Familie, um mit Schenker ein neues Leben aufzubauen. Es begann ein langjähriger Kampf um ihre Scheidung, die erst nach einer Gesetzesänderung im Jahre 1919 vollzogen werden konnte.⁴⁰ Während des langwierigen Scheidungsprozesses kritisierte Schenker wiederholt die an männlichen Interessen ausgerichtete »Ehegesetzgebung, in der die Männer ihren eigenen Charakterlosigkeiten die Würde gesetzlich erlaubter oder mindestens geduldeten Handlungen anzulegen wußten, während sie dieselben Handlungen, wenn sie von Frauen wider sie verübt worden, als Infamien und Verbrechen wider Sitte und dgl. ausschreien und bestrafen.«⁴¹

Noch im Jahr ihrer Scheidung heiratete Jeanette ihren neuen Partner. Wenn auch kinderlos, so verlief die Ehe doch sehr harmonisch. Jeanettes Rollenverhalten in der Ehe entsprach offenbar genau Schenkers konservativem Frauenbild. In einem Brief an seinen Kollegen August Halm lobte er ihre Kochkunst und betonte, dass sie ihm »noch überdies vollkommen gerüstet [...] auch geistig zur Seite« stehe.⁴² Jeanette führte nicht nur den Haushalt, sondern unterstützte ihren Mann tatkräftig bei seiner Arbeit, indem sie große Mengen an Schreibarbeiten übernahm. Darüber hinaus war sie ihm eine kluge und verständnisvolle Gesprächspartnerin, bei der er immer wieder Rat suchte. Seine letzte

38 Siehe Bent o. J.c.

39 Siehe Bent, o. J.a.

40 Siehe Bent o. J.b.

41 University of California, Riverside, *Oswald Jonas Memorial Collection*, 2/2, 209 f., Tagebucheintrag 28.4.1916 (Hervorhebung im Original).

42 SDO, Brief vom 2.11.1922, transkribiert von Ian Bent und Lee Rothfarb, <https://schenkerdocuments.org/documents/correspondence/DLA-69.930-11.html> (3.6.2021).

Schrift, den *Freien Satz*, widmete er ihr mit den Worten »Meiner geliebten Frau«⁴³ und in seinem Testament fordert er alle Freunde seines Lebenswerkes auf, stets eingedenk zu bleiben, dass sein Werk auch ihr Werk gewesen sei.⁴⁴

Die zweite wichtige Frau in Schenkers Leben war seine Mutter Julia, die nach dem Tod ihres Ehemanns im Jahre 1887 ihre Heimat Galizien verließ und nach Wien ging, um in der Nähe ihres Sohnes zu sein, der schon 1884 wegen des Studiums dorthin gezogen war. Schenker hatte zu ihr ein sehr enges Verhältnis. Julia entstammte wie ihr Gatte, Schenkers Vater, einer jüdischen Familie. Im Unterschied zu ihrem Sohn war sie sehr fromm und praktizierte ihren jüdischen Glauben. Zweifelsohne trugen ihr Einfluss und seine Liebe zu ihr dazu bei, dass Schenker trotz seines tiefen Bedürfnisses nach vollständiger Assimilation an die deutsche Kultur nie aus der Israelitischen Kultusgemeinde austrat.⁴⁵ Dafür mitentscheidend war wohl auch das Glaubensbekenntnis von Jeanette, die ebenfalls aus einem jüdischen Elternhaus stammte und dem Judentum ihr Leben lang – wenn auch nicht als praktizierende Gläubige – treu blieb.

Aus Schenkers Tagebüchern erfahren wir, dass sich seine beiden Brüder Wilhelm und Moriz im Unterschied zu ihm und seiner Schwester Sophie, mit der sich Schenker zeitlebens gut verstand, taufen ließen. Obwohl er am 21. September 1914 beim ersten Treffen zwischen Jeanette und seiner Mutter, bei dem auch sein Schwager anwesend war,⁴⁶ Jeanettes jüdische Konfession bekannt gegeben hatte, erfuhr Sophie davon erst sechs Wochen später:

28. [Oktober 1914] Die Schwester ruft mich ins Nebenzimmer, um mich wegen der Konfession Lie-Liechens zu interpellieren und um mir mitzuteilen, daß ihr ältester Junge – wie sie orientalistisch sagt – »die ganze Nacht geweint hat«, weil er über dem Bett Lie-Liechens ein Christusbild gesehen und daraus Schlüsse auf die Religion Lie-Liechens gezogen und den Schmerz empfand, daß nun auch ich, der dritte von den Brüdern mich würde taufen lassen müssen. Es gelang mir rasch über diese Sache Beruhigung zu schaffen, aber aus dem Sinn will es mir doch nicht, daß mein Schwager, der deutlich vernahm, was ich der Mutter in seiner Anwesenheit erklärte, weder Zeit noch Mühe aufbrachte, darüber auch nur ein Wort an seine Frau und Kinder zu verlieren. Das Tempo eines Durchschnittsmenschen.⁴⁷

Die hier in diesem Zusammenhang abschätzig gemeinte Bemerkung »orientalistisch« zählt zu jenen antisemitischen Äußerungen, zu denen sich Schenker gelegentlich gegenüber Juden und Jüdinnen hinreißen ließ, die sich nicht vollständig an die deutsche Kultur assimilierten, sondern an jüdischen Traditionen festhielten und ihren Glauben offen praktizierten. Kulturell fühlte sich Schenker der deutschen Nation zugehörig, deren kulturelle Leistungen ganz seinem Kulturideal entsprachen.⁴⁸

43 Schenker 1935, 5.

44 Wiener Stadt- und Landesarchiv, Verlassenschaftsabhandlung »Schenker, Heinrich« (gest. am 14.1.1934 im Sanatorium Loew, Wien, IX. Mariannengasse 20; letzter Wohnort: Wien, III. Keilgasse 8) und *SDO*, Schenkers Testament, https://schenkerdocumentsonline.org/documents/other/OJ-35-6_1.html (3.6.2021).

45 Siehe Bent/Deisinger o. J.

46 *SDO*, Tagebucheintrag 21.9.1914, https://schenkerdocumentsonline.org/documents/diaries/OJ-01-15_1914-09/r0032.html (3.6.2021).

47 *SDO*, Tagebucheintrag 28.10.1914, https://schenkerdocumentsonline.org/documents/diaries/OJ-01-16_1914-10/r0034.html (3.6.2021).

48 Siehe Botstein 2003, 11–16 und Eybl 2018.

CHAUVINISTISCHER GENIEKULT

Schenker war überzeugt, dass die deutsche Kultur jeder anderen überlegen sei. Aus dieser Überzeugung heraus bezog er eine stark deutschnationale Position, wobei er seine Konfession unter den Eindrücken des zunehmenden Antisemitismus weitgehend verheimlichte. In seiner politischen Haltung als Deutschnationaler radikalisierte sich Schenker nach Ausbruch des Ersten Weltkrieges, in dessen Verlauf er sich zunehmend zum deutschen Militarismus bekannte, wobei er die Kämpfe an der Front nie selbst miterlebte, weil er wegen Blähhalses und Fettleibigkeit für wehrdienstuntauglich erklärt wurde.⁴⁹ Zu einer weiteren Radikalisierung seiner Weltanschauung kam es mit dem für die Mittelmächte ungünstigen Kriegsende, dem Zusammenbruch der deutschen und österreichisch-ungarischen Monarchie und dem Versailler Vertrag.

Unter den Eindrücken der weltpolitischen Umbrüche begann Schenker, seinen Deutschnationalismus offensiv in der Öffentlichkeit zu vertreten, und verknüpfte diesen mit seinem Geniekult. Bereits zu Kriegsbeginn verfasste er den oben schon erwähnten, mit einem Jean Paul-Zitat versehenen Aufsatz »Das deutsche Genie in Kampf und Sieg (Betrachtungen *sub specie aeternitatis*)«, den er in der *Frankfurter Zeitung* veröffentlichen wollte, wozu es aber aus redaktionellen Gründen nicht kam. Darin präsentiert Schenker seinen Geniebegriff in Verbindung mit dem Krieg, der damals als reine Männersache galt. Die Vorstellung vom männlichen Genie kommt dabei in einer äußerst martialischen Sprache zum Ausdruck, in welcher der Begriff »Genie« von maskulin konnotierten Attributen und Umschreibungen beherrscht wird.

In seinen Ausführungen meint Schenker, dass nur die deutsche Nation dazu fähig sei, Geniales zu schaffen, da ihr von Natur aus eine »geniale Potenz« gegeben sei. Als Beweis führt er die deutsche Musik an, die »allein eine wirklich gute, rechtschaffene und wahre Musik« sei. Den gegenwärtigen Weltkrieg sieht er als »Kampf französischen und englischen Talentes, sowie sonstiger Halbtalente gegen das deutsche Genie«, dem der Sieg naturgemäß gehören werde. Dass Schenker die Überlegenheit des deutschen Genies nicht nur auf die geistige Ebene beschränkt wissen wollte, zeigt sich in seinem Schwärmen für die deutsche Armee, der er ebenso »wirkliches Genie« attestiert und die er als »Vollzugsorgan des genialen Deutschland wider dessen äußere Feinde« betrachtet.⁵⁰

Mit einer derartigen Genie-Ideologie stand Schenker nicht alleine da. Er reihte sich damit in eine Riege von deutschsprachigen Autoren ein, die schon vor dem Ersten Weltkrieg einem autoritären Geniekult frönten und dem Genie das Recht auf Gewalt einräumten. So sprach Carl Bleibtreu in seinem 1905 erschienenen Napoleon-Buch *Der Genie-Kaiser und die Welt* vom »Herrscherrecht des Genies«, das der Welt »mit der Rute« eingebläut werden müsse.⁵¹ Die Verherrlichung von Herrschaft und Gewalt findet sich auch in Julius Langbehns Bestseller *Rembrandt als Erzieher*, das nach seinem Erscheinen im Jahre 1890 zahlreiche Neuauflagen erfuhr und bis in die Weimarer Republik hinein verbreitet war. Darin prophezeit Langbehn dem deutschen Kaiser Wilhelm II. eine glorreiche Zukunft als genialer »Geisteskaiser« und meint, dass »nach den Triumphen der Kriegs-

49 Zu Schenkers Befreiung vom Militärdienst siehe Federhofer 1985, 45.

50 SDO, »Das deutsche Genie in Kampf und Sieg (Betrachtungen *sub specie aeternitatis*)«, transkribiert von Ian Bent, https://schenkerdocumentsonline.org/documents/other/OJ-21-2_1.html (3.6.2021); vgl. Cook 2007, 152 f.

51 Zit. nach Schmidt 2004, 182.

kunst noch die Triumphe des Kunstkrieges für Deutschland kommen« werden, denn »Krieg und Kunst gehören zusammen – auch in der Unendlichkeit.«⁵²

Wie Schenkers Aufsatz fußt auch Langbehns Buch auf einer extrem deutschnationalen Haltung, die sich in beiden Schriften vor allem in der Überzeugung von der deutschen Vorherrschaft in Politik und Kunst äußert. Ein anderer Autor, der bereits vor dem Ersten Weltkrieg Genie-Ideologie mit deutschnationalem Gedankengut verquickte, war Michael Georg Conrad. Der anfangs dem Naturalismus verpflichtete Schriftsteller wandte sich in seiner 1902 erschienenen Autobiografie *Von Emile Zola bis Gerhart Hauptmann* ganz dem Kult des Individualismus zu. Darin ersehnt sich Conrad ein »unbezweifelbares Genie des Idealismus, ein reines, göttliches Kraftwunder in der Philosophie«, das, sobald es erscheine, »um die Herrschaft kämpfen und die Gewalt über die Köpfe und Herzen an sich reißen« werde. Nicht zuletzt nimmt Conrad in seinen Ausführungen die nationalsozialistische Blut-und-Boden-Ideologie vorweg, wenn er meint, dass »im Geheimnis des Blutes und des Bodens« das »Geheimnis der Kunst« ruhe.⁵³

Schenker setzte seine genieästhetische Überzeugungsarbeit nach dem Ersten Weltkrieg beharrlich fort. Ihren Höhepunkt fand sie im Pamphlet »Von der Sendung des deutschen Genies«, das 1921 die von ihm gegründete Zeitschrift *Der Tonwille* programmatisch eröffnete.⁵⁴ Die Hefte dieser Zeitschrift, die den Untertitel *Flugblätter zum Zeugnis unwandelbarer Gesetze der Tonkunst einer neuen Jugend dargebracht* tragen und nur Texte aus der Feder ihres Gründers enthalten, widmete Schenker »einzig der Pflege des Genies«.⁵⁵

In seinem mit Hasstiraden gegen die westlichen Siegermächte gespickten Eröffnungspamphlet spannt Schenker seinen Gedanken von der Überlegenheit Deutschlands und von der Unfähigkeit der übrigen Nationen, Genies hervorzubringen, fort. Für den verlorenen Krieg machte er nicht die Truppen im Feld, sondern Zivilisten im Hinterland, die die unbesiegt gebliebene Armee verraten hätten, verantwortlich und deutete den politischen Niedergang als Folge der von ihm diagnostizierten Kulturkrise, deren Hauptursache die Abkehr vom Genie sei. Der Zusammenbruch der Monarchie, das Erstarken des Marxismus mit seiner Forderung nach einer klassenlosen Gesellschaft und die Einführung der Demokratie, in der alle Staatsbürger gleiche Rechte besitzen, hat das Weltbild Schenkers, der die Aristokratie für die beste Staatsform hielt, schwer erschüttert.⁵⁶

Ein Jahr nach Erscheinen der politischen Streitschrift nutzte Schenker das Vorwort zum zweiten Halbband seiner Kontrapunktlehre, um speziell mit der Demokratie abzurechnen. Darin bekräftigt Schenker seine Überzeugung von der Unvereinbarkeit zwischen demokratischen Prinzipien und seiner Vorstellung von Kultur. Mit der Einführung der Demokratie in Deutschland sei »das letzte Bollwerk des Aristokratismus gefallen und die Kultur sieht sich an die Demokratie verraten, die ihr grundsätzlich und organisch feindlich gesinnt ist, denn Kultur ist Auslese, tiefsinnigste Synthese auf Grundlage der Genies.«⁵⁷

52 Ebd., 188–191.

53 Ebd., 187 f.

54 Vgl. Bent 1991, 3–34; Reiter 2003, 135–159 und Cook 2007, 143–155.

55 Schenker 1921c, 3.

56 Siehe Eybl 1995, 11–29.

57 Schenker 1922, VIII.

Schenkers Weltanschauung lag ein strenges Ordnungssystem zugrunde, das sich in seiner Theorie von der hierarchischen Struktur tonaler Musik widerspiegelt und aus dem sich seine strikt ablehnende Haltung gegenüber der in der Moderne postulierten ›Emanzipation der Dissonanz‹ erklärt. Schenker verstand dieses Ordnungssystem als eine von der Natur gegebene Rangordnung, an deren Spitze eine immerwährende Autorität steht. Als Inbegriff dieser Autorität galt ihm das Genie.

In seinem Buch *Ideologie und Methode. Zum ideengeschichtlichen Kontext von Schenkers Musiktheorie* (1995) konnte Martin Eybl enge Zusammenhänge zwischen Schenkers politischen Vorstellungen und der Idee der Urlinie nachweisen. Es fällt auf, dass Schenker das Konzept der Urlinie unmittelbar nach dem Ersten Weltkrieg entwickelte, zu einer Zeit, in der es in Politik und Gesellschaft zu großen Umbrüchen kam, gegen die er mit publizistischen Mitteln anzukämpfen versuchte. Die Idee der Urlinie präsentierte Schenker der Öffentlichkeit erstmals 1921 in seinem Aufsatz »Die Urlinie. Eine Vorbemerkung«, der unmittelbar seinem politischen Text »Von der Sendung des deutschen Genies« im ersten Heft des *Tonwillen* folgt. Darin gipfeln Schenkers Ausführungen »in einer kritischen Gegenüberstellung der gesellschaftlichen und der musikalischen Situation im Nachkriegsdeutschland, ein Vergleich, in dem Schenker einen deutlichen Konnex zwischen Sozialstruktur und Satzstruktur herstellt«⁵⁸:

Mit dem Zerschlagen der Urlinie und dem Verwüsten der Musikwahrheit hat Wagner der Musik ein ähnliches Schicksal bereitet, wie Karl Marx der Gesellschaft mit dem Zertrümmern aller Überlieferung und der in ihr ruhenden, von ihm aber nicht begriffenen Wahrheiten. [...] Und so wie man Karl Marx, um es recht kraß zu sagen, sehr wohl den Henker der deutschen Menschheit nennen könnte, [...] so kann man auch von Wagner sagen, daß er zum Henker der deutschen Tonkunst geworden, [...].⁵⁹

Politikverständnis und Musikanschauung beruhen bei Schenker gleichermaßen auf dem Modell einer durchgängigen Hierarchie. Die Lehre von der Urlinie geht von der Annahme aus, dass im musikalischen Satz tonaler Meisterwerke eine zentrierte Rangordnung vorherrsche, in der sich alle musikalischen Teilelemente hierarchisch aufeinander beziehen und in der das Tonmaterial gänzlich auf die Urlinie als Zentrum der Komposition hin orientiert ist. Der Komponist, so Schenker, messe

jedem einzelnen Ton das ihm gebührende Maß von Gerechtigkeit zu: er stellt sie alle in den Dienst einer Idee, schafft die zur Ausführung nötige Über- und Unterordnung – ich sagte es schon und wiederhole es: wie viel könnten doch Staatsmänner von ihm lernen, wenn sie lernen könnten! – und erreicht so den Wohlklang eines organischen Ganzen.⁶⁰

Ein solches System, in dem die einzelnen Elemente sich einer übergeordneten Idee unterwerfen und zum Wohl des Ganzen gefügig bestimmte Ränge einnehmen, entspricht genau jenem Herrschaftssystem, das Schenker in seinem politischen Aufsatz von 1921 guthieß und als Staatsform propagierte.⁶¹ 1930 schrieb er an Hermann Rinn, den Herausgeber der bürgerlich-konservativ ausgerichteten deutschen Zeitschrift *Der Kunstwart*, in

58 Eybl 1995, 107.

59 Schenker 1921b, 25. Ganz ähnliche Äußerungen finden sich in Schenker 1921a, 25.

60 Schenker 1921a, 59.

61 Siehe Eybl 1995, 108.

der einige seiner späten Aufsätze erschienen: »Geniemusik muß Ziel der deutschen Musik bleiben, würde sich auch als politisches Aktivum lohnen.«⁶²

In *Ideologie und Methode* konnte Eybl nicht nur die engen Wechselbeziehungen zwischen Schenkers politischen und musiktheoretischen Gedanken, sondern auch dessen Verständnis vom Verhältnis zwischen Urlinie und Genie gut herausarbeiten. Wie in seinem totalitären Weltbild, so steht auch in Schenkers Musiktheorie das Genie im Mittelpunkt. »Die Urlinie ist Besitz der Genies allein, [...] Kenntnis der Urlinie fördert am sichersten also auch die Kenntnis vom Genie«, schreibt Schenker in zwei Publikationen aus dem Jahre 1921.⁶³ Den umfassenden Anspruch seiner Musiktheorie leitet Schenker »aus der Autorität, die das Genie verkörpert, ab. Urlinie und Genie begründen einander gegenseitig.«⁶⁴

Auf die grundlegende Bedeutung von Schenkers philosophischer Genie-Konzeption für seine Musiktheorie wies auch Robert P. Morgan in seinem Buch *Becoming Heinrich Schenker* hin:

Though such an idealist philosophical system, joining nature and mind, had no obvious effect on certain aspects of Schenker's theory (above all, its [...] notational system), it was essential for the theory's overall development and conception of musical prolongation, providing these with both a unitary model and the necessary mental background to sustain them. Indeed, the fundamental Schenkerian aesthetic assumptions of musical logic, organicism, and teleology, the basis for such technical ideas as substitution, long-range hearing, and extended passing motion, were absolutely necessary for the theory's gestation. And they depended upon this philosophical matrix, without which the theory would have been unthinkable.⁶⁵

HEGEMONIALE MÄNNLICHKEIT UND DAS KONZEPT DER URLINIE

Schenkers Weltbild war nicht nur hierarchisch strukturiert, sondern zugleich auch streng patriarchalisch. Im Vorwort zum ersten Halbband seiner Kontrapunktlehre von 1910 klagt Schenker über die sich abzeichnende Kulturkrise, in der »alle Werte in sämtlichen Beziehungen der Menschen untereinander geradezu auf den Kopf gestellt werden.« Dazu nennt er folgende Beispiele: »die zu Führenden übernehmen gar selbst die Führung«, »die Arbeiter, die bloß Werkzeug in Menschenform vorstellen, halten sich für die Erzeuger selbst« und »die Frau eignet sich Mannesrolle an.«⁶⁶ Schenker fährt fort:

Versteht man doch heute nicht mehr das einfachste: daß in der Welt wohl alles Bezug hat und notwendig sei, daß darum allein aber, d. i. bloß wegen dieser Notwendigkeit nicht gleich alles und jedes auch schon denselben Wert habe; daß [...] der Mann gleichwohl größeren Wert hat als die Frau, der Erzeuger mehr als der Händler oder Arbeiter, der Kopf mehr als der Fuß, der Kutscher mehr als das Rad des Wagens, den er lenkt, daß das Genie mehr bedeutet als das Volk.⁶⁷

62 SDO, Tagebucheintrag 8.6.1930, https://schenkerdocumentsonline.org/documents/diaries/OJ-04-03_1930-06/r0008.html (3.6.2021).

63 Schenker 1921a, 22 f. und 1921b, 23 f.

64 Eybl 1995, 111.

65 Morgan 2014, 203.

66 Schenker 1910, XI.

67 Ebd.

Die hier im Rahmen eines propagierten Gesellschaftsbildes zutage tretende Vorstellung einer hierarchischen Geschlechterdifferenz passt genau in jenes Konzept von Männlichkeit, das im Geschlechterdiskurs des späten 19. Jahrhunderts vorherrschte und das bürgerliche Geschlechtersystem bestimmte. Dieses Konzept basierte auf der strikten Trennung von Berufs- und Familienwelt und damit auf der Aufteilung in als männlich und als weiblich verstandene Tätigkeiten. Dabei gingen die damaligen Geschlechtertheorien davon aus, dass ›die Natur‹ die Geschlechter polarisierend geschaffen habe. Während der Mann ›von Natur aus‹ als aktiv, stark, kühn, rational und frei galt und seine Aufgaben als Ernährer und Beschützer der Familie zu erfüllen hatte, bestand die ›natürliche‹ Pflicht der als passiv, emotional, schwach und abhängig angesehenen Frau darin, Kinder zu gebären, zu ernähren und zu erziehen.⁶⁸ Die Trennung von öffentlichen Tätigkeiten und Produktionen außerhalb des Haushalts und privaten innerhäuslichen Aufgaben betraf auch den Berufsstand des Komponisten, der im bürgerlichen Selbstverständnis wie alle anderen Berufsstände im Bürgertum ausschließlich Männern vorbehalten war.⁶⁹

Das Konzept von Männlichkeit und Weiblichkeit im Sinne einer ›natürlichen‹ und hierarchisch strukturierten Geschlechterdualität bildete in der Sozialisation Schenkers den Bezugsrahmen für die Entwicklung seiner männlichen Identität und seines patriarchalischen Weltbildes, das wiederum stark in sein Geniekonzept hineinwirkte. Mit dem Aufkommen der Frauenbewegung, die das damals als hegemonial angesehene Konzept in Frage stellte, geriet Schenkers Weltsicht ins Wanken. Der Erste Weltkrieg trug das Seinige dazu bei. Um Männer, die an den Fronten kämpften, zu ersetzen, wurden Millionen von Frauen berufstätig. Nach 1918 waren Millionen von Männern kriegsversehrt und damit erwerbsunfähig. In der Folge mussten viele Frauen die Rolle des Familienernährers übernehmen. Dazu kam, dass mit der Errichtung der Demokratie in Deutschland und Österreich zahlreiche Forderungen der Frauenbewegung erfüllt wurden, darunter die Einführung des Frauenwahlrechts.

Diese sozialen Umwälzungen dürften zu den Beweggründen für einen Tagebucheintrag vom 23. Januar 1916 gezählt haben, in dem Schenker seinen Wunsch nach einer Bevormundung der Frau durch den Mann wie folgt begründet:

Wie ein Kind in die Schule geschickt wird, ähnlich müßte auch die Frau selbst noch dann geführt werden, nachdem sie die übliche Schulbildung längst hinter sich hat. Man müßte ihr zwangsweise eine Kritik auch im häuslichen Kreise angewöhnen, und sie stets daran erinnern, daß der Mann, wo und wie immer wirkte, allezeit der heftigsten Kritik ausgesetzt ist. Durch alle Eitelkeit, Empfindlichkeit, Wehleidigkeit hindurch müßte sich der Mann den Weg zu ihrer Seele bahnen, um sie aus dem unkritischen Zustand in einen kritisierten hineinzustoßen, damit sie endlich ihre ungeprüften, unkontrollierten und lediglich dem eigenen Egoismus zugewandten Nerven gewissermaßen als Waffe der Erkenntnis schärfe, wo es sich um Dinge handelt, die nicht nur ihre würzige Person allein betreffen. Erst durch Kritik müßte der Mann sie befähigen, den Wert der Wirkungskreise überhaupt zu unterscheiden [...].⁷⁰

Wie aus dem weiteren Verlauf des Eintrags ersichtlich, glaubte Schenker im sozialen Verhalten der Frau einen starken Einfluss des Kapitalismus zu erkennen. Frauenbild und Kapitalismuskritik verschmelzen hier zu einer Einheit, die Schenker just zu einem Zeitpunkt

68 Siehe Gerards 2010, 30, 326 f.

69 Siehe Unseld 2013, 37 f.

70 SDO, Tagebucheintrag 23.1.1916, https://schenkerdocumentsonline.org/documents/diaries/OJ-02-01_1916-01/r0026.html (10.6.2021).

konstruierte, zu dem Frauen verstärkt tragende Funktionen in der Gesellschaft übernahmen und der von ihm verhasste Kaufmannsstand⁷¹ durch wiederholt auftretende Fälle von Preistreiberei und Kriegsgewinne auf Kosten des Staats einen immensen Imageschaden erlitt. Der Frau und dem Kaufmann stellte er gleichermaßen den Kultur schaffenden Mann gegenüber. Nur durch eine männliche Führung

würde es gelingen, die Frau aus dem gegenwärtigen unwürdigen Zustand einer Wilden zu erlösen, einer Wilden, die von der durch große Männer erzeugten Kultur erst nur so wenig sich angeeignet hat, wie unter den Männern sonst die Krämer. So wie die Krämer den Staaten ihre Physiognomie aufzuprägen wußten, so haben sie all ihre niedrigste Gesinnung auch in das Frauengeschlecht hineinzutragen gewußt. Selbst auf den kurzfristigsten Nutzen eingerichtet, und nach ihm mit all den rapiden Mitteln strebend, die durch das Auge gehen und daher im Nu die Wirkung erzeugen, übertragen sie durch Ansteckung diese billige Effekthascherei auf die Frauen, die nun gewissermaßen zur Krämerin ihres Geschlechtes wurde. Mit nur raschesten Erfolg verbürgenden Mitteln sucht sie ihren Geschlechtsteil sofort rentabel zu machen, rentabel in physiologischer als auch materieller Hinsicht. Sie will für ihre Fraulichkeit sofort ihr Entgelt, und kann in der Schule der Krämer sich jene Hingabe an idealere Ziele nicht erwerben, die ein größeres Glück, allerdings in späterer Zeit erreichen helfen.⁷²

In seiner Überzeugung, dass die Frau »die Kontinuität des Menschengeschlechtes im Körperlichen, der Mann die im geistigen Sinne (Bewußtsein, Erinnerung, Entwicklung, Tradition, Geschichte u.s.w.)« vorstelle, unterstellt Schenker der Frau, am Geistesleben lediglich über den Mann teilnehmen zu wollen:

Wie die Frau nach der Sitte der menschlichen Gesellschaft einfach nur durch Anheiratung schon z. B. Frau Doctor, d. i. Gattin eines Arztes, Advokaten wird, so glaubt sie auch allen Künsten und Wissenschaften auf eine ähnlich unpersönliche, billige Weise beikommen zu können. Sie begreift es nicht, da sie mühelos jenen Effekt erreicht hat, daß zu den letzteren ein anderer schwierigerer Weg begangen werden muß. Den allzubilligen Effekt des Weges zur Trauung will sie ungehindert auf sämtliche anderen Beziehungen einfach nur transponieren, [...].⁷³

Das hier der Frau attestierte und auf Bequemlichkeit zurückgeführte Desinteresse am eigenständigen Schaffen von Kultur lässt Schenker zu folgendem Schluss kommen: »Noch immer tut das Gebot ›Ich bin dein Herr‹ seine Wunder, nicht nur von Gott zur Menschheit, sondern auch vom Mann zur Frau.«⁷⁴

In seinem Buch *Music, Masculinity and the Claims of History*, das ein Kapitel mit dem Titel »Rage Against the Rabble: Gender Nostalgia and the Metropolitan Imagination in Heinrich Schenker's Kontrapunkt (1910 and 1922)« enthält, verortet Ian Biddle in der Wiener Männerwelt zur Zeit des Fin de Siècle einen starken Drang nach sozialer Dominanz gegenüber Frauen. Die im öffentlichen Diskurs weit verbreitete Praxis der hegemonialen Männlichkeit war laut Biddle von einer »gender nostalgia« und einem Widerstand gegen das Neue geprägt. Biddle führt Schenker als Paradebeispiel für einen Protagonisten dieser Praxis an. Dabei macht er auf die Verwendung heftiger Invektiven in Schenkers

71 Siehe dazu Federhofer 1985, 320–323.

72 SDO, Tagebucheintrag 23.1.1916, https://schenkerdocumentsonline.org/documents/diaries/OJ-02-01_1916-01/r0026.html (10.6.2021).

73 SDO, Tagebucheintrag [28.8.]1911, https://schenkerdocumentsonline.org/documents/diaries/OJ-01-10_1911-08/r0014.html (3.6.2021). Dieser von Ian Bent transkribierte Eintrag trägt den Titel »Von den beiden Geschlechtern« und erstreckt sich über mehrere Seiten.

74 Ebd.

Schriften aufmerksam, worin er ein strategisches Mittel sieht, das sich der Musiktheoretiker in mehrfacher Hinsicht zunutze machte:

Schenker's invective works in several ways [...] as a call for the return of the repressed past – a past now sullied by the mediocrity of the moronic crowd, a past that stands in striking contrast to the banality of contemporary urban (vernacular) culture – in which the patrilineal order of the male genius is to be reinstated; [...] and (v) as a form of (gender and culture) nostalgia – wistful, despondent, despairing of the decedent Now.⁷⁵

In seiner Studie, in der Schenkers musiktheoretische Ausführungen kaum Berücksichtigung finden, analysiert Biddle eine Reihe von Textpassagen aus Vorworten zu monografischen Werken des Musiktheoretikers. Dazu zählt auch die oben wiedergegebene Passage aus dem ersten Halbband der Kontrapunktlehre, die er aus einer genderkritischen Perspektive wie folgt beurteilt:

The somatic order (›the head prevails over the foot‹) stands in for the socio-political order (men are better than women, producers are better than labourers [sic]) and, at the end of the string of homologous comparisons, the genius emerges as if better than the people. [...] What we have here is a hyperbolically orthodox operation of phallogocentric language in which a structure is imposed on disparate (and non-commensurate) elements in order to construct an out-point that seems predetermined, ›immanent‹. It is, in precisely *this* immanence, then, that Schenker seeks to enact his conservative gender regimen, in the rituals of saying, repeating, resonating and ordering the world into pathways to the genius.⁷⁶

Wie vielen seiner Zeitgenossen, so war auch Schenker bereits vor dem Ersten Weltkrieg bewusst, dass eine vom Konzept der bürgerlichen Geschlechterdualität geprägte Epoche zu Ende ging. Mit der Erfüllung zahlreicher Forderungen der Frauenbewegung nach dem Krieg schien die hegemoniale Männlichkeit endgültig der Vergangenheit anzugehören. Am 11. August 1928 schrieb er in sein Tagebuch:

Ein ziemlich kritischer Abend: Gespräch über einen gewissen Rausch in jungen Jahren in einem Kreis von besser garteten Männern; die beiden Frauen werfen ein, so ein Rausch könne auch im Beisein von Frauen oder von Frauen auch allein empfunden werden – was wir Männer bestreiten. Die Frauen werden heftig, aus Ungerechtigkeit und aus Mangel an richtigem Urteil, das mehr nach Frauenbewegung riecht.⁷⁷

Es erscheint mehr als plausibel, anzunehmen, dass die Entwicklung von Schenkers Idee der Urlinie in einem engen Zusammenhang mit der nach dem Weltkrieg in vielen Lebensbereichen verloren gegangenen Dominanz der Männer stand. Wie oben ausgeführt, konnte Martin Eybl verdeutlichen, dass Schenkers Lehre vom musikalischen Zusammenhang stark von der strengen Hierarchie seiner politischen Weltanschauung durchdrungen war. Nach einer Reihe von Beobachtungen spricht nun vieles dafür, dass in das Konzept der Urlinie nicht nur Schenkers politische Überzeugung, sondern auch sein patriarchalisches Geschlechterverständnis eingeflossen ist. Wie bereits erwähnt, entwickelte Schenker sein musiktheoretisches Konzept in der Wendezeit nach dem Krieg, in einer Zeit, in der die alte bürgerliche Geschlechterordnung angesichts des sich wandelnden Rollenbil-

75 Biddle 2011, 119.

76 Ebd., 148 f.

77 SDO, Tagebucheintrag 11.8.1928, https://schenkerdocumentsonline.org/documents/diaries/OJ-04-01_1928-08/r0011.html (3.6.2021).

des von Mann und Frau im Untergang begriffen schien. In seinen Grundwerten tief erschüttert, setzte Schenker den neuen Verhältnissen das in zahlreichen Publikationen dargelegte Konzept der Urlinie entgegen, in dem das Konzept des ausschließlich als maskulin geltenden Genies eine grundlegende Rolle spielt.

Im Kontext des hegemonialen Männlichkeitskonzepts erhält die Urlinie eine modellhafte Funktion. Sie repräsentiert eine heile Ordnung, die im Verhältnis zwischen Mann und Frau verloren gegangen sei. In seinen Analysen deutet Schenker die Kompositionen als Werke männlich verstandener Genies und legt eine Organisationsform des Tonmaterials offen, die seinem Ideal einer hierarchisch strukturierten Geschlechterordnung gleicht. Wie im Meisterwerk, so sollte auch im Geschlechterverhältnis eine vom Mann bestimmte Rangordnung vorherrschen.

Dass nach Schenkers Meinung die Struktur der von ihm analysierten Werke nicht nur im Politischen, sondern in sämtlichen Bereichen des Lebens als Vorbild dienen sollte, geht klar aus der Schlussbemerkung des Vorworts zum zweiten Halbband seiner Kontrapunktlehre hervor, in der er zunächst den letzten Band seiner *Neuen musikalischen Theorien und Phantasien* ankündigt. Dieser werde

die weiteren Entfaltungen darzustellen haben bis zu jener ungeheuren Weite, die ihnen die deutschen Musikgenies und durchaus nur diese allein gegeben haben. Zur Frage der Synthese liegen [...] mehrere Arbeiten von mir bereits vor, [...]. Aus der Summe der Arbeiten wird man das Bild der Kunst entnehmen, wie sie in sich selbst ruht, durch sich selbst wächst, gleichwohl aber, trotz aller Unendlichkeit der Erscheinungen, durch Auslese und Synthese wieder auch sich selbst Grenzen zieht. O, möge es der Menschheit endlich gegönnt sein, sich durch den Wohlklang der Kunst zum erhabenen Sinn von Auslese und Synthese führen zu lassen und alle Gebundenheiten ihres irdischen Lebens, wie Staat, Ehe, Liebe, Freundschaft nach Gesetzen künstlerischer Synthese zu wahren Kunstwerken zu gestalten!⁷⁸

Nicht zuletzt lässt die Art und Weise, in welcher Schenker seine Werkanalysen durchführt, zu, diese als Mittel zur Konstruktion hegemonialer Männlichkeit aufzufassen. In ihrem Buch *Feminine Endings: Music, Gender, and Sexuality* erkennt Susan McClary in Schenkers analytischer Methode ein Instrument, mit dem es wie im Falle von Frédéric Chopins *Nocturnes* möglich war, Kompositionen, deren Charakter Kritiker im 19. Jahrhundert als weiblich einstufen, in die männliche Domäne zurückzuführen. McClary hebt dabei vor allem die männlich konnotierte technische Seite von Schenkers Theorie hervor, die sich etwa in den graphischen Darstellungen der einzelnen kompositorischen Schichten widerspiegle:

His graphs are at their most obsessive when dealing with a moment in a beloved piece that seems to defy rational explanation, and he succeeds when he can reduce the offending passage back to diatonic normality or (in the case of his redemptive graphs of Chopin's nocturnes) to structural virility.⁷⁹

McClary spricht hier und an anderer Stelle⁸⁰ einen Aspekt in Schenkers Lehre an, der diese einmal mehr mit Männlichkeit assoziieren lässt. Die Rede ist vom starken Eindruck technischer Rationalität, den Schenkers komplexe Analysemethoden hervorruft. Männlich konnotierte Eigenschaften wie Logik, Notwendigkeit und Folgerichtigkeit scheinen die

78 Schenker 1922, XVI.

79 McClary 2002, 105.

80 Ebd., 13.

analytischen Gedankengänge des Theoretikers zu durchdringen. Eine Werkbetrachtung auf Basis von Emotionen, deren Wahrnehmung, Reflexion und Kommunikation nach traditionellem Rollenverständnis eher mit Weiblichkeit verbunden werden, findet sich hier nicht.

MUTTER NATUR

Dieses abschließende Kapitel möchte noch eine Beobachtung zur Sprache bringen, die in der englischsprachigen Literatur bereits diskutiert wurde.⁸¹ In Schenkers hierarchisch strukturiertem Weltbild findet sich neben der Autorität des Genies eine weitere Dimension, die das strenge Ordnungssystem des Weltbilds durchwirkt und diesem zugleich zugrunde liegt. Es handelt sich dabei um die Natur, zu der nach Schenkers Meinung die Uralinie und der Ursatz gehören und deren Wesen Schenker als weiblich begreift, wenn er etwa von »Mutter Natur«⁸² oder dem »Mutterschoß der Uralinie«⁸³ spricht und die Melodie als »Tochterwesen« der Uralinie bezeichnet.⁸⁴

Von dieser Naturanschauung ausgehend, scheint Schenker nun das Schaffen eines genialen Werks, also das Ausgestalten des naturgegebenen Ursatzes, als eine Art Geschlechtsakt zwischen dem Geist des männlichen Genies und dem Ursatz als Teil der weiblichen Natur aufzufassen. Dass er diese Auffassung tatsächlich hatte, belegt abgesehen vom Wort »zeugen«, das er in diesem Zusammenhang immer wieder verwendet, der von ihm vorgebrachte Vergleich des Komponierens von Genie-Musik mit einem »Fortpflanzungsakt unkörperlicher Art«.⁸⁵ So findet sich in Schenkers Geniekonzept also auch eine grundlegende weibliche Komponente, ohne deren Mitwirkung das Entstehen eines genialen Meisterwerkes nicht möglich wäre.

Der auf den ersten Blick progressiv erscheinende Gedanke eines weiblichen Anteils im Schöpfungsprozess des Genies erweist sich allerdings bei genauerer Betrachtung als nichts Neues und schon gar nicht als progressiv. Vielmehr handelt es sich hierbei um etwas, das die Geschlechterpolarität traditioneller Vorstellungen von Männlichkeit und Weiblichkeit bestätigt. Die Feminisierung jener Materie, die das Genie umgibt und aus der es schöpft, lässt sich in der Geschichte der Genie-Ideologie weit zurückverfolgen. Ihren Anfang nahm sie in der Aufklärung, als im Zuge der Säkularisierung der Gottesbegriff weitgehend vom Naturbegriff abgelöst wurde. In der Kunst äußerte sich die Absage an den überirdischen Gottvater insofern, als eine mütterlich-weibliche Natur dessen Rolle als Inspirationsquelle übernahm. Weiblichkeit fand also schon früh Eingang in die Genie-Ideologie, in deren Rahmen sie eine bedeutungsvolle Rolle als Legitimationsinstanz und Stoff künstlerischer Produktivität einnahm.⁸⁶

Diese aus dem 18. und frühen 19. Jahrhundert stammende Konstruktion, in der das rein männlich gedachte Schöpfer-Genie in einem durchaus erotischen Spannungsverhältnis der weiblich konnotierten Muse gegenübersteht, schließt die Kunstproduktion von

81 Siehe Snarrenberg 1994, 35–41 und Arndt 2008, 169 f.

82 Schenker 1906, 67.

83 Schenker 1926a, 41.

84 Schenker 1921b, 22.

85 Schenker 1930, 19.

86 Siehe Lindhoff 2002, 148.

Frauen explizit aus.⁸⁷ Abgesehen davon, lässt sich die männliche Konnotation von Potenz und Schöpferkraft des Genies auch etymologisch erklären. Eine Wurzel des Wortes ›Genie‹ ist der lateinische Begriff ›Genius‹, womit man in der Dämonologie der Antike die personifizierte männliche Zeugungsmacht bezeichnete, die erstmals von Aristoteles in prominenter Weise als formgebende und damit überlegene Kraft der passiven, als weiblich definierten Materie gegenübergestellt wurde. Wie Christine Battersby in ihrem grundlegenden Buch *Gender and Genius: Towards a Feminist Aesthetics*⁸⁸ anschaulich demonstrieren konnte, verlor der Geniebegriff im Laufe seiner Geschichte und Entwicklung den ursprünglichen Beiklang männlicher Zeugungskraft nicht, so auch im Zeitalter der Aufklärung, als die Übertragung des Begriffs auf die Kunstproduktion erfolgte.⁸⁹ Vor diesem etymologischen und ideengeschichtlichen Hintergrund erweisen sich Schenkers Vorstellungen von Genie, Natur und Muse als ein Konzept, das einer weit zurückreichenden Tradition verpflichtet ist. Schenker setzt damit eine Traditionslinie fort, die von Beginn an Frauen aus dem Kreis der Genies ausschloss.

In seinem Aufsatz »Competing myths: The American Abandonment of Schenker's Organicism« erkennt Robert Snarrenberg bei Schenker eine schon in dessen *Harmonielehre* von 1906 vorangetriebene Polarisierung der Geschlechter. Diese zeige sich in der Gegenüberstellung des laut Schenker von Natur aus gegebenen Dreiklangs in der Vertikalen und der horizontalen Ausarbeitung der Komposition durch den als männlich begriffenen Komponisten, wobei Schenker der horizontalen Dimension im Tonsatz einen höheren Stellenwert beimesse als der vertikalen.⁹⁰ In Hinblick auf die oben zitierte Stelle aus dem Vorwort zu Schenkers Kontrapunktlehre von 1910 kommt Snarrenberg zu folgendem Schluss: »Schenker thereby restores the order that he sorely missed in the world around him: at least man's rightful place in the world of tone is assured: the husband is rightly valued more than the wife.«⁹¹ Diese Erkenntnis, deren Einbettung in den ideen- und sozialgeschichtlichen Kontext Snarrenberg versäumt, zeigt, dass es in Schenkers musiktheoretischem Werk bereits vor der Entwicklung der Urlinie-Idee Überlegungen gab, die dem Erhalt und der Festigung von hegemonialer Männlichkeit dienten. Diese kamen schließlich im Konzept der Urlinie, das die Bedeutung linearer Denkweisen für die Komposition unterstreicht, verstärkt zur Geltung und scheinen dort ihre Bestätigung zu finden.

FAZIT

In seiner Auseinandersetzung mit der Frage nach Genius und Genialität orientierte sich Schenker stark an Jean Paul, ließ aber im Unterschied zu diesem auch auf der abstrakt-konzeptionellen Ebene keine weiblichen Genies zu. Zusammenfassend lässt sich festhalten, dass Schenker das Stereotyp des traditionell maskulin konnotierten Geniebegriffs bediente und zementierte, indem er sein Genieverständnis in den Kontext von Chauvinismus, Heroismus und Militarismus stellte und den von ihm intensiv betriebenen Geniekult nach Ende des Ersten Weltkriegs verstärkt in der Öffentlichkeit propagierte. Mit der in

87 Siehe Unseld 2013, 39.

88 Battersby 1989.

89 Siehe Lindhoff 2002, 147 f.

90 Vgl. Schenker 1906, 39–42, 214.

91 Snarrenberg 1994, 41.

seinen Publikationen konsequent durchgeführten Zuschreibung von männlich assoziierten Charaktermerkmalen an das Genie verfolgte Schenker eine Strategie, die im Sinne des hegemonialen Männlichkeitskonzepts des späten 19. Jahrhunderts auf die Unterordnung der Frau abzielte und als Ausdruck jener Krise männlicher Identität zu verstehen ist, in die viele zur Zeit des Fin de Siècle insbesondere in Wien stürzten.

Die eingangs gestellte Frage, ob im Konzept der Urlinie, das eng mit Schenkers männlich gedachtem Geniebegriff verknüpft ist, nicht nur politische Überzeugung, sondern auch das patriarchalische Geschlechterverständnis des Musiktheoretikers eine Rolle spielte, kann angesichts der sozialgeschichtlichen Rahmenbedingungen, unter denen Schenkers Theorie entstand, bejaht werden. Im Kontext der hegemonialen Männlichkeit, deren Fortbestand nach dem Krieg durch sich wandelnde Geschlechterverhältnisse gefährdet schien, übernahm Schenkers Konzept der Urlinie eine mustergültige Funktion. Mit ihr war es möglich, einen hierarchischen Aufbau in jenen Werken offenzulegen, die Schenker als Werke männlich gedachter Genies und damit als vorbildhaft einstufte. Für Schenker repräsentierte die Hierarchie des Tonsatzes ein Ordnungsgefüge, das ganz seinem Ideal einer hierarchisch strukturierten Geschlechterordnung entsprach.

Zudem ist festzuhalten, dass sich in Schenkers musiktheoretischem Werk stark traditionelle Vorstellungen vom Verhältnis zwischen Künstler und Natur bemerkbar machen, wonach die männlich konnotierte Figur des Künstlers im schöpferischen Prozess kreativ gestaltet, während der mit Weiblichkeit assoziierten Natur lediglich eine passive Rolle zukommt. Dazu tritt noch eine weitere Komponente in Schenkers Lehre, die es erlaubt, diese als ein Mittel zur Konstruktion hegemonialer Männlichkeit aufzufassen: gemeint ist die maskulin codierte technische Rationalität, mit der Schenker seine Werkanalysen konsequent durchzuführen scheint.

Nicht zuletzt lässt sich Schenkers starkes Streben nach hegemonialer Männlichkeit psychologisch begründen. Offenkundig gab es in seiner Lebensgeschichte immer wieder Momente, die mit diesem Konzept in Konflikt standen und sein männliches Selbstwertgefühl antasteten. Dazu zählten etwa der Abbruch seiner ursprünglich angestrebten Karriere als Komponist, seine Wehrunfähigkeit zur Zeit des Weltkriegs, die Machtlosigkeit, mit der er dem jahrelangen Kampf der begehrten Frau um ihre Scheidung gegenüberstehen musste, oder die finanzielle Abhängigkeit von seinen Schüler*innen und Mäzen*innen, unter denen sich viele Frauen befanden. Man kann davon ausgehen, dass all diese biografischen Momente dazu beitrugen, dass Schenker Musiktheorie zum Zwecke der Umsetzung hegemonialer Männlichkeit instrumentalisierte.

Abschließend ist noch anzumerken, dass Schenker vermutlich einen nicht unwesentlichen Beitrag zur Festigung des heute noch weit verbreiteten Klischees vom als männlich geltenden Genie leistete. Dieser Vermutung müsste in einer gesonderten Studie auf den Grund gegangen werden. Der Einfluss, den Schenkers Genie-Ideologie auf die Gedankenwelt der Zeitgenossen ausübte, war jedenfalls nicht unbedeutend. Dies dokumentieren Quellen wie Tagebücher oder Briefe. Im Unterricht, in persönlichen Gesprächen und in zahlreichen Publikationen verbreitete Schenker seinen männlich konzipierten Geniebegriff, den viele seiner Schüler und Anhänger aufgriffen und nach Schenkers Tod weiterführten. Schließlich lässt die Tatsache, dass das mit Schenkers Geniebegriff eng verbundene Konzept der Urlinie seinen Weg in den Studienplan zahlreicher Musiklehranstalten rund um den Globus fand, auf eine sehr breite und vermutlich bis in die jüngste Vergangenheit reichende Einflussnahme von Schenkers Genieverständnis schließen.

Literatur

- Arndt, Matthew (2008), *Schenker and Schoenberg on the Tone and the Genius*, Ph.D., Madison: University of Wisconsin.
- Arndt, Matthew (2018), *The Musical Thought and Spiritual Lives of Heinrich Schenker and Arnold Schoenberg*, Abingdon: Routledge.
- Battersby, Christine (1989), *Gender and Genius: Towards a Feminist Aesthetics*, London: The Women's Press.
- Bent, Ian (1991), »Heinrich Schenker e la missione del genio germanico«, *Rivista Italiana di Musicologia* 26/1, 3–34.
- Bent, Ian (o. J.a), »Angelika [Angelica; Angi] (Rifka) Elias«, in: *Schenker Documents Online*. <https://schenkerdocumentsonline.org/profiles/person/entity-000201.html> (27.6.2021)
- Bent, Ian (o. J.b), »Jeanette [Jeaneth] Schenker [néé Schiff] [Kornfeld]«, in: *Schenker Documents Online*. <https://schenkerdocumentsonline.org/profiles/person/entity-000771.html> (27.6.2021)
- Bent, Ian (o. J.c), »Sofie [Sophie] Deutsch«, in: *Schenker Documents Online*. <https://schenkerdocumentsonline.org/profiles/person/entity-000165.html> (27.6.2021)
- Bent, Ian / Marko Deisinger (o. J.), »Julia [Julie] Schenker [née Mosler]«, in: *Schenker Documents Online*. <https://schenkerdocumentsonline.org/profiles/person/entity-000773.html> (27.6.2021)
- Biddle, Ian (2011), *Music, Masculinity and the Claims of History: The Austro-German Tradition from Hegel to Freud*, Farnham: Ashgate.
- Botstein, Leon (2003), »Gedanken zu Heinrich Schenkers jüdischer Identität«, in: *Rebell und Visionär. Heinrich Schenker in Wien. Katalog zur Ausstellung vom 12. Juni bis 3. Juli 2003 an der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien*, hg. von Evelyn Fink, Wien: Lafite, 11–16.
- Cook, Nicholas (2007), *The Schenker Project: Culture, Race, and Music Theory in Fin-de-Siècle Vienna*, Oxford: Oxford University Press.
- Deisinger, Marko (2015), »Heinrich Schenker and the Photogram Archive«, *Music Analysis* 34/2, 221–243.
- Deisinger, Marko / Ian Bent (o. J.), »Jean Paul (Johann Paul Friedrich Richter)«, in: *Schenker Documents Online*. <https://schenkerdocumentsonline.org/profiles/person/entity-000403.html> (27.6.2021)
- Eybl, Martin (1995), *Ideologie und Methode. Zum ideengeschichtlichen Kontext von Schenkers Musiktheorie*, Tutzing: Schneider.
- Eybl, Martin (2018), »Heinrich Schenker's Identities as a German and a Jew«, *Musicologica Austriaca*. <http://www.musau.org/parts/neue-article-page/view/54> (27.6.2021)
- Federhofer, Hellmut (1985), *Heinrich Schenker nach Tagebüchern und Briefen in der Oswald Jonas Memorial Collection*, University of California, Riverside, Hildesheim: Olms.
- Gerards, Marion (2010), *Frauenliebe – Männerleben: Die Musik von Johannes Brahms und der Geschlechterdiskurs im 19. Jahrhundert*, Köln: Böhlau.

- Jean Paul (2015), *Vorschule der Aesthetik nebst einigen Vorlesungen in Leipzig über die Parteien der Zeit* (= Werke. Historisch-kritische Ausgabe, Bd. 5.1), hg. von Florian Bambeck, Berlin: De Gruyter.
- Kant, Immanuel (2001), *Kritik der Urteilskraft* (= Philosophische Bibliothek, Bd. 507), hg. von Heiner F. Klemme, Hamburg: Meiner.
- Korsyn, Kevin (1988), »Schenker and Kantian Epistemology«, *Theoria. Historical Aspects of Music Theory* 3, 1–58.
- Lindhoff, Lena (2002), »Genie«, in: *Metzler Lexikon Gender Studies Geschlechterforschung. Ansätze – Personen – Grundbegriffe*, hg. von Renate Kroll, Stuttgart: Metzler, 147–148.
- McClary, Susan (2002), *Feminine Endings: Music, Gender, and Sexuality. With a New Introduction*, Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Morgan, Robert P. (2014), *Becoming Heinrich Schenker. Music Theory and Ideology*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Ortland, Eberhard (2004), »Genieästhetik«, in: *Musikästhetik*, hg. von Helga de la Motte-Haber, Laaber: Laaber, 263–285.
- Reiter, Andrea (2003), »»Von der Sendung des deutschen Genies«. The Music Theorist Heinrich Schenker (1868–1935) and Cultural Conservatism«, in: *Resounding Concerns*, hg. von Rüdiger Görner, München: Iudicium, 135–159.
- Schenker Documents Online* (= SDO). <https://schenkerdocumentsonline.org/index.html> (27.6.2021)
- Schenker, Heinrich (1906), *Harmonielehre* (= Neue Musikalische Theorien und Phantasien, Bd. 1), Stuttgart: Cotta.
- Schenker, Heinrich (1910), *Kontrapunkt. Erster Halbband: Cantus Firmus und zweistimmiger Satz* (= Neue Musikalische Theorien und Phantasien, Bd. 2.1), Stuttgart: Cotta.
- Schenker, Heinrich (Hg.) (1921a), *Die letzten fünf Sonaten von Beethoven. Kritische Ausgabe mit Einführung und Erläuterung: Piano solo. Sonate A-Dur, Op. 101*, Wien: Universal Edition.
- Schenker, Heinrich (1921b), »Die Urlinie. Eine Vorbemerkung«, *Der Tonwille* 1, 22–26.
- Schenker, Heinrich (1921c), »Von der Sendung des deutschen Genies«, *Der Tonwille* 1, 3–21.
- Schenker, Heinrich (1922), *Kontrapunkt. Zweiter Halbband: Drei- und Mehrstimmiger Satz. Übergänge zum Freien Satz* (= Neue Musikalische Theorien und Phantasien, Bd. 2.2), Wien: Universal Edition.
- Schenker, Heinrich (1926a), »Fortsetzung der Urlinie-Betrachtungen«, in: Heinrich Schenker, *Das Meisterwerk in der Musik. Ein Jahrbuch*, Bd. 2, München: Drei Masken Verlag, 9–42.
- Schenker, Heinrich (1926b), »Vom Organischen der Sonatenform«, in: Heinrich Schenker, *Das Meisterwerk in der Musik. Ein Jahrbuch*, Bd. 2, München: Drei Masken Verlag, 43–54.

- Schenker, Heinrich (1929), »Eine Rettung der klassischen Musik-Texte: Das Archiv für Photogramme der National-Bibliothek, Wien (Widmung Anthony van Hoboken)«, *Der Kunstwart* 42/6, 359–367.
- Schenker, Heinrich (1930), »Rameau oder Beethoven? Erstarrung oder geistiges Leben in der Musik?«, in: Heinrich Schenker, *Das Meisterwerk in der Musik. Ein Jahrbuch*, Bd. 3, München: Drei Masken Verlag, 9–24.
- Schenker, Heinrich (1935), *Der freie Satz* (= Neue Musikalische Theorien und Phantasien, Bd. 3), Wien: Universal Edition.
- Schenker, Heinrich (1990), »Der Geist der musikalischen Technik«, in: *Heinrich Schenker als Essayist und Kritiker. Gesammelte Aufsätze, Rezensionen und kleine Berichte aus den Jahren 1891–1901*, hg. von Hellmut Federhofer, Hildesheim: Olms, 135–154.
- Schmidt, Jochen (2004), *Die Geschichte des Genie-Gedankens in der deutschen Literatur, Philosophie und Politik 1750–1945*, Bd. 2: *Von der Romantik bis zum Ende des Dritten Reichs*, 3., verb. Aufl., Heidelberg: Winter.
- Snarrenberg, Robert (1994), »Competing Myths: The American Abandonment of Schenker's Organicism«, in: *Theory, Analysis and Meaning in Music*, hg. von Anthony Pople, Cambridge: Cambridge University Press, 29–56.
- Snarrenberg, Robert (1997), *Schenker's Interpretive Practice*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Solie, Ruth A. (1980), »The Living Work: Organicism and Musical Analysis«, *19th-Century Music* 4/2, 147–156.
- Unsel, Melanie (2013), »Genie und Geschlecht: Strategien der Musikgeschichtsschreibung und der Selbstinszenierung«, in: *Autorschaft – Genie – Geschlecht: Musikalische Schaffensprozesse von der Frühen Neuzeit bis zur Gegenwart*, hg. von Susanne Kogler und Kordula Knaus, Köln: Böhlau, 23–45.
- Wilkending, Gisela (1968), *Jean Pauls Sprachauffassung in ihrem Verhältnis zu seiner Ästhetik*, Marburg: Elwert.

© 2021 Marko Deisinger (deisinger@mdw.ac.at)

Deisinger, Marko (2021), »»Schließlich waren alle Genies der Kunst immerhin doch Männer ...«. Zum Geniebegriff bei Heinrich Schenker« [„All the geniuses in art were men ...“: Heinrich Schenker's Concept of Genius], *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie* 18/1, 9–33. <https://doi.org/10.31751/1104>

Universität für Musik und darstellende Kunst Wien [University of Music and Performing Arts Vienna]

Dieser Text erscheint im Open Access und ist lizenziert unter einer Creative Commons Namensnennung 4.0 International Lizenz.
This is an open access article licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.



eingereicht / submitted: 12/08/2020

angenommen / accepted: 29/10/2020

veröffentlicht / first published: 28/06/2021

zuletzt geändert / last updated: 12/07/2021

Klangfarbe und Form in Ravels *Rapsodie Espagnole*

Analytische Studien zum ersten Satz (*Prélude à la nuit*)

Lukas Haselböck

Der erste Satz (*Prélude à la nuit*) der *Rapsodie Espagnole* (1907–08) von Maurice Ravel wird hier in Bezug auf die integrative Funktion der Klangfarbe näher erörtert. Die folgende These bildet den Ausgangspunkt: In der Musik Ravels ist die Klangfarbe ein konstitutiver Faktor, der die Form wesentlich mitbestimmt. Klangfarbe und Form bilden ein multidimensionales Ganzes, das sich aus den unterschiedlichsten Perspektiven (Melodik, Harmonik, Energieverlauf, Klanghelligkeit, psychologische Expektanz u. a.) betrachten lässt. Ergebnis der Analyse ist eine Polyvalenz der Form – eine Spannung zwischen einer kreisförmigen Bewegung und einer stetigen Weitung und Öffnung, die der Geschlossenheit das Prinzip der Veränderung entgegensetzt.

The first movement (*Prélude à la nuit*) of Maurice Ravel's *Rapsodie Espagnole* (1907–08) is discussed in detail in regard to the integrative function of timbre. The following argument is applied as a point of departure: In Ravel's music, timbre is a constitutive factor which co-determines musical form. Timbre and form are part of a multidimensional whole that can be viewed from a wide variety of perspectives (melody, harmony, energy flow, timbral brightness, psychological expectancy etc.). The result of the analysis is a polyvalence of form in this piece – a tension between a closed circular movement and a tendency of steady expansion.

Schlagworte/Keywords: brightness; centroid; expectancy; Expektanz; Form; Klanganalyse; Klangfarbe; Klanghelligkeit; sound analysis; timbre; Zentroid

VORBEMERKUNGEN

Beim Versuch, Kunstwerke zu ergründen, kann insbesondere die unreflektierte Übernahme von überlieferten Rezeptionshaltungen zu einem Hindernis werden. Im Fall Ravels haben sich solche Haltungen mit besonderer Hartnäckigkeit etabliert: Ravel sei ein Ingenieur der orchestralen Klangchemie, ein Meister der handwerklichen Präzision, der, ähnlich wie ein Uhrmacher, der an der Konstruktion eines Uhrwerks feile, den Orchesterapparat souverän im Griff habe.¹ Mit dem Einsatz solcher Metaphern wird zwar nichts grundsätzlich Falsches benannt. Die Rezeptionsgeschichte hat aber gezeigt, dass sie häufig zu Missverständnissen führen. Als ein Beispiel ließen sich Aussagen des Flötisten und Komponisten Walter Feldmann zitieren: Ravels »geschliffene Orchestrierung« weise auf »eine Art Perfektionierung der Mittel« hin, die jedoch »merkwürdig stereotyp« zu sein scheine. In Ravels Musik sei der Orchesterklang nicht die Folge eines Auslotens der inneren Konstitution des jeweiligen Werks, sondern einer Virtuosität des Oberflächlichen: »Es

1 Auch Ravel selbst hat – ohne dies zu beabsichtigen – diese Rezeptionsmuster gestärkt, indem er immer wieder den Aspekt des Handwerklich-Rationalen hervorgehoben hat: »Mein Ziel ist daher die technische Perfektion. Ich kann es ohne Unterlass anstreben, weil ich mir sicher bin, es niemals zu erreichen.« (Ravel 2017, 23, Übersetzung d. Verf. [»Mon objectif est donc la perfection technique. Je puis y tendre sans cesse, puisque je suis assuré de ne jamais l'atteindre.«])

ist nicht verständlich, warum Ravel im Vergleich zu Debussy als größerer Könnler der Instrumentationskunst gilt: Bei Debussy ist die Instrumentierung integrativer Bestandteil jedes Werks.«²

Die Beweggründe, die zu solchen Stellungnahmen führen, sind vielfältig. Einige Interpretationen sind durch eine oberflächliche Lektüre von Vladimir Jankélévitchs Ravel-Monographie beeinflusst.³ Der Philosoph entwirft dort⁴ (insbesondere in den Abschnitten »Natur«, »Exotik«, »Fälschungen«, »Tanz« sowie »Sinnlichkeit und Feuer«) das Bild eines Künstlers, der seine wahre, eigentliche Natur hinter Masken verbirgt.⁵

Er hat damit ungewollt die Herausbildung einiger stereotyper Missverständnisse der Ravel-Rezeption befördert. Es gilt jedoch, sein Buch aufmerksam zu lesen: Zum einen argumentiert er niemals eindimensional, und er wehrt sich gegen »Gemeinplätze, die die Mitwelt über diesen Künstler verbreitet hat«.⁶ Zum anderen bezieht sich seine Argumentation bei Weitem nicht nur auf Ravel: Im Werk Jankélévitchs finden sich noch viele Jahre später (in den 1960er und 70er Jahren) ganz ähnliche Argumentationslinien zu Debussy,⁷ Prokofjew⁸ und anderen Komponisten. Wenn er also vom »Maskenhaften« spricht, be-

2 Zit. nach Hirsbrunner 2008, 110. In mancher Hinsicht erinnert diese Reaktion an die Kritik an Richard Strauss' vorgeblicher Oberflächlichkeit.

3 Jankélévitch 1958 (frz. 1939).

4 Vgl. hierzu: »Ravel liebt die Augentäuschung, den falschen Schein, die Holzpferde und die Attrappen. Ravel trägt Masken, und deshalb bedeutet der Karneval für ihn das Pseudonym, das zweideutige Inognito, das galante Fest, und nicht wie für Schumann die Orgie und die tolle Verwirrung. Das Anonyme und Pseudonyme, das man der Verkleidung verdankt, dient nicht mehr zur Rechtfertigung des entfesselten Treibens am Faschingsdienstag, sondern zur schamhaften Verhüllung der Person.« (Jankélévitch 1958, 92 f.) Siehe dazu auch Puri 2011.

5 Hier ist eine auffällige Parallele zu Adornos Ravel-Deutung von 1930 (»Ravel allein ist der Meister von klingenden Masken«; Adorno 1982, 60) nicht zu übersehen. Diese Konvergenzen wurden bis jetzt nicht gründlich erforscht. Eine Begegnung zwischen Jankélévitch und Adorno ist meines Wissens nicht dokumentiert. Zu vermuten ist jedoch, dass die beiden Texte des jeweils anderen gelesen haben. Dazu gab es einige Gelegenheiten: So wurden in einem Sammelband zum Thema »filosofia dell'arte«, der in der Reihe *Archivio di filosofia* (1953) erschienen ist, Texte von Jankélévitch (»De l'improvisation«) und Adorno (»Über das gegenwärtige Verhältnis von Philosophie und Musik«; auf Deutsch, danach Übersetzung ins Italienische) einander gegenübergestellt.

6 »Gleichzeitig mit den Masken fallen auch, einer nach dem anderen, die Gemeinplätze, die die Mitwelt über diesen Künstler verbreitet hat. Man wollte ihn wohl sehr künstlich haben, aber nicht groß. Goldschmied, Juwelier, Konditor, Spezialist in »Kleinigkeiten« nannte man ihn, um den erklügelten, kleinlichen Charakter seiner Kunst zu kennzeichnen. – Was hätten aber bei einem Goldschmied die leidenschaftlichen Ausbrüche zu bedeuten? Denn er ist nicht nur der Trommler der *Noël des Jouets* und der *Laideronnette*, der Instrumentator des Backwerks und der Nußschale: er ist auch der Autor des grandiosen *Konzerts für die linke Hand* und der *Tzigane* [...]« (Jankélévitch 1958, 109).

7 Im Abschnitt »La présence totale – des choses elles-mêmes« seines Debussy-Buchs geht Jankélévitch auf die Abkehr von der Innerlichkeit des Komponisten ein. Er meint, dass bei Debussy die Hinwendung zur reinen Präsenz der Dinge und das Ich des Komponisten nicht mehr ineinander aufgehen: »Debussy ne parle jamais de lui-même; les confidences et les journaux intimes ne sont pas son affaire. C'en est fini décidément de l'autobiographie romantique! [...] Le paysage n'est pas un état d'âme, le paysage est un paysage.« (Jankélévitch 1976, 189 f.) Dies erinnert deutlich an das Naturkapitel im Ravel-Buch.

8 »*Chose en soi* [»Ding an sich«]: Wollte Sergei Prokofjew, als er zwei Klavierstücken seines *Opus 45* diesen bizarren Titel gab, damit lediglich die Neugier reizen? Denn diese »Dinge an sich«, die das genaue Gegenteil alles Pittoresken sind, sind besonders abstrakte, formale und trockene Klangkombinationen; doch vielleicht strebte Prokofjew im *Opus 45* danach, ein rein musikalisches Ziel zu erreichen, ohne das entstellende Apriori der affektiven Psychologie zu durchlaufen.« (Jankélévitch 2016, 54 f. [frz. 1961])

nennt er in Bezug auf das Musikdenken des 20. Jahrhunderts einen spezifischen Wandel des Ausdrucks im Grenzbereich zwischen Subjekt und Objekt, und es geht ihm nicht darum, Ravels Komponieren als Täuschungsmanöver zu entlarven. Jankélévitch ist sehr wohl bewusst, dass Ravels akribisches Herausarbeiten einer spezifischen Klanglichkeit mit der inneren Idee und Aussage eines jeden Werks unmittelbar gekoppelt ist.

Ganz in diesem Sinne ist es auch Ziel des vorliegenden Beitrags, die integrative Funktion der Klangfarbe in Ravels Musik näher zu ergründen. Die folgende These bildet dabei den Ausgangspunkt: In der Musik Ravels ist die Klangfarbe ein konstitutiver Faktor, der die Form wesentlich mitbestimmt.⁹ Dafür sind vor allem zwei Aspekte maßgeblich: zum einen das Prinzip der Mehrdeutigkeit, das die Musik um 1900 generell kennzeichnet (eine Feststellung, die vor allem auch für die Klangfarbe gilt; vgl. Abschnitt 2), und zum anderen die Wahrnehmung, die all die daraus resultierenden Angebote filtert und individuell unterschiedlich gewichtet. Aufgrund dieser Multiperspektivität sind Ravels Formmodelle durch Polyvalenz gekennzeichnet. Der vorliegende Beitrag ist der Erkundung dieser Zusammenhänge anhand des ersten Satzes der *Rapsodie Espagnole* (1907–08) gewidmet.

Die Zielvorstellung ist also im Grunde klar. Unklar ist, ob auch die Mittel zur Verfügung stehen, um diese Ziele zu erreichen. Blicken wir auf die Analysepraxis des 20. Jahrhunderts zurück, so fehlte dort eine explizite Methodik der Klangfarbenanalyse. Deshalb wurden Werke, in denen die Klangfarbe integraler Bestandteil des ihnen zugrunde liegenden musikalischen Denkens ist, eher wenig analysiert und tendenziell ins wissenschaftliche Abseits gestellt. Dies bestätigte Michael Russ im Jahr 2000 in einem Text über Ravels Orchesterwerke:

Innovationen in der Orchestrierung und Genialität im Umgang mit Umriss und Farbe werden im Allgemeinen in musikanalytischen Studien generell unterbewertet [...]. Die tonhöhenzentrierte Analyse der Musik der Moderne [...] hat dazu beigetragen, eine Ästhetik zu entwickeln, die jene Werke, die auf Farbe und Umriss beruhen (wie zum Beispiel Ravels *Rapsodie Espagnole*) als weniger bedeutsam behandelt als solche, die sich unmittelbar mit den Problemen des vermeintlichen Niedergangs der Tonalität auseinandersetzen.¹⁰

Dieser Befund ist zunächst einigermaßen ernüchternd. Dennoch gibt es in der heutigen Analysepraxis einige Anzeichen für Neuerungen. Zwar ist es der Grundlagenforschung nach wie vor nicht gelungen, eine umfassende ›Topographie der Klangfarbe‹ zu entwerfen und so die Analysepraxis zu stützen. Dieser ambitionierte Versuch kann als geschei-

9 Dabei sollte die Klangfarbe in einem umfassenden Sinne verstanden werden. Sie ist »eine ›multidimensionale‹ psychologische Größe, die mit einer ganzen Reihe von physikalischen Parametern des ursprünglichen musikalischen Reizes zusammenhängt (der Reihe der Intensitäten in allen Frequenzgruppen).« (Roederer 1993, 151 f.) Die Klangfarbe ließ sich somit stets »schwieriger mit Worten beschreiben [...] als die ›eindimensionale‹ Tonhöhe oder Lautstärke« (ebd., 152). Vgl. z. B. Rösing (1972, 19): Die Klangfarbe ist »ausschlaggebend beteiligt an jenem ›Ganzheitserlebnis‹, das sich beim ›ungetrübten Hören‹ einstellt und sich auch als ›letztes psychisches Residuum, als ungreifbare Gesamteigenart im Gedächtnis erhält, wenn ihm schon alle Einzelheiten entschwunden sind‹«. Das Zitat im Zitat stammt aus Kurth 1931, 30, Anm. 1.

10 Russ 2000, 118, Übersetzung d. Verf. (»Innovation in orchestration and genius in the handling of shape and colour are generally undervalued in broadly analytical studies of music [...]. Pitch-centred analysis of modernist music [...] has helped to build an aesthetic that treats works that depend on colour and shape, Ravel's *Rapsodie Espagnole* for example, as less significant than those that directly confront the problems of tonality's supposed demise.«) Zu diesem Zitat wäre einschränkend hinzuzufügen, dass ja auch in jenen Werken, welche die Schwelle zur Atonalität überschreiten (also z. B. bei Webern) die Klangfarbe oft zentrale Funktionen einnimmt.

tert gelten und der Begriff Klangfarbe ist dadurch per se fragwürdig geworden.¹¹ Dennoch können Einzelerkenntnisse für die Analysepraxis fruchtbar gemacht werden. In diesem Sinne haben Bestrebungen, die Analysepraxis und die Grundlagenforschung näher zusammenzuführen, in den letzten beiden Jahrzehnten bereits zu Resultaten geführt.¹² Diesen Weg gilt es fortzusetzen.

Aufgrund der Komplexität des Phänomens Klangfarbe eröffnen sich zahlreiche Wege, sich mit diesem analytisch auseinanderzusetzen. Für die vorliegenden Analysen wurden insbesondere jene Dimensionen der Klangfarbe berücksichtigt, die für die Wahrnehmung besonders relevant sind: (a) die Formantbereiche, (b) die psychologische Expektanz, (c) die Klangenergie und (d) der spektrale Schwerpunkt bzw. Zentroid. Im Folgenden sollen diese Begriffe definiert und der methodische Umgang mit ihnen skizziert werden.

- a) Formantbereiche: »Die Klangfarbe der Musikinstrumententöne wird – unabhängig von der Höhe des Grundtones – von an feste Tonhöhen gebundenen Frequenzbereichen, den ›Formantstrecken‹ oder ›Formantregionen‹, bestimmt. Diese Zonen sind durch stärkere Partialtöne ausgezeichnet«¹³ und für die Klangfarbenwahrnehmung entscheidend. Untersuchungen von Formantregionen können daher dazu beitragen, harmonische Analysen durch einen klangbasierten Ansatz zu differenzieren. Jenes Potenzial an Mehrdeutigkeit, das Ravels Harmonik in sich birgt, kann so noch tiefergehend erschlossen werden (siehe Abschnitt 2b: »Obertöniger Verschmelzungsklang, ›Formantregionen‹«).
- b) Expektanz: Die Wahrnehmung von Klangfarben impliziert das Potenzial, Erwartungen in Bezug auf das Kommende zu wecken. Daraus ließe sich ein prozessualer, auf Erfüllung, Weiterführung oder Enttäuschung von Erwartungshaltungen fußender Formbegriff entwickeln, der auch Ravel selbst vertraut war. Der Komponist betonte, es gehe ihm nicht darum, Form als abstraktes Kriterium aufzufassen, sondern die »Kontinuität des Interesses«¹⁴ sicherzustellen. Infolgedessen gewinnt der Begriff ›Expektanz‹, der in den letzten Jahrzehnten in der Musikanalyse immer mehr Beachtung fand,¹⁵ auch für die Ravel-Analyse an Relevanz. Ohne auf all die Erkenntnisse eingehen zu können, die in der Forschung vorliegen (dies würde den Rahmen sprengen) sollen daher einige expektanzpsychologische Beobachtungen in die Analyse einfließen.
- c) Klangenergie / *Energy Graphs*: Eine der Klangdimensionen, die sich der Wahrnehmung unmittelbar mitteilt, ist die Lautheit. Sie ist eine psychoakustische Größe und steht in direktem Zusammenhang mit der Klangintensität, also jener Energie, die von der Schallwelle pro Sekunde übertragen wird.¹⁶ Auch für die wahrnehmungsbasierte Ana-

11 Siehe dazu Solomos 2020, 21.

12 Vgl. z. B. Schneider 2000; Utz/Kleinrath 2011 sowie Hérold 2014 und 2019.

13 Mertens 1975, 30.

14 Diese Aussage Ravels wurde durch den Schriftsteller und Kritiker Michel-Dmitri Calvocoressi überliefert: »The one and only test of good form, he used to say, is continuity of interest.« (Nichols 1987, 181) Zur Auffassung der Form als Kontinuität des Interesses vgl. auch Leong/Korevaar (2005): »Ravel loves to exploit ambiguity, to fulfill expectations in unanticipated ways.«

15 Vgl. z. B. Unyk 1990; Huron 2006 und de la Motte-Haber 2013.

16 Vgl. Campbell/Greated (2001): Loudness is »the subjectively perceived strength of a sound. There is a complex relationship between this psychophysical quantity and objectively measured attributes of the sound wave. The loudness of a sound is most directly related to the intensity, which is the energy transmitted by the sound wave across unit area per second; it is also influenced by the duration and the frequency spectrum of the sound, and by the context in which the sound is heard.«

lyse der musikalischen Form ist sie ein wesentlicher Faktor. Grafisch lassen sich Schwankungen der Lautheit als ›RMS-Kurven‹ visualisieren. RMS steht für ›Root Mean Square‹ (›quadratischer Mittelwert‹): In definierten Zeitfenstern wird der jeweilige Durchschnitt der Lautheit von Audiosignalen ermittelt und graphisch dargestellt. Da unser Ohr dazu tendiert, unterschiedliche Empfindungen von Lautheit zu Mittelwerten zusammenzufassen, können die RMS-Kurven für analytische Debatten über das Verhältnis von Form und Wahrnehmung ein zentraler Bezugspunkt sein (siehe Abschnitt 3: »Expektanz und Klangfarbe«).

- d) Zentroid: Wie Sven-Amin Lembke feststellt, hat sich »der spektrale Zentroid, der die zentrale Tendenz eines Spektrums durch einen amplitudengewichteten Frequenzmittelwert ausdrückt, als das zuverlässigste Korrelat erwiesen, das die Hauptdimensionen von Klangfarbenräumen verdeutlicht.«¹⁷ Dieser spektrale ›Schwerpunkt‹, der in guter Näherung mit der Klanghelligkeit korrespondiert (siehe unten), ist daher ein wesentlicher Faktor in Bezug auf die Wahrnehmung von Klangfarben. Im *Prélude à la nuit* sind formale Übergänge und Zäsuren wiederholt durch starke Schwankungen des Zentroidwerts gekennzeichnet, die durch eine gezielte Reduktion der Ereignisdichte vorbereitet werden. Bei der Wahrnehmung der prozessualen Genese der Form erweist sich also die Klangfarbe als wesentlicher Faktor.

In den Abschnitten 1 und 2 wird das Potenzial der Klangfarbe, die Formwahrnehmung zu beeinflussen, vor dem Hintergrund traditioneller Analysekatgeorien (Melodik, Harmonik) und in Abschnitt 3 aus Expektanzperspektive diskutiert. All diese Analysen führen zu unterschiedlichen, ja zum Teil konträren Formdeutungen: Es stehen die Bogenform, die prozessual sich öffnende Form sowie kontinuierliche und diskontinuierliche Formtendenzen einander gegenüber.

Ergänzende Anmerkungen

Zum Begriff ›Klanghelligkeit‹: Die Klanghelligkeit hängt von der spezifischen Gewichtung der Klanganteile innerhalb des Spektrums ab. Sind höherfrequente Klanganteile stärker vertreten, so ist im Regelfall auch eine Erhöhung der Klanghelligkeit wahrzunehmen. Dabei sind allerdings auch andere Faktoren wie etwa die Amplitude, die Rauigkeit etc. einzubeziehen. Die hohe Relevanz der Klanghelligkeit für Prozesse der Wahrnehmung wurde seit den 1970er Jahren in der Forschung immer mehr bestätigt.¹⁸

17 Lembke 2014, 6; Übersetzung d. Verf. (»The spectral centroid, which expresses the central tendency of a spectrum through an amplitude-weighted frequency average, has been found to be the most reliable correlate explaining principal dimensions of timbre spaces. To a lesser degree, spectro-temporal variation (e. g., spectral flux) has in some cases been shown to correlate with perceptual dimensions. Finally, descriptors for attack or onset time serve as the principal correlates for the temporal amplitude envelope, which also appears to depend on the variability along this dimension in the stimulus set. These salient features of timbre perception are also expected to have a relevance to the blending between multiple simultaneous timbres.«) Der Begriff des Klangfarbenraums, den Lembke anspricht, kann in diesem Rahmen nicht näher diskutiert werden.

18 Bereits Grey (1975) hat gezeigt, dass die Klanghelligkeit ein Hauptparameter für die Bestimmung der Klangfarbe ist. Dieser Ansatz wurde durch Wessel (1979), McAdams (1995), Livshin/Rodet (2004), Schubert/Wolfe (2006, 823 f.) und Lembke (2014) weiterentwickelt.

Zur Software: Die Klanganalysen wurden mit Hilfe der Softwaretools *Sonic Visualiser*¹⁹ und *MIRtoolbox*²⁰ erstellt.

Auswahl der Aufnahmen: Bei der Auswahl war die Berücksichtigung unterschiedlicher Generationen und Interpretationszugänge ein wesentliches Kriterium²¹ (Ernest Ansermet als Vertreter jener Generation, die Ravel persönlich kennenlernen durfte; Claudio Abbado, Vladimir Ashkenazy und Bernard Haitink als Dirigenten, die um 1930 bzw. 1940 geboren wurden; Jos van Immerseel als Vertreter der historisch informierten Aufführungspraxis). Darüber hinaus gab es keine spezifischen Auswahlkriterien.

Liste der Aufnahmen (für Details siehe Anhang):

- Ernest Ansermet, Orchestre de la Suisse Romande, aufgenommen 1957, repress 1970–72;
- Claudio Abbado, The London Symphony Orchestra, veröffentlicht 1989;
- Vladimir Ashkenazy, The Cleveland Orchestra, aufgenommen 1991, veröffentlicht 1995;
- Bernard Haitink, Boston Symphony Orchestra, aufgenommen 1995, veröffentlicht 1998;
- Jos van Immerseel, Anima Eterna, aufgenommen 2005, veröffentlicht 2008.

Zur Taktzählung: Da die mir vorliegende Partitur der *Rapsodie Espagnole* (Paris: Durand 1908) keine Taktziffern enthält, beziehe ich mich immer auf die Studienziffern.²² Ein Beispiel: Mit Z. 1 bzw. Z. 1/1 ist jener Takt bezeichnet, über dem die Studienziffer 1 steht. Dementsprechend werden auch die folgenden Takte nummeriert: Z. 1/2, Z. 1/3 etc.

ZUR POLYVALENZ DER FORM IM *PRÉLUDE À LA NUIT*

1. Melodik und Klangfarbe

In Analysen, die dem *Prélude à la nuit* gewidmet sind, wird häufig auf ein Ostinato hingewiesen, das sich fast durch den gesamten Satz zieht. Diese Linie, die aus den Tönen *f*, *e*, *d* und *cis* besteht, erklingt – abgesehen von den ›Cadenze‹ bei Z. 6 und 8 – durchgehend in nicht transponierter Gestalt sowie in unterschiedlichen Oktavlagen und Verdopplungsvarianten. Laut *Grove Music Online* bezieht sich der Begriff Ostinato auf »the repetition of a musical pattern many times in succession while other musical elements are generally changing.«²³ Dieser Definitionsversuch wirft jedoch Fragen auf: Was wiederholt sich? Und was ändert sich? Offenbar wird hier die Tonhöhe per definitionem ins Zentrum gerückt, während klangfarbliche Nuancen außer Acht gelassen werden. Folgt man dieser Auffassung, so bildet das Ostinato *f-e-d-cis* ein statisches Melodiegerüst, zu dem andere melodische Phrasen kontrastieren. Letztere setzen zunächst eher kleinräumig ein (Z. 2/1–5,

19 Vgl. <https://sonicvisualiser.org/documentation.html> (5.6.2021); https://www.charm.rhul.ac.uk/analysing/p9_0_1.html (5.6.2021).

20 Vgl. Lartillot 2008, vgl. auch <https://www.jyu.fi/hytk/fi/laitokset/mutku/en/research/materials/mirtoolbox> (5.6.2021).

21 Die Unterschiedlichkeit der Interpretationszugänge konnte in diesem Text aus Platzgründen nicht reflektiert werden. Untersucht wurde lediglich, ob es in allen ausgewählten Interpretationen Gemeinsamkeiten in Bezug auf die Umsetzung klangfarblicher Grundkonstellationen gibt.

22 Partitur siehe unter: <https://ks4.imslp.net/files/imglnks/usimg/8/8b/IMSLP134638-SIBLEY1802.16711.3ffa-39087009478894score.pdf> (5.6.2021).

23 Schnapper 2001.

Klarinetten: Ambitus einer großen Sext bzw. Oktave inklusive Schlusston), erschließen aber bald eine größere Spannweite (Z. 3 und 4, Streicher: Aufschwung über zwei Oktaven). In den Cadenze 1 (Z. 6) und 2 (Z. 8) sowie in der dazwischen erklingenden ›hellen Episode‹ (Z. 7) wird der Tonraum wieder zu einer kleinen Dezim und großen None (Z. 6, Klarinetten und Z. 8, Fagotte) bzw. zu einem Tritonus (Z. 7, Violine solo) verkleinert.

T. 1-2
Vl. 1 con sord.
ppp

Z. 2/ 1-5
Klarinette 1
p express

Z. 3/ 2
Vlc. 1 sul tasto
ppp

Z. 4/ 1-3
Vl. 1
p

Z. 6: Beginn Cadenza 1
Klarinette 1
p

Z. 7/ 1-5
Vl. solo (sul tasto)
ppp

Z. 8: Beginn Cadenza 2
Fagott 1
p

Z. 9
Vl. 1 con sord.
ppp

Beispiel 1: Ravel, *Rapsodie Espagnole* (1907–08), 1. Satz (*Prélude à la nuit*); Melodik (vereinfacht dargestellt und Klarinetten klingend notiert, ohne Oktavierungen; es geht hier nicht um die Klangfarbe, sondern nur um den Ambitus der einzelnen Phrasen)

Diese Fokussierung auf die Melodik könnte man weiter zuspitzen, erweisen sich die Melodieansätze bei Z. 2, Z. 4 und Z. 7 doch als Varianten des Ostinatos. In Z. 7/1–2 lassen sich die Töne *eis-e* in den Solostreichern mit den ersten beiden Ostinatotönen (*f* und *e*) in Zusammenhang bringen. Die Phrase Z. 7/1–5 bezieht sich insgesamt auf die Takte Z. 2/1–5 aufgrund von Übereinstimmungen der Rhythmik, Harmonik²⁴ und der Melodiekontur. Mit der Melodiekontur *a-gis-e-f*, die Z. 2/1–3 zugrunde liegt, könnte man wiederum die Melodik des Höhepunkts in Z. 4/1–2 (*a-g-e-f*) assoziieren. Aus dieser Sichtweise

24 Die Takte Z. 7/1–6 können auf ›Cis-Dur (cis-Moll)‹ bzw. den oktagonischen Modus x bezogen werden. Dadurch eröffnet sich eine Parallele zu Z. 2 (Zerlegung des ›Cis-Dur-Dreiklangs‹: vgl. Bsp. 1). Aus Perspektive der Harmonik wirkt die Passage bei Z. 7 also wie eine intensivierte Variante von Z. 2. – Zur Terminologie: Der Modus 2 (nach Messiaen) oder oktagonische Modus ist ein Modus mit beschränkter Transpositionsmöglichkeit, d. h. er lässt sich insgesamt nur zweimal transponieren. Die insgesamt drei daraus resultierenden Transpositionen werden im vorliegenden Text als Modi x, y und z bezeichnet.

ließe sich die Melodik des *Prélude à la nuit* als intervallische Erweiterung und Verengung des Ostinatos auf gemeinsamer Materialbasis beschreiben (Bsp. 1).

Eine solche Deutung lässt jedoch außer Acht, dass ostinate Melodiepatterns in Ravels Musik stets auch eine fortschreitende klangfarbliche Veränderung implizieren. Das wohl bekannteste Beispiel dafür ist der *Boléro* (1928) – eine Klangfarbenstudie, in der ostinate Linien beständig neu nuanciert werden, woraus ein offener Prozess resultiert. Auf gänzlich andere, aber doch verwandte Weise offenbart sich dies auch im *Prélude à la nuit*. In Beispiel 2 ist die klangfarbliche Nuancierung der Ostinatolinie (Instrumentierung, Lage, Oktavierungsvarianten) zusammengefasst. Besonders auffällig sind die klangfarbliche und dynamische Ausdünnung und die vergleichsweise tiefe Oktavlage vor Schlüsselstellen wie der Klimax (Klarinette vor Z. 4), der Cadenza 1 (Violen vor Z. 6) und der Cadenza 2 (Celesta vor Z. 8). Der Beginn sowie die Schlusspassage ab Z. 9 setzen in den Streichern ein, wobei aber einige grundsätzliche Unterschiede auffallen: Zu Beginn (T. 1–3) spielen die Violinen und Violen im Abstand von zwei Oktaven, der beim Hören den Eindruck einer eher fahlen Klangfarbe evoziert. Bei Z. 9 schließen die hoch gesetzten Violen diese Lücke. Danach bleiben die Bläser (vgl. T. 4–5), die vor allem den auf die Klimax folgenden Bereich (Z. 4 bis kurz vor Z. 6) dominiert hatten, ausgeklammert. Das Ostinato verrinnt ins *ppp*, ehe die Celesta einen überraschenden Schlussakzent setzt (Z. 9/7–8: *f-e*). Auch der klangfarblich begründete ›Repriseneffekt‹ (Ostinatolinie in den Streichern zu Beginn und ab Z. 9) lässt sich demnach nur im Rahmen einer prozessualen Öffnung fassen.

The musical score displays the Ostinato line for various instruments in Ravel's *Prélude à la nuit*. The instruments listed are Flöte, Oboe, Englischhorn, Klarinette in B, Fagott, Horn in F, Celesta, Violine I, Violine II, Viola, and Violoncello. The Ostinato line is a continuous sequence of notes, with different instruments playing it at different points in the piece. The score is divided into measures T. 1, T. 4, T. 6, Z. 1, Z. 1/3, Z. 1/4, Z. 1/5, Z. 2, Z. 2/5, Z. 3, and Z. 3/5. The Ostinato line is a continuous sequence of notes, with different instruments playing it at different points in the piece.

Beispiel 2: Ravel, *Rapsodie Espagnole* (1907–08), 1. Satz (*Prélude à la nuit*); Instrumentierung der Ostinatolinie (Fortsetzung auf der nächsten Seite)

Z. 3 Z. 3/5 Z. 4 Z. 4/2 Z. 4/3 Z. 4/4 Z. 4/5 Z. 4/7 Z. 4/7 Z. 4/8 Z. 5 Z. 5/3

Flöte

Oboe

Englischhorn

Klarinette in B

Fagott

Horn in F

Celesta

Violine I

Violine II

Viola

Violoncello

Z. 5 Z. 5/3 Cad. 1 Z. 6 Z. 7 Z. 7/6 Cad. 2 Z. 8 Z. 9 Z. 9/3 Z. 9/6 Z. 9/7

Flöte

Oboe

Englischhorn

Klarinette in B

Fagott

Horn in F

Celesta

Violine I

Violine II

Viola

Violoncello

Beispiel 2 (Fortsetzung von vorangehender Seite)

2. Harmonik und Klangfarbe

Die Harmonik des Beginns und des Schlusses nimmt auf den Grundton *D* Bezug. Die Ostinatolinie, die sich mit der Mollterz *f*, dem Grundton *d* und dem Leitton *cis* in ›d-Moll‹²⁵ analysieren ließe, mündet in T. 5 und Z. 1/2 sowie in Z. 9/2 in terzlose Schichtungen mit dem Grundton *D*, der Quint *a* und der Sext *h*. Der Quint und Sext werden jeweils einen Takt davor *as* und *b* als Nebennoten vorangestellt. Punktuell kommt die kleine Terz, das *f* der Ostinatolinie hinzu (Bsp. 3; Audiobsp. 1).

Beispiel 3: Ravel, *Rhapsodie Espagnole* (1907–08), 1. Satz (*Prélude à la nuit*), T. 4–5 (Klarinetten klingend notiert)



https://storage.gmth.de/zgmth/media/1105/Haselboeck_Ravel_01.mp3

Audiobeispiel 1: Ravel, *Rhapsodie Espagnole* (1907–08), 1. Satz (*Prélude à la nuit*), T. 1–5; Ravel, *Complete Orchestral Works*, The London Symphony Orchestra, Leitung: Claudio Abbado, Deutsche Grammophon 5380216, © 1989, CD 1, Track 2, 0:03–0:23

Auf den Grundton *D* bezieht sich lediglich ein weiterer Akkord, der sich in Z. 4/3–4 findet. Er folgt auf die Klimax in Z. 4/1–2, die sich mit einem Harfenglissando und vollstimmigem Orchestersatz verbindet. Die Akkorde in T. 5, Z. 1/2, Z. 4/3–4, Z. 4/7–9, Z. 9/2 und Z. 9/5 beziehen sich also allesamt auf den Grundton *D*, unterscheiden sich aber hinsichtlich des Akkordtypus. In Z. 4/3 wird die Schichtung *D-[f]-a-h* (T. 5) durch die Durterz *fis* (mit Quartvorhalt *g*) und die Sept *c* in einen Septnonakkord (mit der None *e*, die allerdings nur stellenweise erklingt) umgewandelt. Der Moment ist auch insofern bedeutsam,

25 In der *Rhapsodie Espagnole* impliziert die Verwendung von Dreiklängen und Septakkorden kein funktionales dur-moll-tonales Gefüge. Von Bedeutung sind die Präsenz dieser Akkorde sowie die dadurch bedingte Tatsache, dass sie auf vielfältige Weise miteinander assoziiert werden.

als das Ostinato *f-e-d-cis* hier erstmals an die harmonischen Gegebenheiten angepasst werden muss: Um das *fis* als Durterz zu setzen, wird das *f* eliminiert und das Ostinato verkürzt (*e-d-cis*). Dabei bilden das Ostinato-*cis* und die Septime *c* einen Querstand. In der Folge (C^{7-9b} - $F^{5\sharp-7\sharp}$, Z. 5/1–7)²⁶ wird die fragmentierte Ostinatolinie bis zur Cadenza 1 weitergeführt²⁷ (zu einem Überblick über die harmonische Gesamtanlage des *Prélude à la nuit* vgl. Abb. 1).

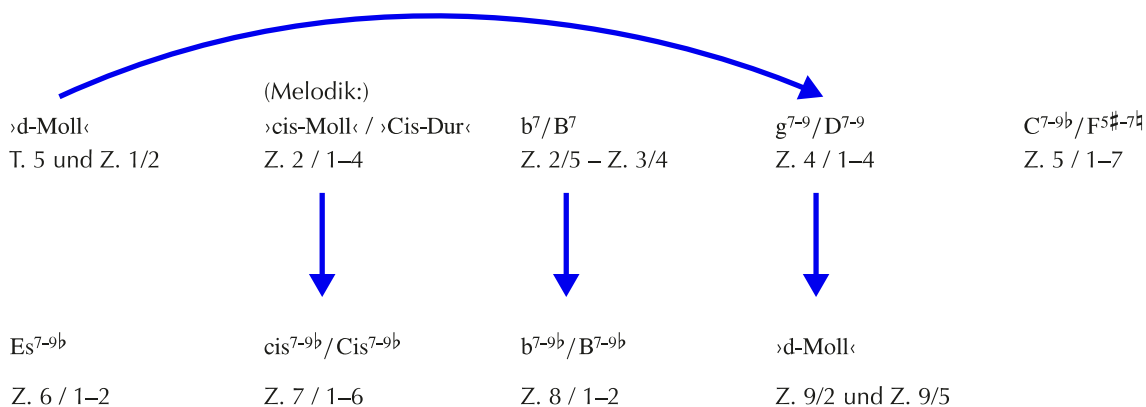


Abbildung 1: Ravel, *Rapsodie Espagnole*, 1. Satz (*Prélude à la nuit*); Harmonische Stationen²⁸

In Bezug auf die Gesamtform des *Prélude à la nuit* haben der Höhepunkt in Z. 4/1–2 und der anschließende Septnonakkord in Z. 4/3–4 ambivalente Funktionen inne, die aus ihrer harmonisch-klangfarblichen Mehrdeutigkeit und den sich daraus ergebenden vielfältigen Optionen resultieren, diese Passage wahrzunehmen. Näheren Ausführungen dazu sei ein Exkurs zur Mehrdeutigkeit der Harmonik um die Jahrhundertwende vorangestellt.

Eine der auffälligsten Eigenschaften der Harmonik um 1900 ist ihre Mehrdeutigkeit zwischen Funktionalität und Afunktionalität. Dies gilt in unterschiedlichsten Ausprägungen sowohl für die tonalen Frühwerke der Wiener Schule als auch für Komponisten wie Bartók, Debussy oder Ravel. Als Beispiel kann der Beginn von Debussys *Prélude à*

26 Ein Hinweis zur Harmonik in Z. 5/1: Ravel notiert eigentlich *cis* und nicht *des*. Dieser Ton kann aber beim Hören unterschiedlich interpretiert werden. Zunächst könnte das *cis* als Durchgang zur großen Non *d* gehört werden, die ja auch stellenweise erklingt. In Z. 5/5 folgt die Weiterführung dieses Nonakkords: Der Grundton *C* schreitet zum *F* fort, aber das *cis/des* wird nicht nach unten zum *c* geführt, sondern die mehrdeutige Spannkraft dieses Tons bleibt auch im Akkord $F^{5\sharp-7\sharp}$ erhalten. Für das Hören und Analysieren öffnet sich hier ein Interpretationsspielraum. In der vorliegenden Analyse wird das *cis* in Z. 5/1 (auch im Sinne der einfachsten Schreibweise) als kleine Non (C^{7-9b}), d. h. als *des* analysiert.

27 Bis Z. 4/3 wird das Ostinato unverändert durch all die unterschiedlichen Harmonien geführt. Diese Kompositionstechnik, melodische Linien in ihrer Tonhöhenstruktur unverändert zu belassen, aber durch Harmonik und Klang unterschiedlich zu ›beleuchten‹, ist aus dem 19. Jahrhundert bekannt. Diesbezüglich könnte man Werke wie Wagners *Tristan und Isolde* oder Debussys *Prélude à l'après-midi d'un faune* anführen, die Ravel beide aufs Höchste bewunderte.

28 Jene Töne, die als Nebennoten oder Durchgänge angenommen werden können, sind in dieser Grafik nicht abgebildet. Eine Deutung auf Grundlage der Oktatonik ist eine mögliche Alternative, die im Hintergrund mitgedacht werden kann. Zu Angaben wie ›d-Moll‹ vgl. Anm. 25.

l'après-midi d'un faune (1892–94) erwähnt werden.²⁹ Nach dem Solo der Flöte in Takt 1–3 erklingen in Takt 4–5 die Akkorde *cis-e-gis-ais* und *b-d-f-as*. In der dur-moll-tonalen Harmonielehre gilt letzterer Akkord als Spannungsakkord: Man könnte daher erwarten, dass die Sept *as* schrittweise nach unten weitergeführt würde, und den Akkord daher zielgerichtet hören. Zugleich ist aber ungewiss, ob ein zielgerichtetes Hören hier überhaupt sinnvoll ist: Eine mögliche Auflösung des *as* wird durch Wiederholungen und Pausen hinausgezögert. Dadurch rückt die Klangqualität ins Zentrum der Aufmerksamkeit. Zudem wird der Akkord durch Abschattierung quasi in den Hintergrund gerückt, und zwar sowohl in dynamischer (*p–pp*) als auch in klanglicher Hinsicht (ein rauschendes Harfenarpeggio mündet in zarte Hörnerklänge). Eine Weiterführung des Akkords folgt erst zu Beginn des nächsten Abschnitts (T. 11). Hier wird das *as* allerdings nicht nach unten, sondern (als *gis*) zum *a* aufgelöst, das in T. 11 eine Oktav tiefer im Cello erklingt (*A*). Eine Umdeutung eines Septakkords in einen übermäßigen Quintsextakkord ist zwar keineswegs ungewöhnlich – das Fundament des Septakkords (*B*, T. 9) bleibt allerdings ›in der Luft hängen‹, und eine chromatische Fortsetzung zum *A* erfolgt allenfalls indirekt mit dem eben erwähnten Celloton (eine Oktav höher). In der Wahrnehmung dominiert die ›Rückung von *B* nach *D*‹.

Das Phänomen, dass man ein und denselben Akkord funktional-zielgerichtet, aber auch farblich-sensuell³⁰ wahrnehmen kann, findet sich auch im *Prélude à la nuit*. Einerseits ist der Septnonakkord in Z. 4/3–4 Teil einer Akkordprogression. Als Zwischendominante führt er zur intensivierten Wiederholung der Akkordfolge $g^{7-9} - D^{7-9}$ in Z. 4/5–9, die schließlich durch die Akkorde C^{7-9b} (Z. 5/1) und $F^{5\sharp-7\sharp}$ (Z. 5/5) ergänzt wird. Andererseits vermittelt er eine statische, ja geradezu idyllische Klangwirkung, die durch die zurückgestufte Dynamik, Lage und Bewegungsdichte zusätzlich unterstrichen wird. In dieser Klangqualität ist auch ein grundsätzlicher Unterschied zum Beginn zu erkennen: Es ist, als ob die terzlose³¹ Harmonik *D-a-h* (T. 5) hier harmonisch ausgeleuchtet wird.³² Diesem klangfarblichen Ausnahmestatus der Takte Z. 4/1–4 soll im Folgenden nachgespürt werden.

a) Klangfarbliche Mehrdeutigkeit

In Z. 4/1–2 sind das Kontra-G (Kb.) und das *a*³ (1. Vl.) keineswegs die bestimmenden Klangereignisse. Diese Außenstimmen werden in Bezug auf die Amplitude durch die Intensität der Hörner überstrahlt, die hier den orchestralen Klangkern bilden. Dies lässt sich anhand aller fünf Sonagramme zeigen (Abb. 2): Bei Abbado, Ansermet, Haitink und Immerseel ist das *b*¹ (466 Hz), der Spitzenton des Hörnersatzes *b-d¹-f¹-b¹*, der intensivste Klanger-

29 Manuskript siehe unter: https://ks4.imslp.net/files/imglnks/usimg/f/fe/IMSLP411013-PMLP06017-Prélude_à_l'après-midi_d'un_faune.pdf (5.6.2021).

30 Vgl. Gerlach (1989, 342): »Im Gegensatz zu funktionalem Klang, dessen Wesen die ihm aufdiktierte Ratio ist, stellt afunktionaler Klang ein Phänomen dar, dessen Wesen sensuelle Erlebbarkeit ist.«

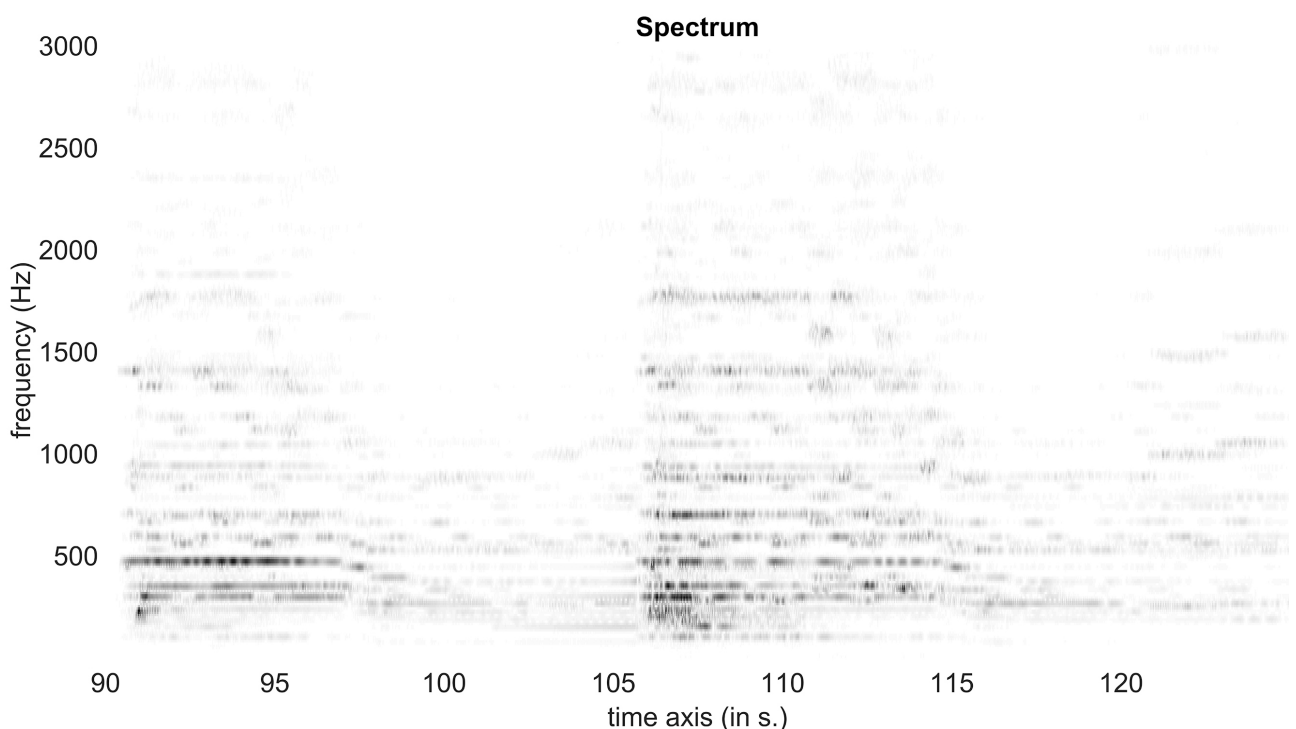
31 Die Mollterz *f* erklingt in Takt 5 nur für die Dauer einer Achtel.

32 Dies ließe sich mit einer inhaltlichen Deutung verbinden, die der Satztitle *Prélude à la nuit* nahelegt: In der Nacht tritt eine plötzliche Erscheinung auf, die sich wieder ins Dunkel verliert.

teil des Orchestersatzes. Nur bei Ashkenazy ist der Eindruck, den das Sonagramm vermittelt, etwas diffuser.³³

Auch im Hinblick auf die variierte Wiederholung (Z. 4/5–7) zeigt sich ein ähnliches Bild: Bei Ansermet, Haitink und Immerseel ist das b^1 dominant. Bei Abbado rücken auch weitere Töne des ›B-Dur-Klangs‹ in den Vordergrund der Wahrnehmung. Zusätzlich wird in allen Sonagrammen die intensive Obertönigkeit des Blechbläasersatzes sichtbar (in Z. 4/4–6 beteiligen sich Tuba sowie Posaunen). Den diffusesten optischen Eindruck vermittelt erneut das Ashkenazy-Sonagramm (vgl. auch Audiobsp. 2–6).

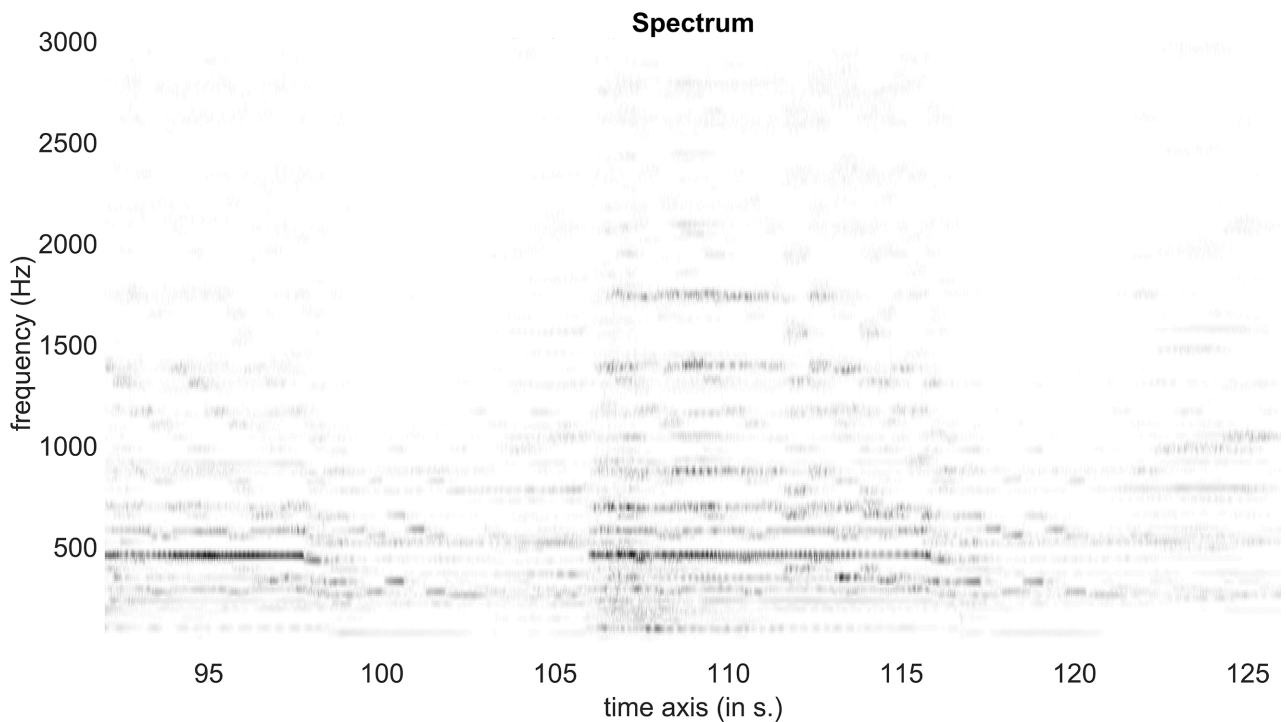
Abbildung 2: Ravel, *Rapsodie Espagnole*, 1. Satz (*Prélude à la nuit*), Z. 4/1–9; Sonagramme aller fünf Interpretationen in der Reihenfolge Abbado/Ansermet/Ashkenazy/Haitink/Immerseel (Frequenzschnitt bis 3000 Hz), erstellt mit *MIRtoolbox* (Fortsetzung auf den folgenden Seiten):



🔊 https://storage.gmth.de/zgmth/media/1105/Haselboeck_Ravel_02.mp3

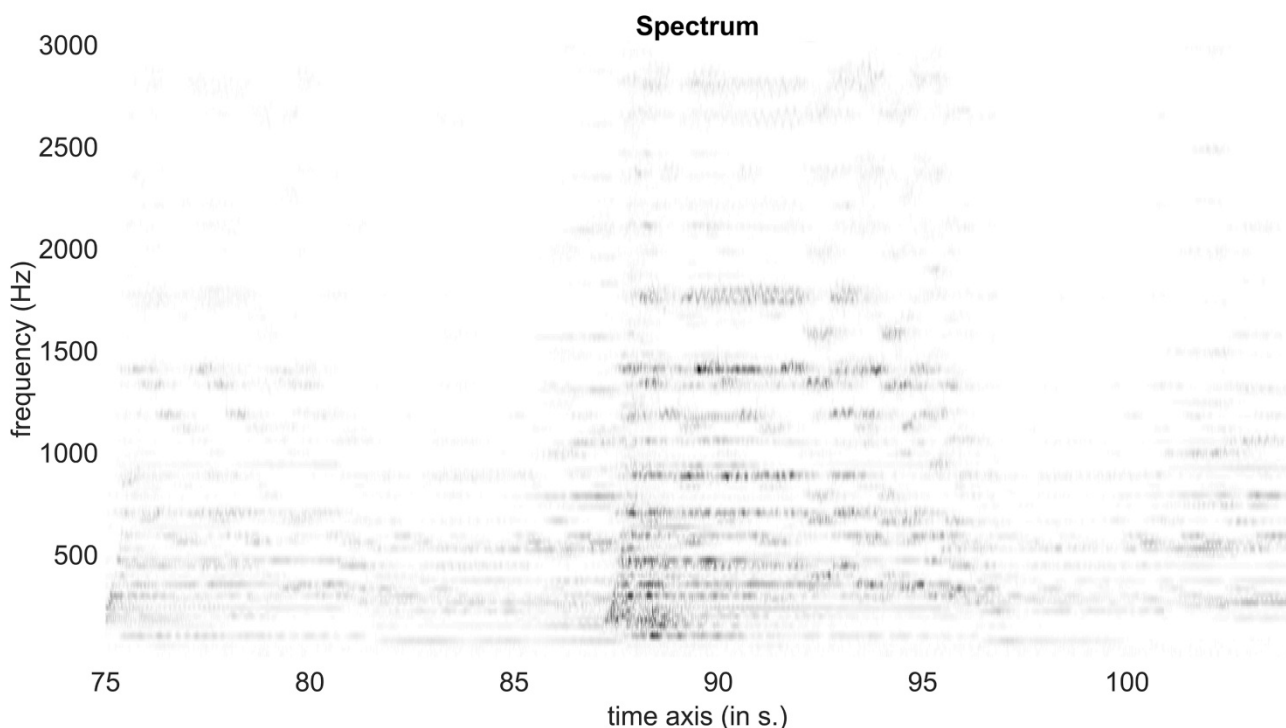
Audiobeispiel 2: Ravel, *Rapsodie Espagnole* (1907–08), 1. Satz (*Prélude à la nuit*), Z. 4/1–9; Ravel, *Complete Orchestral Works*, The London Symphony Orchestra, Leitung: Claudio Abbado, Deutsche Grammophon 5380216, © 1989, CD 1, Track 2, 1:30–2:05

33 Dafür könnte es die folgenden Erklärungen geben: Ashkenazy verlagert den Schwerpunkt des Klanges hörbar in die Oberstimmen der Streicher und stellt so eine Ausgewogenheit zwischen Hörner- und Streichersatz her. Die optische Diffusität des Sonagramms könnte aber auch auf das Tempo (dies ist die deutlich kürzeste der fünf Einspielungen) oder auf Bedingungen der Aufnahmetechnik zurückzuführen sein.



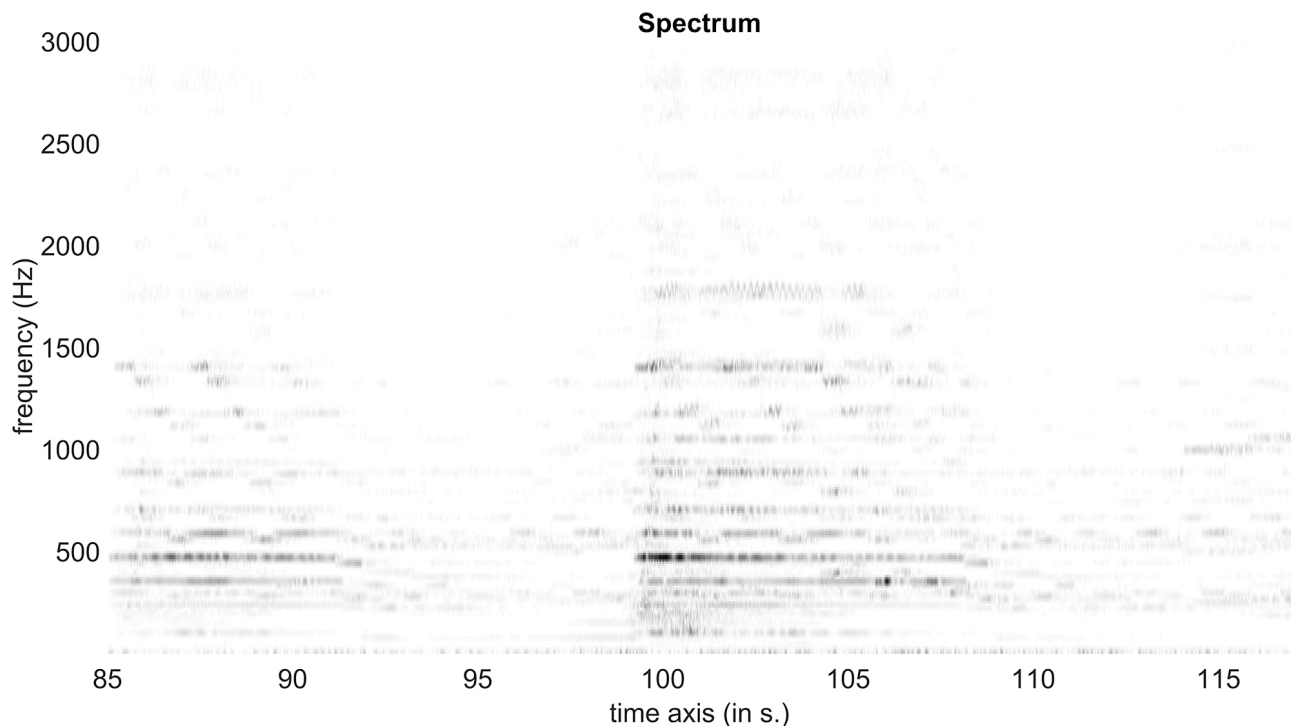
🔊 https://storage.gmth.de/zgmth/media/1105/Haselboeck_Ravel_03.mp3

Audiobeispiel 3: Ravel, *Rapsodie Espagnole* (1907–08), 1. Satz (*Prélude à la nuit*), Z. 4/1–9; Ravel, *Rapsodie Espagnole* / Debussy, *Prélude à l'après-midi d'un faune* / *La Mer*, Orchestre de la Suisse Romande, Leitung: Ernest Ansermet, Vinyl-LP Decca SXL 2061, aufgenommen 1957, repress © 1970–72, LP Seite B, Track 1, 1:32–2:06



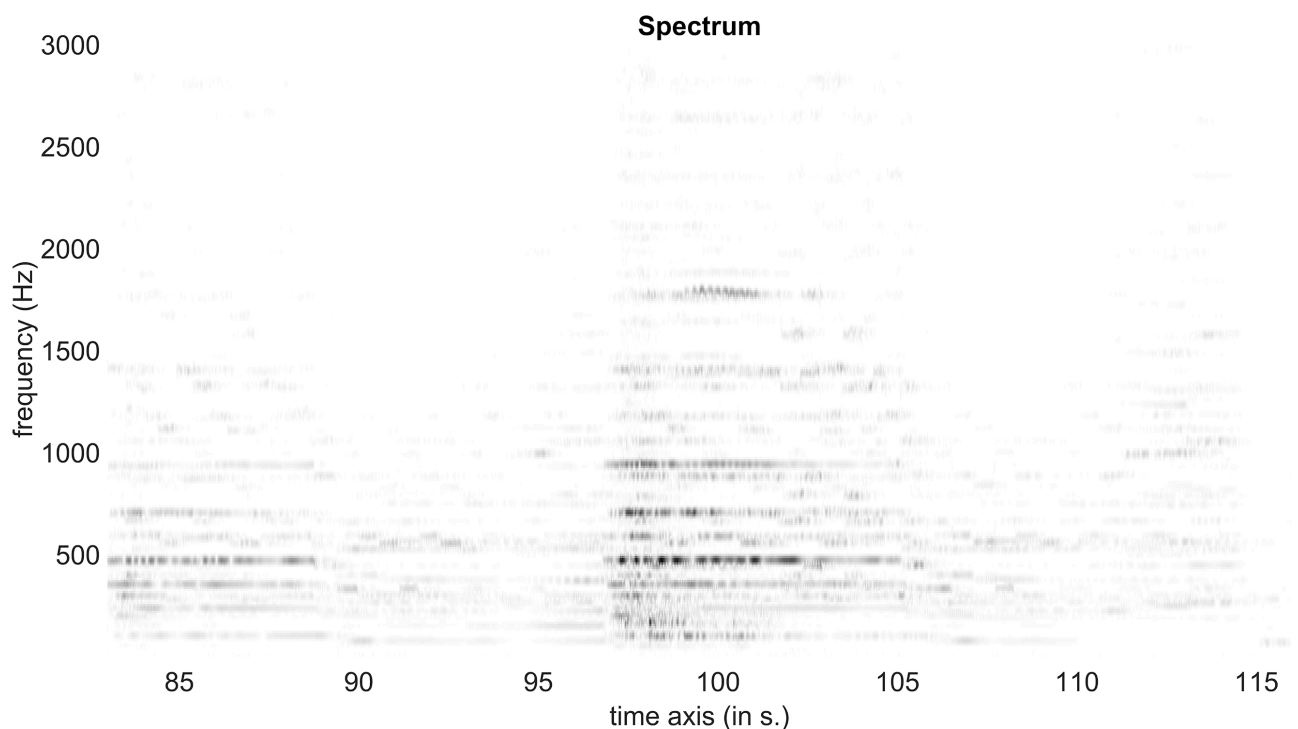
🔊 https://storage.gmth.de/zgmth/media/1105/Haselboeck_Ravel_04.mp3

Audiobeispiel 4: Ravel, *Rapsodie Espagnole* (1907–08), 1. Satz, Z. 4/1–9; Ravel, *Rapsodie Espagnole* / Debussy, *Prélude à l'après-midi d'un faune* / *Nocturnes* / *La Mer*, The Cleveland Orchestra, Leitung: Vladimir Ashkenazy, Decca 448-229-2, aufgenommen 1991, © 1995, Track 1, 1:15–1:44



🔊 https://storage.gmth.de/zgmth/media/1105/Haselboeck_Ravel_05.mp3

Audiobeispiel 5: Ravel, *Rapsodie Espagnole* (1907–08), 1. Satz (*Prélude à la nuit*), Z. 4/1–9; Ravel, *Rapsodie Espagnole* / *Menuet Antique* / *Ma Mère l'Oye* / *La Valse*, Boston Symphony Orchestra, Leitung: Bernard Haitink, Philips 454-452-2, aufgenommen 1995, © 1998, Track 1, 1:25–1:57



🔊 https://storage.gmth.de/zgmth/media/1105/Haselboeck_Ravel_06.mp3

Audiobeispiel 6: Ravel, *Rapsodie Espagnole* (1907–08), 1. Satz (*Prélude à la nuit*), Z. 4/1–9; Ravel, *Rapsodie Espagnole* / *Pavane pour une infante défunte* / *Concerto pour la main gauche* / *La Valse*, Anima Eterna, Leitung: Jos van Immerseel, Zig-Zag Territoires, aufgenommen 2005, © 2008, Track 4, 1:23–1:54

In der folgenden Klanganalyse, die mit der Software *Sonic Visualiser* durchgeführt wurde (Abb. 3), werden die Takte Z. 4/1–2 in Bezug auf Frequenzen bis 1800 Hz noch genauer unter die Lupe genommen – mit ähnlichen Ergebnissen: Bei Ansermet ist das b^1 eindeutig dominant. Bei Abbado treten das f^1 und mitunter auch das d^1 als präsenste Klanganteile hinzu. Bei Ashkenazy fällt die Interpretation des Sonagramms erneut schwer. So werden etwa tiefere Frequenzen als scheinbar gleichwertige Klangkomponenten sichtbar. Relativiert wird dies allerdings dadurch, dass wir die größte Empfindlichkeit bezüglich der Lautheit von Frequenzen im Bereich zwischen 1 und 4 kHz entwickeln.³⁴ Für unsere Wahrnehmung ist der obertonreiche Hörnerklang daher in jedem Fall besonders präsent.



Abbildung 3: Ravel, *Rapsodie Espagnole* (1907–08), 1. Satz (*Prélude à la nuit*), Z. 4/1–2; Peak Frequency Spectrograms Abbado/Ansermet/Ashkenazy (Frequenzausschnitt bis 1800 Hz), erstellt mit *Sonic Visualiser* (Fortsetzung auf nächster Seite)

34 Diese psychoakustische Eigenheit unserer Wahrnehmung muss man bei der Interpretation von Sonagrammabbildungen zusätzlich berücksichtigen. Vgl. Cook/Leech-Wilkinson (2009): »Our greatest sensitivity to loudness is in the 1-4 kHz range (especially 2–3 kHz): this probably evolved because that range was useful for identifying transient-rich natural sounds, helping our ancestors identify the sources of sounds in the environment accurately and quickly, but it now makes us especially sensitive to vowels in speech and tone colour in music«.

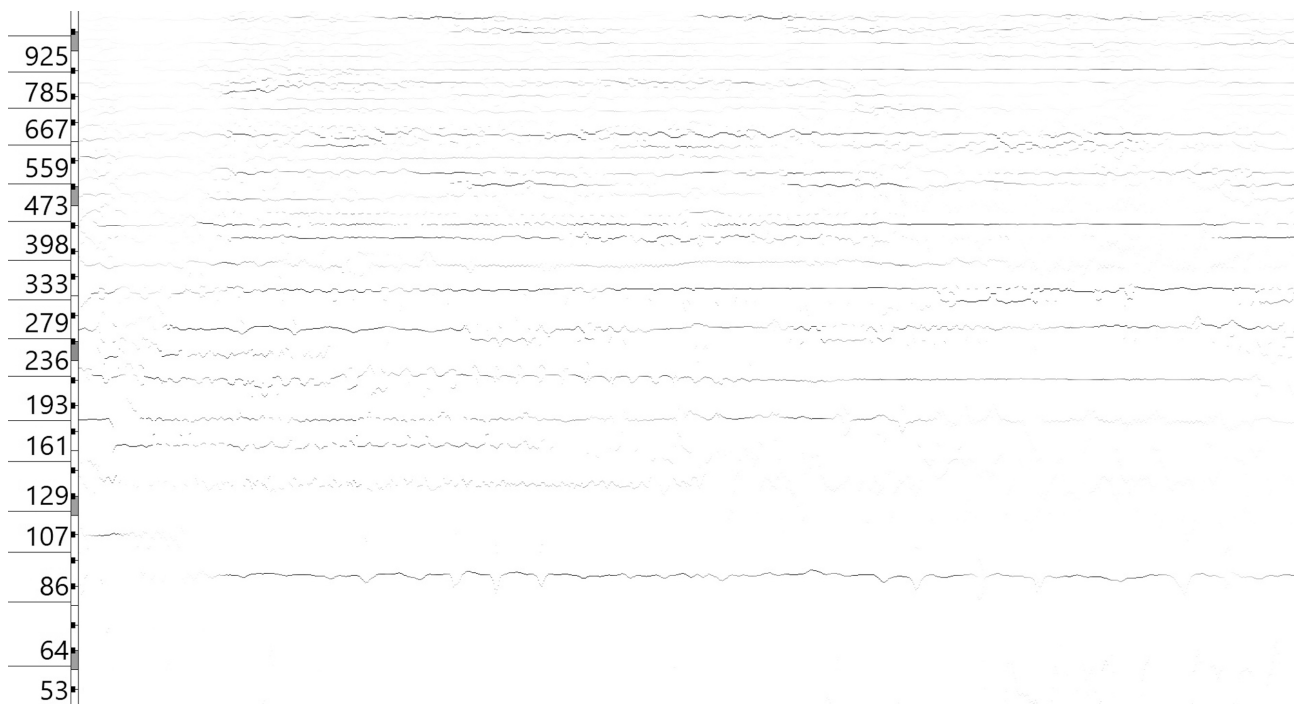
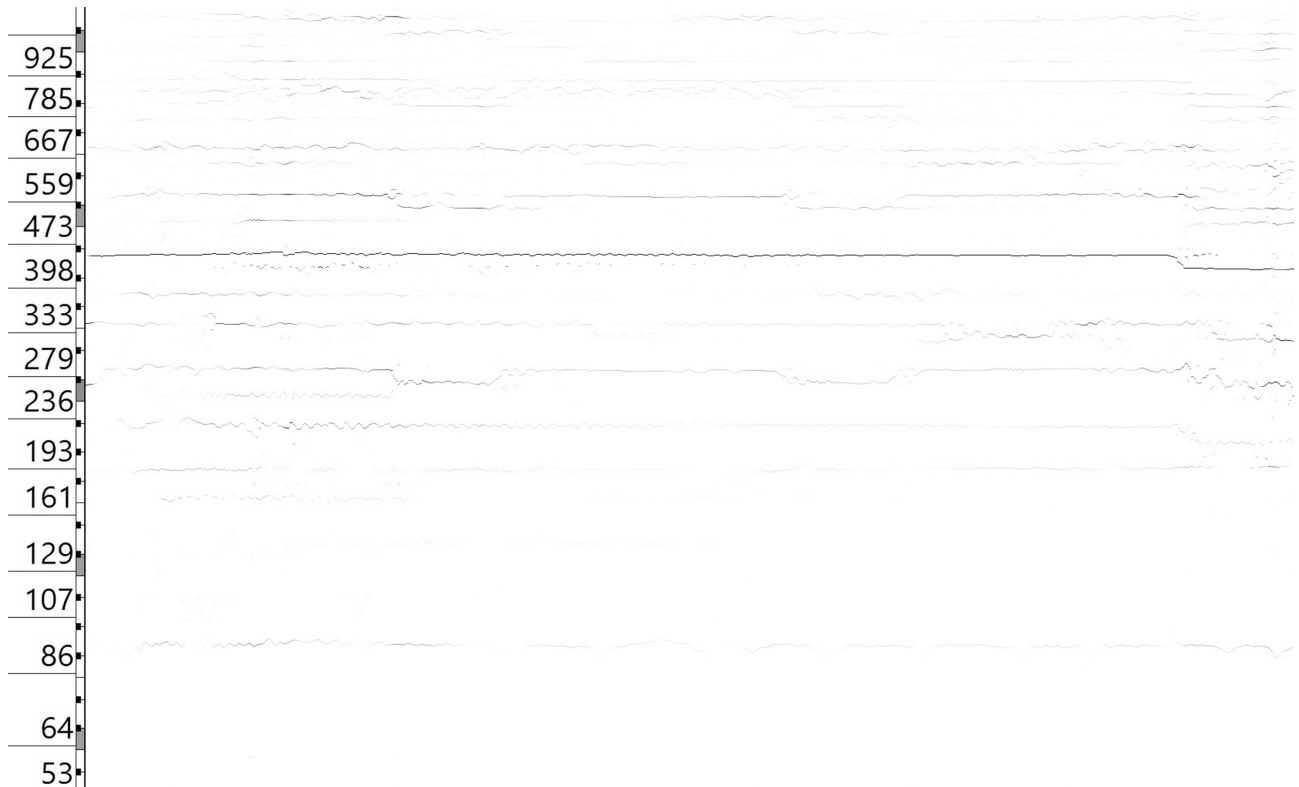


Abbildung 3 (Fortsetzung von vorangehender Seite)

Insgesamt erlaubt die Analyse der Sonagramme den Schluss, dass in Z. 4/1–2 und Z. 4/5–7 nicht der g^{7-9} -Akkord über dem Grundton G (dies wäre die Sicht der Harmonielehre), sondern der ›B-Dur‹-Hörnersatz klanglich dominiert. Aus der Perspektive der Klangfarbe kann man die Klimaxtakte also anders hören und analysieren. Dies hat auch Auswirkungen auf die Analyse der Form. Nimmt man an, dass Z. 4/1–4 und 5–9 jeweils eine Abfolge von ›B-Dur‹- und ›D-Dur‹-Klangkomponenten zugrunde liegt, so erscheint der Beginn in neuem Licht: In Takt 4–5 führt die Schichtung $D-as-b$ zum Quint-Sext-Klang $D-a-h$. Die Töne $as-b$ könnte man nicht nur als Vorhalte bzw. Nebennoten, sondern auch als Bestandteile eines Septakkords über dem fiktiven Grundton B hören. Durch diese Relation $B-D$ ist auch der Übergang von der Cadenza 2 (B^{7-9b}) zu Z. 9/1–6 (Grundton D) bestimmt. All dies sind Optionen, Klangbeziehungen zwischen Anfang, Mitte und Ende des Satzes darzustellen (Abb. 4, oberer Bereich). Folgt man dieser Deutung, so akzentuiert man die klangfarbliche Geschlossenheit der Form.

b) Obertöniger Verschmelzungsklang (›Formantregionen‹)

Der D^{7-9} -Akkord in Z. 4/3 hat besondere Klangeigenschaften. Mit der fallenden Bewegung aller Stimmen wird nicht nur ein Dur-Septnonakkord, sondern auch eine spezifische Klangkonstellation erreicht. Sarrusophon³⁵ und Bassklarinette spielen den Grundton D , das 3. Fagott und 4. Horn die Terz fis , das 2. Fagott, 3. Horn und die 2. Violen die Sept c^1 (dazu kommt das c^2 der geteilten 1. Violinen), sowie die Celli (a), die 1. Violen (a^1) und geteilten 1. Violinen (a^2) die oktavierte Quint. Das 1. Horn spielt die fragmentierte Ostinatolinie (Non e^1 , Oktav d^1 , Querstand cis^1). Diese Harmonik, die in Z. 4/4 im 2. und 3. Fagott, in den beiden Posaunen, der Tuba und den geteilten Streichern fortgesetzt wird (während die Ostinatolinie von Englischhorn und 1. Fagott übernommen wird), folgt in ihrem Intervallaufbau weitgehend einem Teiltonspektrum über D (vgl. Bsp. 4: das vollständige Spektrum kann rekonstruiert werden, wenn man ein Kontra- D als fiktiven Grundton hinzufügt). Über den Vorhalt g wird die Terz fis erreicht. Danach ›stört‹ nur noch das cis^1 der Ostinatobewegung den ›obertönigen‹ Klang. Auf der ersten Zählzeit von Z. 4/4 erklingen dann ausschließlich Bestandteile eines Teiltonspektrums über dem fiktiven Grundton Kontra- D .

Die intensive Klangsinnlichkeit dieses Moments ist aber auch auf die besondere Art und Weise zurückzuführen, in der die Instrumente miteinander in klangliche Interaktion treten. Dies hat vor allem mit den ›Formantstrecken‹ oder ›Formantregionen‹ der jeweiligen Instrumente zu tun (siehe Vorbemerkungen, Punkt a). Wenn Grund- oder Partialtöne (oder auch Töne, die von anderen Instrumenten gespielt werden) in den Bereich der jeweiligen Formantregionen fallen, können sie deren Klangcharakteristik zusätzlich verstärken. Dadurch kann der Eindruck einer gemeinsamen, übergeordneten Klangfarbe hervorgerufen werden.

In Z. 4/3 spielen Sarrusophon und Bassklarinette (sowie Kontrabass) den Grundton. Das Sarrusophon, ein aus Metall bestehendes Doppelrohrblattinstrument, wird heute kaum noch eingesetzt. Untersuchungen zu den Formantregionen des Sarrusophons liegen mir nicht vor. Die Formantregion der Bassklarinette nimmt Christoph Reuter »ab ca. 400 Hz, in einer ähnlichen Position wie die Hauptformanten bei Fagott oder Horn« an.³⁶ Damit fällt

35 Das Sarrusophon (entwickelt von Pierre-Auguste Sarrus, 1813–76) ist ein Doppelrohrblattinstrument, dessen Korpus aus Metall gefertigt ist.

36 Reuter 2002, 224. Zum Hauptformantbereich des Fagotts (300–500 Hz) vgl. ebd., 263. Zu den Formantbereichen der Posaune (500–700 und 900–1300 Hz) vgl. ebd., 415.

die von den 1. Violen gespielte Quint a^1 (440 Hz) in die Formantregion der Bassklarinette. Auf diese Frequenz bezieht sich wiederum das a^2 der 1. Violinen als erster Oberton. Zwischen den Außenstimmen entsteht demnach eine enge Bindung: Sie verschmelzen miteinander (Bsp. 5). Die Harmonietöne fis und c^1 sind ebenfalls klanglich eng aufeinander bezogen, weil Fagotte und Hörner weitgehend übereinstimmende Formantregionen aufweisen.³⁷ Diese Tendenz zur klanglichen Verschmelzung setzt sich in Z. 4/4 fort. Auf der ersten Zählzeit spielen die Posaunen fis (185 Hz) und c^1 (261 Hz). Der Ton c^2 , der (auch von den zweiten Geigen gespielte) erste Oberton von c^1 , liegt in der Hauptformantregion der Posaune (500–700 Hz). Auch der Hauptformantbereich der Fagotte (300–500 Hz), die ebenfalls das c^1 spielen, grenzt an diese Region. Dadurch verschmelzen auch die Sept c^1 und ihr erster Oberton c^2 mit dem obertönigen Gesamtklang (Bsp. 5: jene Tonhöhen, die nicht entscheidend zur Klangverschmelzung beitragen, wurden hier weggelassen). Auch der tiefe Klangschwerpunkt in Z. 4/4 und Z. 4/8–9 fördert die klangliche Fusion.

Ausschnitt eines reinen Obertonspektrums über D

Töne außerhalb des Spektrums: Notenkopf Raute Töne innerhalb des Spektrums: Notenkopf rund (groß) Fehlende Teiltöne bis zum 4. Teilton: Notenkopf rund (klein)

Beispiel 4: Ravel, *Rhapsodie Espagnole* (1907–08), 1. Satz (*Prélude à la nuit*), Z. 4/3–4; ›obertönige Harmonik‹

Beispiel 5: Ravel, *Rhapsodie Espagnole* (1907–08), 1. Satz (*Prélude à la nuit*), Z. 4/3–4; Frequenzverstärkungen innerhalb der Formantregionen

37 Die Formantregionen bleiben stets unverändert, auch wenn sich die konkreten Tonhöhen – in diesem Fall von Fagotten und Hörnern – verändern. Dadurch ist eine mehr oder minder konstante Klangverschmelzung gegeben, die aber natürlich auch durch zahlreiche andere Faktoren beeinflusst wird.

Die Analyse und der Hörprozess machen somit deutlich, dass hier nicht bloß Akkorde, sondern Klangaggregate akustische Realität werden. Die Klangschichtungen wirken nicht als Summation von Einzeltönen, sondern in ihrer untrennbaren Gesamtheit auf das Hören ein. Dies hat Auswirkungen auf die formale Gesamtbalance, treten Klangphänomene dieser Art doch fast ausschließlich nach der Klimax auf. Diese Klangaggregate tragen somit zur Öffnung der Form bei (Abb. 4, unterer Bereich).

Vor der Klimax sind allenfalls vage Andeutungen auskomponierter Teiltonspektren zu bemerken. Lediglich Z. 2/6–7 und Z. 3/2–3 fallen diesbezüglich auf. Diese Passagen lassen sich oktonisch, aber auch als Fragmente von Teiltonspektren über dem fiktiven Subkontra-Ais deuten. Im Gegensatz zu Z. 4/3–4 entfalten sie jedoch nur eine geringe Klangfülle, da die Stabilität des Klangs durch die Spieltechniken verschleiert wird (Tremolo, am Griffbrett, Paukenwirbel).

Nach der Cadenza 1 (Z. 6) häufen sich Klangkonstellationen, die auskomponierten Teiltonspektren gleichen – so z. B. ab Z. 7. Die Harmonik dieser Passage kann oktonisch gedeutet werden und impliziert somit Anspielungen an ›cis-Moll‹- bzw. ›Cis-Dur‹- Akkorde (dadurch stellen sich Erinnerungen an Z. 2/1–4 ein). Einige Stellen – darunter Schwerpunkte der Phrasenstruktur wie die Taktanfänge von Z. 7/1 oder Z. 7/5 – lassen sich auch als Ausschnitte von Teiltonspektren über dem fiktiven Grundton Kontra-Cis interpretieren. Zwischendurch werden diese Bezüge verschleiert – insbesondere dort, wo sich die Ostinato-Durchgangstöne und Töne der Streichermelodie (z. B. das e, also die Mollterz des Grundtons in Z. 7/2 oder 7/4) nicht in die Obertönigkeit fügen (Bsp. 6). Insgesamt unterstreicht jedoch auch die Instrumentation (Celesta, Harfe, Str. *sul tasto*) die zarte und sphärisch-obertönige Klangatmosphäre, die von dieser Passage ausgeht (vgl. Audiobsp. 7–9).

Str. sul tasto
pp très express.
Cel.
pp
Hf.
pp
Str. sul tasto
pp
Cel.
pizz.
Vlc.,
Kb. Der 1. Teilton (Kontra-Cis) erklingt nicht.

Töne innerhalb des Spektrums:
Notenkopf rund

Töne außerhalb des Spektrums:
Notenkopf Raute

Beispiel 6: Ravel, *Rapsodie Espagnole* (1907–08), 1. Satz (*Prélude à la nuit*), Z. 7/1–5; Andeutung eines auskomponierten Teiltonspektrums

🔊 https://storage.gmth.de/zgmth/media/1105/Haselboeck_Ravel_07.mp3

Audiobeispiel 7: Ravel, *Rapsodie Espagnole* (1907–08), 1. Satz (*Prélude à la nuit*), Z. 7/1–8; Ravel, *Complete Orchestral Works*, The London Symphony Orchestra, Leitung: Claudio Abbado, Deutsche Grammophon 5380216, © 1989, CD 1, Track 2, 2:57–3:25

🔊 https://storage.gmth.de/zgmth/media/1105/Haselboeck_Ravel_08.mp3

Audiobeispiel 8: Ravel, *Rapsodie Espagnole* (1907–08), 1. Satz (*Prélude à la nuit*), Z. 7/1–8; Ravel, *Rapsodie Espagnole* / Debussy, *Prélude à l'après-midi d'un faune* / *La Mer*, Orchestre de la Suisse Romande, Leitung: Ernest Ansermet, Vinyl-LP, Decca SXL 2061, aufgenommen 1957, repress © 1970–72, LP Seite B, Track 1, 2:57–3:24

🔊 https://storage.gmth.de/zgmth/media/1105/Haselboeck_Ravel_09.mp3

Audiobeispiel 9: Ravel, *Rapsodie Espagnole* (1907–08), 1. Satz (*Prélude à la nuit*), Z. 7/1–8; Ravel, *Rapsodie Espagnole* / Debussy, *Prélude à l'après-midi d'un faune* / *Nocturnes* / *La Mer*, The Cleveland Orchestra, Leitung: Vladimir Ashkenazy, Decca 448-229-2, aufgenommen 1991, © 1995, Track 1, 2:33–2:55

Die Cadenza 2 (Z. 8/1–2) ist durch eine vergleichbare harmonisch-klangliche Ambivalenz bestimmt. Einerseits ist erneut die Oktatonik bestimmend, der auch die Fagotte folgen. Andererseits stellt sich wiederum ein sphärisch-obertöniger Klangcharakter ein, der durch Flageoletts hervorgerufen wird. Insgesamt bildet sich also in der zweiten Satzhälfte (nach Z. 4, Z. 5, Z. 7, Z. 8; vgl. Abb. 4, unterer Bereich) allmählich eine neue Klanglichkeit heraus, die aus dem Klangkontext des Beginns herausführt und am Ende in die hellen Celestaklänge der Takte Z. 9/7–8 mündet. Zur kreisförmigen Bewegung des Öffnens und Schließens steht dieser Prozess der Klंगाufhellung in einem fruchtbaren Spannungsverhältnis.

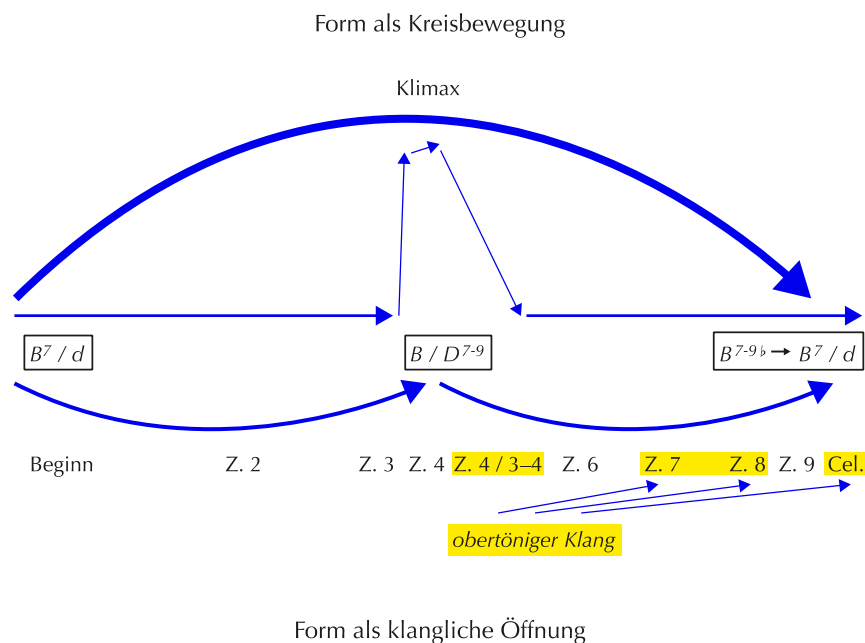


Abbildung 4: Ravel, *Rapsodie Espagnole* (1907–08), 1. Satz (*Prélude à la nuit*); Zusammenfassung: Form als Kreisbewegung und klangliche Öffnung

3. Expektanz und Klangfarbe

Für die Wahrnehmung des Formverlaufs aus Klangperspektive sind erfüllte bzw. enttäuschte Erwartungshaltungen besonders relevant (siehe Vorbemerkungen, Punkt b). Im Folgenden sollen demnach Klangübergänge bzw. -kontraste diesbezüglich näher unter die Lupe genommen werden.

Energieverlauf (siehe Vorbemerkungen, Punkt c)

In Abb. 5 werden die Energieverläufe der fünf Einspielungen einander gegenübergestellt. Trotz einiger Unterschiede im Detail sind die RMS-Abbildungen im Wesentlichen deckungsgleich: Die Klimax (Z. 4/1–2) bringt einen deutlichen Energiezuwachs mit sich, und die variierte Wiederholung in Z. 4/5–7 ist mit einem nochmaligen Anstieg der Energie verbunden. Danach (ab Z. 5) beruhigt sich der Energieverlauf wieder und bleibt dann – im Vergleich zur Klimax – auf konstant niedrigem Niveau.

Diese Abbildungen, in denen die Klimax als Höhe- und Wendepunkt optisch verdeutlicht wird, könnte man als Indizien heranziehen, um die Form im Sinne einer kreisförmig-übergreifenden Geste zu interpretieren. Die *energy graphs* lassen sich aber auch anders deuten. Aus einer anderen Hörperspektive sind die Takte Z. 4/1–2 kein Wendepunkt, der die Rückkehr einleitet, sondern eine plötzliche Klangentfaltung, ein gewalttätiger Eingriff, der nicht zu erwarten ist. Mit den Cadenze 1 und 2 sowie der hellen Episode ab Z. 7 folgen weitere überraschende Einschnitte. Auf diese Weise wird der Satzverlauf geöffnet, und die Gesamtbalance wird nachhaltig ins Wanken gebracht. Die Frage ist, welche dieser beiden Hörperspektiven dominiert. Zur Beantwortung dieser Frage soll die Untersuchung klangfarblicher Details herangezogen werden.

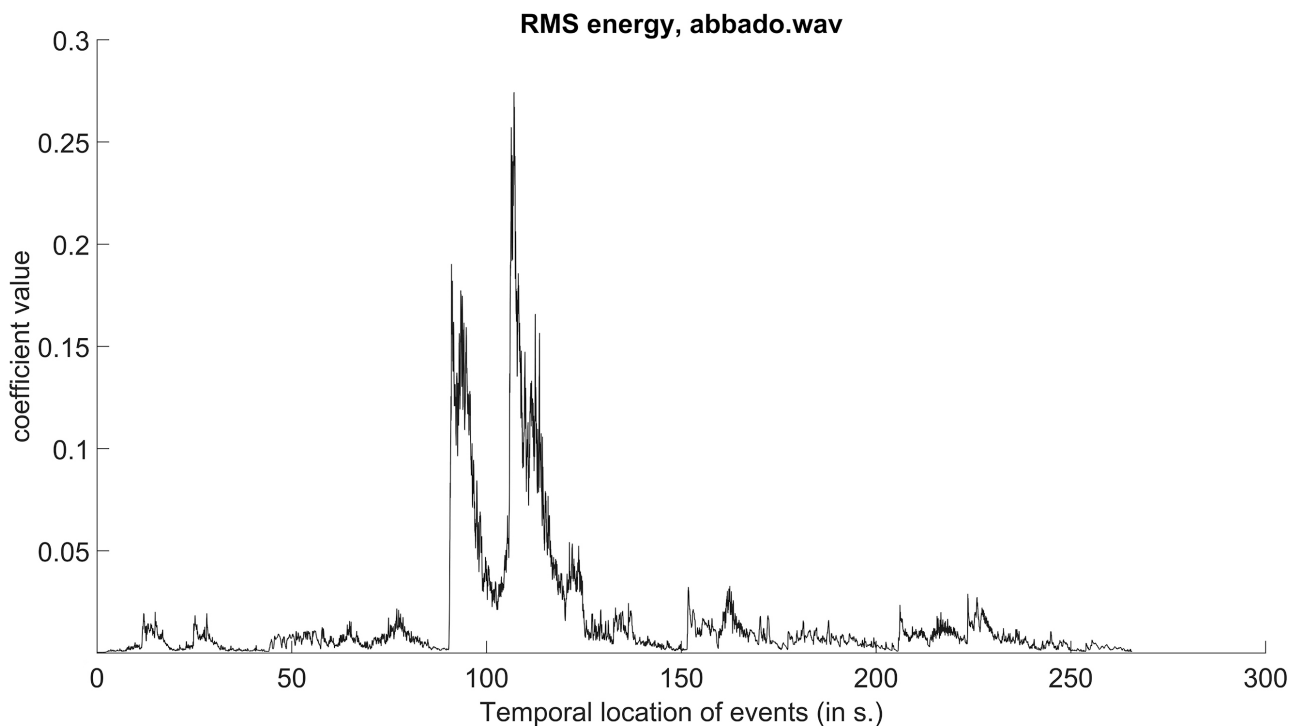


Abbildung 5: Ravel, *Rapsodie Espagnole* (1907–08), 1. Satz (*Prélude à la nuit*); Darstellung des globalen Energieverlaufs anhand eines Vergleichs der fünf Interpretationen (Abbado/Ansermet/Ashkenazy/Haitink/Immerseel) (Fortsetzung auf den nächsten Seiten)

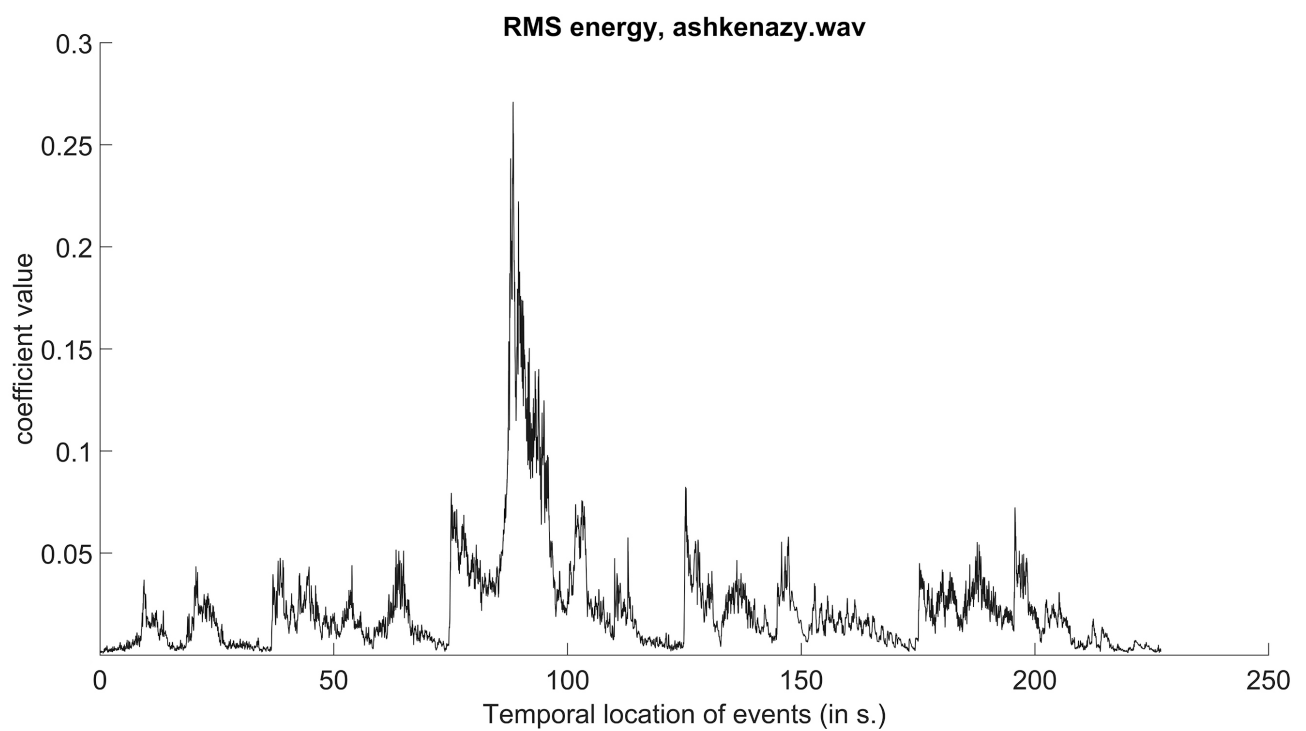
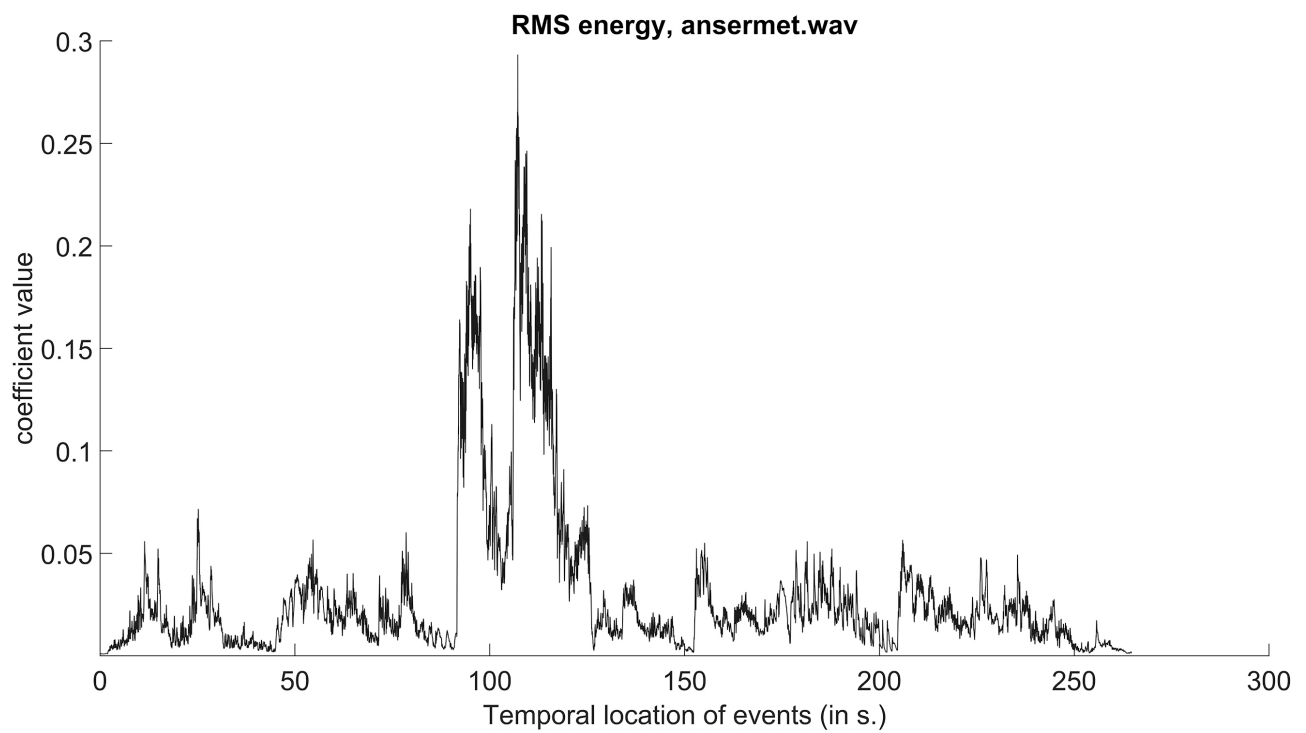


Abbildung 5 (Fortsetzung von vorangehender Seite)

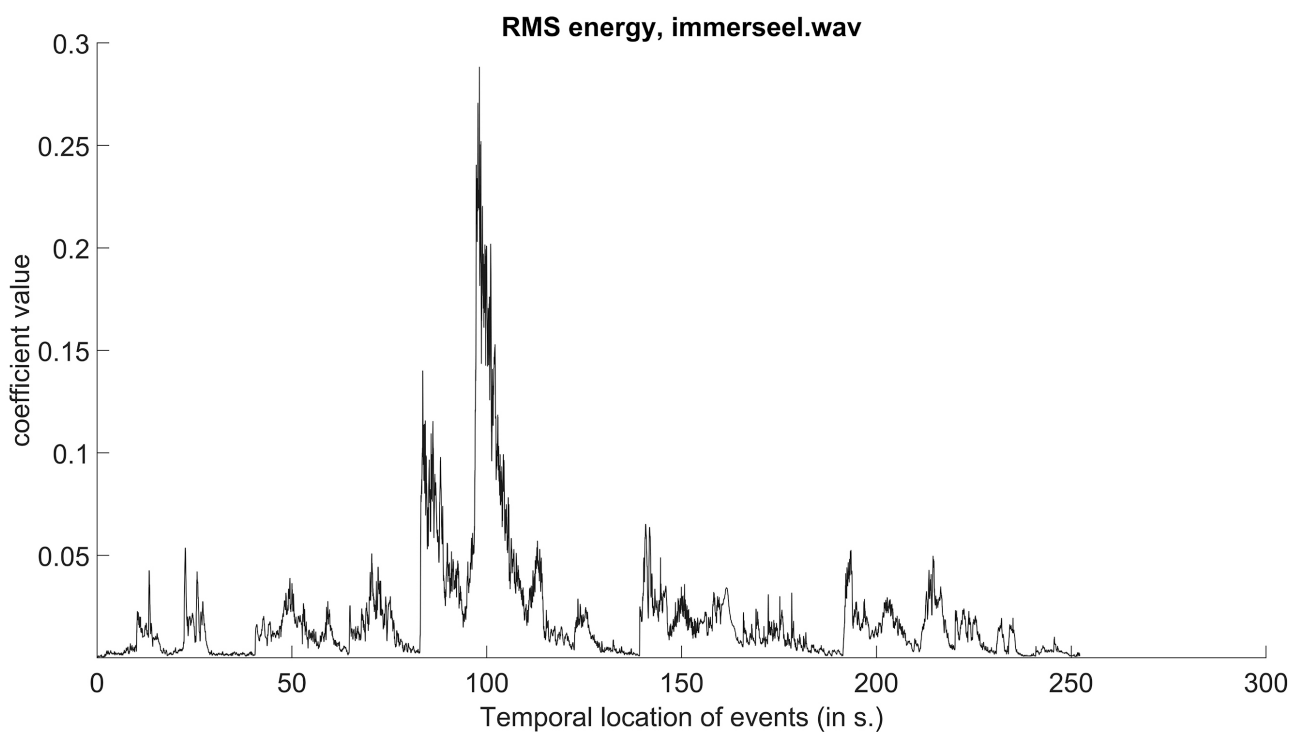
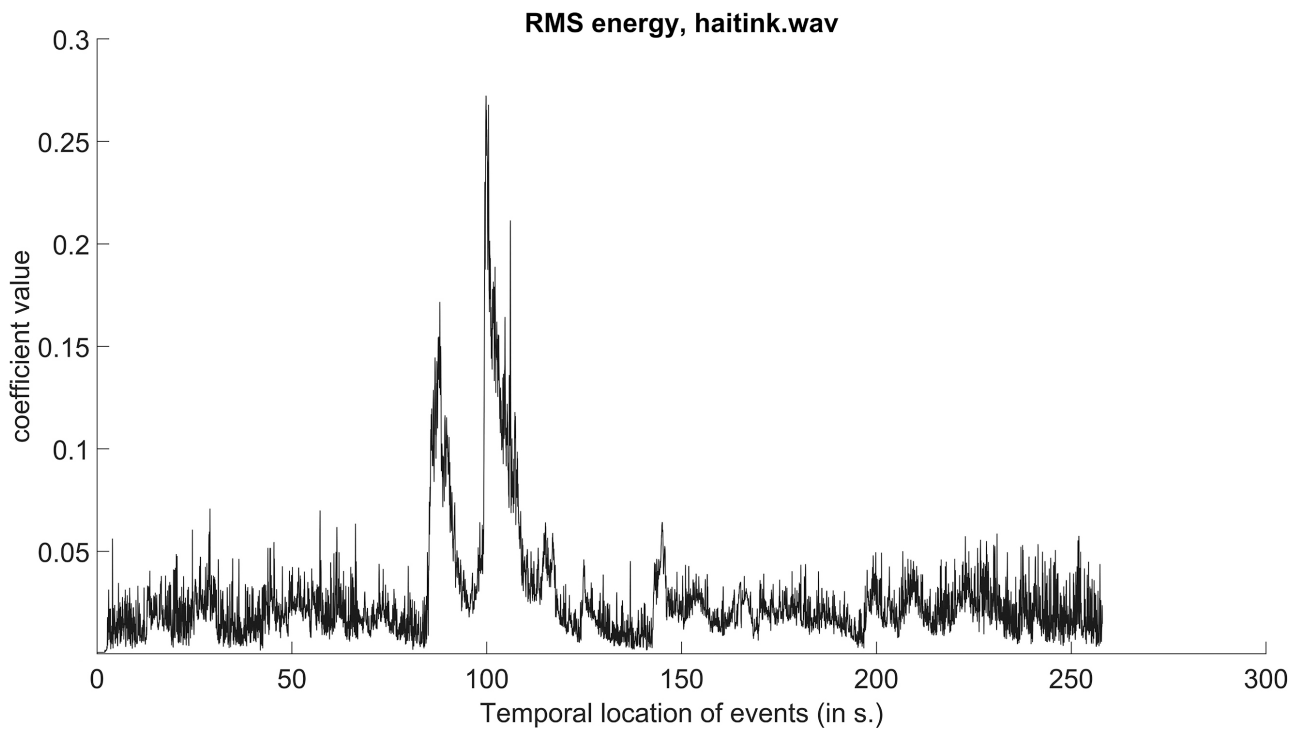


Abbildung 5 (Fortsetzung von vorangehender Seite)

Zentroidwert (siehe Vorbemerkungen, Punkt d)

Beim Hören des *Prélude à la nuit* fällt insbesondere auch die Art und Weise auf, in der die Klangfarben einander ablösen. Während sich Klangfarbenänderungen innerhalb von Abschnitten zum Teil fließend vollziehen – so werden Taktgruppen durch subtile Nuancen der Klanghelligkeit differenziert –, werden an den Gliederungspunkten der Form oft auffällige klangfarbliche Zäsuren gesetzt. Hier geht es, ähnlich wie bei einem unerwarteten Szenenwechsel im Film, um abrupte, durch plötzliche Abdunkelung oder Aufhellung gekennzeichnete Klangkontraste. Ihre überraschende Wirkung ist auch dadurch erklärbar, dass Ravel im Vorfeld der Zäsuren die Ereignisdichte gezielt reduziert, um den nachfolgenden Effekt zu vergrößern. Die daraus entstehende Ereignisarmut oder -leere führt zu einer hörpsychologischen Spannung: Der oder die Hörer*in sehnt sich danach, die Leere mit neuen Ereignissen zu füllen.³⁸ Durch diese Abfolge von ›suspense‹ und ›surprise‹ kann das Hörinteresse aufrechterhalten werden. Gerade im *Prélude à la nuit* ist dies für Ravel keine leichte Aufgabe, setzt doch die Klimax schon früh (vor der Hälfte) ein. Im Folgenden soll dargestellt werden, wie es ihm dennoch gelingt, die Spannung durch stete Modifikation der Klangkontraste zu halten. Dies soll durch Zentroidanalysen ausgewählter Klangzäsuren verdeutlicht werden.

Klimax (Z. 4)

Vor der Klimax (kurz vor Z. 4) bleibt das Ostinato nur in einem Instrument bestehen (diesmal der Klarinette), das noch dazu decrescendiert. Diese klangfarbliche Reduktion führt zusammen mit der Zurücknahme der rhythmischen, melodischen und harmonischen Ereignisdichte zum hörpsychologischen Zustand des Wartens. Bei Z. 4 folgt endlich der ersehnte Höhepunkt. Abgesehen von Klarinetten, tiefem Blech und Pauke setzt der ganze Orchesterapparat ein, was den Klangscherpunkt (Zentroid) abrupt absenkt. In den Zentroidkurven wird diese plötzliche Abdunkelung sichtbar (Abb. 6: zwischen Sek. 5 und 10). Zugleich unterscheidet sich die klangliche Gestaltung der Klimax allerdings vom Bisherigen: Die Klangfülle und Dynamik des Tutti übertreffen andere Klangkontraste (etwa jenen bei Z. 2) bei Weitem. Ravel präsentiert somit eine Überraschung neuer Art. Diese Singularität ist auch anhand der RMS-Energiekurven nachvollziehbar (vgl. Abb. 5).

38 Vgl. Rötter (1997, 110): »Personen, die innerhalb eines Zeitintervalles viele Ereignisse wahrnehmen, neigen dazu, die Länge dieses Intervalles zu unterschätzen.« Dies legt den Umkehrschluss nahe, dass man die Länge ereignisarmer Zeitintervalle tendenziell überschätzt.

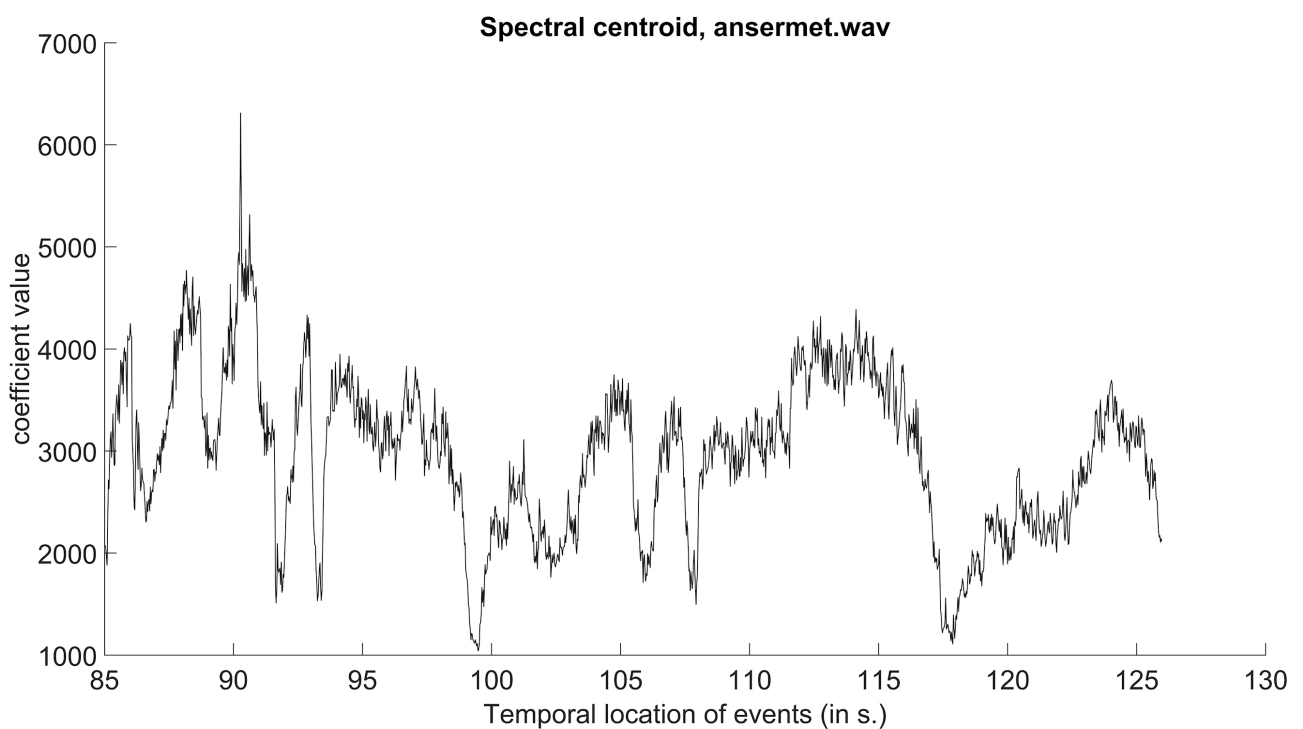
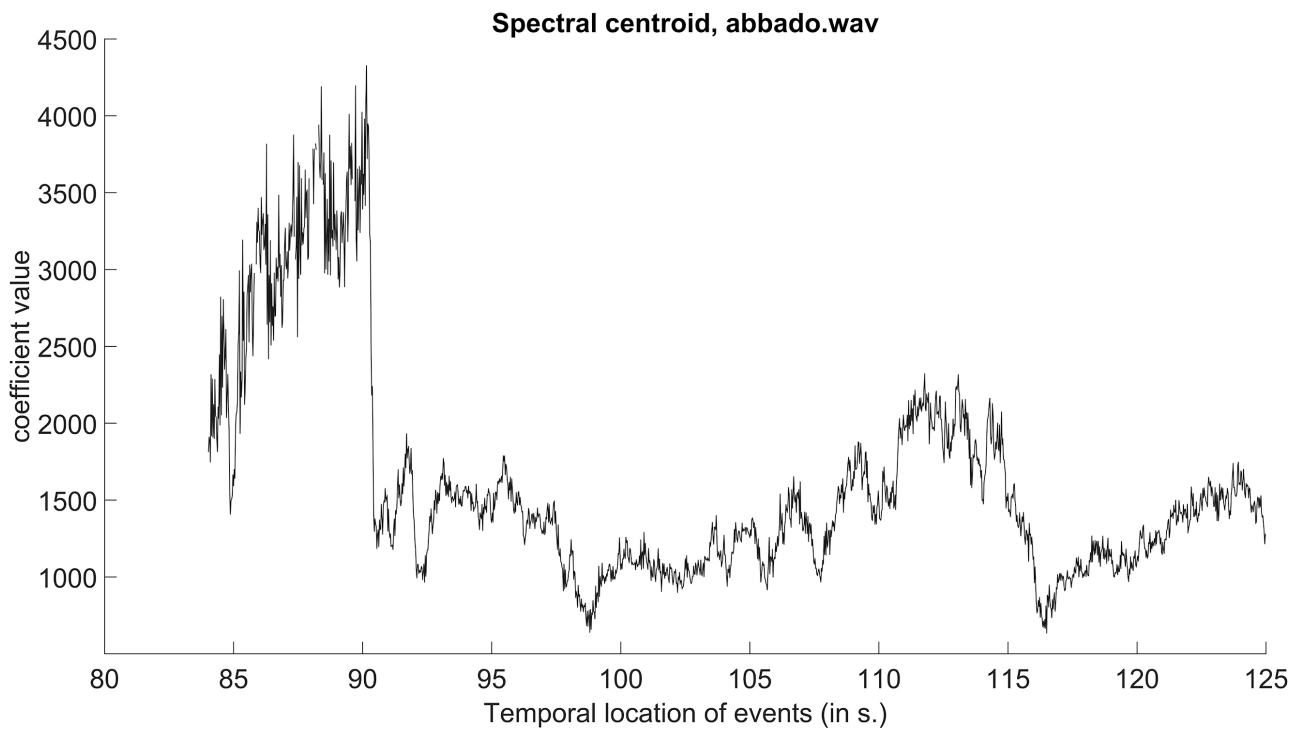


Abbildung 6: Ravel, *Rapsodie Espagnole* (1907–08), 1. Satz (*Prélude à la nuit*), Z. 3/5–Z. 4/9; Zentroidkurven (Abbado/Ansermet/Ashkenazy/Haitink/Immerseel)

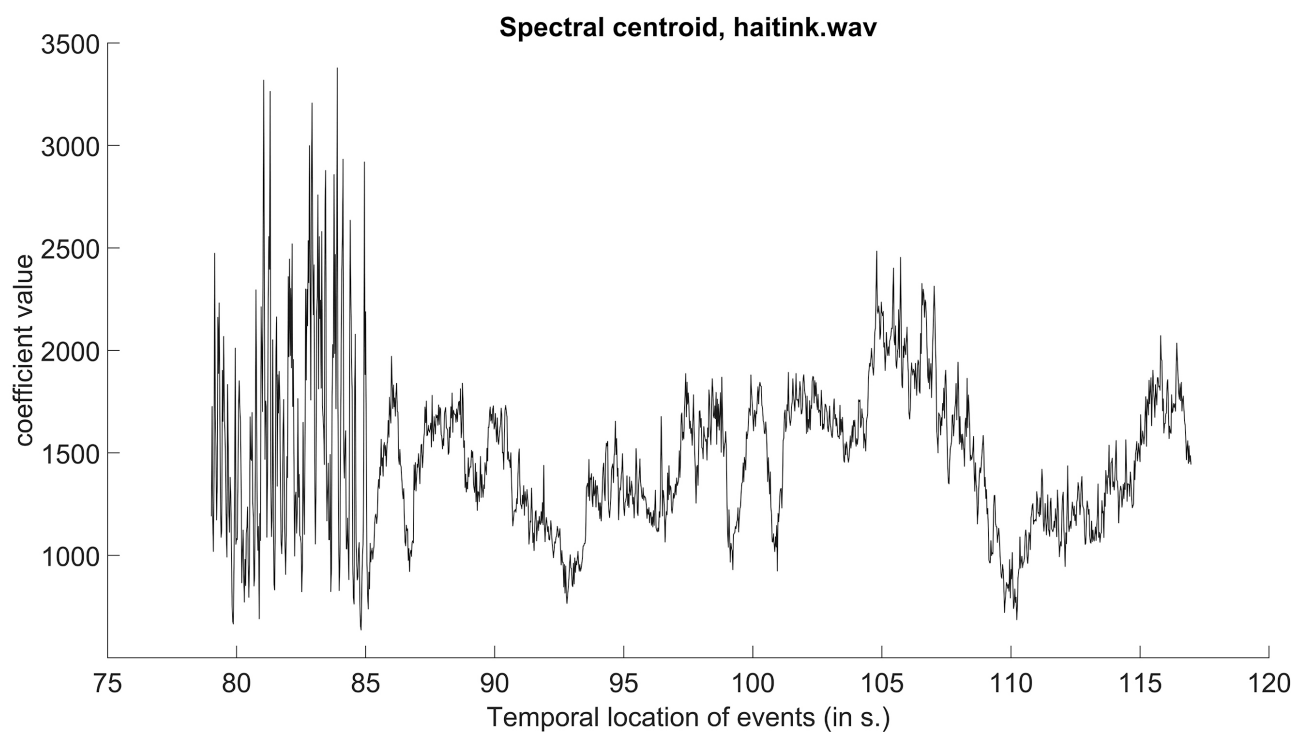
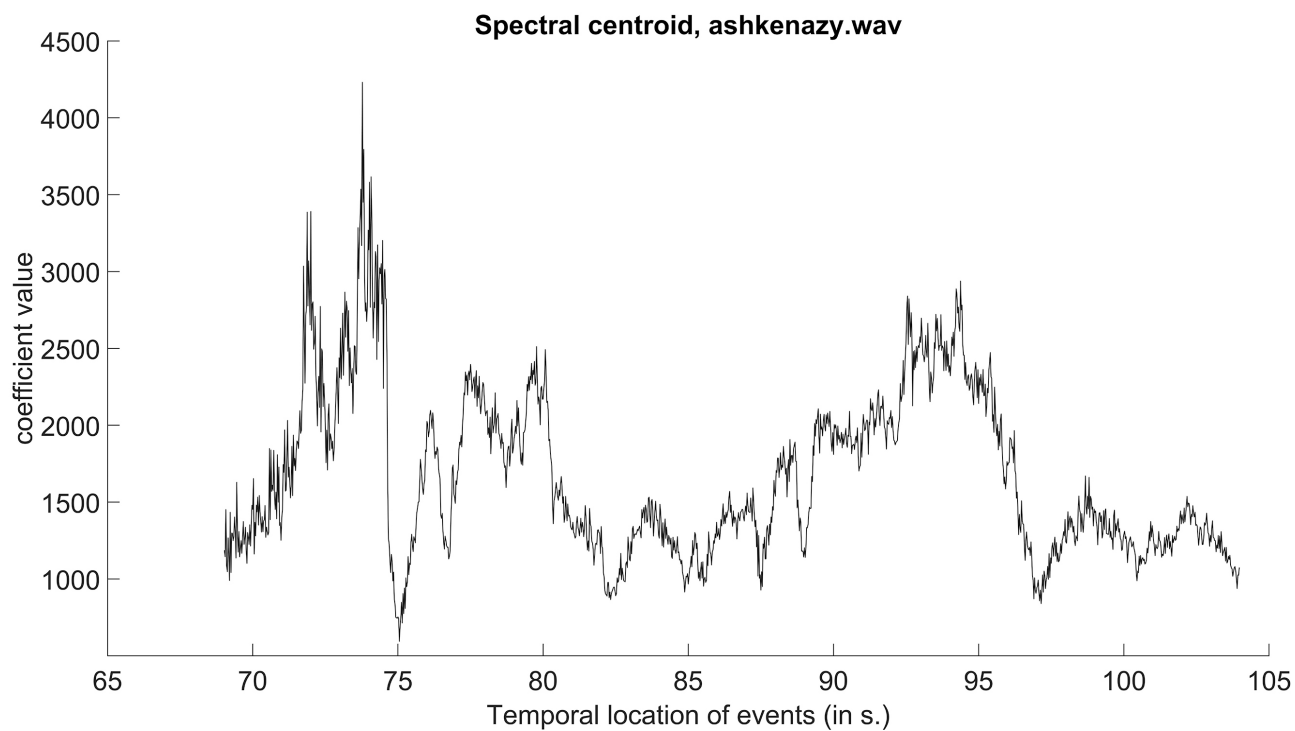


Abbildung 6 (Fortsetzung von vorangehender Seite)

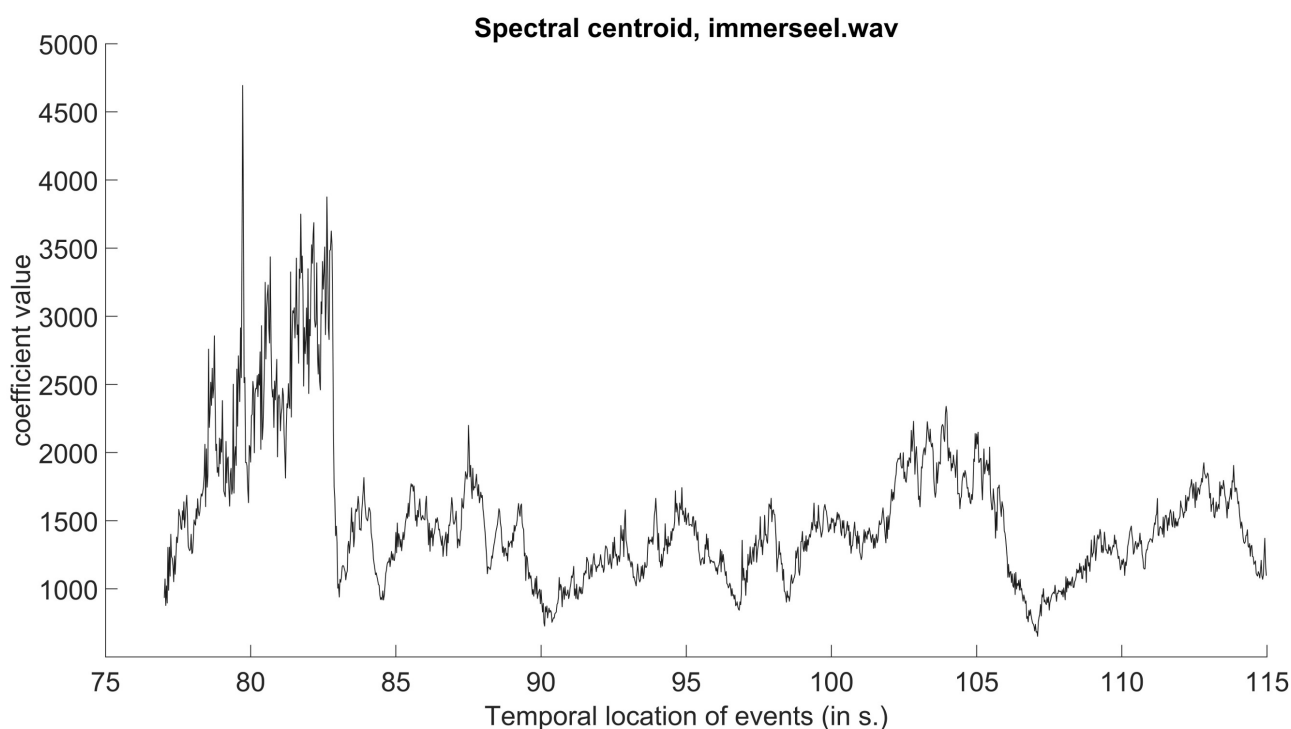


Abbildung 6 (Fortsetzung von vorangehender Seite)

Cadenza 1 (Z. 6)

In Z. 5/5–7 wird der Orchestersatz – analog zum Bisherigen – erneut radikal ausgedünnt. Ähnlich wie in der Klarinettenpassage vor Z. 4 bleibt eine instrumentale Farbe – diesmal die Violen – übrig, deren Ostinatobewegung noch dazu rhythmisch augmentiert wird. Trotz dieser Analogie ist der Beginn der Cadenza 1 die wohl auffälligste Bruchstelle innerhalb des *Prélude*. Zwar gibt es auch einige Faktoren, die für Kontinuität sorgen,³⁹ die Überraschung überwiegt jedoch bei Weitem. Die Ursachen (siehe die nachfolgenden Punkte a bis f) sind unter anderem auch in klangfarblichen Faktoren begründet.

- a) Klangkontrast: Beim Eintritt der Cadenza 1 (Z. 6) sinkt der Klangschwerpunkt abrupt, weil ein tiefer Streicherakkord einsetzt (dies kennen wir bereits; neu sind allerdings die Punkte b bis f).
- b) Klangtyp: Die Transparenz dieses Klangs entsteht durch den solistischen Gestus, der diese Passage prägt. Über der zarten Streicherbasis bewegen sich zwei Klarinettenlinien, die sich nur an ausgewählten Haltepunkten klanglich verfestigen.
- c) Topos: Die neue Klanglichkeit geht Hand in Hand mit einem ›konzertanten‹ und quasi-improvisatorischen Topos, der im *Prélude* völlig neu ist.

39 Zum einen sind dies die Töne *e* und *a*, die in Z. 4/3 in chromatischer Stimmführung über *f* und *b* erreicht werden, in der Progression $C^{7-9b} - F^{5\sharp-7\sharp}$ (Z. 5/1–7) als Liegetöne im Diskant präsent bleiben (vgl. auch das Kb.-Flageolett, Z. 5/5) und in der Cadenza 1 eine Art Klangkern bilden. Zum anderen bildet die Oktatonik (Modus γ : *des-es-fes(e)-ges(fis)-g-a-b-c*; nur der Ton *h* ist hier nicht erfasst) eine Brücke zum Modus χ , der die ersten 25 Takte des *Prélude* bestimmt (*d-e-f-g-as-b-h-cis*; nur das *a* ist nicht erfasst). Hier ließe sich allerdings auch einwenden, dass der Modus γ in der Cadenza 1 zum ersten Mal auftritt. Daraus könnte man auf ein Moment der Diskontinuität schließen.

- d) Melodik: Der oder die Hörer*in wird dadurch überrascht, dass das Ostinato erstmals völlig aussetzt.
- e) Metrik: Diese Passage bricht erstmals aus dem metrischen Gefüge aus (die Abfolge Viertel-Halbe, die bis dahin die Rhythmik geprägt hatte, verschwindet hier zur Gänze).
- f) Harmonik: Die Oktatonik, die von der Harmonik der Klimax und der folgenden Ereignisse verdrängt worden war, kehrt hier abrupt wieder. Außerdem setzt der Akkord Es^{7-9b} der Akkordprogression $\text{C}^{7-9b} - \text{F}^{5\#-7\sharp}$ ein Ende.

Die Cadenza 1 markiert also in mehrfacher Hinsicht eine Bruchstelle. Die dadurch eingeführte Rhapsodik wird mit der Cadenza 2 (Z. 8) weitergeführt.

Helle Episode (Z. 7)

Ravel gelingt es, auch bei Z. 7 einen neuen und unerwarteten Klangtyp zu präsentieren. Erstmals wird mit dem Einsatz eines Klangkontrasts die Helligkeit abrupt erhöht (Abb. 7 rechts: Zentroidkurven; zwischen Sek. 5 und 10 wird der Klang aufgehellert). Dies resultiert aus einer spezifischen Klangbalance: Tief liegende Klänge fehlen. Im tiefen Frequenzbereich finden sich nur die zarten Impulse der Violoncello- und Kontrabass-Pizzicati (vgl. Abb. 7 links: Sonagramme). Es dominieren transparente Farbwerte (solistische Linien als Fortsetzung der Cadenza 1) sowie Tremoli, Flageolets und die helle Celestafarbe, die das Ende klanglich und melodisch vorwegnimmt (*f-e*).

Der Schluss (Z. 9/1–8) als Auftakt

In den Schlusstakten schließt sich zwar in mancher Hinsicht der Bogen. Der Grundton *D* und die Ostinatolinie in den Streichern kehren zurück. Zugleich lassen jedoch eine klangfarbliche Ausdünnung sowie eine Tieferoktavierung und rhythmische Augmentation der Ostinatolinie auf Grund der bisherigen Erfahrungen einen Übergang zu Neuem vermuten. Tatsächlich kann man die Passage ab Z. 9 nicht nur als Ende, sondern auch als Auftakt hören. Dies legt u. a. die Harmonik nahe. In Z. 9/7–8 wird eine ›Dominante‹ angedeutet: Die Celesta spielt die Ostinatotöne *f-e*, verschweigt aber *d-cis*, und die Streicher spielen einen ›A-Dur-Flageolettakkord. Dadurch neigt der oder die Hörer*in dazu, das in der Pauke kurz zuvor angedeutete tiefe *A* sowie den Ostinato-Schlussston, das *cis*, in der Wahrnehmung zu rekonstruieren.⁴⁰ Der Ton *Cis* war Grundton der Passage ab Z. 7, in der ebenfalls die Celesta klanglich dominierte, und das *A* ist Grundton des folgenden Satzes. Dadurch wird das Stück zum ›Prélude‹ im Wortsinn: zum Auftakt für die folgende *Malagueña*.

40 Vgl. Zank (2009, 166): »Yet because of the displacement of the dissonance (F) into the upper, chime-like registers of the celesta, the ear seeks the thin, ›missing‹ fundamental found in the double bass (A).«

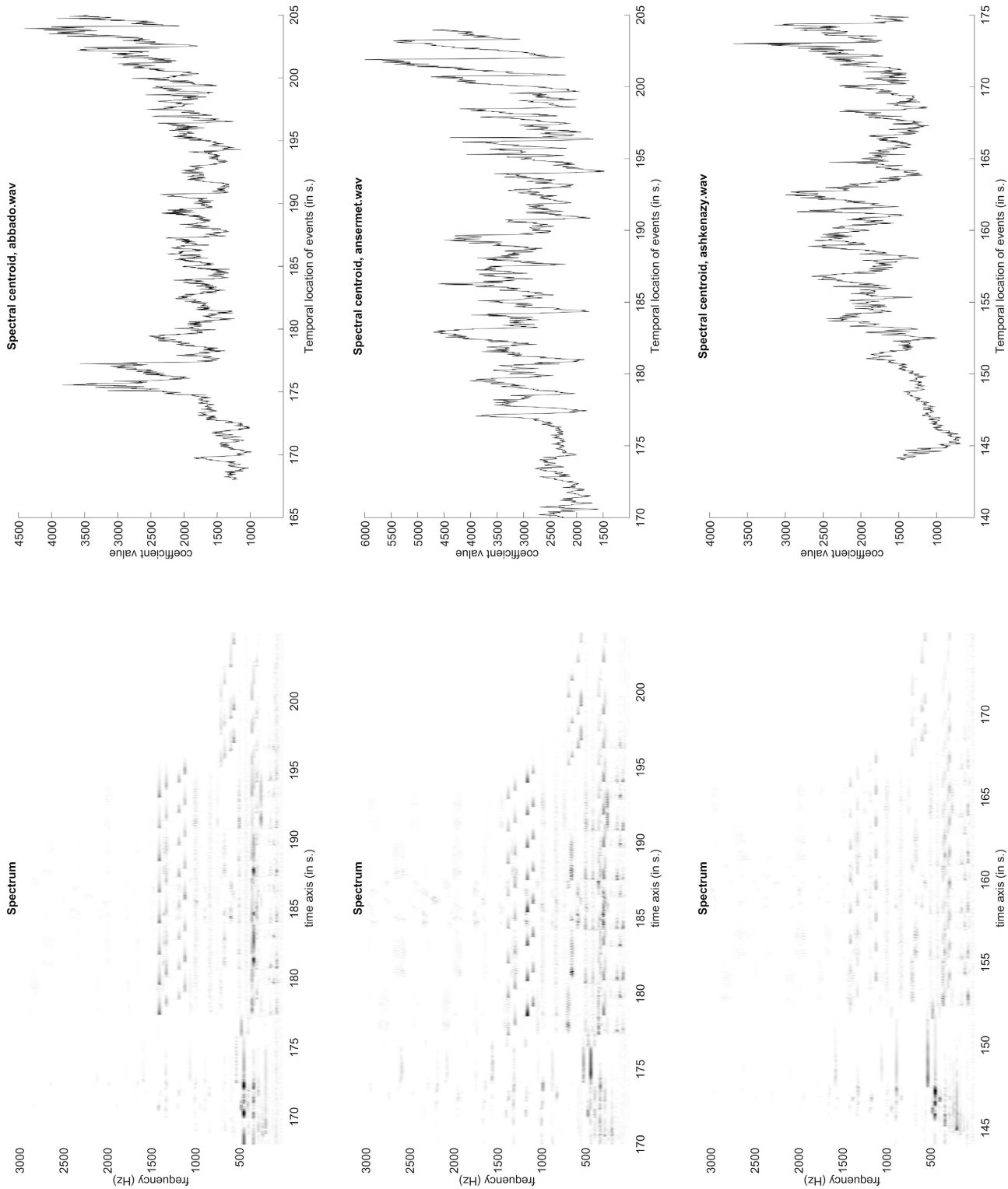


Abbildung 7: Ravel, *Rapsodie Espagnole* (1907–08), 1. Satz (*Prélude à la nuit*), Z. 6/2–Z. 7/6; Sonagramme und Zentroidkurven (Abbado/Ansermet/Ashkenazy)

SCHLUSSBEMERKUNGEN

In seiner Analyse von Ravels *Pavane de la Belle au bois dormant* schreibt Emmanouil Vlitakis:

Die Instrumentation zeigt sich [...] als ein der Phrasenstruktur und der Harmonik (mindestens) gleichgewichtiges kompositorisches Moment. Nicht nur erfüllt sie die musikalischen Inhalte mit spezifischem, unverwechselbarem Ausdruck [...] und artikuliert bzw. gestaltet sie die Form mit, sondern sie ist auch fähig, formale bzw. harmonische Spannungen und Mehrdeutigkeiten umzuinterpretieren.⁴¹

Hier trifft Vlitakis einen entscheidenden Punkt. Denn die Feststellung, dass die Instrumentation für die Musik Ravels ein zentraler Faktor sei, geht über gängige Klischees (Stichwort ›impressionistische Farbigeit‹) hinaus: Die Instrumentation artikuliert die Form (mit) und ist darüber hinaus imstande, formale Mehrdeutigkeiten umzuinterpretieren. In Bezug auf die letztere Feststellung ließe sich Vlitakis' Argumentation sogar noch weiter fassen: Nicht nur die Instrumentation, sondern die Klangfarbe als größeres Ganzes ist für die formale Mehrdeutigkeit von Ravels Musik konstitutiv. Je nach individuellem Fokus der Wahrnehmung öffnen sich dabei unterschiedliche, ja sogar konträre Perspektiven. Den Formverlauf des *Prélude à la nuit* kann man als kreisförmige⁴² Geste hören – oder als stete Weitung, die der Geschlossenheit das Prinzip der Veränderung entgegensetzt. Diese Ambivalenz lässt sich in Bezug auf unterschiedliche klangfarbliche Facetten nachvollziehen.

- a) Melodik und Klangfarbe: Einerseits können wir den Formverlauf als kreisförmige Geste des Öffnens und Schließens hören. Dabei stützen wir uns auf motivisch-thematische, aber auch auf klangfarbliche Analogien (die Streicher spielen das Ostinato zu Beginn und am Schluss). Andererseits können im Hörerlebnis auch andere klangliche Faktoren an Dominanz gewinnen: Ab Z. 9 führt das Streicherostinato in eine klangliche Ausdünnung und in Z. 9/7–8 in die abschließende Halbtongeste der Celesta – ein Signal der Öffnung, das einen Auftakt zum Folgenden bildet.
- b) Harmonik und Klangfarbe: Einerseits liegt die Relation *B-D* nicht nur der Harmonik des Beginns und des Schlusses, sondern auch den Takten Z. 4/1–4 zu Grunde (innerhalb des Klimax-Akkords dominiert der Hörnerklang *b-d¹-f¹-b¹*, und in Z. 4/3–4 folgt ein *D⁷⁻⁹*-Akkord). Andererseits tritt der Typus des Verschmelzungsklangs in Z. 4/3–4 erstmals auf. Er initiiert die Tendenz der klanglichen Öffnung und Neuorientierung.
- c) Expektanz und Klangfarbe: Einerseits weisen die klanglichen Zäsuren bei Z. 2, Z. 4, Z. 6, Z. 7 und Z. 8 Parallelen auf: Klangliche Ausdünnungen führen zu Neuimpulsen. Andererseits sind die Impulse sehr unterschiedlich in Klang gesetzt (so ist z. B. der Einsatz bei Z. 7 deutlich heller als die vorherigen). Diese beständigen Überraschungen fördern die prozessuale Weitung des Höreindrucks.

Aus Sicht der Klangfarbenanalyse erweisen sich Ravels Formen demnach – entgegen so manchen Vorurteilen – als komplex und geradezu labyrinthisch. Sie sind wie akustische Vexierbilder, die – je nach Fokus der Wahrnehmung – unterschiedlich rezipiert werden können. Wie ist all das aber im musikhistorischen Kontext einzuordnen? Diese Frage

41 Vlitakis 2016, 47.

42 Vgl. Helbing (2008, 3): »Kreisbewegung, Wiederholung und allmähliche Veränderung kennzeichnen Ravels Musik auf nahezu allen strukturellen Ebenen.«

kann hier nicht abschließend beantwortet werden: Noch liegen nicht genug analytische Studien vor, die diese (doch in mancher Hinsicht neuartige) Sicht auf Ravels Œuvre einleuchtend darlegen und vertiefen.

Um die gedankliche Perspektive in Bezug auf das Formdenken des frühen 20. Jahrhunderts zu weiten, seien jedoch abschließend zwei kurze Exkurse gewagt. In seiner Textsammlung *Wille und Zufall* schreibt Pierre Boulez über Alban Bergs Formen, er finde dort

einen Sinn für kontinuierliche Entwicklung mit sehr viel Mehrdeutigkeit; ich nenne das ›romanhafte‹ Entwicklung und will damit sagen, daß es hier nicht um eine einfache architektonische Entwicklung mit Symmetriepunkten geht, um eine immer leicht zu erfassende Perspektive, sondern um viel verzweigtere Formen, die sich praktisch ohne Unterlaß entwickeln und keine Rückkehr kennen.⁴³

Das Interessante bei Berg sei somit nicht, dass er »Formen bewahrte, sondern daß er sie solange mit Mehrdeutigkeit befrachtete, bis sie einen anderen Sinn annahmen und praktisch zerstört wurden«.⁴⁴ Dadurch gelangt Boulez schließlich zum Postulat der »Polyvalenz«:

Für mich muß ein Werk wie ein Labyrinth sein, man muß sich darin verlieren können. Ein Werk, dessen Verläufe man aufs erste Mal, und zwar endgültig, überschaut, ist flach, ihm fehlt das Geheimnis. Das Geheimnis eines Werkes besteht gerade in der Polyvalenz seiner Leseebenen. Und diese Polyvalenz bildet die Grundlage für meinen Werkbegriff [...].⁴⁵

Es wäre nun ein zweifelhaftes Vorgehen, wollte man Ravels und Bergs Formenwelt unmittelbar miteinander vergleichen: Ravels Formen stehen in einer ganz anderen Tradition, sie kennen keine romanhafte Entwicklung, aber sehr wohl die Rückkehr.⁴⁶ Mit dem Begriff Polyvalenz spricht Boulez dennoch einen Aspekt an, der auch bei Ravel entscheidend weiterhelfen könnte: Auch Ravel befrachtete Formen solange mit (in diesem Fall wäre zu ergänzen: klangfarblicher) Mehrdeutigkeit, »bis sie einen anderen Sinn annahmen« (ohne aber zerstört zu werden). Nur bei oberflächlicher Betrachtung weisen seine vielschichtigen Formmodelle eine übersichtlich gegliederte Architektonik auf: So mag etwa das *Prélude à la nuit* zunächst den Eindruck eines bogenförmigen und in sich geschlossenen Verlaufs wecken. Dieser Befund ist zwar nicht per se falsch, aber unvollständig: Infolge der klangfarblichen Mehrdeutigkeit wird die »architektonische Entwicklung mit Symmetriepunkten« durch zusätzliche Optionen überlagert. Dadurch wird die Form polyvalent, sie wird geheimnisvoll.

Diese Rede vom Geheimnis der Form bietet eine Gelegenheit, zum Abschluss nochmals auf Jankélévitch zurückzukommen. Dessen Deutung von Ravels Persönlichkeit als Künstler, der seine wahre, eigentliche Natur hinter Masken verbirgt (siehe Anm. 4), hat prägende Wirkung entfaltet. Alleine aufgrund dieser Denkfigur kann jene Ambiguität, die Ravels Formgebilde vermittelt, allerdings nicht adäquat beschrieben werden. Weit tiefere

43 Boulez 1977, 18.

44 Ebd., 22.

45 Ebd., 26.

46 Hier wäre die kritische Frage zu stellen, ob nicht auch Bergs Formenwelt das Prinzip der Rückkehr impliziert. Man könnte zum Beispiel auf den ersten Formteil (T. 1–103) des ersten Satzes seines *Violinkonzerts* (1935) verweisen, in dem ein symmetrischer Bogen auskomponiert wird, der am Ende wieder zum Material des Beginns zurückkehrt.

Einsichten in die klangliche Polyvalenz von Ravels Musik finden sich in Jankélévitchs *Die Musik und das Unaussprechliche*:

[...] der Philosoph, der über die Welt nachdenkt, strebt zumindest nach Kohärenz, wenn er sich bemüht, die Widersprüche zu lösen, Irreduzibles zu reduzieren, das Übel der Dualität oder Pluralität einzubeziehen: Die Musik kümmert sich nicht um solche Sorgen, sie hat keine Ideen logisch miteinander zu vereinbaren; selbst die Harmonie ist weniger eine rationale Synthese der Gegensätze als vielmehr eine irrationale Symbiose von Heterogenem. [...] Der erlebte Zusammenfall der Gegensätze ist die alltägliche, wenn auch unbegreifliche Seinsweise eines ganz von Musik erfüllten Lebens. Wie Bewegung und Dauer ist Musik ein fortgesetztes Wunder, das bei jedem Schritt das Unmögliche vollbringt.⁴⁷

Jenes harmonisch-klangfarbliche Konglomerat, das sich in den Klimaxtakten des *Prélude à la nuit* formt, ist gut geeignet, um diese Zeilen klanglich zu veranschaulichen. Bei Z. 4 durchdringen einander Harmonik und Klangfarbe im Sinne einer »irrationale[n] Symbiose von Heterogenem«: Dem Hörer obliegt es, entweder den g^{7-9} -Akkord oder den Akkordbestandteil $b-d^1-f^1-b^1$ im Vordergrund wahrzunehmen. Diese Ambiguität hat eine Polyvalenz der Form zur Folge: Das konkrete Vorwärtsschreiten der (hörend erfassten) Form wird mit der Notwendigkeit bewusster oder unbewusster Entscheidungen konfrontiert und so immer wieder aufs Neue in Frage gestellt. Dadurch wird der Prozess der Wahrnehmung von Musik – nach Jankélévitch – zu einem fortgesetzten Wunder.

Ravel erlangte eine besondere Meisterschaft darin, solche Wahrnehmungssituationen herbeizuführen und präzise auszugestalten. Es liegt daher zu Recht die Frage nahe, ob er (ebenso wie Berg und Boulez) nicht auf seine eigene, individuelle Weise als ein Erneuerer der musikalischen Form zu betrachten wäre.

Aufnahmen

Abbado = Maurice Ravel, *Complete Orchestral Works*, The London Symphony Orchestra, Leitung: Claudio Abbado, Deutsche Grammophon 5380216, veröffentlicht 1989, CD 1, Track 2.

Ansermet = Maurice Ravel, *Rapsodie Espagnole* / Debussy, *Prélude à l'après-midi d'un faune* / *La Mer*, Orchestre de la Suisse Romande, Leitung: Ernest Ansermet, Vinyl-LP Decca SXL 2061, aufgenommen 1957, repress 1970–72, LP Seite B, Track 1.

Ashkenazy = Maurice Ravel, *Rapsodie Espagnole* / Debussy, *Prélude à l'après-midi d'un faune* / *Nocturnes* / *La Mer*, The Cleveland Orchestra, Leitung: Vladimir Ashkenazy, Decca 448-229-2, aufgenommen 1991, veröffentlicht 1995, Track 1.

Haitink = Maurice Ravel, *Rapsodie Espagnole* / *Menuet Antique* / *Ma Mère l'Oye* / *La Valse*, Boston Symphony Orchestra, Leitung: Bernard Haitink, Philips 454-452-2, aufgenommen 1995, veröffentlicht 1998, Track 1.

Immerseel = Maurice Ravel, *Rapsodie Espagnole* / *Pavane pour une infante défunte* / *Concerto pour la main gauche* / *La Valse*, Anima Eterna, Leitung: Jos van Immerseel, Zig-Zag Territoires, aufgenommen 2005, veröffentlicht 2008, Track 4.

47 Jankélévitch 2016, 35.

Literatur

- Adorno, Theodor W. (1982), »Ravel«, in: ders., *Musikalische Schriften IV: Moments musicaux. Impromptus* (= Gesammelte Schriften, Bd. 17), hg. von Rolf Tiedemann, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 60–65.
- Boulez, Pierre (1977), *Wille und Zufall. Gespräche mit Célestin Deliège und Hans Mayer*, Stuttgart: Belser. [Orig.: Boulez, Pierre (1975), *Par volonté et par hasard. Entretiens avec Célestin Deliège*, Paris: Seuil.]
- Campbell, Murray / Clive Greated (2001), »Loudness«, in: *Grove Music Online*. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.17030> (23.6.2021)
- Cook, Nicholas / Daniel Leech-Wilkinson (2009), »A musicologist's Guide to Sonic Visualiser«, *CHARM. AHRC Research Centre for the History and Analysis of Recorded Music*. https://charm.rhul.ac.uk/analysing/p9_1.html (23.6.2021)
- de la Motte-Haber, Helga (2013), »Hörerwartung im zeitlichen Fluss der Musik. Überlegungen zum Expektanzbegriff«, *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie* 10/2, 293–313. <https://doi.org/10.31751/721> (23.6.2021)
- Grey, John (1975), *An exploration of musical timbre*, Ph.D., Stanford University. <https://ccrma.stanford.edu/STANM/stanms/stanm2/stanm2.pdf> (23.6.2021)
- Helbing, Volker (2008), *Choreographie und Distanz. Studien zur Ravel-Analyse*, Bd. 1: *Textband*, Hildesheim: Olms.
- Hérolde, Nathalie (2014), »Timbre, Melody and Spacing in Chopin's Nocturne Op. 9 No. 2: From Modeling to Performance«, *Sonus* 35/1, 1–16.
- Hérolde, Nathalie (2019), »Analyser le timbre: Objets, méthodes, représentations«, in: *Musique et cognition: Perspectives pour l'analyse et la performance musicales*, hg. von Philippe Lalitte, Dijon: Éditions Universitaires de Dijon, 15–33.
- Hirsbrunner, Theo (2008), »Ravel heute«, *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie* 5/1, 109–119. <https://doi.org/10.31751/275> (23.6.2021)
- Huron, David (2006), *Sweet Anticipation. Music and the Psychology of Expectation*, Cambridge: MIT Press.
- Jankélévitch, Vladimir (1958), *Maurice Ravel mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*, übers. von Willi Reich, Hamburg: Rowohlt. [Orig.: Jankélévitch, Vladimir (1939), *Maurice Ravel*, Paris: Rieder.]
- Jankélévitch, Vladimir (1976), *Debussy et le mystère de l'instant* (= De la musique au silence, Bd. 2), Paris: Plon.
- Jankélévitch, Vladimir (2016), *Die Musik und das Unaussprechliche*, übers. von Ulrich Kunzmann, Berlin: Suhrkamp. [Orig.: Jankélévitch, Vladimir (1961), *La musique et l'ineffable*, Paris: Armand Collin.]
- Kurth, Ernst (1931), *Musikpsychologie*, Berlin: Hesse.
- Lartillot, Olivier / Petri Toivainen / Tuomas Eerola (2008), »A Matlab Toolbox for Music Information Retrieval«, in: *Data Analysis, Machine Learning and Applications*, hg. von Christine Preisach, Hans Burkhard, Lars Schmidt-Thieme und Reinhold Decker, Berlin: Springer, 261–268.

- Lembke, Sven-Amin (2014), *When Timbre Blends Musically: Perception and Acoustics Underlying Orchestration and Performance*, Ph.D., McGill University Montreal.
- Leong, Daphne / David Korevaar (2005), »The Performer's Voice: Performance and Analysis in Ravel's *Concerto pour la main gauche*«, *Music Theory Online* 11/3. https://mtosmt.org/issues/mto.05.11.3/mto.05.11.3.leong_korevaar.html (23.6.2021)
- Livshin, Arie A. / Xavier Rodet (2004), »Musical instrument identification in continuous recordings«, in: *Proceedings of the 7th International Conference on Digital Audio Effects, Naples, Italy*, 222–226. http://hans.fugal.net/comps/papers/livshin_2004.pdf (23.6.2021)
- McAdams, Stephen / Suzanne Winsberg / Sophie Donnadieu / Geert de Soete / Jochen Krimphoff (1995), »Perceptual scaling of synthesized musical timbres: Common dimensions, specificities, and latent subject classes«, *Psychological Research* 58, 177–192.
- Mertens, Paul-Heinrich (1975), *Die Schumannschen Klangfarbengesetze und ihre Bedeutung für die Übertragung von Sprache und Musik*, Frankfurt a. M.: Bochinsky.
- Nichols, Roger (1987), *Ravel Remembered*, London: Faber and Faber.
- Orenstein, Arbie (Hg.) (1990), *A Ravel Reader: Correspondence, Articles, Interviews*, New York: Columbia University Press.
- Puri, Michael J. (2011), »Abgeschlossenheit und Offenheit: Ravel auf dem Möbiusband«, in: *Maurice Ravel* (= Musik-Konzepte, Bd. 154), hg. von Ulrich Tadday, München: text + kritik, 5–16.
- Ravel, Maurice (2017), *Écrits et propos sur la musique et les musiciens*, hg. von Isabelle Lanièce, Toulouse: Ombres.
- Reuter, Christoph (2002), *Klangfarbe und Instrumentation: Geschichte – Ursachen – Wirkungen*, Frankfurt a. M.: Lang.
- Roederer, Juan G. (1993), *Physikalische und psychoakustische Grundlagen der Musik* [1977], 2. Aufl., Berlin: Springer.
- Rösing, Helmut (1972), *Die Bedeutung der Klangfarbe in traditioneller und elektronischer Musik. Eine sonographische Untersuchung*, München: Katzbichler.
- Russ, Michael (2000), »Ravel and the Orchestra«, in: *The Cambridge companion to Ravel*, hg. von Deborah Mawer, Cambridge: Cambridge University Press, 118–139.
- Schnapper, Laure (2001), »Ostinato«, in: *Grove Music Online*. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.20547> (23.6.2021)
- Schneider, Albrecht (2000), »Akustische und psychoakustische Anmerkungen zu Arnold Schönbergs Emanzipation der Dissonanz und zu seiner Idee der Klangfarbenmelodie«, in: *Komposition als Kommunikation. Zur Musik des 20. Jahrhunderts*, hg. von Constantin Floros, Friedrich Geiger und Thomas Schäfer, Frankfurt a. M.: Lang, 35–55.
- Schubert, Emery / Joe Wolfe (2006), »Does Timbral Brightness Scale With Frequency and Spectral Centroid?«, in: *Acta Acustica united with Acustica* 92/5, 820–825.
- Solomos, Makis (2020), *From Music to Sound: The Emergence of Sound in 20th- and 21st-Century Music*, Abingdon: Routledge.
- Unyk, Anna M. (1990), »An Information-Processing Analysis of Expectancy in Music Cognition«, *Psychomusicology* 9/2, 229–240.

- Utz, Christian / Dieter Kleinrath (2011), »Klang und Wahrnehmung bei Varèse, Scelsi und Lachenmann«, in: *Klangperspektiven*, hg. von Lukas Haselböck, Hofheim: Wolke, 73–102.
- Vlitakis, Emmanouil (2016), »Klang als Poetik und Form. Instrumentatorische Beobachtungen und Adornos ›unendliche Streicherperspektive‹ in Maurice Ravels *Pavane de la Belle au bois dormant* aus *Ma mère l'oye*«, *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie* 13/1, 31–51. <https://doi.org/10.31751/880> (23.6.2021).
- Wessel, David L. (1979), »Timbre Space as a Musical Control Structure«, *Computer Music Journal* 3/2, 45–52.
- Zank, Stephen (2009), *Irony and Sound. The Music of Maurice Ravel*, Rochester: University of Rochester Press.

© 2021 Lukas Haselböck (Haselboeck@mdw.ac.at)

Haselböck, Lukas (2021), »Klangfarbe und Form in Ravels *Rapsodie Espagnole*. Analytische Studien zum ersten Satz (*Prélude à la nuit*)« [Timbre and Form in Ravel's *Rapsodie Espagnole*: An Analytical Study of the First Movement (*Prélude à la nuit*)], *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie* 18/1, 35–70. <https://doi.org/10.31751/1105>

Universität für Musik und darstellende Kunst Wien [University of Music and Performing Arts Vienna]

Dieser Text erscheint im Open Access und ist lizenziert unter einer Creative Commons Namensnennung 4.0 International Lizenz.
This is an open access article licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.



eingereicht / submitted: 22/06/2020

angenommen / accepted: 16/09/2020

veröffentlicht / first published: 28/06/2021

zuletzt geändert / last updated: 12/07/2021

“Use 19 Metal Pieces of Approximately the Same Timbre”

An Analysis of Twelve Recorded Performances of Xenakis’s *Métaux* (*Pléiades*)

Diederik Mark de Ceuster

The sixxen is a microtonal percussion instrument designed by Iannis Xenakis for *Métaux* and *Mélanges* from his 1978 composition *Pléiades*. The instructions for building this instrument are non-specific; the timbre of the instrument and its specific pitch content are up for the constructor to determine. This has resulted in a number of various sixxen sets used by numerous ensembles that are completely different in their (microtonal) temperament, microtonal pitch series, ambitus, and timbre. This article seeks to explore the aesthetic impact of the indeterminate building instructions of the sixxen by comparing performances of various ensembles and their sixxen sets. Referring both to spectral analysis and the listener’s experience, this article analyzes twelve performances of *Métaux* for their pitch content and timbre. In the preface to the score of *Pléiades*, Xenakis describes that the primordial element of the work is rhythm; strong periodic elements are repeated, and then superposed to form “arhythmic clouds of sound.” In comparing the various sixxen sets, this article shows that in some performances the periodic elements are heavily emphasized, whereas in others the sixxens increase the merging of sounds, which de-emphasizes rhythmic structures in favor of so-called “arhythmic clouds.”

Das Sixxen ist ein Schlaginstrument, das Iannis Xenakis für die Sätze *Métaux* und *Mélanges* seines 1978 komponierten Zyklus *Pléiades* entworfen hat. Xenakis’ Bauanleitung lässt offen, welche Tonhöhen und Klangfarben das Instrument produzieren soll. Daher verwenden Ensembles bei der Aufführung dieser Stücke unterschiedliche Sixxen-Sets, die sich in ihrer (mikrotonalen) Stimmung, ihrem Tonvorrat, ihrem Ambitus und ihrer Klangfarbe stark unterscheiden. In diesem Artikel wird die ästhetische Wirkung der unbestimmten Bauanweisungen der Sixxen untersucht, indem Aufführungen verschiedener Ensembles und ihrer jeweils verwendeten Sixxen-Sets miteinander verglichen werden. Mittels Spektralanalyse und unter Bezugnahme auf die Hörerfahrung werden zwölf Aufführungen von *Métaux* auf ihren Tonhöhegehalt und ihre Klangfarbe hin analysiert. Im Vorwort zur Partitur von *Pléiades* schreibt Xenakis, dass der vorrangige Aspekt des Werks der Rhythmus sei. Periodische Elemente werden wiederholt und dann zu ›arhythmischen Klangwolken‹ überlagert. Der Interpretationsvergleich ergibt hingegen, dass in einigen Aufführungen die periodischen Elemente stark betont werden, während in anderen Aufführungen die Sixxen die Verschmelzung von Klängen verstärken, wodurch die rhythmischen Strukturen zugunsten dieser ›Klangwolken‹ zurücktreten.

Schlagworte/Keywords: agency; Analyse und Aufführung; analysis and performance; *Métaux*; microtonality; Mikrotonalität; *Pléiades*; Sixxen; spectral analysis; Spektralanalyse; Xenakis

1. INTRODUCTION

The agency of an instrument is seldom as tangible as in the case of the sixxen in Iannis Xenakis’s *Pléiades* (1978). The sixxen is a novel instrument that was specially designed for two of the four movements of this work (*Métaux* and *Mélanges*). It is a percussion instrument that consists of nineteen irregularly tuned bars with microtonal steps between the bars. In *Pléiades*, Xenakis uses six sixxens and notes that besides the microtonal tun-

ing of the complete set of sixxens, there should also be microtonal differences between the six individual instruments themselves. Xenakis left the instructions for the building and tuning of the instrument intentionally indeterminate. This was most likely to accommodate a certain pragmatism on the part of *Les Percussions de Strasbourg*, who originally commissioned *Pléïades*, as the ensemble had to work with whatever pieces of metal were available. Over the years, this has resulted, however, in a considerable number of different interpretations of the instrument, as percussion ensembles all over the world have built sixxens to perform *Pléïades*. As such, there are large differences among the various sixxens, both in terms of pitch distribution and timbre, with some of them sounding so different from each other that they can barely be recognized as the same instrument at all.

These variations between performances of *Pléïades*, due to the variations in the instruments used by the ensembles, pose major challenges to the music analyst. As both pitch and timbre are largely variable musical elements in this movement, the only constant component suitable for score analysis is its rhythm. And yet, a purely rhythmic analysis would do little justice to the listener's experience. This would negate the emergent microtonal clusters, the penetrating dissonances, the ever-so pungent metallic sounds heard in so many performances of *Métaux*. Certainly, these elements, too, constitute an important part of the work as a whole.

Perhaps this is why *Métaux* and *Mélanges* have received relatively little analytical attention. While the two other parts of *Pléïades* (*Peaux*, written for skinned drums, and *Claviers*, written for idiophones) have been the subject of compelling structural analyses by Fabrice Marandola and Marie Hortense Lacroix respectively,¹ there are no full analyses for *Métaux* and *Mélanges*. Several authors have pointed, however, towards various compositional techniques adopted in these movements, but these discussions are, as one might expect, mainly focused on Xenakis's rhythmic systems.² Instead, to gain a more complete understanding of the agency of the sixxen, this article compares and analyzes twelve recordings, focusing on the pitch distribution and timbral characteristics of the sixxens. The main question to be answered is how these various sixxens impact the musical work, and in particular how they impact the listener's perception of the rhythmic patterns, as the rhythm is the main constant among all performances.

Borrowing from 'Actor Network Theory' (ANT) developed by Bruno Latour, Michel Callon, John Law, and others,³ I propound the concept of the sixxen as going beyond the function of a mere tool for the musician; instead, it becomes a performative actor that impacts the sounding outcome of this musical work in a direct way. ANT calls for a descriptive methodology, in which human agents and non-human agents are considered equally in the spread of influence. Despite its misleading name, the Actor Network Theory should be viewed as a methodology, and not as a theory. It does not provide a conceptualization of objects or explanations of phenomena. Rather, it provides a set of adaptable questions, focusing on – as the name implies – the networks of an object or idea, but without ever attempting to explain these networks. Key to this approach is to consider the musical work as (in Benjamin Piekut's term) a "historical ecology," that is, as

1 Marandola 2012, and Lacroix 2001.

2 See Harley 2004, 110; Barthel-Calvet 2000, 200–203.

3 Latour 2005, Callon 1986, and Law 1992.

an emergent and fluid "web of relations" in which all kind of actors, both human and non-human, impact the sounding outcome in performance.⁴

One such actor could be the performer. Concerning music by Xenakis, research on this dimension includes Christian Utz's study of the performer's impact on the perception of time and form in Xenakis's music,⁵ but also comprises multiple essays on the aesthetic ramifications of the chosen performance solutions to technical challenges posed by Xenakis.⁶ In this article, I will extend this research by examining the impact of an instrument. Yet, whereas most ANT applications within music studies, including research on instruments, have focused on tracing the history of the actors and their relationships within an ecological system,⁷ the present study will not follow that route. With regard to the sixxen, Ronan Gil de Moraes, Fernando Martins de Castro Chaib, and Fabio Fonseca de Oliveira have provided a historical overview of all sixxens created so far.⁸ In many ways, this article is a continuation of their research, as now the concept of instrumental agency can be taken to the music-analytic level by directly comparing twelve recordings of twelve different sets of sixxens and studying their impact on the musical outcome.

In my comparative study, I will combine a quantitative approach to performance with a qualitative, perception-oriented perspective. This entails a systematic comparison of twelve recordings, with a special focus on four key moments in the piece by gathering data on microtonal pitch distribution and timbral qualities using spectral analysis. However, as the number of samples is relatively small and the variation between the recordings is so large, no statistical analysis has been executed. Rather, the twelve recordings should be seen as a set of case studies that exemplify the extent of the instruments' agency. Out of these twelve recordings, individual examples have been selected to demonstrate the various aspects in which the instrument impacts the listener's perception. The quantitative data gathered by Moraes et al. and information provided by instrument builder Brett Reed⁹ provide the basis for this study. Furthermore, spectral analysis is applied to compare key moments of each recording.

The technology of spectral analysis allows many aspects of performance to be quantified and compared, especially with regard to pitch. This approach was first conceived by Robert Cogan in his book *New Images of Musical Sound*,¹⁰ in which he explored different uses of spectral images as tools for music analysis. Since then, there have been multiple applications of spectral images in music analysis; however, as Peter Johnson noted, "much of what is shown by spectrographic analysis is little more than a visual analogue of what we have already recognized and perceived through listening."¹¹ Hence, the use of spectral images should mainly be seen as a tool for visualizing the analytic method of close listening.¹² In this case, the method of close listening allows us to hear and understand, among other things, the blending of sounds in Xenakis's *Métaux*, the forming of

4 Piekut 2014, 212.

5 Utz 2017.

6 See Kanach 2012, Duinker 2012, Nakipbekova 2019, and Solomos 2019.

7 See Haenisch 2013 and Piekut 2014.

8 Moraes/Chaib/Oliveira 2017.

9 Reed 2003.

10 Cogan 1984.

11 Johnson 1999, 83.

12 Cook 2013, 135–156.

clusters, the specific timbral characteristics of the instruments, their consequences for stream segregation,¹³ the ability to recognize melodic contours, and, above all, the intelligibility of Xenakis's composed rhythmic patterns.

Before a comparative analysis between the recordings of *Métaux* can be made, a rudimentary understanding of the work is warranted. Following Nicholas Cook's idea of "performance analysis," a basic analysis of the score is used merely as a reference for comparing the musical structures that arise in performance,¹⁴ not with the intention to map the presented interpretations onto "a prefabricated structural conception that is based on the score,"¹⁵ but instead to focus on those elements not specified in the score (in this case the tuning of the instruments, the ambitus, the timbre) and investigate how these relate to, and effectively transform, that which is presented in the score. I will thus start with a heuristic description and segmentation of *Métaux*, and explicate the rhythmic structures as determined by the score of *Métaux*. Then, I will compare the different tunings of each recording and their aesthetic impact on *Métaux*, including the role of ambitus. Finally, I will discuss the impact of the various timbres among the twelve compared recordings, which produce an incredibly wide range of different sounds, even though they are all metallic.

2. THE RHYTHMIC MATERIAL OF *MÉTAUX*

In his analysis of *Peaux*, one of the other three movements of Xenakis's *Pléiades*, Marandola describes the formal structure of this movement as consisting of eight separate sections, each strongly contrasting with one another.¹⁶ The form of *Métaux* is similar; however, there are fewer sections and the segmentation of *Métaux* is slightly less defined, as the sections are more merged into each other. Five main sections and a coda can be identified based on the basic changes in texture and rhythmic articulation. As in *Peaux*, and the two other movements of *Pléiades*, each section is built by establishing a certain periodicity, such as a repeated rhythmic phrase which gradually increases in complexity until the initial periodic layer is no longer distinguishable (for example by separating the ensemble in various tempi). At a certain point, the composer abruptly shifts to a new layer of periodicity, such as a different rhythmic phrase, which signifies a new section of the movement. Sections I, II, IV, and V contain sub-sections, as one periodic element of a section is continued in the next but now superposed on different musical material.

13 Here 'stream segregation' refers to the perceptual process by which we group sounds together into meaningful wholes, allowing us to perceive various voices, or various melodies, that are heard simultaneously. See Bregman 1990, who refers to this process as "auditory scene analysis."

14 Cook 2013, 49–55.

15 Ibid., 55.

16 Marandola 2012, 187.

Segment	Bars	Description
Ia	1-18	Time variations of equal beats
Ib	18-33	Time and pitch variations of equal beats
IIa	34-43	High register solo with rhythmic accompaniment
IIb	44-64	Solos with time variations
IIc	65-77	Development of the high register solo, in tutti unison
III	78-99	Polyrhythmic Passages punctuated by a rhythmic motive
IVa	100-106	Return to the solo + accompaniment texture
IVb	106-133	Time variations with incremental density
Va	134-153	Maximum density with polyrhythmic complexities
Vb	154-168	Gradual reduction of density and complexity
Coda	169-179	Return of the equal beats in tutti unison

Table 1: Segmentation of *Métaux (Pléiades)* by Iannis Xenakis (1978)

To understand the rhythmic material presented in *Pléiades*, it is worth looking at Xenakis’s preface to the score. He emphasizes that the “primordial element [of *Pléiades*] is rhythm,” which he further describes as “the ordering in time of events, the combination of durations, intensities, timbres.”¹⁷ He goes on:

It is constructed in several parallel fields but with transverse circulations, i. e. figures are simultaneously deformed or not as the case may be. Some of the fields are made manifest by accents which superpose rhythms onto the normal beat. [...] The sole source of this polyrhythm is the idea of periodicity, repetition, duplication, recurrence, copy, faithfulness, pseudo-faithfulness. For example, a beat incessantly repeated with the same pattern represents a faithful copy of a rhythmic atom. [...] In this way, small variations in the pattern produce internal rhythmic activity without damaging the fundamental period. Greater and more complex variations of the initial period create a disfiguration which may lead to immediate non-recognition. More diverse variations, of still greater complexity or (which often comes to the same thing) resulting from the chance distribution of a particular stochastic procedure leads to total arrhythm, to a knowledge through mass of events, to notions of clouds, nebulae, dust galaxies of rhythmically organized beats. Moreover, the speeds of these transformations create new disfigurations superposed upon the preceding, ranging from little continuous accelerations to rapid, not to say exponential transformations (still continuous) which sweep the listener along like a whirlwind, dragging him as though to inevitable catastrophe or to a contorted universe. Again, infinitely great speeds, corresponding to brutal breakings-up of the transformations, move instantaneously from one kind of evolution to another of an essentially different type.¹⁸

Throughout *Pléiades*, polyrhythm, as described in the above quote, is chiefly created by the superposition of different speeds. In the score, this is realized by having the same rhythmic pattern played by one of the six percussionists duplicated by another, but now written in triplets. At the opening of *Métaux* one can find this polyrhythm in its most rudimentary form as the six percussionists play a regular beat in unison. From the middle of bar 2, a 5:4 cross-rhythm is superposed, splitting the ensemble into two different speeds, before adding a third, fourth, and fifth speed in quick succession (see Ex. 1). The percussionists then merge into a single 1:1 unison of the rhythmic atom again, before another spread of velocities occurs.

17 Xenakis 1978, 2.

18 Ibid., 3.

The musical score is divided into two main sections: 'Players A-F' and 'Players D-F'. The 'Players A-F' section consists of six staves, each representing a different player. The notation includes various rhythmic values (e.g., 3, 4, 5, 6, 7, 8) and dynamic markings (e.g., *ff*). The 'Players D-F' section consists of three staves, each representing a different player. The notation includes various rhythmic values (e.g., 3, 4, 5, 6, 7, 8) and dynamic markings (e.g., *ff*). The score is written in a single system, with the staves for 'Players A-F' and 'Players D-F' grouped together.

Example 1: *Métaux (Pléiades)* by Iannis Xenakis (1978); succession of different speeds in the opening bars (mm. 1–7)

In this example, the idea of a gradual complication of a rhythmic pattern is very plain. When the first cross-rhythm is introduced in bar 2, the initial periodic beat is still clearly perceptible, but as soon as more tuplets are introduced, individual pulses become indiscernible from each other and instead we hear a mass of non-rhythmic beats.

A more advanced version of the same principle is presented in bars 134–153 (see Ex. 2). Here the percussionists first play in a rhythmic unison with the ensemble split in two voices, when suddenly each of the six players continues at a different pace. Moreover, here we can see how the composer applied his "more diverse variations, of still greater complexity,"¹⁹ as each player performs a similar line – consisting of multiple scales, starting with small undulations and ending in a couple of waves that span the full register of the instrument – but with each percussionist playing a different series of pitches and a different number of notes. For example, starting at the fourth beat of bar 134 player A takes twenty-one hits to go from the lowest to the highest note, while player D (who is already playing at a faster pace) only takes seventeen notes to get to the top. The result is that not only do individual lines become indiscernible from each other, but that the peaks and valleys of the scales occur at different moments in time, creating a fully non-synchronized cluster of sound.

At other times, complex rhythms are superposed on a steady, rhythmic background. For example, in bars 157–168, four of the six percussionists perform a simple rhythmic pattern in regular meter, and all six percussionists stress every quarter note with a hit on the lowest note on the instrument (see Ex. 3). In the meantime, percussionists C and D perform various rhythmic motives in irrational values, that is, in tuplets of 9:7, 6:5, 7:6, etc. As Ann-Sylvie Barthel-Calvet has pointed out, the two phrases are very close to each other in terms of relative speed, yet due to the constant speeding up and slowing down resulting from the tuplets, the individual rhythms are truly hard to perceive.²⁰ Instead, this fragment as a whole appears as two layers of percussion, one of which is in clearly defined quantified time, and the other in a *seemingly* random organization of beats in time.

Finally, Xenakis has placed a number of small irregularities to disturb the sense of rhythm, such as the irregular lengths of the beats in bars 35–65 by players B–F, the subtle difference between the rhythmic motive of Player A and Player E in bar 78 or the thirty-second rest at the start of bar 89, misplacing the motive from the expected beat.

Throughout *Métaux* one can hear different forms of rhythms, ranging from strong rhythmic patterns in unison, to strong patterns with subtle but stark irregularities, to a superposition of clear rhythmic periodicities and non-synchronized rhythms, to fully non-synchronized clusters.²¹ Now that the basics of Xenakis's rhythmic treatment have been sketched, we can examine how the sixxens impact these various forms of rhythm.

19 Ibid., 2.

20 Barthel-Calvet 2000, 484.

21 A similar treatment of rhythm can be found in the other movements of *Pléiades* as well. For example, in *Peaux* one can find shifts from commetricity to contrametricity, or the technique of superposing different velocities, which Marandola calls "progressively transforming time" (Marandola 2012, 189 and 194).

134 135 136

Player A

Player B

Player C

Player D

Player E

Player F

fff *p* *fff* *p* *fff* *p*

4:5 4:5 6:7 6:7 7:8 7:8 5:6 5:6 3 3 3 3 3 3

Example 2: *Métaux (Pléiades)* by Iannis Xenakis (1978); non-synchronization in mm. 134–136

The musical score is written for six players, labeled Player A through Player F, each on a separate staff. The notation is complex, featuring a variety of rhythmic values and time signatures. Key elements include:

- Player A:** Starts at measure 157 with a *fff* dynamic. Measures 158 and 159 are indicated above the staff.
- Player B:** Features a *fff* dynamic marking.
- Player C:** Includes time signatures such as 7:5, 9:7, 6:5, 7:6, 5:4, and 7:6. A *fff* dynamic is present.
- Player D:** Includes time signatures such as 7:6, 9:5, 6:5, 5:4, 6:7, 4:3, and 9:7. A *fff* dynamic is present.
- Player E:** Features a *fff* dynamic marking.
- Player F:** Features a *fff* dynamic marking.

The score is characterized by dense, overlapping rhythmic patterns and frequent changes in time signature, creating a complex polyrhythmic texture.

Example 3: Métaux (*Pléiades*) by Iannis Xenakis (1978); two layers in mm. 157–159

3. THE SIXXEN: A COMPARATIVE ANALYSIS

The full account of Xenakis's instructions for building the sixxens are as follows:

[Use] 19 metal pieces (made of brass, or steel, etc.) of approximately the same timbre. It is highly desirable that the timbre be a really interesting metallic one. By interesting I mean astounding, strange, full, resounding and without too much reverberation so that the minute rhythmical patterns can be clear for the audience. These 19 metal pieces should be tuned to produce 19 pitches which should absolutely not form an equally tempered scale. The whole range of 19 pitches is arbitrary and should depend on the available pieces. However, this range should be nearly the same for all the six percussionists and placed within the same extremes of pitch. This means that for any given pitch out of the 19, and for any of the six SIXXENS, the other 5 corresponding ones must not form unisons. The deviation could be slight but should still be noticeable. [...] In my score, the notation is fictitious, that is, it does not correspond to real pitches, it is only a way of identifying graphically each of the 19 different pitches of each SIXXEN.²²

As Morais et al. have pointed out, these instructions have very few specifications and leave innumerable possibilities of interpretation.²³ In Table 2, an overview is presented of the compared recordings. These recordings have been chosen based on available data to form a divergent group of instruments.²⁴

Artists	Year	Material of Sixxen	Shape of the Metal Bars	Resonators
Les Percussion de Strasbourg	1989	Duralumin	U-inverted	Pedals
Kroumata Percussion Ensemble	1990	Mixture of steel, brass and other metals	Blades	No
Red Fish Blue Fish, cond. Steven Schick	2006	Aluminium	U-inverted	No
So percussion and Meehan / Perkins Duo	2011	Aluminium	Square Pipe	No
Yale Percussion Group	2012	Aluminium	U-inverted	No
Usine Sonore	2012	Aluminium	U-inverted	No
Slagwerk Den Haag	2012	Aluminium	Blades	Tubes
Kuniko Kato	2015	Stainless Steel	Square Pipe	No
Impact(o)	2016	Stainless Steel	L-inverted	Pedals
Synergy Percussion	2016	Mixture of Aluminium and two types of Iron	U-inverted	No
Percurama, cond. Gert Mortensen	2017	Stainless Steel	Square Pipe	No
Decibells	2019	Aluminium	Blades	No

Table 2: List of selected recordings of *Métaux (Pléiades)* by Iannis Xenakis (1978)

22 Xenakis 1978, 4.

23 Morais/Chaib/Oliveira 2017, 4.

24 Data gathered from *ibid.*, 15.

These instruments, seen from the viewpoint of the 'Actor Network Theory,' have affordances that allow the musicians to create their performance in a particular way. An affordance is a characteristic that enables, or even encourages, certain interactions and prevents or frustrates others.²⁵ The tuning of the sixxen is the first and foremost feature in which the complexity of the sound structures can be increased relative to an imaginary rendition of the same music in equal temperament. The exact instructions given by the composer indicate that nineteen metal pieces of neighboring, ascending tones (in terms of pitch) should be used. However, the nineteen pieces should not form equally tempered chromatic or diatonic relations. Instead, the nineteen pitches are fully arbitrary and should depend on the available pieces. Moreover, Xenakis indicates that for any given piece of metal, the six instruments will only roughly give the same pitch. That is, there should be microtonal fluctuation between the six percussionists when they play in a notated perfect unison. Xenakis recommends that taken two by two, the distance between two instruments can be up to three quarters of a tone.²⁶ The percussionist Brett Reed, who constructed the sixxens for the Red Fish Blue Fish percussion ensemble, interpreted this to mean that "Adjacent pairs of sixxen (i. e. player A and B, B and C, etc.) should not have any notes in perfect unison,"²⁷ yet in a different edition Xenakis mentions that "for any given pitch out of the 19, and for any of the six SIXXENS, the other 5 must not form unisons."²⁸ Regardless of these slight discrepancies in the composer's instructions between different editions of the score, more significant elements for the construction of the instrument are fully left at the discretion of the instrument builder (such as its timbre and relative ambitus). In Table 2, some of these choices (i. e. the material and shape of pieces of metal and the choice to include pedals and/or resonating tubes) have been outlined for each of the recordings that will be compared. Following from this, in comparing the sound of the various sets of sixxens, the instruments can be distinguished from each other from the perspective of two categories: pitch (including ambitus) and timbre. With regard to pitch, both the microtonal tuning of the nineteen pitches per instrument is considered as well as the microtonal fluctuation between the six instruments. Ambitus is measured by looking at the relative register of the instruments, comparing the pitch of the opening note (a lower opening note means that the instrument is situated in a lower register). Timbre, lastly, is described using spectral images and aural impressions to distinguish sounds by their noise content and time envelope.

There are other factors not listed here that impact both the timbre and the pitch of the instruments, yet most of these are attributable to the performance of the percussionists, rather than to the qualities of the instrument. Loudness is of particular importance. As Philippe Manoury pointed out in his discussion of the sixxens,

As in any struck instrument, dynamic variations resonate different spectral densities: a low-intensity sound will have only a few partials while a high-intensity sound will bring out a large number. In the case of sounds with strong harmonicity (such as piano or marimba for example) the sensation of pitch will not vary with the dynamic level since harmonic nature will remain the determining element for the perception of the fundamental pitch (the principle of spectral fusion). In the case of sixxens, because of their strong inharmonicity, the variations of intensities

25 Gibson 1979, 18.

26 Xenakis 1978, 2.

27 Reed 2003, 48.

28 Xenakis 1979, 4.

will bring out partials that will not merge with any fundamental pitch; on the contrary, they will produce additional ‘colors’ that are foreign to the spectrum of the same note played in a weak dynamic. The sensation of pitch will therefore vary according to the attack levels of the sounds.²⁹

In Diana Coole’s “new materialism,” agency is described not as an essential characteristic, but rather as emergent “contingent capacities for reflexivity, creative disclosure and transformation.”³⁰ This is how we can understand the sixxen too. The instrument gives a potential field of possibilities for the musician and the sounding outcome will always be the result of a dialogue between musician and material. Since the only data available for this case study that can be analyzed are the recordings of the performances of *Métaux*, the instrument and its performer cannot be fully separated. Hence, the reader should be aware that the comparative analysis below is *not* a comparison between various sixxens per se, but rather a comparison between different recorded performances, in which the choice of the respective sixxens is selected here as the most significant element within these different interpretations.

3.1 The Microtonal Tuning of the Nineteen Pitches per Instrument

In the score of *Métaux*, Xenakis made use of nineteen notated pitches from F4 to B5. These pitches, however, do not correspond with the actual pitches of the instrument which are, as stated above, for the instrument builder to determine. Following from this description, it can be deduced that microtonality in *Métaux* is constituted in two ways. First of all, each of the six instruments is tuned in a (non-systematic) microtonal key, i. e. the nineteen pitches are separated by microtonal differences. Secondly, there is microtonal fluctuation between the six instruments, i. e. for each of the nineteen pitches there is a microtonal difference between the instruments. These two forms of microtonality impact the music in different ways, and thus will be discussed separately here, starting with the microtonal tuning of the nineteen pitches per instrument. From the recordings alone, it would be extremely difficult, if not impossible, to extrapolate the exact tunings of the nineteen pitches per instrument for each of the recordings. To do so, each of the nineteen pitches would have to be presented in isolation by the same instrument throughout the recordings, but the composer has not written the music in such a way. The percussionist Brett Reed, however, provided insight into a possible tuning of a sixxen through his description of the building process for a set of sixxens for the Red Fish Blue Fish percussion ensemble (see Table 3).

The first thing to notice from this set of pitches is that it would be impossible to form an analysis of harmonic structures for this complete set as the intervals from one pitch to the next vary greatly (the largest interval being 285¢, or close to three semitones, and the smallest interval 50¢, or one quarter-tone). However, in comparing this set of pitches to the distribution of pitches as they are notated by Xenakis in *Métaux*, there are some interesting results. For example, in bars 18–33 there is an accompanied solo in the high register played by one percussionist in which, throughout all of its development, only a series of variations of three notated pitches is heard: G#5, A5 and B5 (see Ex. 4).

29 Manoury 2012, paragraph 3.54, my translation.

30 Coole 2010, 113.

Notated Pitch	Sounding Pitch
B5	E6-30¢
A#5	D6-10¢
A5	C6#-20¢
G#5	C6-20¢
G5	A#5+40¢
F#5	A5-20¢
F5	G#5-20¢
E5	G5-10¢
D#5	F#5+10¢
D5	F5+30¢
C#5	E5+40¢
C5	E5-20¢
B4	D#5
A#4	D5+25¢
A4	C#5-40¢
G#4	C5+10¢
G4	C5-40¢
F#4	A4-25¢
F4	G#4+10¢

Table 3: Example of a possible tuning of a single sixxen;¹ C4 is equal to Middle C, ¢ refers to cents, one equal tempered semitone is equivalent to 100 cents

Example 4: *Métaux (Pléïades)* by Iannis Xenakis (1978), mm. 35–38

Due to the way the sixxen used by Red Fish Blue Fish is tuned, these notes form an almost completely diatonic relationship, as the relative distance of these notated pitches are exactly one semitone (from the notated G#5 to the notated A5) and three semitones (from the notated A5 to the notated B5) with an inconsequential difference of -10¢. Perhaps this is an example of Reed’s determination to choose a set that “is interesting in its melodic shape that also conforms to the guidelines that Xenakis has laid out,”³¹ but more importantly it creates more contrast between the foregrounded solo and the accompaniment. This accompaniment, which is already separated from the solo by its relative register, is now also different in terms of pitch structures. As the two notes played by the other five percussionists form an irregular interval of 755¢, it contrasts with the purely diatonic

31 Ibid.

structures of the high register solo. Compare this short segment played by Red Fish Blue Fish (see Video Ex. 1)³² for example to the same segment played by So Percussion and Meehan / Perkins Duo (see Video Ex. 2) in which the accompanying two notes are relatively close to an interval of a minor third, while the high register has much more microtonal tension.

 https://storage.gmth.de/zgmth/media/1106/Ceuster_Xenakis_Vid01.mp4

Video Example 1: *Métaux (Pléïades)* by Iannis Xenakis (1978), mm. 35–38; *Xenakis*, Red Fish Blue Fish, conducted by Steven Schick, Mode Records, Mode 171/73, © 2006, CD 2, track 3, 02:31–02:45

 https://storage.gmth.de/zgmth/media/1106/Ceuster_Xenakis_Vid02.mp4

Video Example 2: *Métaux (Pléïades)* by Iannis Xenakis (1978), mm. 35–38; So Percussion and Meehan / Perkins Duo. 2011 (Live recording, Indianapolis, IN, 10 November 2010). https://youtu.be/GuWmpEl4_ol, 02:53–03:05 (8 Jun 2021)

Another example of ordered pitch structures in the tuning of this sixxen can be found in the middle register: from the notated C#5 to F#5 all intervals are very close to a semitone (within 20¢ or less). This means that when these middle notes are frequently played, one is able to hear intervals that closely resemble the pitch space of an equal-tempered instrument. For example, in bars 72–74 (see Ex. 5) there is a fast descending and ascending line played by all percussionists in unison, which is notated as a largely chromatic scale.



Example 5: *Métaux (Pléïades)* by Iannis Xenakis (1978); chromatic figure in mm. 72–74

As so many notes played in this line fall between C#5 to F#5, this passage in the recording of Red Fish Blue Fish (see Video Ex. 3) results in a remarkably chromatic sound-object, albeit with a more complex timbre that is “ringing out of tune” due to microtonal differences between the six instruments. For other recordings this wave-like figure is far more stretched, indicating a tuning of intervals larger than a semitone (see for instance the recordings of Kroumata Percussion Ensemble, Video Ex. 4, and of Synergy Percussion, Video Ex. 5). And for yet other ensembles, this fast up-and-down line appears much flatter in the spectral images. For example, in the recording by Decibells (see Video Ex. 6) this series of notes,

32 In each video example, one can view the spectrogram on the top half of the screen. Here, the y-axis represents time, and the x-axis represents pitch frequency in a logarithmic scale, with indications of Hz and approximate pitch as represented by a piano keyboard on the left-hand side. The color represents the amplitude for each frequency. In order to take the different loudness levels of the various recordings into account, for some recordings the threshold and rotation of color have been slightly adjusted. In the bottom half of the screen, one can view the spectrum for each given time frame. Here, the y-axis represents pitch frequency on a logarithmic scale with indications of Hz and approximate pitch as represented by a piano keyboard at the bottom. The vertical lines highlight the peak frequencies.

which in the notation moves from G $\flat$ 5 down to C5, in the recording barely covers a range of three semitones. This does not give a “chromatic” impression at all, but rather it affords us to hear a continuous series of notes with only subtle, microtonal variations.



https://storage.gmth.de/zgmth/media/1106/Ceuster_Xenakis_Vid03.mp4

Video Example 3: *Métaux (Pléiades)* by Iannis Xenakis (1978), mm. 72–74; *Xenakis*, Red Fish Blue Fish, conducted by Steven Schick, Mode Records, Mode 171/73, © 2006, CD 2, track 3, 05:16–05:31



https://storage.gmth.de/zgmth/media/1106/Ceuster_Xenakis_Vid04.mp4

Video Example 4: *Métaux (Pléiades)* by Iannis Xenakis (1978), mm. 72–74; *Iannis Xenakis*, Kroumata Percussion Ensemble, conducted by Gert Mortensen, BIS, BIS-CD-482, © 1990, track 1, 04:52–05:05



https://storage.gmth.de/zgmth/media/1106/Ceuster_Xenakis_Vid05.mp4

Video Example 5: *Métaux (Pléiades)* by Iannis Xenakis (1978), mm. 72–74; *Xenakis: Pleiades*, Synergy Percussion, Not On Label, SCRA20161, © 2016, track 1, 06:12–06:24



https://storage.gmth.de/zgmth/media/1106/Ceuster_Xenakis_Vid14.mp4

Video Example 6: *Métaux (Pléiades)* by Iannis Xenakis (1978), mm. 72–74; *Pléiades by Iannis Xenakis*, Decibells, Genuin, GEN 19633, © 2019, track 3, 05:23–05:37

3.2 Microtonal Fluctuation between Instruments

The second type of microtonality is the fluctuation between the six instruments for any given pitch. According to Xenakis, “the deviation could be slight but should be still noticeable.” Brett Reed indicated in his notes on constructing a set of sixxen that here Xenakis meant three quarters of a semitone, in other words a maximum of 75¢. In practice, however, there is large variation between the various performances with regards to these tunings, with some ensembles presenting a difference of more than a semitone and others presenting almost no noticeable fluctuation. Using Sonic Visualizer’s spectrum analysis, an approximation of this pitch range per recording can be made (see Table 4).³³ Here, a pitch range of 100¢ indicates that all six instruments are tuned within 100¢ (one semitone) of each other.

33 As these instruments are tuned so closely to each other, it is difficult to establish their exact tunings. On a spectrogram the frequencies of the six instruments will inevitably merge and show up as one fluctuating frequency. This is not necessarily an issue, as in our perception these frequencies also merge into a single sound object. In spectrum analysis the exact frequencies for a given single timeframe are given. It is possible to measure this fluctuation by comparing the peak frequencies from frame to frame for a certain period of time of the recording. For this table, I have measured the peak frequencies of all frames for the first bar of each recording. In theory, a fluctuation of 100¢ would indicate that the six instruments are tuned within that range. In practice, it is unclear how much variation the software picks up; hence it is only an approximation. Moreover, this only shows the fluctuation of the opening notes. It is unclear whether for each recording the same fluctuation applies to all nineteen pitches, as this constraint is not specified by the composer. Whilst the data might not give a precise representation of tunings, it does suffice to demonstrate, in general, the differences in the audible fluctuations in pitch between the recordings and how these fluctuations may impact the music.

Artists	Approximate Pitch Range for Notated Pitch D5
Les Percussion de Strasbourg	E4-1¢ — F4-21¢ (80¢)
Kroumata Percussion Ensemble	C#5-20¢ — D5+47¢ (167¢)
Red Fish Blue Fish, cond. Steven Schick	F5-31 — F5+45 (74¢)
So Percussion and Meehan / Perkins Duo	B5+6¢ — C6-26¢ (68¢)
Yale Percussion Group	B5+6¢ — C6-26¢ (68¢)
Usine Sonore	F5-26¢ — F#5-21¢ (105¢)
Slagwerk Den Haag	C4-3¢ — C#4-31¢ (72¢)
Kuniko Kato	D#6+42¢ — E6+25¢ (83¢)
Impact(o)	C#5+40¢ — D5+46¢ (106¢)
Synergy Percussion	D#5+39¢ — E5-3¢ (58¢)
Percurama, cond. Gert Mortensen	D#5-45¢ — E5-46¢ (99¢)
Decibells	E5-24¢ — F5-37¢ (87¢)

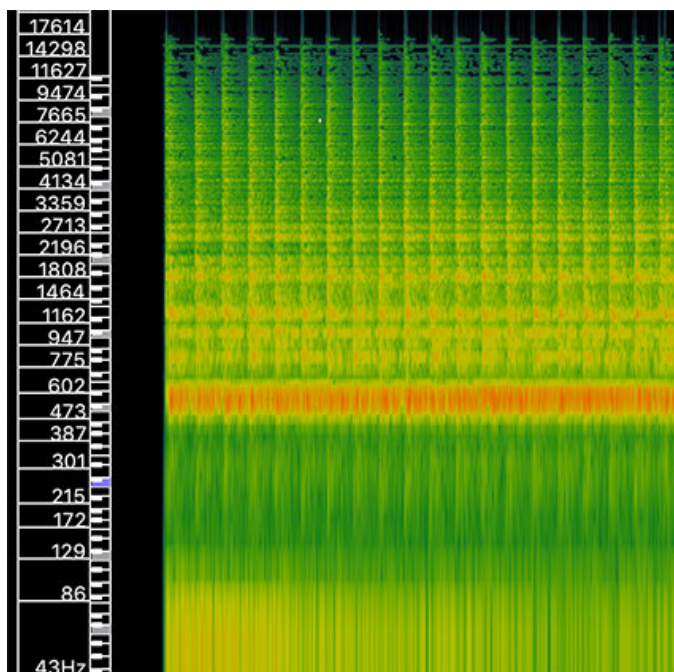
Table 4: Approximation of microtonal fluctuation for the opening measure of *Métaux (Pléiades)* by Iannis Xenakis (1978)

This form of microtonality impacts the work in two ways. Firstly, notated unisons can have an effect of dissonance. Secondly, it can have an effect of incongruity when one motive, line or segment is played by one instrument and then repeated by another. Starting with the first, this microtonal dissonance can be understood as a “roughness” of tone. Between two tones, we can find that more sensory “roughness” appears if the two tones have a more complex ratio in frequency between them as the complexity of the resulting fluctuations between the overtones of the two tones increases. In a simple ratio, for example, 3:2 in a dyad of a perfect fifth, the overtones are in phase with each other, but in the more complex ratio of say, a minor second (16:15) the overtones of the two fundamental tones fluctuate in amplitude, creating a series of beats heard between the two tones.³⁴

With microtonality, in particular a non-systematized microtonality such as here, this kind of dissonance is taken to the extreme, and we can speak of a constant fluctuation (as displayed in Table 4). If we now compare the opening of *Métaux*, we can see and hear how for some recordings there is such a complexity where one can hear “beats” (or in Xenakis’s words where the notated unisons are “ringing false”) and in others, there is very little dissonance in the notated unisons. Compare for example the recordings by Kroumata Percussion Ensemble (the recording with the biggest fluctuation, see Ex. 6 and Video Ex. 7) and the recording by Synergy Percussion (a recording with only minimal fluctuation, see Ex. 7 and Video Ex. 8).

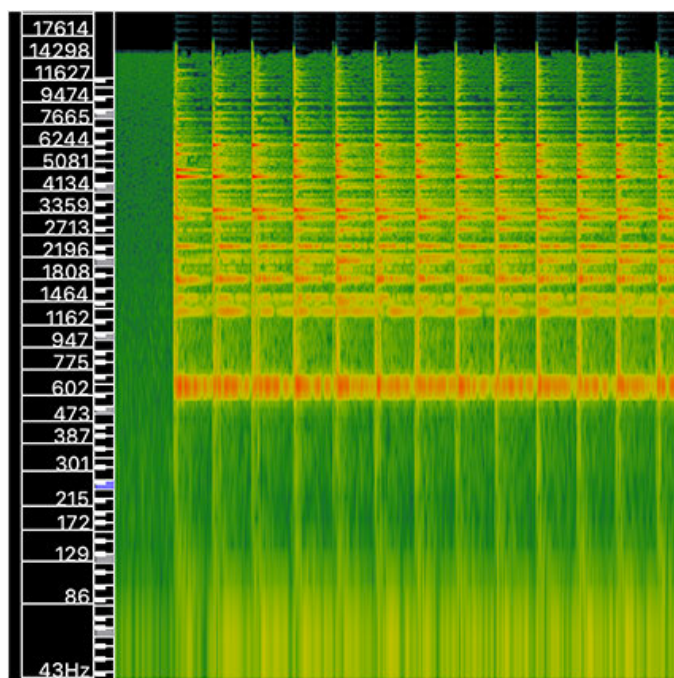
34 This description of dissonance as the fluctuation between the harmonics of two tones dates back to the early research on soundwaves and frequencies by Hermann von Helmholtz (Helmholtz 1954, 179–197). Since then, there have been numerous approaches on how to define consonance and dissonance and it is clear that the perception of dissonance differs between cultures, historical periods, and various musical contexts. It should be noted that in this case, I am not referring to the perception of disharmony, but purely to the acoustic effect of “beating” sounds.

“USE 19 METAL PIECES OF APPROXIMATELY THE SAME TIMBRE”



Example 6 and Video Example 7:
Métaux (Pléiades) by Iannis Xenakis (1978), opening measures; *Iannis Xenakis*, Kroumata Percussion Ensemble, conducted by Gert Mortensen, BIS, BIS-CD-482, © 1990, track 1, 00:00–00:09

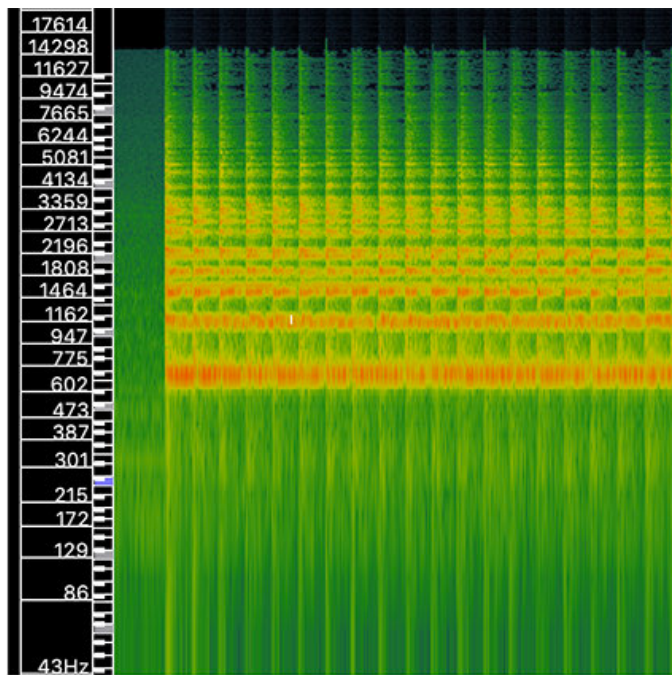
 https://storage.gmth.de/zgmth/media/1106/Ceuster_Xenakis_Vid07.mp4



Example 7 and Video Example 8:
Métaux (Pléiades) by Iannis Xenakis (1978), opening measures; *Xenakis: Pleiades*, Synergy Percussion, Not On Label, SCRA20161, © 2016, track 1, 00:00–00:14

 https://storage.gmth.de/zgmth/media/1106/Ceuster_Xenakis_Vid08.mp4

For most recordings, the exact microtonal intervals are inaudible as the pitch is masked by the natural noise of the attacks on the metal instruments. What *is* audible, is the resulting aggregate of harmonics. In the recording by Kroumata, the “dissonance beats” manifest themselves as a thick, sustained layer of sound that is formed on top of the rhythmic hits. It is this layer of sound that further allows us to hear the various instruments as one mass once they start moving at different speeds. In the recording by Synergy, this thick sustained layer is missing. This effect is particularly noticeable when we compare the recordings of two sets of sixxens that are close in terms of timbre and ambitus, but different in their microtonal fluctuation: for example, the recordings by Usine Sonore (see Ex. 8 and Video Ex. 9) and So Percussion and Meehan / Perkins Duo (see Ex. 9 and Video Ex. 10). Adam Sliwinski, who built the sixxens for So Percussion and Meehan / Perkins Duo recalled: “I built the Sixxen for So’s first performance of the full *Pleiades* back in 2004. Although Xenakis said not to tune unisons among the players, I made each bar quite close – but never the same – so that you can really hear unison textures.”³⁵

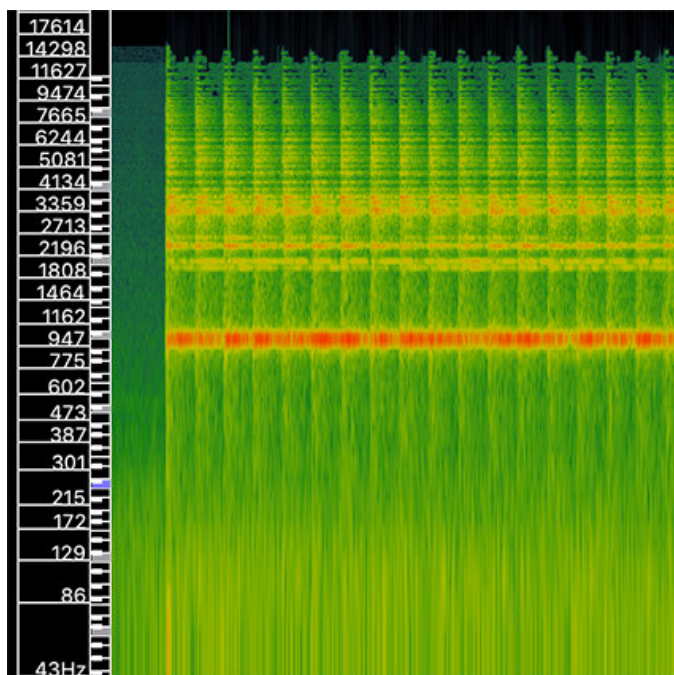


Example 8 and Video Example 9:
Métaux (Pléiades) by Iannis Xenakis
 (1978), opening measures; Usine So-
 nore. 2012 (Live recording, Lausanne,
 20 March 2012).
<https://youtu.be/JcNxroY8aOY>, 00:00–
 00:12 (8 Jun 2021)



https://storage.gmth.de/zgmth/media/1106/Ceuster_Xenakis_Vid09.mp4

35 Engelman 2010.

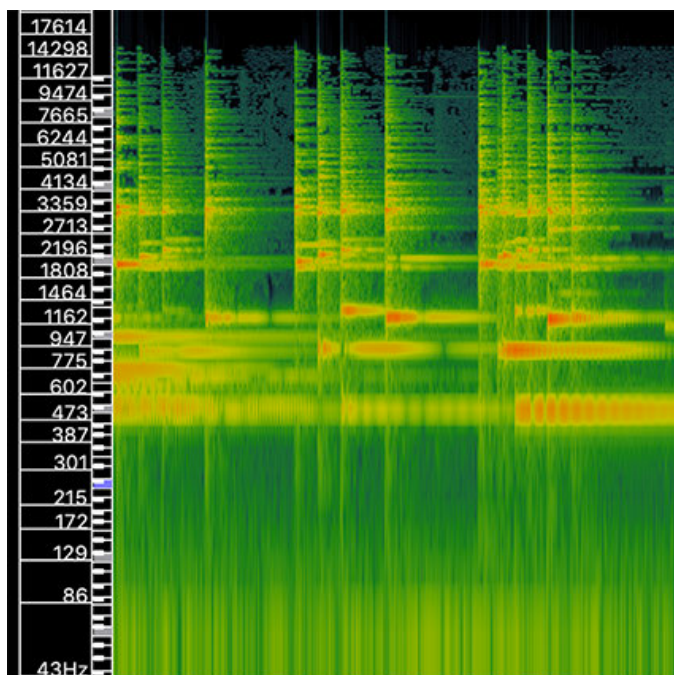


Example 9 and Video Example 10:
Métaux (Pléiades) by Iannis Xenakis
 (1978), opening measures; So Percussion and Meehan / Perkins Duo. 2011
 (Live recording, Indianapolis, IN, 10 November 2010).
https://youtu.be/GuWmpEl4_ol, 00:00–00:14 (8 Jun 2021)

 https://storage.gmth.de/zgmth/media/1106/Ceuster_Xenakis_Vid10.mp4

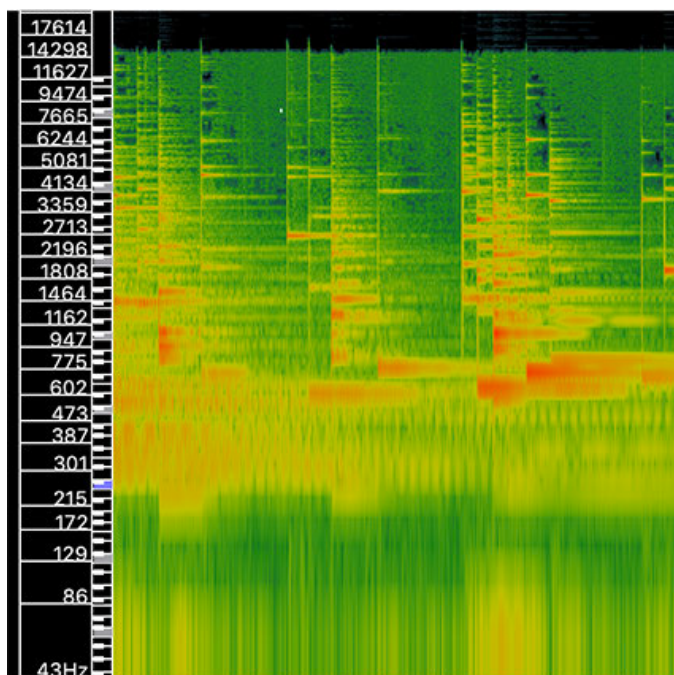
The second way this microtonal fluctuation affects the musical outcome is when musical material is transferred from one instrument to another. This is for example the case in measure 78 (see Ex. 12) in which a rhythmic motive is played by multiple sixxens in quick succession; a motive that gets repeated five times at several points in *Métaux*. When the instruments are tuned very close to each other, this passage will simply sound as a repetition of a single motive. In the recording by the Yale Percussion Group (see Ex. 10 and Video Ex. 11), when percussionist D plays the motive it sounds like an exact repetition of the motive played one bar earlier by percussionist B. If there would have been a larger difference between the instruments in tuning, this segment might afford an impression of melodic development. This is the case, for example, in the recordings by Synergy (see Ex. 11 and Video Ex. 12).

While for the opening pitch (notated D5) the Synergy recording shows very little fluctuation, it is obvious that for other pitches the instrument builder chose wider microtonal variations. As can be seen and heard from these examples, both the microtonal tuning of one sixxen and the microtonal fluctuation between sixxens affect the complexity of the music, but in different ways. Establishing the microtonal complexity of the various recordings is, however, only the first step in comparing the intelligibility of the rhythmic streams and melodic contours, as both the ambitus and certain timbral elements can either amplify this microtonal complexity, or soften it.



Example 10 and Video Example 11:
Métaux (Pléiades) by Iannis Xenakis
 (1978); rhythmic motive from mm. 78–
 79; Yale Percussion Group. 2012 (live
 recording, New Haven, CT, 22 Febru-
 ary 2009).
<https://youtu.be/Lv3mtQWZVpE>, 06:00–
 06:15 (8 Jun 2021)

 https://storage.gmth.de/zgmth/media/1106/Ceuster_Xenakis_Vid11.mp4



Example 11 and Video Example 12:
Métaux (Pléiades) by Iannis Xenakis
 (1978); rhythmic motive from mm. 78–
 79; *Xenakis: Pleiades*, Synergy Percus-
 sion, Not On Label, SCRA20161,
 © 2016, track 1, 06:35–06:53

 https://storage.gmth.de/zgmth/media/1106/Ceuster_Xenakis_Vid12.mp4

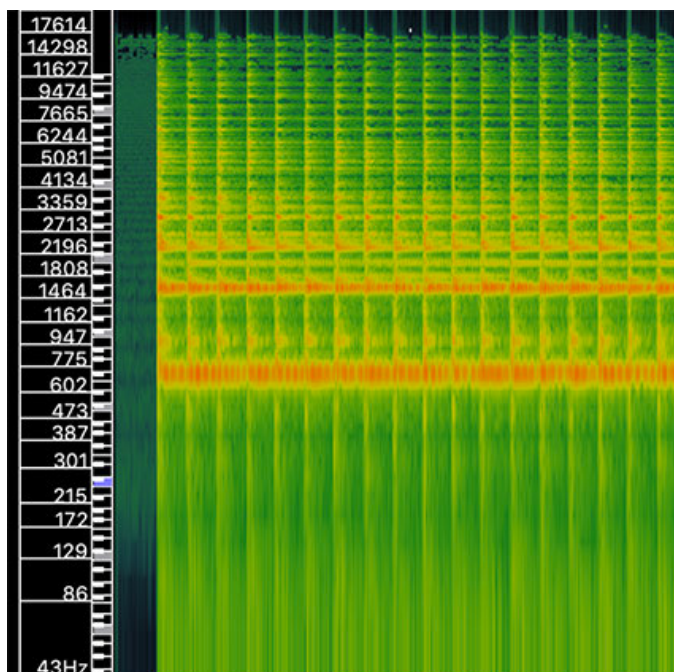
Example 12: *Métaux (Pléiades)* by Iannis Xenakis (1978); rhythmic motive from mm. 78–79

3.3 Ambitus

The relative ambitus of the sixxens affects the music in a very clear way. Higher frequencies appear to the listener as having greater clarity. This is because lower tones tend to have louder harmonics and tend to blend more into each other. The full ambitus of the sixxens depends of course on the specific pitch distribution, but if we take a look at the relative frequency of the opening pitch we can already make a rough indication of whether the sixxens are tuned in a low or high ambitus. These opening pitches have been presented in Table 4. Here we see that most sixxens tend to be tuned in the fifth octave, with the Les Percussion de Strasbourg and Slagwerk Den Haag in the fourth octave. Of particular interest, however, is the recording by Kuniko Kato, placed in the sixth octave, creating a much clearer sound in which the separate voices can be distinguished much more easily.

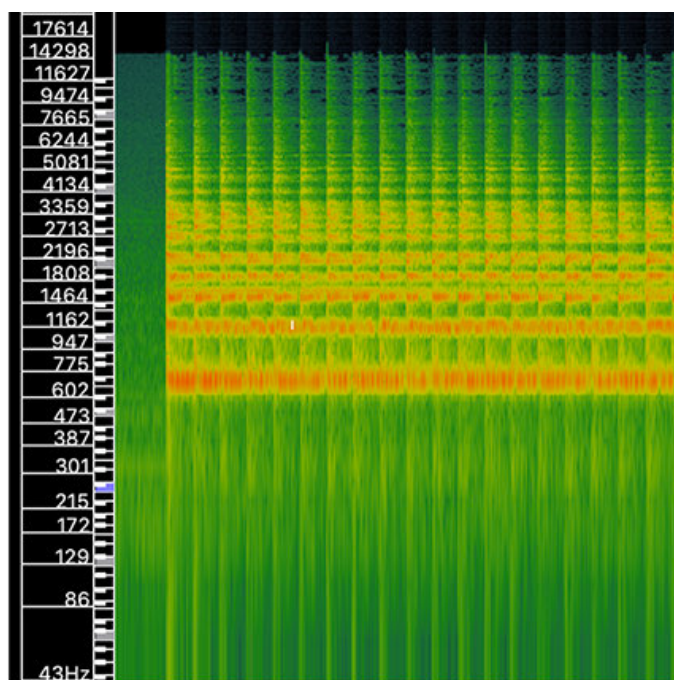
3.4 Timbre

In comparing the timbres in the twelve recordings, the first thing one notices is that two ensembles can use the same material and/or shape of the metal bars for their Sixxens, yet create completely different sound textures. Compare for example these recordings by Red Fish Blue Fish (Ex. 13 and Video Ex. 13) and Usine Sonore (Ex. 14 and Video Ex. 14), which have the same material, the same shapes, and the same ambitus.



Example 13 and Video Example 13:
Métaux (Pléiades) by Iannis Xenakis (1978), opening measures; *Xenakis*, Red Fish Blue Fish, conducted by Steven Schick, Mode Records, Mode 171/73, © 2006, CD 2, track 3, 00:00–00:15

 https://storage.gmth.de/zgmth/media/1106/Ceuster_Xenakis_Vid13.mp4



Example 14 and Video Example 14 (see Ex. 8 and Video Ex. 9):
Métaux (Pléiades) by Iannis Xenakis (1978), opening measures; *Usine Sonore*. 2012 (Live recording, Lausanne, 20 March 2012).
<https://youtu.be/JcNxroY8aOY>, 00:00–00:12 (8 Jun 2021)

 https://storage.gmth.de/zgmth/media/1106/Ceuster_Xenakis_Vid06.mp4

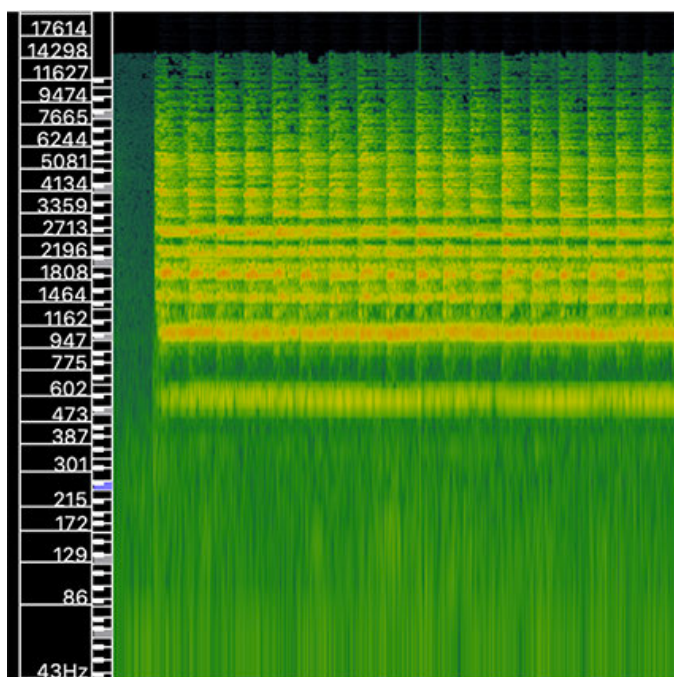
A comparison of these recordings suggests that there is an element of indeterminacy even for the instrument builder. As Haenisch points out in his discussion of Andrea Neumann’s novel instruments, it is such a resistance of the material against letting itself be fully mastered that is indicative of agency.³⁶ Variations in timbre may be due to the use of different hammers, but it could also be explained by differences in the dimensions of the metal bars, density of the metals, the ways the metal bars are suspended in a frame etc. Because of this, a timbral categorization of the recordings based on the materials and/or shapes of the metal bars is not possible. Instead, one would have to look at the timbre of each recording individually, yet of each of the ways in which the sixxens can be distinguished from each other – pitch, ambitus, and timbre –, timbre is undoubtedly the most difficult to quantify. This is because timbre emerges from a number of different sound elements. According to Stephen McAdams, Philippe Depalle, and Eric Clarke, timbres can be quantifiably distinguished in terms of spectral centroid (i. e. the relative weight of high and low-frequency parts of the spectrum), attack quality, the smoothness of the spectral envelope, the degree of evolution of the spectral envelope over the course of a note, roughness (i. e. the presence of beating and fluctuation between frequencies) and noisiness/inharmonicity.³⁷ Of these elements, noisiness/inharmonicity seems to be the most relevant for distinguishing the sounds of the sixxen. Between the recordings there is very little difference in attack quality and although there are differences in the smoothness of the spectral envelope and the degree of evolution of the spectral envelope over the course of a note, these do not impact the intelligibility of rhythmic patterns/melodic content in a significant way. There are major differences in the spectral centroid as well, as this measure is mostly related to the perception of brightness. However, here again it would be speculative to argue for a correlation between brightness and the intelligibility of rhythmic patterns or melodic content. Although there is a clear relation between pitch and spectral centroid,³⁸ it is unclear how this affects the perception of the melodic contours in this specific case study. Roughness is left out here as it has already been discussed in the analysis of microtonality above.

The presence of noise is an element that impacts the perception of pitch, but also influences stream segregation. We can look at the spectrograms of the opening passages to compare the various levels of noise. The noisier a recording, the harder it is to distinguish the microtonal pitches. Compare for example the recording by Impact(o) (see Ex. 15 and Video Ex. 15) with the recording of Decibells (see Ex. 16 and Video Ex. 16).

36 Haenisch 2013, 157.

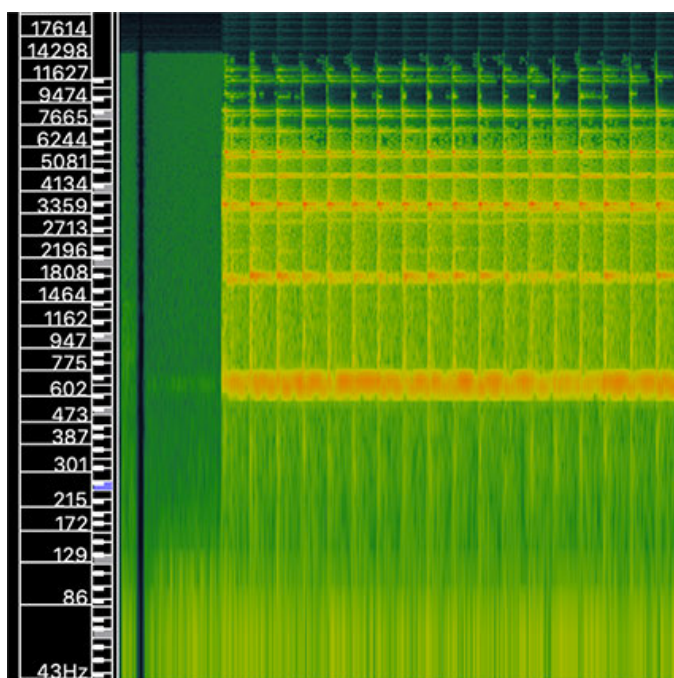
37 McAdams/Depalle/Clarke 2004, 191.

38 McAdams 2019, 50–52.



Example 15 and Video Example 15:
Métaux (Pléiades) by Iannis Xenakis
 (1978), opening measures; *Impact(o)*.
 2016 (Live recording, Goiânia, 10 No-
 vember 2015).
<https://www.youtube.com/watch?v=zwRW5F3I-Zc>, 01:09–01:21 (8 Jun 2021)

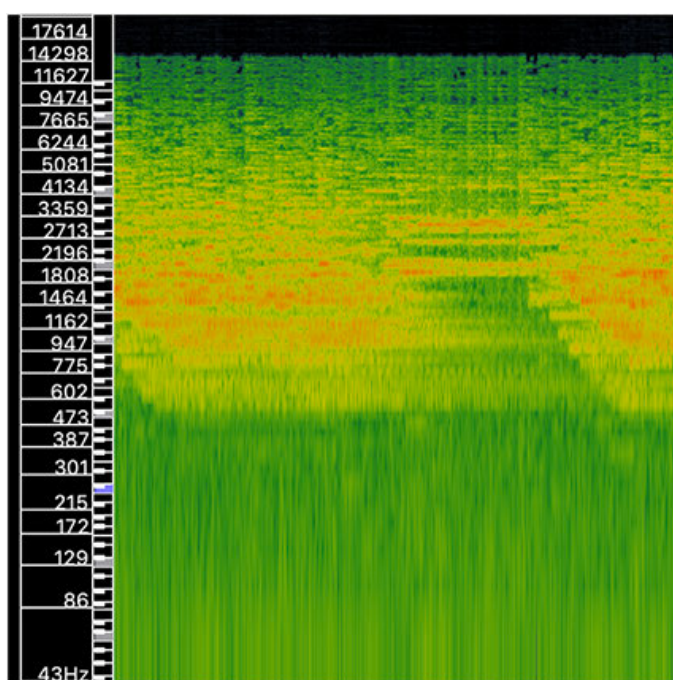
 https://storage.gmth.de/zgmth/media/1106/Ceuster_Xenakis_Vid15.mp4



Example 16 and Video Example 16:
Métaux (Pléiades) by Iannis Xenakis
 (1978), opening measures; *Pléiades* by
Iannis Xenakis, Decibells, Genuin,
 GEN 19633, © 2019, track 3, 00:00–
 00:10

 https://storage.gmth.de/zgmth/media/1106/Ceuster_Xenakis_Vid16.mp4

From listening to these openings, one can immediately find that the recording by Impact(o) will sound much harsher and rougher to the ear, with an inherent dissonance due to the irregular overtones. Decibells on the other hand, while presenting similar levels of microtonal fluctuation between the sixxens, sounds much clearer. As soon as new speeds are introduced, these separate streams are therefore much easier to segregate, whereas the noise of Impact(o) functions to merge the sounds together. Noise also creates an effect of blending sounds in the vertical dimension of pitch. This is especially noticeable in the ascending/descending line of Example 5. Here this segment sounds like a large sound mass in the recording of Impact(o) (see Ex. 17 and Video Ex. 17), but like a relatively stable line in the recording of Decibells (see Ex. 18 and Video Ex. 18). Finally, in comparing different timbres, it is common to analyze the attack, sustain, release, and decay of the two tones that are compared. However, as all of the sixxens in all recordings are struck with metal hammers, the attacks will be virtually the same. The decay and release are also less interesting for this analysis. While there may be differences between the instruments, these would hardly impact our perception of complexity. What is of major influence, however, is the level of sustain. If a note has a very long sustain, it means it will still sound when another note is struck. This will result in a blend (think, for example, of playing the piano with or without the right pedal pressed). As can be seen in Table 1, some ensembles have chosen to add resonators to the sixxens (creating a longer sustain), and some have opted for adding pedals to control sustain in certain passages (even though there is no pedal indication in the score).

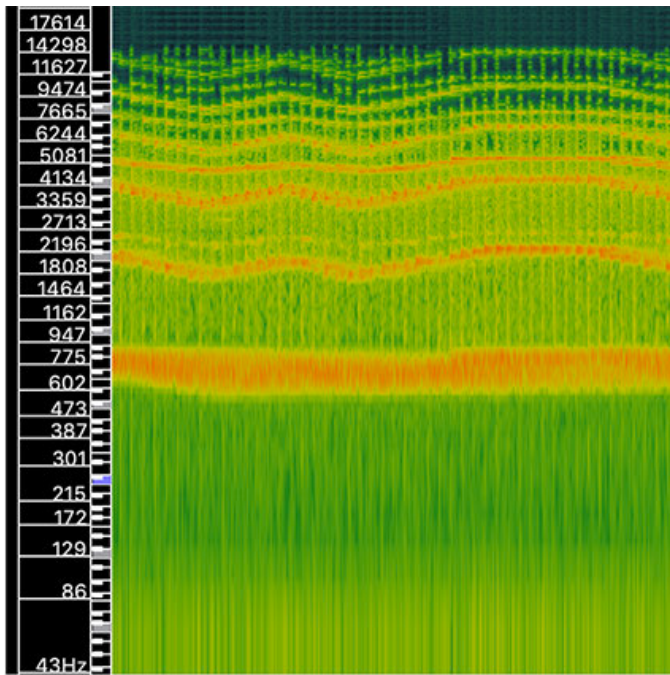


Example 17 and Video Example 17:
Métaux (Pléïades) by Iannis Xenakis
 (1978), mm. 72–74; Impact(o). 2016
 (Live recording, Goiânia, 10 November 2015).

<https://www.youtube.com/watch?v=zwRW5F3I-Zc>, 06:14–06:29 (8 Jun 2021)



https://storage.gmth.de/zgmth/media/1106/Ceuster_Xenakis_Vid17.mp4



Example 18 and Video Example 18:
Métaux (Pléiades) by Iannis Xenakis (1978), mm. 72–74; *Pléiades* by Iannis Xenakis, Decibells, Genuin, GEN 19633, © 2019, track 3, 05:23–05:37

 https://storage.gmth.de/zgmth/media/1106/Ceuster_Xenakis_Vid14.mp4

The recording by Slagwerk Den Haag, for example, has very high levels of sustain, which blends the descending-ascending figure into a big mass of sound. Especially in the segments in which all six percussionists play at different speeds, this resonance immediately obscures the individual lines. In the recording by Kuniko Kato, on the other hand, both the high ambitus and the relatively low levels of sustain make these individual layers much more intelligible.

4. CONCLUSIONS

Although Xenakis specified that the instruments should “ring false,” the range of this microtonal dissonance varies greatly from recording to recording, with the ensembles Impact(o), Usine Sonore, Percurama and Kroumata presenting the largest microtonal intervals (both in terms of the fluctuation between the six instruments, and the sets of chosen pitches for a single sixxen) and Decibells presenting a very narrow range of pitches. Moreover, there are major differences in timbre, with some ensembles presenting very noisy, inharmonic instruments (Impact(o), Percurama), and others presenting a very bright and clear sound (Decibells, Kuniko Kato), some playing with a long reverberating notes (Slagwerk Den Haag, Les Percussion de Strasbourg, Impact(o)), and others with barely any sustain whatsoever (Decibells, Kuniko Kato). Yet, what do these differences tell us with regard to the interpretation of Xenakis’s music?

Each element of the instrument, no matter how small, impacts the intelligibility of the separate streams, i. e., the various rhythmic lines or the various streams of velocities. Brett Reed, in making the sixxens for the Red Fish Blue Fish Ensemble, ensured that for every aspect of the sixxen stream segregation can be maintained as much as possible. As such, the instrument affords the ensemble to create contrast in pitch content between the foreground and the background material at several points in *Métaux*. Moreover, Reed opted

for a tuning that comes relatively close to a diatonic system in several significant passages of *Métaux*, but he also established a timbre without much resonance to prevent a large blend of sounds and chose a material with little noise content. On the opposite side of the spectrum, there is Impact(o), who chose a set of pitches that is much more irregular, and established a timbre with high noise content. Or there is the recording by Decibells, in which the range of pitches is so minimal that melodic development tends to disappear.

In his analysis of tempi variations among performances of Xenakis's music, Christian Utz hypothesized that the choices made by the performer when it comes to performance tempo impacts the listener's perception of form and larger time structures, for example by stressing salient events favoring an interpretation of "spatialized time," by emphasizing transformative elements favoring an interpretation of "processual time" or by "freezing" in between the salient events to underscore a "presentist time."³⁹ A similar claim could be made here, such that higher degrees of intelligibility for stream segregation or hearing melodic contours would suggest a more mosaic-like, segmented form whereas lesser degrees of intelligibility favor an interpretation of a single overarching form as there is a larger blend of sounds in and between segments. However, as the sections contrast so strongly even in the recordings with the densest microtonal pitch distribution (such as the one by Decibells), the various sections are clearly distinctive. What is more important is the development within sections and how these various recordings show different interpretations regarding the intelligibility of rhythmic patterns. If according to the composer, the primordial element of *Métaux* is rhythm, then some ensembles subvert this element by introducing resonance, noise, and ambiguous pitch.

With the gradual complications of rhythmic structures, Xenakis intended the work to be an exploration of musical perception; an exploration, that is, of the thin borders between hearing complex composite rhythms and hearing a mass of non-rhythmic sounds. And yet the various ensembles performing the work on different sixxens reveal the work to be an exploration on different musical levels as well. With each different sixxen set, the listener is challenged: is one still able to recognize intricate pitch structures or does one simply find thick opaque clusters, due to the strong presence of microtonal harmonics? Can one recognize melodic motives, or is the ambitus so narrow that pitches tend to merge? Can the listener perceive the music as dense texturalization or hear it merely as ambiguous noise? It is here that the agency of the sixxen reveals itself as a material force of potentiality; a transformative affordance that acts in the ecology that we call Xenakis's *Métaux*.

39 Utz 2017, 221–223.

References

- Barthel-Calvet, Ann-Sylvie. 2000. "Le rythme dans l'œuvre et la pensée de Iannis Xenakis." Ph.D., École des Hautes Études en Sciences Sociales Paris.
- Bregman, Albert S. 1990. *Auditory Scene Analysis: The Perceptual Organization of Sound*. Cambridge, MA: MIT Press.
- Callon, Michel. 1986. "Some Elements of a Sociology of Translation: Domestication of the Scallops and the Fishermen of St Brieuc Bay." In *Power, Action and Belief: A New Sociology of Knowledge?*, edited by John Law. London: Routledge, 196–223.
- Cogan, Robert. 1984. *New Images of Musical Sound*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Cook, Nicholas. 2013. *Beyond the Score: Music as Performance*. Oxford: Oxford University Press.
- Coole, Diana. 2010. "The Inertia of Matter and the Generativity of Flesh." In *New Materialisms: Ontology, Agency, and Politics*, edited by Diana Coole and Samantha Frost. Durham: Duke University Press, 92–116.
- Duinker, Ben. 2012. "'Rebonds': Thoughts on Structure and Performance." In *Xenakis Matters: Contexts, Processes, Applications*, edited by Sharon Kanach. Hillsdale, NY: Pendragon Press, 219–230.
- Engelman, Robin. 2010. "So Percussion + Meehan / Perkins Duo." Robinengelman.com. <https://robinengelman.com/2010/12/02/so-2> (8 Jun 2021)
- Gibson, James J. 1979. *The Ecological Approach to Visual Perception*. Hillsdale, NJ: Lawrence Erlbaum Associates.
- Haenisch, Matthias. 2013. "Materiality and Agency in Improvisation: Andrea Neumann's 'Inside Piano.'" In *Noise in and as Music*, edited by Aaron Cassidy and Aaron Einbond. Huddersfield: University of Huddersfield Press, 147–170.
- Harley, James. 2004. *Xenakis: His Life in Music*. London: Routledge.
- Helmholtz, Hermann von. 1954. *On the Sensations of Tone: As a Physiological Basis for the Theory of Music*, 4th ed. Translated and edited by Alexander J. Ellis. New York, NY: Dover Publications. First published 1877.
- Jacobssen, Stig. 1990. "Iannis Xenakis." Essay in booklet accompanying *Iannis Xenakis: Pléiades, Psappha*, performed by the Kroumata Percussion Ensemble conducted by Gert Mortensen. BIS-CD-482.
- Johnson, Peter. 1999. "Performance and the Listening Experience: Bach's 'Erbarme Dich'." In *Theory into Practice: Composition, Performance and the Listening Experience*, edited by Nicholas Cook, Peter Johnson, and Hans Zender. Leuven: Leuven University Press, 55–101.
- Kanach, Sharon, ed. 2012. *Performing Xenakis*. Hillsdale, NY: Pendragon Press.
- Lacroix, Marie-Hortense. 2001. *Pléiades de Yannis Xenakis: Musique & Analyse*. Paris: de Maule.
- Latour, Bruno. 2005. *Reassembling the Social: An Introduction to Actor-Network-Theory*. Oxford: Oxford University Press.

- Law, John. 1992. "Notes on the Theory of the Actor-Network: Ordering, Strategy, and Heterogeneity." *Systems Practice* 4/5: 379–393. <https://doi.org/10.1007/BF01059830>
- Lunason. n.d. *Sixxen*. <https://www.lunason.com/english/sixxen/> (8 Jun 2021)
- Manoury, Philippe. 2012. *Traité d'inharmoine*. <https://www.philippemanoury.com/?p=4965> (8 Jun 2021)
- Marandola, Fabrice. 2012. "Of Paradigms and Drums: Analyzing and Performing 'Peaux' from 'Pléiades'." In *Xenakis Matters: Contexts, Processes, Applications*, edited by Sharon Kanach, Hillsdale, NY: Pendragon Press, 185–204.
- Matossian, Nouritza. 2005. *Xenakis*. 2nd ed. Lefkosia: Moufflon.
- McAdams, Stephen. 2019. "The Perceptual Representation of Timbre." In *Timbre: Acoustics, Perception, and Cognition*, edited by Kai Siedenburg, Charalampos Saitis, Stephen McAdams, Arthur N. Popper, and Richard R. Fay. Cham: Springer, 23–57.
- McAdams, Stephen / Philippe Depalle / Eric Clarke. 2004. "Analyzing Musical Sound." In *Empirical Musicology: Aims, Methods, Prospects*, edited by Eric Clarke and Nicholas Cook. Oxford: Oxford University Press, 157–196.
- Melchiorre, Domenico. 2019. "Special Instruments." Essay in booklet accompanying *Iannis Xenakis: Pléiades*, performed by Decibells, conducted by Domenico Melchiorre. GENUIN Classics, GEN 19633. Compact disc.
- Morais, Ronan Gil de / Fernando Martins de Castro Chaib / Fabio Fonseca de Oliveira. 2017. "Considerações históricas, estruturais e características sobre o instrumento Sixxen, de Iannis Xenakis," *Per Musi* no. 37: 1–21. <https://doi.org/10.35699/2317-6377.2017.5164>
- Nakipbekova, Alfia. 2019. "Performing 'Nomos Alpha' by Iannis Xenakis: Reflections on Interpretative Space." In *Exploring Xenakis: Performance, Practice, Philosophy*, edited by Alfia Nakipbekova. Wilmington, DE: Vernon Press, 89–108.
- Piekut, Benjamin. 2014. "Actor-Networks in Music History: Clarifications and Critiques." *Twentieth-Century Music* 11/2: 191–215. <https://doi.org/10.1017/S147857221400005X>
- Reed, Brett. 2003. "Building a Set of Sixxen." *Percussive Notes* 41/3: 48–50.
- Solomos, Makis. 2019. "'Nomos Alpha': Remarks on Performance." In *Exploring Xenakis: Performance, Practice, Philosophy*, edited by Alfia Nakipbekova. Wilmington, DE: Vernon Press, 109–128.
- Utz, Christian. 2017. "Time-Space Experience in Works for Solo Cello by Lachenmann, Xenakis and Ferneyhough: A Performance-Sensitive Approach to Morphosyntactic Musical Analysis." *Music Analysis* 36/2: 216–256. <https://doi.org/10.1111/musa.12076>
- Varga, Balint András. 1996. *Conversations with Iannis Xenakis*. London: Faber and Faber.
- Xenakis, Iannis. 1978. *Pléiades*. Paris: Salabert.
- Xenakis, Iannis. 1979. *Pléiades*. Paris: Salabert.

List of Recordings

- Decibells. 2019. *Pléiades by Iannis Xenakis*. Genuin, GEN 19633, compact disc.
- Impact(o). 2016. "Impact(o) – I. Xenakis – Métaux (Pléiades)." Live recording, Goiânia, 10 November 2015. <https://www.youtube.com/watch?v=zwRW5F3I-Zc> (8 Jun 2021)
- Kroumata Percussion Ensemble, conducted by Gert Mortensen. 1990. *Iannis Xenakis*. BIS, BIS-CD-482, compact disc.
- Kuniko Kato. 2015. *Iannis Xenakis*. Linn Records, CKD 495, compact disc.
- Les Percussions de Strasbourg. 1989. *Pléiades / Concertante*. Denon Records, CO-73678, compact disc.
- Percurama, conducted by Gert Mortensen. 2017. Live recording, Copenhagen, 17 July 2017. <https://youtu.be/SN8Zl4-cDoU> (8 Jun 2021)
- Red Fish Blue Fish, conducted by Steven Schick. 2006. *Xenakis*. Mode Records, Mode 171/73, compact disc.
- Slagwerk Den Haag. 2012. "Iannis Xenakis – Métaux – Slagwerk Den Haag." Live recording, The Hague, 6 May 2012. <https://youtu.be/0gW2v71F-Ns> (8 Jun 2021)
- So Percussion and Meehan / Perkins Duo. 2011. "Xenakis: Pleiades, METAUX – So Percussion and the Meehan Perkins Duo." Live recording, Indianapolis, IN, 10 November 2010. https://youtu.be/GuWmpEI4_ol (8 Jun 2021)
- Synergy Percussion. 2016. *Xenakis: Pleiades*. Not On Label, SCRA20161, compact disc.
- Usine Sonore. 2012. "PLEIADES, de Xenakis, par Usinesonore." Live recording, Lausanne, 20 March 2012. <https://youtu.be/JcNxroY8aOY> (8 Jun 2021)
- Yale Percussion Group. 2012. "Xenakis: Metaux – Yale Percussion Group." Live recording, New Haven, CT, 22 February 2009. <https://youtu.be/Lv3mtQWZVpE> (8 Jun 2021)

© 2021 Diederik Mark de Ceuster (diederikmark.deceuster@kuleuven.be)

Ceuster, Diederik Mark de (2021), »"Use 19 Metal Pieces of Approximately the Same Timbre". An Analysis of Twelve Recorded Performances of Xenakis's *Métaux (Pléiades)*« [»Use 19 Metal Pieces of Approximately the Same Timbre«. Eine Analyse von zwölf Einspielungen von Xenakis's *Métaux (Pléiades)*], *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie* 18/1, 71–100. <https://doi.org/10.31751/1106>

KU Leuven [University of Leuven]

Dieser Text erscheint im Open Access und ist lizenziert unter einer Creative Commons Namensnennung 4.0 International Lizenz.

This is an open access article licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.



eingereicht / submitted: 24/08/2020

angenommen / accepted: 30/09/2020

veröffentlicht / first published: 28/06/2021

zuletzt geändert / last updated: 27/06/2021

Explizite und implizite Regeln der modalen Solo-Improvisation in iranischer Musik

Eine vergleichende Analyse

Davoud Tavousi

Dieser Artikel untersucht die kreativen Prozesse in der freien modalen Solo-Improvisation in iranischer klassischer Musik mithilfe eines analytisch-vergleichenden Ansatzes. Der Text ist in drei Hauptabschnitte gegliedert: (1) »Lehr- und Lernprozesse in der Improvisation iranischer Musik«, (2) »Die Wechselbeziehung zwischen persischer Sprache und iranischer Musik«, (3) »Die Herleitung theoretischer Regeln der iranischen modalen Solo-Improvisation durch vergleichende Analyse«. Der Schwerpunkt der Untersuchung liegt auf der vergleichenden Analyse von neun Aufführungen einer *Gūše* namens *Qaratsche* – fünf vokalen und vier instrumentalen Performances –, die ein breites Spektrum von Möglichkeiten innerhalb eines bestimmten Modalbereichs abdecken. Außerdem wird in der Analyse gezeigt, wie das gleiche melodische Material in unterschiedlichen Arrangements präsentiert werden kann.

This article explores creative processes in free modal improvisation by soloists in Iranian classical music through an analytical-comparative approach. The text is divided into three main sections: (1) "Teaching and learning Iranian music improvisation," (2) "The interrelationship between Persian language and Iranian music," (3) "The derivation of theoretical rules for Iranian modal solo improvisation through comparative analysis." The study is based on a comparative analysis of nine performances (five vocal and four instrumental) of a *gūše* called *Gharache* covering a broad spectrum of possibilities within a certain modal area. The study also demonstrates how the same melodic material can be presented in different arrangements.

Schlagworte/Keywords: Analyse und Performance; analysis and performance; Dastgāh; Gūše; Improvisation; Iran; modal system; modales Tonsystem

EINFÜHRUNG

Improvisation wird aus dem Innern der Musiker heraus als spontane Leistung hervorgerufen, die zugleich auf erlernten Regeln basiert. Imitieren und Auswendiglernen des *Radif* (des Kanons persischer Kunstmusik)¹ ist eine Übertechnik in der iranischen klassischen Musik, um die musikalischen Elemente und ihre zeitliche Anordnung zu verinnerlichen und sich zu eigen zu machen.² Das Verständnis des *Radif* und seiner Einheit und Ordnung trotz komplexer innerer Beziehungen ist zugleich der Schlüssel zum Verständnis des iranischen klassischen Musiksystems.

1 »The repertoire of Persian art music, together with its traditional order of classification, is called the *radif*. [...] The *radif* is [...] collected by different people at different times.« (Talāi 2002, 865) »The *radif* of Persian music, the foundation for improvisation, consists of source material which students of traditional classical Persian music learn and memorize. Masters of Persian music (*ostāds*) have lived in different parts of Iran and traditionally taught their own versions of the *radif*, which were collections of melodies and melodic ideas taken originally from folk and religious traditions.« (Caton 1992, 84)

2 »Persian classical music [...] is an improvised tradition in which the creative role of the performer is crucial, and at the heart of which lies the canonic repertoire of the *radif* [...].« (Nooshin 1996, 23)

Persian classical music is composed of short bits of sound – we call them motifs, gestures, particles – which are manipulated, alternated, repeated, developed, expanded, reduced. It is this group of procedures that make it possible for the *radif* to consist of so many units, and yet to be so unified. They also make the *radif* difficult to memorize, but at the same time, an ideal teaching device for the improvisator.³

Die freie modale Improvisation⁴ in der iranischen Musik ist ein fortwährender Prozess der Innovation, und diese Innovationsprozesse basieren zunächst auf der Aneignung der Modelle des *Radif*. Anschließend befreit sich der oder die Musiker*in bewusst von den erlernten Vorlagen durch verschiedene Kombinationen modalen Materials und Änderungen der Anordnung ihrer Komponenten. Hormoz Farhat macht eine ähnliche Beobachtung, wenn er die wesentlichen Elemente einer jeden *Gūše*⁵ als »Melodiemodell« beschreibt: »What I call the melody model is absorbed by the performing musician, as well as the informed listener, through repeated experience of hearing different renditions of the piece, over a long period of time.«⁶ So erlernen die Musiker*innen durch das Imitieren und Auswendiglernen des *Radif* zuerst die grundlegenden Strukturprinzipien der Musik und danach die Regeln der musikalischen Ornamente, Variationen, Wiederholungen, Ähnlichkeiten, Kontraste, Erweiterungen und Transformationen, die in das erlernte Repertoire eingebettet sind und als ein grundlegendes Werkzeugset für die freie Improvisation gelten können.

The student must deduce from the *radif*, with its many examples of variation, melodic sequence, extension and contraction of motifs, that its very structure is the guide to improvisatory procedure. Once the *radif* is memorized, the student is considered ready to perform without further instruction. He or she has learned a theoretical construct and must now suddenly move to improvisation. [...] The Iranian musician leaps directly from study, detailed but at only one level of conceptualization, into true performance.⁷

Durch Nachahmung und Auswendiglernen verschiedener Versionen des *Radif* hören die Musiker*innen nicht nur den Aufführungen anderer aufmerksam zu, sondern eignen sich allmählich die grundlegenden Variations- und Kompositionstechniken an, die es ihnen später ermöglichen, kreative Leistungen zu erbringen.

Nun stellt sich die Frage der Analysierbarkeit dieses Repertoires, mit der sich bereits Ella Zonis konfrontiert sah: »How can one analyze a music that changes with each performer and even with the same performer on different occasions?«⁸ Sie bietet selbst eine Lösung an, indem sie nur das Material studiert, das als Grundlage für die Improvisation

3 Nettl 1987, 105 f.

4 Freie Improvisation bezieht sich auf die Definition von Powers (1958, 451 f.): »[...] which I will call ›free improvisation‹, consists in the permutation of short plastic motifs, combining them in various orders one with another.« Sie folgt hier außerdem den Modalregeln der iranischen Musik.

5 Die *Gūše-hā* sind Musikstücke, die im Repertoire der iranischen Musik enthalten sind und in zwei allgemeine Kategorien unterteilt werden können: eine *Gūše* mit bestimmtem Modus und eine andere *Gūše* mit unbestimmtem Modus. Die *Gūše-hā* befinden sich in verschiedenen Positionen und sind in einer bestimmten Reihenfolge miteinander verbunden. Eine der Konsequenzen dieser speziellen Reihenfolge ist, dass der Übergang von einer Position zu einer anderen innerhalb eines *Dastgāh* auf angenehme Weise erfolgt.

6 Farhat 1990, 21.

7 Nettl 2005, 393.

8 Zonis 2013, 42.

verwendet wird, die Aufführungen selbst jedoch nicht berücksichtigt. Zusätzlich zu ihren Aussagen bin ich jedoch der Auffassung, dass eine neue Analysemethode erarbeitet werden muss, die die eigene Logik und Organisation dieser Musik genauer berücksichtigt. Für diesen Zweck wird im ersten Schritt das für alle Aufführungen verbindliche formale Schema erörtert. Ein Teil dieses formalen Schemas, das aus der Untersuchung des strukturellen Rahmens der Performances abgeleitet ist, enthüllt Informationen über die allgemeinen konstruktiven Komponenten der Improvisationen. Schließlich können durch Isolierung der relativ stabilen und unveränderlichen Teile der Aufführungen gemeinsame Regeln und Prozessmodelle extrahiert werden.

LEHR- UND LERNPROZESSE IN DER IMPROVISATION IRANISCHER MUSIK

Eine der besten Wege zum Verständnis der Improvisation in der iranischen Musik ist eine nähere Betrachtung der dort praktizierten Unterrichtsmethoden:

One of the keys to understanding the concept and practice of improvisation is to explore the teaching and learning processes. Traditionally, the Iranian repertoire of the *radif* was transmitted orally from teacher to pupil – piece by piece, line by line – a process that took many years. [...] At the same time, repeated repetition of a passage by a teacher would show how it might be varied, and the attempts of individual students to make their own variations, and the teacher's corrections where necessary, further established the possibilities and boundaries of acceptable variation.⁹

In der iranischen klassischen Musik lernen Musiker*innen nicht nur regelmäßig verschiedene *Gūše-hā*, sondern sie lernen auch verschiedene Versionen einer *Gūše*. Im Allgemeinen wird am Anfang von den Lernenden erwartet, dass sie das *Radif* genauestens lernen. In Form von Einzelunterricht lernt der oder die Musiker*in Teil für Teil einer *Gūše*, indem er*sie dem Lehrer folgt, und präsentiert die erlernte *Gūše* als komplettes Stück in der nächsten Sitzung. »Der Unterricht für Anfänger besteht aus der mehrmaligen Wiederholung eines Abschnittes des Anfangsstückes, [...], bis ein dazu bestimmter Schüler das Stück im Kopf hat, der dann bis zur nächsten Lektion entlassen ist.«¹⁰ Heute wird dieser Unterricht sowohl mündlich als auch unter Verwendung von Notation durchgeführt. Mündlicher Unterricht ist in der iranischen Musik seit Jahrhunderten üblich und dauert bis heute an. Es gibt auch weitere Gründe für den mündlichen Musikunterricht: Einige Lehrer und Improvisierende der iranischen Musik sind der Meinung, dass die Musik ihren ursprünglichen Charakter verliert, wenn sie in Noten fixiert wird. Sie sehen die Notation als ein Gefängnis an, welches die Möglichkeit von Veränderungen ausschließt, während Improvisation auf Variation basiert.¹¹ Aus diesem Grund bestehen sie darauf, dass man sich nicht nur auf Notation stützen sollte: »Since the art of Persian music has been taught aurally and its performance based on variation and improvisation, these musicians argue that the use of notated music weakens the memory and the process of internalization necessary to provide the foundation for improvisation.«¹²

9 Nooshin/Widdess 2006, 108.

10 Khatschi 1962, 33.

11 Persönliche Wahrnehmungen und Erfahrungen d. Verf., basierend auf Gesprächen mit älteren und jüngeren Lehrern und Improvisierenden iranischer Musik.

12 Caton 1992, 85.

Im Gegensatz zu Einzelunterricht ist Gruppenunterricht eine andere Methode, bei der ein Lehrer eine Gruppe von Lernenden gleichzeitig unterrichtet und ihnen in jeder Lektion eine bestimmte Menge an Material zum Auswendiglernen gibt. Von ihnen wird erwartet, dass sie es exakt reproduzieren können.¹³ Das langfristige Ziel des Auswendiglernens des *Radif* besteht nicht darin, die Melodien direkt zu wiederholen, sondern der vorherrschenden Organisation, ihrer Ausführung und Ästhetik treu zu bleiben, also Sätze zu erzeugen, die selbst Teil des *Radif* werden könnten.

If, for example, there were only a scale taught to the student and he were asked to improvise on this, his task would be very different and probably difficult. But the teacher says, in effect, ›play something similar to what I'm playing‹, not, ›improvise something on this model‹. Thus the student has the opportunity of departing very gradually from the teaching version, at first perhaps doing little beyond adding ornaments, repetitions, and brief extensions [sic; extensions], later striking out more on his own.¹⁴

Laut Khatschi besteht eine Methode darin, dass der Lehrer die Lernenden auffordert, sich gegenseitig die Abschnitte einer *Gūše*, die sie auswendig gelernt haben, beizubringen. Dies bietet den Lernenden reichlich Gelegenheit, die abwechslungsreiche Aufführungspraxis intensiv zu erleben und weiterzuentwickeln:

Der Lehrer setzt den Vortrag des *Darāmad* fort und bestimmt einen zweiten Schüler zum Referenten. Auf diese Weise wird ein jeder Schüler mit einem Teil des *Darāmad* vertraut. Bei der nächsten Zusammenkunft wird das Stück durch die Schüler vollständig wiedergegeben, der *Darāmad* wird also aus den einzelnen Teilen wieder zu einer Einheit zusammengesetzt. Die Aufgabe der Schüler ist dann, sich gegenseitig den *Darāmad* vollständig einzustudieren.¹⁵

Die oben erwähnte Gruppenunterrichtsmethode ermöglicht es den Lernenden, zusätzlich zu den Korrekturmaßnahmen des Lehrers, ständig wechselnde Variationen des Grundmaterials der gleichen Repertoireabschnitte von den Mitstudierenden zu hören und nachzuahmen. So wird ihnen beigebracht, was variiert werden kann, innerhalb welcher Grenzen diese Variationen liegen und welche dieser Variationen zulässig sind bzw. verwendet werden sollen. »The student soon comes to the understanding that he is learning material with a hierarchical structure, and this perception can be substantially amplified through observation and analysis. Actually, the melodies that comprise a *dastgâh* differ enormously in structure and function.«¹⁶ Die Möglichkeit, ständig Variationen zu hören, ist ein wichtiger Bestandteil des Lernens der Improvisation. Daher bieten die verwendeten Unterrichtsmethoden in der iranischen klassischen Musik viele solcher Möglichkeiten. Damit künstlerisch-kulturelle Werte der Vergangenheit weiter tradiert und zugleich erneuert werden können, ist es in der traditionellen iranischen Improvisation wichtig, den wesentlichen Kern des Materials, auf dem die *Radif*-Identität beruht, hervorzuheben, und ihn trotz der Variationsbreite innerhalb unterschiedlicher Darbietungen und auf verschiedenen Komplexitätsstufen beizubehalten.

13 Vgl. Nettl/Foltin 1972, 19.

14 Ebd., 20.

15 Khatschi 1962, 33 f. *Darāmad* stammt aus dem Infinitiv des Wortes ›Eintreten‹. Es bedeutet Anfang oder Beginn. In der iranischen Musik ist damit ein Stück gemeint, mit dem ein *Dastgâh* betreten oder eröffnet wird.

16 Nettl 1987, 21 f.

DIE WECHSELBEZIEHUNG ZWISCHEN PERSISCHER SPRACHE UND IRANISCHER MUSIK

Improvisation in der iranischen Kunstmusik ist zwar einerseits ein individueller und innerer Prozess, basiert andererseits aber auch auf einer Organisation unter Berücksichtigung der ethnisch, sozial und kulturell bedingten Ästhetik. Insbesondere die enge Wechselbeziehung zwischen persischer Sprache und iranischer Musik spielt hier eine wesentliche Rolle.

However, the concept of improvisation gradually became naturalised, and the term ›bedaheh navazi‹ (›spontaneous playing‹), borrowed from the realm of oral poetry, was adopted by musicians as an equivalent to ›improvisation‹. Both the concept and the terminology are now widely accepted and used by Iranian musicians.¹⁷

Das Verhältnis von Sprache und Musik in der Geschichte der menschlichen Kommunikation zeigt, dass beide in vielen Fällen eine komplementäre Rolle einnehmen oder stellenweise eine Alternative zueinander darstellen. Die rhythmischen und melodischen Aspekte der Sprache wie z. B. Akzent, Betonung, Tonhöhe, Tempo, Rhythmus, Pausen und relative zeitliche Dauer sprachlicher Einheiten können zur Übertragung auf die musikalische Kommunikation und anschließend in der interaktiven Improvisation verwendet werden, oder auch umgekehrt:

Music is often said to express or evoke something that might have been conveyed verbally. In certain restricted cases, like drum or whistle languages, something like music is even used as a referential coded substitute for language.¹⁸

Harold Powers nennt drei Hauptaspekte in Zusammenhang mit der Metapher von Musik als Sprache: »The metaphor of music as language has three principal aspects, depending upon whether the focus is on semantics, on phonology, or on syntax and grammar.«¹⁹ Der Schwerpunkt dieser Studie liegt eher auf den strukturellen und grammatikalischen Aspekten der Improvisation von iranischer Musik, die nicht als unabhängig von ihrer Sprache (Persisch) und Kultur angesehen werden können. Aber was macht eigentlich diese Verbindung in der iranischen Musik so besonders?

Die mündlichen Traditionen des Lehrens und Übermittelns iranischer Musik machen deutlich, dass es manche Feinheiten bei der Weitergabe der iranischen Musik gibt, deren genaue Details besser durch verbale Kommunikation oder Singen vermittelt werden können als durch musikalische Notation.

The *radīf* was traditionally learned by ear, without the use of music notation, and was committed to memory. Over the last century, Iranian musicologists and musicians such as 'Ali Naqi Vaziri, Abolhasan Saba, and Musa Ma'rufi transcribed the *radīf* using Western notation. Eventually teachers began to use these notated versions as teaching aids. Because nearly all of the *gūshes* have flexible rhythm, use of Western music notation with its mathematically-based rhythmic values has only approximated the timing of that rhythm. Slides and other subtle ornaments also cannot be precisely notated in this style. Thus, the transcribed *radīf* is an approximate version of the original and still requires a master teacher to play each *gūshe* for the student. A recorded performance of the *radīf* would be a useful adjunct to the notated version.²⁰

17 Nooshin/Widdess 2006, 104 f.

18 Powers 1980, 1.

19 Ebd.

20 Caton 1992, 85.

Das Hören ist beim Lernen der Phrasen iranischer Musik also immer wichtiger als das Lesen. Khatschi drückt dies so aus: »Da das Auge am Lernen des Stückes nicht beteiligt ist, prägt sich das Ohr umso rascher den Verlauf des ganzen Darāmad ein; es pflegt daher der Schüler in kurzer Zeit das Stück auswendig spielen zu können.«²¹ Die Meinungsäußerungen von Meistern der iranischen Musik in einem Dokumentarfilm namens *The Radif*²² zeigen ebenfalls, wie und warum überhaupt die persische Sprache und Poesie einen herausragenden Einfluss auf das Lernen und Ausführen der iranischen Musik haben. Dāriush Talāi sagt dort: »Die Seele des ›Radif‹ wird mündlich übertragen«²³ und Mohammad Rezā Schajariān ist der folgenden Meinung:

Das *Radif* dient als Syntax der persischen Musik [...]. Wenn jemand persische Musik kennenlernen möchte, sollte er das *Radif* kennenlernen und lernen. Durch das Erlernen dieser musikalischen Sprache, ihrer Satzformen und Phrasierungsprinzipien können wir ein Musikstück komponieren [...]. Ich empfehle eine mündliche Methode zur Weitergabe des *Radif*. Da das Notationssystem die Feinheiten dieses Repertoires nicht widerspiegeln kann, wird die genaue Artikulation dieser Melodien am besten durch die orale Methode übertragen.²⁴

Artikulation und Betonungsverhältnisse, agogische und rhythmische Eigenschaften, die aus den langen und kurzen Silben der persischen Poesie folgen, besitzen eine starke Verbindung mit der Sprache und bringen die iranische Musik der gesprochenen Sprache sehr nahe. Diese Korrelationen zwischen sprachlichen und musikalischen Mustern werden meistens anhand bestimmter *Gūše-hā*, deren Rhythmus dem Gewicht der Silben von Gedichten folgt (akzentuierende Metrik), veranschaulicht:

The melodic parts of the *radif* are what I call ›flexible melodies‹. Flexible melody is common in all kinds of music in Iran, especially in the very widespread unmeasured melodies, whose rhythm depends on the meter of the poetry. When Persian poetry is recited or sung, both long and short syllables are articulated in flexible units of time; nonetheless, short syllables are always sustained for a shorter time than long ones.²⁵

Zumindest in einigen Kulturen ist es selbstverständlich, dass jede*r aktiv am Musizieren teilnehmen kann. Dies bestätigt die Vorstellung, dass das Erlernen von Musik wie das Erlernen von Sprache eine natürliche menschliche Fähigkeit ist.²⁶ In vielen Regionen des Iran ist die Musik ein unverzichtbarer Bestandteil verschiedener kultureller Rituale, bei denen Frauen, Männer, Kinder und Erwachsene am gemeinsamen Musizieren teilnehmen.²⁷ Aus diesem Grund ist die Verbindung mit spirituellen Aspekten für viele Menschen in diesen Regionen in besonders intensiver Weise durch die Musik zu erreichen; etwas, das nicht durch den Besuch einer Schule erlernt wird, sondern im Laufe des täglichen Lebens von Menschen aktuell gestaltet wird.²⁸

21 Khatschi 1962, 34.

22 <http://www.unesco.org/archives/multimedia/document-304> (5.6.2021).

23 Ebd., Übersetzung d. Verf.

24 Ebd., Übersetzung d. Verf.

25 Talāi 2002, 867.

26 Vgl. Koelsch 2013, 244 f.

27 »[...] many musical cultures recognize conventionally coded induced associations of specific musical entities with persons, events, or things, in real life as well as in ritual or drama.« (Powers 1980, 1)

28 Siehe z. B. Filmaufnahmen der Zeremonie des Tanburspielens unter: <https://www.youtube.com/watch?v=Hlr1KK0yOoo&t=3s> (5.6.2021). Diese Zeremonie ist eine der wichtigsten und größten religiösen Zeremonien der Anhänger von Yārsān oder Ahl-e Haq, bei der Tausende Menschen durch das Singen und Spielen des Tanburs in der Region Dalahu in Kermanshah diesen Tag feiern.

DIE HERLEITUNG THEORETISCHER REGELN DER IRANISCHEN MODALEN SOLO-IMPROVISATION DURCH VERGLEICHENDE ANALYSE

Die vergleichende Analysemethode der vorliegenden Untersuchung ermöglicht den Musiker*innen, die Anwendung der Prinzipien jeder *Gūše* in der Improvisation besser zu lernen, indem sie ein umfassendes Spektrum an Melodie-Modellen kennenlernen und ihre expliziten und impliziten Regeln nachvollziehen können. Dies gilt insbesondere bei kleinen Unterschieden zwischen einer Improvisation und einem vorgestellten *Radif*, die eine große Hilfe beim Verständnis der variablen Grenzen der Improvisation sind: »The difference between the model and the improvisation is one of detail, not essence.«²⁹ Im Folgenden liegt der Fokus auf der Struktur einer *Gūše* namens *Qaratsche*. Einige Beispiele davon wurden aus verschiedenen vokalen und instrumentalen *Radif-hā* zusammen mit anderen Improvisationsaufführungen ausgewählt. Ziel der Studie ist es, durch Herleitung theoretischer Regeln zu zeigen, wie eine frei improvisierte Performance einer *Gūše* präsentiert werden sollte, und dadurch die iranische Improvisation durch vergleichende Strukturanalyse verschiedener Performances auf allgemeine Regeln zurückzuführen. Die in der Studie untersuchten Vokal-Performances umfassen fünf Aufführungen in der folgenden Reihenfolge (vgl. Beispiele 1–5):

- Vokal-Performance 1 (VP 1): *Qaratsche* aus *Radif* von Mahmud Karimi
- Vokal-Performance 2 (VP 2): *Qaratsche* aus *Radif* von Hasan Kasāi
- Vokal-Performance 3 (VP 3): Improvisation von Ali Nasiriān³⁰
- Vokal-Performance 4 (VP 4): *Qaratsche* aus *Radif* von Mohamadrezā Schajariān
- Vokal-Performance 5 (VP 5): Improvisation von Siamak Schajariān

Um den rhythmisch-melodischen Charakter von *Gūše-ye Qaratsche* besser zu veranschaulichen, wurden die fünf oben genannten Performances der *Qaratsche* in *Dastgāh-e Schur* transkribiert.³¹ Zum leichteren Vergleich wurden die Transkriptionen mithilfe relativer Solmisation, also unabhängig von der absoluten Tonhöhe, notiert. Dies bedeutet: Die Bezeichnung der einzelnen Tonstufen ist in jedem Modus gleich.

Die in der Studie untersuchten Instrumental-Performances beinhalten vier Performances in der folgenden Reihenfolge (vgl. Beispiele 6–7):

- Instrumental-Performance 1 (IP. 1): *Qaratsche* aus *Radif* von Mirzā Abdallāh, aufgeführt von Hossein Alizadeh
- Instrumental-Performance 2 (IP. 2): Improvisation von Faramarz Payvar
- Instrumental-Performance 3 (IP. 3): *Qaratsche* aus *Radif* von Sabā, aufgeführt von Davoud Tavousi
- Instrumental-Performance 4 (IP. 4): Improvisation von Davoud Tavousi³²

29 Nettle/Foltin 1972, 19.

30 Diese Performance ist Teil einer Theatershow namens *Schwarz*, die 1977 aufgeführt wurde.

31 Der Begriff *Dastgāh* wird im nächsten Abschnitt erklärt.

32 Diese Improvisation basiert auf einem *Radif* von Sabā und dient dazu, eine freie Solo-Improvisation unter zeitgenössischen modalen und rhythmischen Rahmenbedingungen zu zeigen.

1.1 1.2 1.3

2.1 2.2

3.1 3.2

4.1 4.2 4.3

5
jel we i kard ru ze a sal zi re neqāb
ro khasch

6
ak si az par to we ānbar ro khe af hām of ād

7.1 7.2



🔊 https://storage.gmth.de/zgmth/media/1107/Tavousi_Improvisation_01.mp3

Beispiel 1 und Audiobeispiel 1: Vokal-Performance 1: *Qaratsche* aus *Radif* von Mahmud Karimi sowie Erklärung der Symbolausführung (unterste Zeile); Transkription vom Verf. *Course of Âvâz. Vocal Radif of Persian Classical Music*, Mahmud Karimi, M. CD 125, © 2003, Track 7

in ā si yā be'scharch ke gar dad be ru zo schab

2.1 2.2

3
gar dad azānke kho rd ko nad os to khā ne mā

4.1 4.2



🔊 https://storage.gmth.de/zgmth/media/1107/Tavousi_Improvisation_02.mp3

Beispiel 2 und Audiobeispiel 2: Vokal-Performance 2: *Qaratsche* aus *Radif* von Hasan Kasāi sowie Erklärung der Symbolausführung (unterste Zeile); Transkription vom Verf. *Conventional Classification (Radeef) of Iranian Music*, Hasan Kasāi, Label: Avaye Novin Isfahan, © 2013, Track 54. https://www.youtube.com/watch?v=WmGRWU0dCL4&list=OLAK5uy_kombsv6vIFDKsGMN4lgrLVU7A__TbZQYs&index=54 (11.6.2021)

ge li me (bakhtekas) rā kebā f tand si āh

beā bezamzamo kosar se pi d natwān kard

beā bezamzamo ko sar se pi d natwān kard

4.1 4.1.1 4.1.2 4.1.3 4.2

Beispiel 3: Vokal-Performance 3: Improvisation von Ali Nasiriān sowie Erklärung der Symbolausführung (unterste Zeile); Transkription vom Verf.

https://storage.gmth.de/zgmth/media/1107/Tavousi_Improvisation_01.mp4

Videobeispiel 1: Vokal-Performance 3: Improvisation von Ali Nasiriān;
<https://www.youtube.com/watch?v=9hOTj01502M> (11.6.2021), 17:40–18:40

1.1 1.2

2.1 2.2

az ān bedeyremo qā nām a zi z mi dā rā nd

3

ke ā ta schi ke nām rad ha mi schofā de le mā st

4

5.1 5.2

accel. rit.

Beispiel 4: Vokal-Performance 4: *Qaratsche* aus *Radif* von Mohamadrezā Schajariān sowie Erklärung der Symbolausführung (unterste Zeile); Transkription vom Verf.

https://storage.gmth.de/zgmth/media/1107/Tavousi_Improvisation_03.mp3

Audiobeispiel 3: Vokal-Performance 4: *Qaratsche* aus *Radif* von Mohamadrezā Schajariān;
<https://www.youtube.com/watch?v=pOtzH5Ce7uQ> (11.6.2021), 07:54–08:58

har ge zan darhame ā (lam) naschenā sam qa mo schā (di)

2 har gezan (dar) ha me ā lamnasche nā sam qa moschā (di)

3 magarān waqt keschadi kho qankhā re (to) bā (scham)

4 4.1

5 5.1 5.2

Beispiel 5: Vokal-Performance 5: Improvisation von Siamak Schajariān sowie Erklärung der Symbolausführung (unterste Zeile); Transkription vom Verf.

 https://storage.gmth.de/zgmth/media/1107/Tavousi_Improvisation_04.mp3

Audiobeispiel 4: Vokal-Performance 5: Improvisation von Siamak Schajariān; *Kereshmehye Narges*, Siamak Schajariān (Gesang) und die Gruppe der Meistermusiker / Faramarz Payvar (Komposition), Label: Delawaz (Kassette), © 1994

The image shows a musical score for the song "The Rose Tree" in G major (one sharp) and 3/4 time. The score is written for four staves. Red annotations highlight specific musical features:

- A red star is placed above the first staff, marking the beginning of the first measure.
- A red box encloses the first two measures of the first staff, the first two measures of the second staff, and the first two measures of the third staff. This box highlights the initial melodic and harmonic material.
- A red star is placed above the fifth staff, marking the beginning of the fifth measure.
- A red box encloses the fifth measure of the fifth staff, the sixth measure of the fifth staff, and the first two measures of the sixth staff. This box highlights a specific melodic phrase and its continuation.

The score includes various musical notations such as treble clefs, key signatures, time signatures, and dynamic markings like *pp* (pianissimo) and *ppp* (pianissimissimo). The lyrics "The Rose Tree" are written below the staves.

Beispiel 6a: Instrumental-Performance 1: *Qaratsche* aus *Radif* von Mirzā Abdallāh, Zeilen 1–6 (Transkription von Dāriush Talāi³³)

33 Talāi 2011, 43–45 sowie 16–18.

The image displays a musical score for an instrumental performance. It consists of 19 staves, each representing a line of music. The notation is complex, featuring various musical symbols and ornaments. Two specific phrases are highlighted with red boxes and a red star above them. The first box is on line 1, and the second box is on line 6. The score includes various musical symbols such as 'V', '3', and '2' indicating specific techniques or rhythms.

Beispiel 6b: Instrumental-Performance 1: *Qaratsche* aus *Radif* von Mirzā Abdallāh, Zeilen 1–19 (Transkription von Dāriush Talāi)

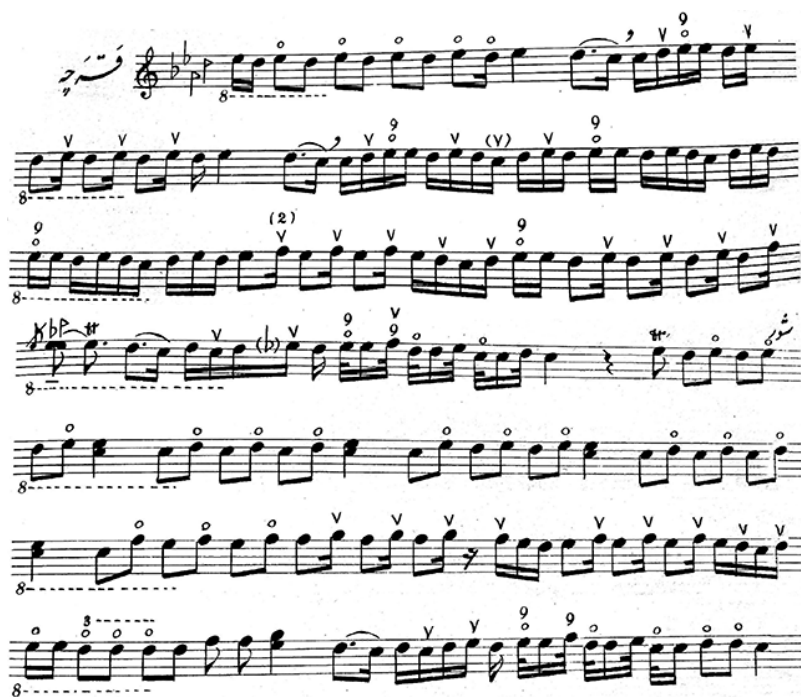
Beispiel 6c: Instrumental-Performance 1: *Qaratsche* aus *Radif* von Mirzā Abdallāh; Erklärung der Symbolausführung (Transkription von Dāriush Talāi)

🔊 https://storage.gmth.de/zgmth/media/1107/Tavousi_Improvisation_05.mp3

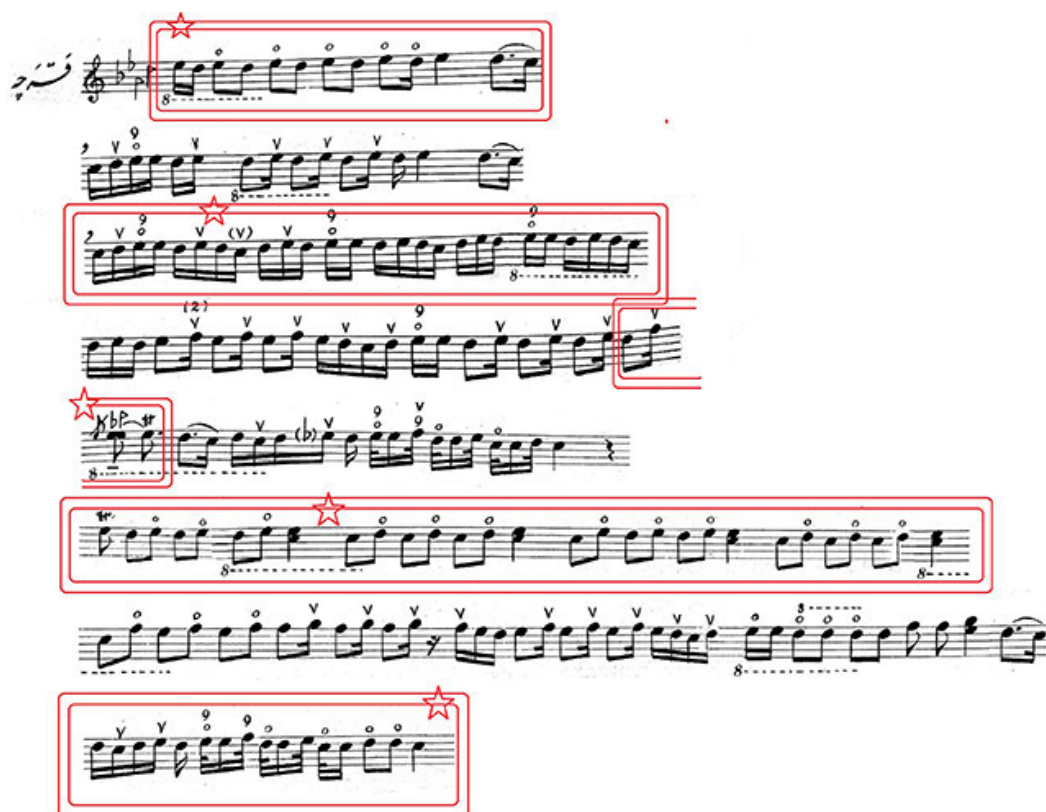
Audiobeispiel 5: Instrumental-Performance 1: *Qaratsche* aus *Radif* von Mirzā Abdallāh, aufgeführt von Hossein Alizadeh; *Radif Navâzi* / *Radif of Mirzâ Abdollâh*, according to Nur-Ali Borumand, Hossein Alizadeh (Târ), Label: Mahoor, © 2002, Track 31

🔊 https://storage.gmth.de/zgmth/media/1107/Tavousi_Improvisation_06.mp3

Audiobeispiel 6: Instrumental-Performance 2: Improvisation von Faramarz Payvar; Shahre Ashub, Faramarz Payvar & Hossein Teherani, Label: Ranginkaman (LP / Kasette), o. J. https://www.youtube.com/watch?v=gwCXNiUT_YA&t=428s (11.6.2021), 6:49–7:55



Beispiel 7a: Instrumental-Performance 3: *Qaratsche* aus *Radif* von Sabā (Transkription von Faramarz Payvar³⁴)



Beispiel 7b: Instrumental-Performance 3: *Qaratsche* aus *Radif* von Sabā; Analyse der Phrasen



Beispiel 7c: Instrumental-Performance 3: *Qaratsche* aus *Radif* von Sabā; Erklärung der Symbolausführung

34 Payvar 1999, 36 f.

 https://storage.gmth.de/zgmth/media/1107/Tavousi_Improvisation_02.mp4

Videobeispiel 2: Instrumental-Performance 3: *Qaratsche* aus *Radif* von Sabā, aufgeführt von Davoud Tavousi; https://www.youtube.com/watch?v=L-g5s7G_TAM (11.6.2021)

 https://storage.gmth.de/zgmth/media/1107/Tavousi_Improvisation_03.mp4

Videobeispiel 3: Instrumental-Performance 4: Improvisation von Davoud Tavousi; <https://www.youtube.com/watch?v=5GfKaPYc040> (11.6.2021)

Untersuchung der Modalstruktur der *Gūše-hā*

Das jeweilige Tonsystem spielt eine zentrale Rolle bei der Gestaltung der Improvisation, weil es je nach seiner Bestimmung in verschiedenen Kulturen zu unterschiedlicher musikalischer Kreativität führt. Das Tonsystem der iranischen Musik basiert auf verschiedenen Modi: Diese Modi sind in einem zyklischen Design organisiert und werden in *Dastgāh-hā* und davon abgeleitete *Āwāz-hā* eingeteilt.

Jeder Teil des *dastgāh* ist durch eine bestimmte tonale [modale; Anm. d. Verf.] Struktur und bestimmte melodische Charakteristika gekennzeichnet. Allgemein bewegen sich die Teile innerhalb eines kleinen Tonraumes, sie bauen sich aus mehreren Gliedern auf. Jedem *dastgāh* ist ein Teil eigen, dessen tonal- [modal-]melodische Charakteristik für den ganzen *dastgāh* bestimmend ist. Sein Gesamtzusammenhang wird durch den ständigen Rückbezug der einzelnen Teile auf diesen Teil hergestellt. So wäre der *dastgāh* als musikalischer Zyklus zu bestimmen, der rhythmisch-periodisch und formal partiell fixiert und durch einen Komplex tonaler [modaler] und melodischer Merkmale gekennzeichnet ist.³⁵

Die Modalstruktur offenbart die gesamten Hauptmerkmale jeder modalen *Gūše*, die nach bestimmten Gesetzmäßigkeiten einen spezifischen Tonumfang aufweist. In einer übergeordneten Kategorie namens *Dastgāh* sind die modalen *Gūše-hā* gemeinsam mit den *Gūše-hā*, die keine bestimmte Modalstruktur haben, zusammengefasst. Mantle Hood betrachtet einen Modus generell als durch vier Eigenschaften charakterisiert: »(1) a gapped scale, that is, a scale made up of both small and large intervals; (2) a hierarchy of principal pitches; (3) the usage of vocal or ornamental pitches; and (4) extramusical associations.«³⁶

In addition, modal practice might involve the usage of special registers, for example, low, middle, and high; rhythmic requirements including unmeasured ›silence‹ following points of melodic repose (modal cadences); regulation of the ›quality‹ of sound; special associations with language and/or text; particular requirements in connection with interrelated arts such as dance or puppetry; special practices governed by the requirements of ritual or religion; and so forth.³⁷

Außerdem ist ein Modus allgemeiner als eine Melodie und spezifischer als eine Tonleiter oder ein Tonumfang.³⁸ Im Folgenden wird versucht, die Identität des Modus der *Qaratsche* unter den folgenden drei Gesichtspunkten zu untersuchen:³⁹

35 Elsner 1975, 233.

36 Hood 1982, 324.

37 Ebd., 324 f.

38 Vgl. Powers et al. 2001.

39 Die vierte Eigenschaft, »außermusikalische Beziehungen«, wurde im vorherigen Abschnitt beschrieben.

1. Tonumfang, Modalzelle, Kernzelle,
2. Hierarchie und Funktionen der wichtigsten Töne,
3. Satzformen und besondere Melodietypen.

Tonumfang, Modalzelle, Kernzelle

Wie die folgende Abbildung zeigt (Abb. 1), besteht der Modalbereich aus einer Reihe von Tönen mit bestimmten Intervallen. Zwischen diesen Tönen besteht auch eine besondere Beziehung, worauf im nächsten Abschnitt eingegangen wird. Die Bedeutung der unterschiedlichen Funktionen zeigt sich an ihren Notenwerten. Tatsächlich haben wichtigere Töne einen größeren Notenwert. Als erstes Merkmal soll der Tonumfang, der den Spielraum des Interpreten bestimmt, berücksichtigt werden.

- Tonumfang oder Ambitus: $(b)-c-dk^{40}-es-f-(g)$,
- Modalzelle oder strukturelle Intervalle: Tetrachord $c-dk-es-f$,
- Kernzelle des Modalbereichs:⁴¹ $c-dk-es$.

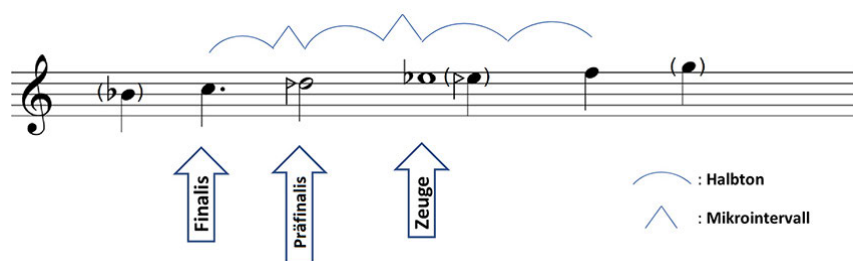


Abbildung 1: Tonumfang und Modalzelle der *Qaratsche*

Die folgende Tabelle zeigt die Frequenz der Töne:⁴²

Note	Frequenz
B4	466.164 Hz
C5	523,251 Hz
Dk5	567,467 Hz
Es5	622,254 Hz
F5	698,456 Hz
G5	783,991 Hz

Tabelle 1: Die Frequenz der Töne

Vokalteil

Der Ambitus der Aufführungen von Kasāi, Karimi und Nasiriān (VP. 1, VP. 2, VP. 3) ist $b-f$ und von S. Schajariān (VP. 5) $b-g$. M. Schajariān (VP. 4) hingegen beginnt seinen Gesang mit einer Passage, die außerhalb des konventionellen Tonumfangs der *Qaratsche* liegt, bleibt dann aber bis zum Ende im vorgesehenen Tonbereich.

40 Das Koron (*k*) bezeichnet in der iranischen Musik die Erniedrigung eines Stammtons um einen sogenannten Viertelton (tatsächlich: ca. 60 Cent).

41 Die Noten *b* und *g* spielen bei strukturellen Intervallen keine Rolle.

42 Die Frequenzen wurden vom Verf. berechnet.

Instrumentalteil

Der melodische Tonumfang in der Reihenfolge der Aufführungen lautet:

- Alizadeh und Payvar (IP. 1 und IP. 2): $g-g^1$,⁴³
- Tavousi (IP. 3): $c-g$,
- Tavousi (IP. 4): $b-g$.

Hierarchie und Funktionen der wichtigsten Töne

›Zeuge‹: Der sogenannte ›Zeuge‹ (*Schahed*) ist zur Artikulation eines Modus von vorrangiger Bedeutung. Er ist ein Ton, der mehr als alle anderen Töne betont wird, und es entsteht der Eindruck, dass der melodische Verlauf zu ihm hin tendiert. Ihm werden längere Notenwerte zugewiesen. Bei manchen Aufführungen wird die Kombination von Tremolo, Triller und Vibrato verwendet, um seine prominente Stellung noch mehr hervorzuheben. Die meisten *Gūše-hā* haben nur einen ›Zeugen‹, aber es gibt auch *Gūše-hā* mit zwei ›Zeugen‹.⁴⁴

›Präfinalis‹: Die ›Präfinalis‹ (hier *dk*) ist wie ein Gleitton, der die Erwartung einer Weiterführung (Auflösung) in einen um einen *Mojanab*⁴⁵ tiefer liegenden Zielton (hier Finalis *c*) weckt. Mit anderen Worten tendiert die ›Präfinalis‹ aufgrund des vorübergehenden ›Vorhalts‹, des schwebenden Status oder der Strebetendenz immer dazu, in den folgenden Ton (Finalis), mit dem die jeweilige Phrase vervollständigt werden kann, fortzuschreiten.

›Finalis‹: Die ›Finalis‹ ist der Schlussston einer Melodie und mit ihr enden die einzelnen Phrasen.

Satzform des Vokalteils

Nachfolgend wird die Satzform jeder Aufführung der Reihe nach beschrieben:

- Vokal-Performance 1 (Karimi): A + B + C + D
- Vokal-Performance 2 (Kasāi): B + C + B + C + D
- Vokal-Performance 3 (Nasiriān): B + C + D
- Vokal-Performance 4 (M. Schajariān): A + B + C + D
- Vokal-Performance 5 (S. Schajariān): B + C + D

Die folgende Tabelle zeigt die Verteilung der Satzteile, wie sie tatsächlich in den Aufführungen erklingen.

43 Der Grund für das Überschreiten des Tonbereichs der *Qaratsche* wird in der Beschreibung des Abschlussabschnitts (Teil D) erläutert.

44 Siehe Farhat (1990, 24): »In most of the Persian modes one tone assumes a conspicuously prominent role. It may or may not be the finalis. It is called the sahed (abbreviated as ›S‹). The term dominant should not be used, as that word has harmonic implications; furthermore, the sahed is not necessarily the 5th degree of the scale.«

45 *Mojanab* = Halbton + Mikrintervall.

Satzteil Aufführung	A	B	C	D
<i>Qaratsche</i> aus <i>Radif</i> von Karimi (VP. 1; Bsp. 1)	Zeile 1–4	Z. 5–6	Z. 7.1	Z. 7.2
<i>Qaratsche</i> aus <i>Radif</i> von Kasāi (VP. 2; Bsp. 2)	–	Z. 1 & 3	Z. 2 & 4.1	Z. 4.2
Improvisation von Nasiriān (VP. 3; Bsp. 3)	–	Z. 1–3	Z. 4.1	Z. 4.2
<i>Qaratsche</i> aus <i>Radif</i> von M. Schajariān (VP. 4; Bsp. 4)	Zeile 1	Z. 2–3	Z. 4–5.1	Z. 5.2
Improvisation von S. Schajariān (VP. 5; Bsp. 5)	–	Z. 1–3	Z. 4–5.1	Z. 5.2

Tabelle 2: Satzform des Vokalteils (A = Einleitung, B = Hauptteil, C = Erweiterung und Transformation, D = Abschluss)

Teil A: Einleitung

Eine Einleitung ist nur in zwei Aufführungen (VP. 1, VP. 4) im Gesangsteil enthalten. Dies bedeutet, dass dieser Teil optional ist und vollständig ausgelassen werden kann. Aufgabe der Einleitung ist es, die grundlegenden Rollen und wichtigen Verhältnisse der Töne aus den jeweiligen Modalzellen vorzustellen. In Karimis Performance (VP. 1, Bsp. 1 und Audiobsp. 1) werden in Zeile 1 die Kernzelle und die strukturellen Intervalle *c-dk-es* vollständig eingeführt. In Zeile 1, Abschnitt 1.1 prägt sich ein Schwerpunkt auf dem ›Zeugen‹ und ein Übergang zu der ›Finalis‹ aus. Abschnitt 1.2 ist eine Wiederholung von Abschnitt 1.1, und Abschnitt 1.3 ist schließlich eine kleine Erweiterung mit einer Reduzierung der Tondauer. In Zeile 2 ändert sich die Bewegungsrichtung des Motivs und die Melodie bewegt sich aufsteigend von *c* wellenförmig nach *es* und kehrt mit einer Kadenzfigur wieder zurück. Im Folgenden wird die melodische Erweiterung in Zeile 3 durch einen Übergang zu einer höheren Note (bis zu *f*) weitergeführt und kehrt mit fallenden Sequenzen (Kadenzfiguren; Bsp. 1: Zeile 3, Abschnitt 3.2) zur ›Finalis‹ zurück. Eine andere Art der Erweiterung und Variation der vorherigen Abschnitte wird in Zeile 4 vorgestellt.

Im Vergleich zu Karimi (VP. 1) hat die Performance von M. Schajariān (VP. 4, Bsp. 4 und Audiobsp. 3) eine kürzere, einzeilige Einleitung. M. Schajariān beginnt mit einer Passage, die sich am Schluss beschleunigt und bis zum *es* hinaufführt, und nach dreimaligem Wiederholen der Sechszehntelfiguren der Kernzelle *es-dk-c* dehnt er das *es* sehr stark. Zwar betonen hier beide Musiker den Ton *es* und vollziehen danach eine Abwärtsbewegung vom ›Zeugen‹ zur ›Finalis‹, aber jeweils auf unterschiedliche Weise. Karimi beginnt mit einem langsamen Anfang, während M. Schajariān sehr schnell und von einem Tonhöhenbereich außerhalb der *Qaratsche* eintritt. Auf diese Weise überrascht die Unvorhersehbarkeit der Improvisation den oder die Hörer*in von Anfang an. Die unkonventionelle Eröffnungsidee verzögert die Enthüllung der Kernzelle, was als ein Mittel zur Verschärfung der Unvorhersehbarkeit in der Improvisation dienen kann. Sie erhöht effektiv die Erwartungen der Zuhörer*innen und weckt deren Neugier auf den weiteren Fortgang. Ein weiterer beachtenswerter Punkt bei allen Improvisationen ist die Anzahl und Kombination der rhythmischen Werte der Ornamentfiguren. Karimi (VP. 1) benutzt asymmetrische, ungerade zusammengesetzte Einheiten aus fünf rhythmischen Werten (eine Kombination aus drei Sechzehnteln und zwei Achteln oder umgekehrt; Bsp. 1: Zei-

le 1, Abschnitt 1.2), während M. Schajariān (VP. 4) geradzahlige Zusammensetzungen (eine Kombination aus vier Sechzehnteln und zwei Achteln; Bsp. 4: Zeile 1, Abschnitt 1.2) verwendet. Die Verwendung solcher rhythmischen Permutationen ermöglicht noch mehr Abwechslung in der Improvisation.

Teil B: Hauptteil

In diesem Teil werden immer Gedichte (*Āvâz*)⁴⁶ durch Einhaltung und Berücksichtigung der bereits genannten Modalstrukturregeln und der Rolle der Kernzelle der Modalbereiche gesungen.

The Persian *âvâz* is a sophisticated form of art. [...] The primary role of the *âvâz* is to convey the Persian classical poetry. Hence the masters of this music always tended to reflect the rhythm of the poetry in a suggestive manner. Most often, the poems, chosen for the *âvâz*, were written by the greatest literary figures such as Hafez, Sa'di, and Rumi whose works represent a mystical philosophy of life.⁴⁷

Ein rhythmischer Vergleich zwischen den Aufführungen und den Gedichten selbst kann hier neue Perspektiven auf die Improvisation in der iranischen Musik aufzeigen. Darüber hinaus können die Ideen der Aufführungen in Bezug auf die Artikulation noch stärker offenbar werden. Zu diesem Zweck habe ich den Rhythmus der Gedichte separat aufgeschrieben (Bsp. 8).

G.1
tan tanan tāna tanan tāna tanan tāna tanan tan tanan tan tananan tan tananan tan tan tan
jel we i kar d ro ru ze a sal zi re ne ghāb ak si az par to we ān bar rokhe af hām of — tād

G.2
tan tan tanan ta tāna tanan tan tanan tanan tan tan tanan ta tāna tanan tan tanan tanan
in ā si yā bdscha kh ke gardad be ru zo schab gardad az ān kekhor d ko nad os to khā ne mā

G.3
tan tan tananan tan ta tāna tāna tanan tanan tanan tanan tan ta tāna tan tan tan
ge li mebakhte ka si rā ke bā f tan d si āh be ā be zamzamo ko sar se pi d natwān kard

G.4
tan tan tananan tan ta tāna tan tan tan tanan tanan tanan tan tanan tananan
az ān be dey re mo qā nam a zi z mi dā rand ke ā ta schikena mi rad ha mi sche dar de le mast

G.5
tan tanan tan tananan tan tananan tan tananan tan tananan tāna tanan tan tananan tāna tanan tan
har gezam dar ha me ā lam nasche nā sam qa mo schā di magar ānwaq t ke schā di khoroqam khā re to bā sham

Beispiel 8: Rhythmus der Gedichte

46 In der iranischen Musik wird das Wort *Āvâz* in drei Bedeutungen verwendet: Wörtlich bedeutet es ›Singen‹, was normalerweise von Poesie begleitet wird. Es hat jedoch noch zwei andere Bedeutungen: Erstens meint es Musik mit freier metrischer Gewichtung und zweitens von den *Dastgāh-hā* abgeleitete Unter-*Dastgāh-hā*.

47 Talāi 2014, 20.

Interessant sind hierbei die rhythmischen Übereinstimmungen zwischen der zweiten Strophe des Gedichts von Karimis Performance (G. 1) und der ersten Strophe des Gedichts von S. Schajariāns Performance (G. 5), zwischen der zweiten Strophe des Gedichts von Nasiriāns Performance und der ersten Strophe des Gedichts von M. Schajariāns Performance sowie zwischen der zweiten Strophe des Gedichts von M. Schajariāns Performance und der ersten Strophe des Gedichts von Nasiriāns Performance.⁴⁸

Während Karimi (VP. 1) und Kasāi (VP. 2) das Verhältnis von kurzen und langen Silben des Gedichts beibehalten, werden lange Silben manchmal länger und auch von mehr Ornamenten begleitet.⁴⁹ Nasiriān (VP. 3) hingegen ändert die kurzen und langen Silben des Gedichts. Zeile 3 bildet eine Variation von Zeile 2 und dies geschieht so geschickt, dass sich die Bedeutung nicht ändert. M. Shajariān (VP. 4) und S. Schajariān (VP. 5) verwenden diese Techniken ebenfalls. In der ersten Strophe folgen sie den Proportionen der Silben des Gedichts (Bsp. 4: Zeile 2; Bsp. 5: Zeilen 1–2), während sie in der zweiten Strophe an einigen Stellen davon abweichen (Bsp. 4: Zeile 3; Bsp. 5: Zeile 3).

Das Verzieren der langen Silben durch Ornamente, das Ändern der Dauernwerte der Silben des Gedichts – solange die Bedeutungen der Wörter des Gedichts erhalten bleiben – und das Präsentieren von Variationen davon sind also wichtige technische Mittel, die Improvisation fortzuführen.

Teil C: Erweiterung und Transformation

Dieser Teil konzentriert sich auf die Erweiterung und Entwicklung der Melodie und erscheint nach dem Poesieabschnitt. Obwohl in den vorherigen Teilen Erweiterungen und Transformationen in kleinen Einheiten eines Motivs stattfinden konnten, spielen sich diese hier meistens auf der Ebene einer vollständigen Phrase ab:

This part is the growth and development phase of the signifier. This development is mostly achieved through a stepwise increase [...] or decrease [...] of the signifier. This up and down transition of a phrase follows typical paths for accomplishment of the gushe.⁵⁰

The techniques by which these motifs are developed include repetition, melodic sequence, extension, augmentation, and contraction. And there are also characteristic combinations of these techniques, such as repetition followed by upward transposition further followed by a second transposed version given in extended form.⁵¹

Eine einfache Form ist in Kasāis Performance zu hören (Bsp. 2: Zeile 4, Abschnitt 4.1. und Audiobsp. 2), eine umfangreichere Form in Nasiriāns Performance (Bsp. 3: Zeile 4, Abschnitt 4.1 und Videobsp. 1). Kasāis Performance ist durch die Abfolge von sieben rhythmischen Werten (Bsp. 2: Zeile 4, Abschnitt 4.1) mit den acht rhythmischen Werten von Nasiriāns Performance vergleichbar (Bsp. 3: Zeile 4, Abschnitt 4.1.3). Nasiriān führt eine vollständige Form aus und schafft einen Auftakt zum rhythmischen Muster, indem er als eine Art ›Ostinato‹ zweimal hintereinander die Figur 4.1.1 wiederholt und dann eine Erweiterung davon anbietet. Eine anspruchsvollere und professionellere Version ist in den Aufführungen von Karimi, M. Shajariān und S. Schajariān zu erkennen (Bsp. 1: Zeile 7, Abschnitt 7.1; Bsp. 4: Zeilen 4 und 5, Abschnitt 5.1; Bsp. 5: Zeilen 4 und 5,

48 Diese Teile sind in der Transkription mit Sternchen gekennzeichnet.

49 In der Transkription sind diese mit einem Kreis um die Wörter markiert.

50 Talāi 2014, 27.

51 Nettl 1987, 40.

Abschnitt 5.1). Beide, M. Shajariān und S. Schajariān, bereiten die Eingliederung einer neuen Erweiterung, nämlich Zeile 4, vor, und durch Erweiterung und Transformation greifen sie noch einmal das ursprüngliche Motiv auf, um dem oder der Zuhörer*in die Möglichkeit der Rückschau zu geben. Die Phrase in Zeile 4 in S. Schajariāns Performance enthält zu Beginn und am Ende den lang ausgehaltenen höchsten Ton des Strukturintervalls *c-f*; dazwischen liegen erweiterte Motive, die eine fortschreitende rhythmisch-melodische Verdichtung schaffen. M. Shajariān und S. Schajariān führen beide durch Einbeziehung neuer Ornamentfiguren eine neue Erweiterung in Zeile 5 ein, indem sie von *f* ausgehend eine sich abwärts bewegende Melodieführung verwenden. Danach behalten sie das es solange bei, bis der oder die Zuhörer*in von der Notwendigkeit der Einführung des Tones es (›Zeuge‹) überzeugt ist.⁵² Im Grunde genommen dienen diese absteigenden Intervalle als wohlüberlegter Vorwand, das es in der Melodie fest zu verankern. Die Verwendung von Tremolo, Triller und Vibrato oder agogischen Eigenschaften wie Rubato dient dazu, die musikalischen Ideen zu verzieren. Powers beschreibt die Hauptverwendungszwecke einer solchen »ornamentation in detail« wie folgt:

The second usage of the term ›ornamentation‹, which I will call ›ornamentation in detail‹, is more specific. Here the reference is to particular categories of ornamented note or small group, such as trills, mordents, Schleifer, turns, and so on, irrespective of context in any particular whole melody. Such ornaments in detail are ordinarily functional, serving to stress the position or tendency of a particular note, and are more or less obligatory.⁵³

Als Beispiel ist hier die symmetrische Ornamentfigur in M. Shajariāns Performance mit einer allmählichen Beschleunigung des Tempos (*accelerando*) in aufsteigender Bewegung und Verlangsamung (*ritardando*) bei der Rückkehr zu nennen (Bsp. 4: Zeile 5, Abschnitt 5.1). S. Schajariān verwendet das Vibrato zusätzlich zur Dehnung von es (Bsp. 5: Zeile 5, Abschnitt 5.1).

Teil D: Abschluss

Der letzte Teil erzeugt ein Gefühl des Schließens und wird in der iranischen Musik als *Forud* bezeichnet: »*Forud* is a melodic cadence with a relatively fixed pattern which is subject to variation through improvisation. In a *dastgāh* the role of the *forud* (of which there may be more than one type) is extremely important.«⁵⁴ Das letzte Motiv ist entweder genau das gleiche wie in den vorherigen Abschnitten oder eine Variation davon. Die Rolle der ›Präfinalis‹ (*dk*) ist dabei sehr entscheidend. Bei allen Aufführungen wird deren Spannung verlängert, um später die Basis für die ›Finalis‹ *c* zu festigen. Dynamischer und rhythmischer Kontrast sowie ein *ritardando* verstärken das Gefühl des Schließens.

52 Diese Teile sind in der Transkription mit einem Pfeil gekennzeichnet.

53 Powers 1958, 452.

54 Farhat 1990, 25.

Satzform der Instrumentalteile

Die allgemeine Satzform aller hier untersuchten Aufführungen ist: A + C + D

Satzteil Aufführung	A	B	C	D
<i>Qaratsche</i> aus <i>Radif</i> von Abdallāh (IP. 1; Bsp. 6)	Zeile 1–6 (Bsp. 6a)	–	Z. 1–13 (Bsp. 6b)	Z. 14–18, 19 (Bsp. 6b)
Improvisation von Payvar (IP. 2; Audiobsp. 6)	Beginn bis 00:27	–	00:28–00:49	00:50 bis zum Ende
<i>Qaratsche</i> aus <i>Radif</i> von Sabā (IP. 3; Bsp. 7b)	Zeile 1–5	–	Z. 6–7	Z. 8
Improvisation von Tavousi (IP. 4; Videobsp. 3)	Beginn bis 00:50	–	00:50–01:53	01:53 bis zum Ende

Tabelle 3: Satzform der Instrumentalteile (A = Einleitung, B = Hauptteil, C = Erweiterung und Transformation, D = Abschluss)

Der Unterschied zwischen einer Vokal- und Instrumental-Performance liegt im Teil B, d. h. in der Präsenz von Poesie. Die Essenz und Bestandteile des Instrumental-*Radif* sind nämlich stark von dem Vokal-*Radif* beeinflusst, sodass die Gedichtsektion in einigen Aufführungen begleitet sein kann, wobei der Musiker selber während des Instrumentalspiels gleichzeitig singt, oder auch ohne Poesie spielt.⁵⁵ Auch hier gilt die gesamte Modalfunktion der Töne nach allem, was bisher gesagt wurde.

Teil A: Einleitung

Im Einleitungsabschnitt der *Radif-hā* von Mirzā Abdallāh und Sabā treten Variationen der vorherigen Zeilen auf. In der ersten Zeile von Mirzā Abdallāhs *Radif* wird der ›Zeuge‹ mit einem einfachen Motiv bestehend aus zwei Tönen (*dk* und *es*) vorgestellt. Die Melodie pendelt einzig um diese beiden Töne, wobei der obere Ton, das *es*, stärker in die Bewegung integriert ist als der untere Ton *dk*. In Zeile 2 wird dies mit einer Sequenz fortgesetzt. Dann wird in Zeile 3 die erste Figur mit einigen leichten Änderungen dargestellt und Zeile 4 beinhaltet wiederum eine Sequenz der vorherigen Figur. Schließlich erfolgt eine Erweiterung der bisherigen Motive. Der gesamte Prozess ermöglicht es, ein formales Schema wie in Abbildung 2 zu extrahieren.

In der Improvisation von Payvar (IP. 2) wird in der Einleitung mehr als ein Motiv präsentiert und das letztere wird zusammen mit den Variationen sehr kunstvoll erweitert (Audiobsp. 6: die ersten 27 Sekunden). In Sabās *Radif* treten nur Teile des obigen Prozesses auf. Die gesamte Einleitung ist dort in drei Teile zusammengefasst: die Vorstellung des Motivs (Zeile 1), die Variation des Motivs (Zeile 2) und die Erweiterung der früheren Motive (Zeilen 3–5).⁵⁶ Die Einleitung der vierten Performance enthält eine Artikulationsänderung aus den melodischen Materialien von Sabās *Radif*, also ab Zeile 3 (Videobsp. 3: die ersten 50 Sekunden).

55 Vgl. Massoudieh (1980, 81): »Die daraus resultierende Vereinheitlichung des traditionellen persischen Vokal-*Radif* lässt sich sogar auf das ganze Repertoire der persischen Kunstmusik übertragen.«

56 Die in Zeile 5 verwendete *ek* soll die Bedeutung des ›Zeugen‹ hervorheben. Auf Instrumenten wie dem Santur, auf denen kein Vibrato möglich ist, wird Tremolo oder Triller verwendet. Ähnlich dazu wird im Vokalteil die natürliche Stimme meist am Schluss der Gesänge zu einer Art von Schluchzen bewusst verändert; siehe (Bsp. 5: Zeile 5, Abschnitt 5.1).

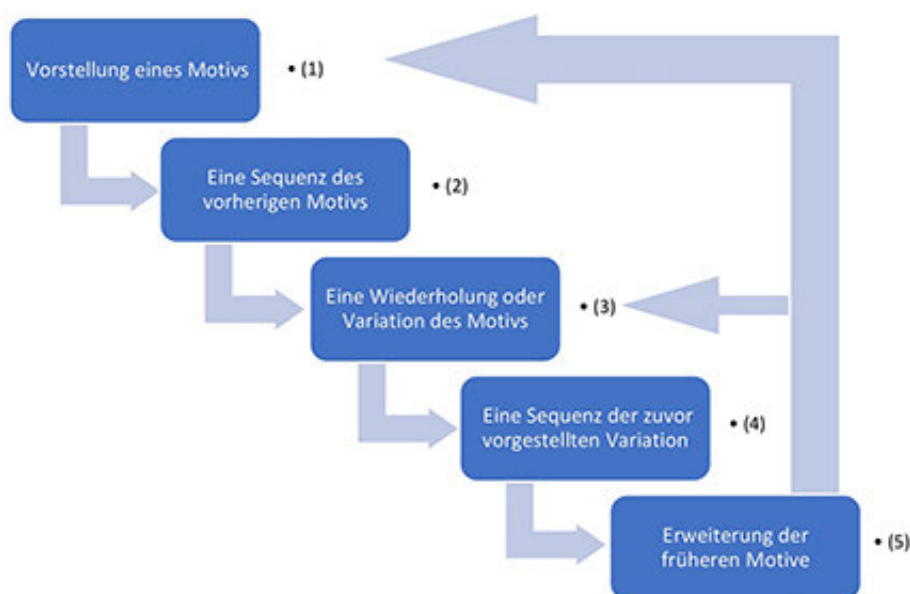


Abbildung 2: Das formale Schema des Einleitungsabschnitts der *Gūše Qaratsche*

Teil C: Erweiterung und Transformation

In dem *Radif* von Mirzā Abdallah (IP. 1, Audiobsp. 5) besteht dieser Teil darin, ein Thema vorzustellen und es zu reduzieren. Die Themenpräsentation wird dann von einer höheren Note (*f*) aus wiederholt, was von einer abwärtslaufenden Sequenzierung begleitet ist und eine verkürzte Fassung der vorherigen Phrase enthält (Bsp. 6b: Zeilen 1–6, 7–13). Die Themenpräsentation wird in Sabās *Radif* mit einer Sequenz und Wiederholung erweitert und nochmals von einer höheren Note (*f*) ausgehend erscheint ein neues Thema. Die Phrase in Zeile 6 ist als eine Reminiszenz an die konstituierende Phrase in Zeile 1 zu betrachten, die auf demselben ›Melodiemodell‹ beruht (Bsp. 7a: Zeilen 6–7, Videobsp. 2). Die Improvisation der vierten Aufführung (IP. 4) ist hier eine melodisch-rhythmische Erweiterung des Themas, das aus dem melodischen Material von Sabās *Radif* (Zeile 6) stammt (Videobsp. 3: 00:50–01:53). Die neu eingeführten Themen können frühere Themen weiterentwickeln oder mit diesen kontrastieren. Die Wahl dieser melodischen Materialien aus dem *Radif* ist völlig optional.⁵⁷ Der oben betrachtete Prozess ermöglicht es, wiederum ein neues formales Schema wie folgt abzuleiten (Abb. 3).

Payvar (IP. 2) beginnt direkt mit dem dritten Schritt. Er führt ein Thema nur von *f* aus ein und erweitert es (Audiobsp. 6: 00:28–00:49). Zu beachten ist jedoch, dass die Verwendung aller Erweiterungsschritte in einer Aufführung nicht obligatorisch ist.

57 Siehe Nettl (1987, 23 f): »While some performances clearly contain material from more than one darāmad in the radif, the idea in performance seems not to be to go through all darāmad material in each performance, but to select.«

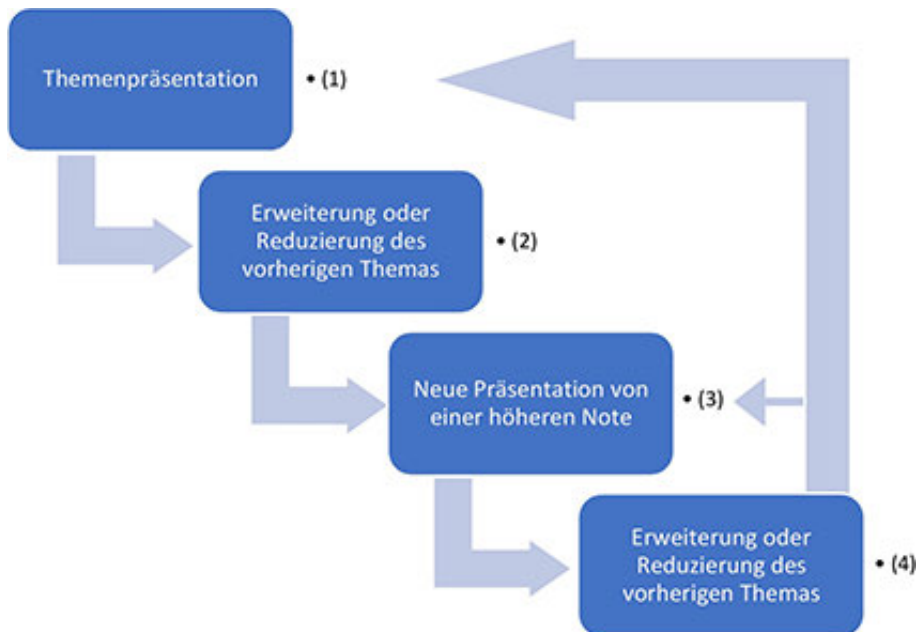


Abbildung 3: Das formale Schema der Erweiterung der *Gūše Qaratsche*

Teil D: Abschluss

In Mirzā Abdallāhs *Radif* (IP. 1) verläuft das Ende nicht im Tonraum von *Qarcheh*, vielmehr vollzieht sich der Übergang von einem Modalbereich zum anderen. Die letzten sechs Takte lehnen sich an einen typischen Abschluss-Satz des *Dastgāh-e Schur* an. Die Stabilisierung des neuen Tonraums in Zeile 25 wird von Alterationen begleitet. In Sabās *Radif* (IP. 3) stellt in Zeile 8 jedoch eine Kadenzfigur den endgültigen Schlusscharakter dar. Durch das Überschreiten der Grenzen der *Qaratsche* eröffnet Payvar (IP. 2) den nächsten Tonraum, um im neuen Modalraum fortzufahren (Audiobsp. 6: 00:50 bis zum Ende). Die Improvisation der vierten Aufführung (IP. 4) verweilt auf der ›Präfinalis‹ *dk* als Vorbereitungston und Grundbestandteil der kadenzierenden Phrase, bevor die Aufführung auf der ›Finalis‹ *c* beendet wird (Videobsp. 3: 01:53 bis zum Ende).

Besondere Melodietypen

Das ›Melodiemodell‹⁵⁸ oder der ›Melodietyp‹ ist ein abstraktes Konzept, das mit den jeweiligen Intentionen des Musikers zusammenhängt und sich jederzeit auf viele verschiedene Arten manifestieren kann. Das ›Melodiemodell‹ steht im Hintergrund der individuellen Melodiebildung und es wird durch wiederholte Hörerfahrungen verschiedener Interpretationen desselben Stücks über einen langen Zeitraum hinweg verinnerlicht. »In contrast to at least some non-metric music in Arabic traditions, the *radif* as a whole is perhaps best characterized by its dependence on a set of short melodic particles, which may (but not always quite accurately) also be called gestures or motifs.«⁵⁹

58 Diese Teile sind in der Transkription mit einem Sternchen gekennzeichnet.

59 Nettl 1987, 39.

FAZIT

Die *Gūše-hā* wurden hier als Ausgangspunkt für die Improvisation in der iranischen Musik betrachtet. Das bedeutet nicht, dass jede *Gūše* immer nur in Form einer fertigen Melodie ausgeführt wird, sondern die Musiker*innen stellen sie mit mehr oder weniger großen Änderungen in ihren Performances dar.⁶⁰ Das Präsentieren verschiedener Versionen einer *Gūše* im *Radif* erweitert den Horizont der Musiker*innen, wie sie die Variationen und Permutationen anwenden können:

There are also gushes that are presented in one and the same radif in several ›versions‹ (now' [Sic; ']). In contrast to the gushe with several sections, all of which, one is sometimes told, should make an appearance in each full-blown performance, the terminological implication for the gushe with ›versions‹ is that it provides the improvisor with several options.⁶¹

Durch den traditionellen mündlichen Musikunterricht in der iranischen Musik, in dem die Musiker*innen Musik als klingendes Gebilde von ihren Lehrern übernehmen, lernen sie nicht nur die Grundkonfiguration der Melodiebeziehungen, sondern auch spezifische Artikulationen und Pausen sowie agogische und andere Eigenschaften der Aufführung. In der iranischen Musik hat die mündliche Weitergabe von Improvisationswissen eine lange Geschichte. Außerdem wenden einige Lehrer auch heute nur die mündliche Methode an. Einerseits sehen einige Musiklehrer die Notation als begrenzendes Hindernis für die Entwicklung der kreativen Improvisation an, andererseits ermöglicht die Notation eine vergleichende Herleitung der theoretischen Regeln, die auf andere Improvisationen übertragbar sind und Verallgemeinerungen zulassen. Eine vergleichende Analyse der *Gūše-hā* bietet nicht nur theoretische Strategien zur Generierung neuer Ideen für freie modale Improvisation auf Mikro- und Makroebene, sondern in einem gewissen Sinn auch die theoretische Erkenntnis, wie eine Improvisation überhaupt in metrisch festgelegter Form möglich ist.

Diese Methodik der kunstvoll verkleideten Übergänge gilt ausnahmslos für alle *Dastgāhā*. Der Musikausüher muß also stets über einen ausgeprägten Sinn für Improvisationsmöglichkeiten verfügen, wobei er nie das ungeschriebene Gesetz, keine Modulationsakkorde anzuwenden, übertreten darf. Bei der Analyse der gegenwärtigen Aufführungspraxis wird diese Forderung als Voraussetzung für andere grundlegende Gesetze der *Dastgāh*-Kunst ihre Gültigkeit erweisen.⁶²

»Das Interesse an einer Fortsetzung der Tradition«⁶³ ist allerdings der Schwerpunkt des Improvisationsdiskurses in der iranischen Musik. Außerdem sind Jahre der Forschung, Nachahmung, Übung und Kontemplation erforderlich, um eine eigene musikalische Identität zu finden. Anders ausgedrückt, erfordert die spontane Verwendung der musikalischen Komponenten und Modelle in der Improvisation ihr Verinnerlichen in der Vergangenheit: »[...] that the popular conception of improvisation as ›performance without previous preparation‹ is fundamentally misleading. There is, in fact, a lifetime of preparation

60 »There is no one authentic version of any melody. This might well be expected, considering that each gusheh functions only as a model for improvisation, not as a finished composition.« (Zonis 2013, 62)

61 Nettl 1987, 23.

62 Khatschi 1962, 70 f.

63 Kuckertz 1995, 774.

and knowledge behind every idea that an improviser performs.«⁶⁴ Nettl beschreibt seine Lernerfahrung wie folgt:

Nour-Ali Khan, for example, wished to teach only a very small amount of it to me every week, saying that it was important for me to play it frequently, to look at it from all sides, listen to it, examine it, contemplate it. Perhaps contemplation acts as a stimulus for students to learn to understand the way the structure of the *radif* teaches the techniques and concepts of improvisation.⁶⁵

Der Improvisationsprozess in der iranischen Musik durchläuft zuerst die Imitations- und danach die Absorptionsphase, um schließlich zum Implementieren einer innovativen Idee innerhalb der musikalischen Tradition zu führen. Walter Bishop Jr. beschreibt dies so:

It all goes from imitation to assimilation to innovation. You move from the imitation stage to the assimilation stage when you take little bits of things from different people and weld them into an identifiable style - creating your own style. Once you've created your own sound and you have a good sense of the history of music, then you think of where the music hasn't gone and where it can go - and that's innovation.⁶⁶

Was in diesem Artikel vorgestellt wurde, befasst sich nur mit dem Aspekt der Solo-Improvisation. Selbstverständlich gibt es Raum für weitere Forschungen, z. B. eine Untersuchung der kollektiven iranischen Improvisation in Form von Duetten und Gruppenspiel.

Literatur

- Berliner, Paul (1994), *Thinking in Jazz: The Infinite Art of Improvisation*, Chicago: University of Chicago Press.
- Caton, Margaret (1992), »Notes to the System of Traditional Persian Music: The Dastgāh. Book One: Abū 'Atā«, *Iranian Studies* 25/3–4, 84–85.
- Elsner, Jürgen (1975), »Zum Problem des maqām«, *Acta Musicologica* 47/2, 208–239.
- Farhat, Hormoz (1990), *The Dastgāh Concept in Persian Music*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Hood, Mantle (1982), *The Ethnomusicologist*, Kent, Ohio: Kent State University Press.
- Khatschi, Khatschi (1962), *Der Dastgāh: Studien zur neuen persischen Musik*, Phil. Diss., Regensburg: Bosse.
- Koelsch, Stefan (2013), *Brain and Music*, Chichester: Wiley-Blackwell.
- Kuckertz, Josef (1995), »Modus und Melodie im persischen Dastgāh Homāyūn«, in: *Studien zur Musikgeschichte. Eine Festschrift für Ludwig Finscher*, hg. von Annegrit Laubenthal unter Mitarbeit von Kara Kusan-Windweh, Kassel: Bärenreiter, 773–781.
- Massoudieh, Mohammad Taghi (1980), »Die Musikforschung in Iran. Eine bibliographische Übersicht (Fortsetzung)«, *Acta Musicologica* 52/2, 79–83.

64 Berliner 1994, 17.

65 Nettl 2005, 395.

66 Berliner 1994, 120.

- Nettl, Bruno / Bela Foltin (1972), *Daramad of Chahargah: A Study in the Performance Practice of Persian Music*, Detroit: Information Coordinators.
- Nettl, Bruno (1987), *The Radif of Persian music: Studies of Structure and Cultural Context*, Champaign: Elephant & Cat.
- Nettl, Bruno (2005), *The Study of Ethnomusicology: Thirty-one Issues and Concepts*, Urbana: University of Illinois Press.
- Nooshin, Laudan / Richard Widdess (2006), »Improvisation in Iranian and Indian music«, *Journal of the Indian Musicological Society* 36–37, 104–119.
- Nooshin, Laudan (1996), *The Processes of Creation and Recreation in Persian Classical Music*, Ph.D., University of London.
- Pāyvar, Farāmarz (1999), *Santur Courses: The Sabâ Radif*, Teheran: Mahoor Institute of Culture and Arts.
- Powers, Harold S. (1958), »Mode and Raga«, *The Musical Quarterly* 44/ 4, 448–460.
- Powers, Harold S. (1980), »Language Models and Musical Analysis«, *Ethnomusicology. Journal of the Society for Ethnomusicology* 24/1, 1–60.
- Powers, Harold S. / Frans Wiering / James Porter / James Cowdery / Richard Widdess / Ruth Davis / Marc Perlman / Stephen Jones / Allan Marett (2001), »Mode«, in: *Grove Music Online*. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.43718> (5.6.2021)
- Talāi, Dāriush (2002), »A New Approach to the Theory of Persian Art Music: the *Radif* and the Modal System«, in: *The Garland Encyclopedia of World Music. VI: The Middle East*, hg. von Virginia Danielson, Scott Marcus und Dwight Reynolds, New York: Routledge, 865–874.
- Talāi, Dāriush (2011), *Radif-e Mirza Abdollah: note nevisi-e āmuzeshi va tahlili [The radif of Mirza Abdollah: A Didactic and Analytical Transcription]*, Tehran: Nashr-e Ney.
- Talāi, Dāriush (2014), »The Musical Language Elements of Persian Musical Language: Modes, Rhythm and Syntax«, *kimiahonar* 3/11, 5–35. <http://kimiahonar.ir/article-1-251-en.html>. 2014 (5.6.2021)
- Zonis, Ella (2013), *Classical Persian Music: An introduction* [1973], Cambridge: Harvard University Press.

© 2021 Davoud Tavousi (davoudtavousi@yahoo.com)

Tavousi, Davoud (2021), »Explizite und implizite Regeln der modalen Solo-Improvisation in iranischer Musik. Eine vergleichende Analyse« [Explicit and Implicit Rules for Modal Solo Improvisation in Iranian Music: A Comparative Analysis], *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie* 18/1, 101–126. <https://doi.org/10.31751/1107>

Hochschule für Musik Saar [University of Music Saar]

Dieser Text erscheint im Open Access und ist lizenziert unter einer Creative Commons Namensnennung 4.0 International Lizenz.

This is an open access article licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.



eingereicht / submitted: 16/08/2020

veröffentlicht / first published: 28/06/2021

angenommen / accepted: 07/10/2020

zuletzt geändert / last updated: 27/06/2021

Solmisationssysteme in *El cantor instruido* von Manuel Cavaza

Ein Fallbeispiel zur Methodenvielfalt im 18. Jahrhundert

Luis Ramos

In der Gesangsschule *El cantor instruido o Maestro aliviado* (Madrid 1754) stellt Manuel Cavaza verschiedene Systeme zur Handhabung von Solmisationssilben einander gegenüber. Neben der guidonischen Solmisation mit Hexachorden und Mutationen stellt er zwei Methoden ohne Mutation sowie eine Art ›Tonika-Do-System‹ mittels Schlüsselsimulation vor. Cavazas Manuskript ist ein hervorragendes Zeugnis der Vielfalt von *Solfège*-Traditionen an der europäischen Peripherie in der Mitte des 18. Jahrhunderts. Allen Anzeichen nach sollte ein gut informierter Gesangslehrer damals ein musikalischer Polyglott sein.

In his singing treatise *El cantor instruido o Maestro aliviado* (Madrid 1754) Manuel Cavaza contrasts different systems for handling solmization syllables. In addition to Guidonian solmization with hexachords and mutations, he presents two methods without mutation as well as a kind of “moveable do” system using key simulation. Cavaza’s manuscript is an excellent testimony to the diversity of *sofège* traditions on the European periphery in the mid-eighteenth century. According to this source, a well-informed singing teacher at that time had to be a musical polyglot.

Schlagworte/Keywords: 18. Jahrhundert; 18th century; accidentals; Akzidenzien; key simulation; Manuel Cavaza; Real Capilla de Madrid; Schlüsselsimulation; Solmisation; solmization

Anfang der 2000er Jahre tauchte in der *Biblioteca Histórica Marqués de Valdecilla* der *Universidad Complutense de Madrid* ein bis dahin verschollen geglaubtes Manuskript von Manuel Cavaza, langjähriger Oboist der spanischen königlichen Musikkapelle, auf.¹ Der Autor hatte es in seinen *Elementos de música o prontuario de reglas* aus dem Jahr 1773 erwähnt, doch sein Standort blieb lange Zeit unbekannt.² Die Handschrift trägt den Titel *El cantor instruido o maestro aliviado así en los difíciles principios de esta nobilísima profesión como en todo lo que un cantor debe saber según el moderno y último estilo dispuesto con exemplos prácticos*: »Der ausgebildete Sänger oder der erleichterte Lehrer, in den schwierigsten Prinzipien dieses edlen Berufes, ebenso in allem, was ein Sänger nach dem modernen und neuesten Stil wissen muss, mit praktischen Beispielen«. Dem Titelblatt zufolge werden im ersten Teil die Grundlagen des *canto llano* abgehandelt,³ im zweiten Teil geht es um den modernen Gesang nach italienischer Art.

1 Rodríguez López 2002, 190.

2 Nur elf Seiten aus diesem Manuskript, im Bestand der Bibliothek des *Real Conservatorio Nacional de Música de Madrid*, sind erhalten. Vgl. ebd., 196.

3 Der spanische Sammelbegriff *canto llano* soll nicht im Sinne von Gregorianik bzw. liturgischem Gesang verstanden werden. Vielmehr geht es um den Bereich der Musiklehre, der sich mit dem monodischen Gesang ohne Metrum und Rhythmus beschäftigt – d. h. ›musica plana‹ oder ›plainchant‹ im weitesten Sinne.

Dieser Traktat ist ein interessantes Dokument zur spanischen Gesangs- und *Solfège*-Pädagogik in der Mitte des 18. Jahrhunderts. Er stellt verschiedene Solmisationsmethoden einander gegenüber und bildet auf diese Weise einen gewissen Methodenpluralismus in der damaligen Gesangsdidaktik ab: die klassische guidonische Solmisierung mit Mutationen, eine Methode mit einer siebten Silbe *bi* oder *ba* sowie ein »französisches« System mit einer siebten Silbe *si*. Darüber hinaus beschreibt Cavaza ausführlich die Handhabung von Akzidenzien, Tonarten und transponierten Schlüsseln.

Obwohl für den praktischen Musik- bzw. Gesangsunterricht bestimmt, zeichnet sich die Quelle durch umfangreiche und teilweise sperrige Textabschnitte aus. Der erste Teil ist mit seinen durchnummerierten 90 Seiten vermutlich vollständig.⁴ Vom zweiten Teil fehlen die ersten 23 Seiten. Manche Inhalte werden hier fast wörtlich wiederholt, als handele es sich zum Teil um Skizzen für den ersten Teil. Das Schriftbild und die Handschrift, die unzweifelhaft Cavaza zuzuordnen ist, wirken im zweiten Teil weniger gepflegt.⁵

Die Instruktionen zum *canto llano* im ersten Teil werden nach einleitenden Texten in Kapitel untergliedert. In jedem Kapitel wird ein Thema behandelt, das anschließend in Dialogform zwischen Meister und Lehrling zusammengefasst wird – so, als würde Cavaza einen Schüler die Lektion abfragen. Die bekannten Prinzipien der aretinischen Solmisierung mit Mutationen werden anhand ausführlicher Erklärungen und informativer Grafiken vermittelt.

Ein weiterer Traktat von Cavaza, *Rudimentos y elementos de la música práctica* (1786), der die Ausbildung am *Real Colegio de Niños Cantores* (der Schule für Sängerknaben, die der Königlichen Musikkapelle angegliedert war) dokumentiert, widmet sich ausschließlich der Solmisierung mit Mutationen. In *El cantor instruido* hingegen wird der Leser auf engem Raum mit verschiedenen Solmisierungssystemen konfrontiert.

BIOGRAFISCHES

Cavazas Lebenslauf ist weitgehend unbekannt. Er trat die Stelle als Solo-Oboist an der *Real Capilla de Madrid* am 16. Juli 1744 an und stand im königlichen Dienst bis zu seinem Tod im Jahr 1790, also fast ein halbes Jahrhundert lang. Cavaza war der erste Oboist spanischer Nationalität, der dieses Amt bekleidete.⁶ Seine Nationalität ist keine Nebensächlichkeit, denn die einflussreichen *Diccionarios* von Baltasar Saldoni und Felipe Pedrell widersprechen sich bezüglich Cavazas Herkunft. Nach Saldoni wurde er in Madrid geboren, während Pedrell ohne weitere Belege annimmt, Cavaza zähle zu den italienischen Musikern, die nach Spanien kamen, um in der königlichen Kammer und Kapelle zu dienen,⁷ was aber chronologisch nicht stimmen kann.⁸

4 Bei der Seitenzählung wiederholen sich die Seiten Nr. 86 und 87.

5 Eine eingehende Beschreibung des gesamten Traktats findet sich bei Rodríguez López (2002, 202–210). Für einen ausführlichen Bericht über die gesangstechnischen Aspekte siehe Morales (2008, 49–54). Ich beschränke mich hier auf die Behandlung der verschiedenen Solmisierungssysteme.

6 Vgl. Kenyon de Pascual 1984, 432.

7 Saldoni 1881, 384; Pedrell 1897, 334.

8 In den 1720er Jahren existierte parallel zu der Königlichen Kapelle in Madrid ein eigenständiges Musikensemble für die Sommerresidenz in San Ildefonso. Manche Musiker aus der Madrider Kapelle zogen mit König Philipp V. nach La Granja in San Ildefonso um. Hinzu kamen Musiker aus Italien, die von Francesco Gasparini ausgewählt wurden. Vgl. Lolo 1988, 45 und Ortega Rodríguez 2010, 33.

Eine Äußerung Cavazas im zweiten Teil des *El cantor instruido* ist in diesem Zusammenhang erwähnenswert. Dort notierte Cavaza einen vierstimmigen Vokalsatz mit Begleitstimme (Violon) zum Hymnus *Tantum ergo*, mit dem Vermerk »von meinem Meister Dn. Leonardo Leo komponiert«. ⁹ Ein weiteres Beispiel von Leo, eine Reduktion von *Ma l'aere intanto sul destriero alato* aus der Kantate *L'Andromada*, findet sich unter den Notenbeispielen zur Darstellung des Rezitativstils. ¹⁰ Da Leo nie in Spanien gewesen ist, schließt María Rodríguez López nicht aus, dass Cavaza zumindest Teile seiner Ausbildung in Neapel absolviert haben könnte. ¹¹ Mangels aussagekräftiger Belege erscheint es aber viel wahrscheinlicher, dass Cavaza Werke von Leo gründlich studiert und als Vorbilder genutzt hat. Exemplare von Leos Solfeggi sind in Madrid ohnehin belegt.

Cavazas Herkunftsdaten wurden u. a. anhand seines Testaments endgültig geklärt. ¹² Als Sohn von Juan Baptista Cavazza (sic) und Juana Ansalda, beide aus der Genuesischen Republik, wurde er in den 1720er Jahren in Toledo geboren. Sein Vater diente zu dieser Zeit als Oboist an der dortigen Kathedrale. Vermutlich hat Manuel seinen ersten musikalischen Unterricht vom Vater erhalten. Bis zu seiner Aufnahme in die Königliche Kapelle ist kaum Näheres über seinen Werdegang bekannt. Von 1747 bis 1758 wurde er für das Orchester am *Real Coliseo del Buen Retiro*, unter der Leitung des berühmten Sängers Carlo Broschi, genannt Farinelli, verpflichtet, was sein hohes instrumentales Können belegt. Außerdem komponierte er Pflichtstücke für Probespiele der Königlichen Kapelle, an denen er mehrmals als Juror teilnahm. ¹³

Eine autografe Kopie von Cavazas *Rudimentos y elementos de la música práctica* enthält ein loses Blatt, unterschrieben von Fray Pedro Carrera, Organist am *Real Convento del Carmen* in Madrid. ¹⁴ Das zweiseitige Schreiben ist eines der wichtigsten Dokumente zu Cavazas Leben und Persönlichkeit. Darin hält Carrera fest, dass Cavaza am Prüfungsausschuss für die *Solfeo*-Lehrstelle an der Königlichen Schule für Sängerknaben im Jahr 1781 teilnahm. Dort habe Cavaza die guidonische Solmisation als unabdingbar verteidigt. ¹⁵ Zugleich belegt seine Teilnahme an dieser Kommission, dass er auch auf diesem Gebiet eine gewisse Autorität genoss.

9 Cavaza 1754, {51}. Die geschweiften Klammern verweisen auf die neue Seitenzählung im zweiten Teil des Traktats.

10 Cavaza 1754, {66}. Hauptquelle: [Colectânea de Árias e Recitativos do Séc. XVIII].

11 Rodríguez López 2002, 197.

12 Vgl. Kenyon de Pascual 1984, 433; Kenyon de Pascual 1999, 451 f.

13 Im Schlossarchiv befinden sich heute insgesamt 36 Pflichtstücke, die zwischen 1760 und 1807 für die instrumentalen Probespiele der Königlichen Kapelle komponiert wurden. Vier davon steuerte Manuel Cavaza bei: ein Konzert für Trompete und Streichorchester (1775), eine Flöten- und Oboensonate (1777) sowie ein Konzert für Horn und Streichorchester (1788). Siehe Ortega Rodríguez 2010, 279.

14 Cavaza 1786, im Bestand der *Biblioteca Nacional de España*.

15 Pedro Carrera über Manuel Cavaza, in Cavaza 1786: »[Cavaza] nahm am Prüfungsausschuss für die *Solfeo*-Lehrstelle am *Real Colegio de Niños Músicos* teil. Dabei vertrat er immer die Meinung, dass die Sängerknaben das guidonische System lernen müssen, oder wie es in Spanien genannt wird, [die Methode] mit Mutationen, und nicht mit der hinzugefügten Silbe Si oder Bi.« (»[Cavaza] también fue Juez Examinador para el Magisterio de primeras Solfas del Real Colegio de Niños Musicos, y sostuvo, y defendió que en él se devia enseñar según el Methodo ó Sistema de Guido, conocido y entendido por español (esto es) con Mutanzas, y no con la voz añadida Si ó Bi.«) Alle Übersetzungen stammen vom Verfasser.

Cavazas Übersetzungen und Schriften zur Musik haben ihm, wohl zu Unrecht, den Ruf eines sehr konservativen Musikers eingebracht.¹⁶ Zweifelsohne verfügte er über breite Kenntnisse von musikalischen Traditionen weit über die Grenzen Spaniens hinaus, darunter insbesondere auch von dem modernen italienischen Stil.

SOLMISATIONSSYSTEME OHNE MUTATIONEN

Am Ende des 19. Kapitels des ersten Teils von *El cantor instruido*, nachdem die Mutationen ausführlich erklärt worden sind, stellt Cavaza eine erste Solmisationsmethode ohne Mutationen vor. Nach dem üblichen Dialog zwischen Meister und Lehrling und vor Beginn des 20. Kapitels widmet er sich kurz dem System des »berühmten Bischofs Cramuel«:

Um ohne Mutationen zu singen, hat der berühmte Bischof Cramuel [sic] die Solmisationsilbe *Bi* erfunden, die nach den ersten sechs Silben der ersten *Deducción* [= Hexachord] gesungen wird. Anschließend wird das erste Hexachord eine Oktave höher wiederholt. So wird immer *por Natura* [= im *cantus durus*] gesungen, wobei jene Silbe *Bi* dem *Signo Befabemi* zugewiesen wird. Auf diesem *Signo* kann auch die Silbe *Ba* stehen, um *por Bemol* [= im *cantus mollis*] zu singen. Dies geschieht in *Propiedad de Bemol* [= im *cantus mollis*], aber ohne *Deducción* [= ohne Einbeziehung der Silben aus dem *hexachordum molle*], denn es beginnt stets mit der Silbe *ut* in *Cesolfaut*, also: *C.ut D.re E.mi F.fa G.sol A.la Bi.* oder *por Bemol Ba. C.ut D.re E.mi* usw.¹⁷

»Bischof Cramuel« verweist hier auf den Zisterzienser Juan Caramuel y Lobkowitz (1606–1682). Dieser hatte grundsätzliche Kritik an der Komplexität der Mutationen im guidonischen System geübt, denn ihm zufolge unterschieden sich »der *cantus mollis* und der *cantus durus* [...] nicht in der Stimme, sondern nur in der Feder«. ¹⁸ Stattdessen schlug er in einer einseitigen Veröffentlichung mit dem Titel *Ut, Re, Mi, Fa, Sol, La, Bi Nova Musica* ein Solmisationsystem vor, welches die Hexachordmutationen durch die Hinzufügung einer siebten Silbe *bi* oder *ba* gänzlich vermeidet. Eine lateinische Fassung dieser Schrift wurde 1646 in Wien gedruckt, eine auf Spanisch 1666 in Rom.¹⁹ Daniel Sabaino geht davon aus, dass ein Kapitel in Caramuels umfangreichem Traktat *Arquitectura civil recta y obliqua* die spanische Fassung, die als verschollen gilt, wörtlich wiedergibt.²⁰ Dort heißt es sinngemäß, die Unterscheidung zwischen *cantus durus* und *cantus mollis* sei gegen-

16 Vgl. Rodríguez López 2002, 194 f.

17 Cavaza 1754, 79 (»Para cantar sin necesidad de Mutanza inventó el ilustrissimo Obispo Cramuel [sic] la voz *Bi*, la que se habrá [?] de poner despues de acabadas las seis voces de la primera Deduccion [= Hexacordio], y pronunciada dicha voz *Bi*, repetia la misma Deduccion en grado [= Octava] mas alto, cantando siempre por Natura, y constituyendo dicha voz en *Befabemi*: también á este mismo signo le daba otra voz *Ba* para cantar por Bemol en Propiedad, mas no en Deduccion pues, como dixe siempre comenzaba *ut* en *Cesolfaut* assi: *C.ut D.re E.mi F.fa G.sol A.la Bi.* ó por Bemol *Ba; C.ut D.re E.mi* &a.«).

18 Caramuel 1678, Catalogo [L] (»Prueba con claridad que el canto de b mol, y quadrado, no se distingue en la voz, sino en la pluma.«).

19 Ein Exemplar der Wiener Ausgabe soll in der *Cattedrale di Sant’Ambrogio* in Vigevano (Lombardei) vorhanden sein. Vgl. Sanhuesa Fonseca 1999, 265. Sabaino (2008, 238) hält es allerdings für verschollen.

20 Ebd. Gemeint ist der 5. Artikel aus dem 7. Teil (Lamina XXXVIII).

standslos und somit die ganze Doktrin um die Guidonische Hand bloß überflüssig und mühsam.²¹ Caramuels Vorschlag einer siebten Silbe lautet dort:

Die Stufen zum Hinauf- und Heruntergehen in der Oktave sind sieben an der Zahl, genauso die Silben: *ut, re, mi, fa, sol, la, bi*. Es gibt nur einen Gesang, in dem Naturale, Durum und Molle zusammenkommen. Wenn der Ton *Bi* mit *b* geschrieben wird, so wird *Ba* gesungen und es handelt sich um einen Halbton. *Ba* ist also nötig, wenn auf- oder absteigend *Fa* gesungen wird, denn *FA*, *BI* wäre ein Tritonus und *BI*, *FA* wäre eine falsche Quinte. Stattdessen werden *FA*, *BA*, Quarte, bzw. *BA*, *FA*, reine Quinte, gesungen.²²

Dieses System kommt ohne Mutationen und ohne Transpositionen aus. Ein Tonbuchstabe entspricht einer einzigen Tonsilbe, z. B. *a* ist immer *la*. Dieses zu jener Zeit nicht sehr verbreitete System entspricht fast den heute in den romanischen Ländern üblichen Notennamen: Man müsste lediglich *ut* gegen *do* sowie *bi* gegen *si* tauschen. Die Silben *bi* und *ba* lassen sich leicht als Zusammenführung des Tonbuchstabens *b* und der Vokale aus den Solmisationssilben *fa* und *mi* ableiten, wobei *b-fa* zu *ba* bzw. *b-mi* zu *bi* wird. Das dazugehörige Notenbeispiel zeigt einen praktischen Vorteil dieser Methode, denn die Korrespondenz der Vokale, also *fa-ba* oder *mi-bi*, entspricht stets reinen (statt ›unharmonischen‹ übermäßigen oder verminderten) Quarten und Quinten.

Considerense las notas que se siguen.

FA BI FA BA BI fa BA FA

Tritono. Quarta. Quinta falsa. Quinta fina.

Abbildung 1: oben: Solmisation ohne Mutationen nach Caramuel; Skala in Anlehnung an Caramuels »Scala musica« (Caramuel 1678, Tratado V, 88); unten: *mi contra fa* (ebd., Tratado VII, 61)

Caramuel war kein professioneller Musiker, sondern gehört dem Typus des Universalgelehrten an. Da sein außergewöhnliches System fast ausschließlich in einem Traktat zur Geschichte der Architektur, also fernab vom Gebiet der *musica prattica*, überliefert worden ist, stellt sich die Frage, welche Wirkung davon ausgegangen ist. Cavazas *El cantor instruido* hingegen ist ein durch und durch praxisorientiertes Werk, worin Caramuels System dennoch kurz Erwähnung findet. Die Solmisation mit der siebten Silbe *bi* oder *ba*

21 Vgl. Caramuel 1678, Tratado VII, 60: »Haze demostracion, que toda Dotrina de la mano es superflua: persuade que es vana y fingida la división del Canto en el de Naturaleza ♮ Be-quadro, y ♭ Be-mol: porque no hay sino un solo modo de cantar. Enseña a solmizar sin mutanzas: y concluye, que la Musica de Guidon Aretino no es otra cosa, que un ingenioso y muy trabaxado desacierto.«

22 Ebd., 61 (»Los grados por donde se sube y abaxa en la Otava son siete, y las syllabas con que se entonan otras tantas: conviene a saber, *ut, re, mi, fa, sol, la, bi*. [...] No hay sino solo un canto, porque coinciden Natural, Duro y Abemolado. [...] Si donde se havia de cantar *Bi*, estoviesse esta, nota *b*, entonces se entonara *Ba* y sera Medio-tono. Es necessario decir *Ba*, quando abaxando, o subiendo, se viene el *Fa*: porque *FA*, *BI* seria tritono y *BI*, *FA*, quinta falsa, en cuyo lugar se sustituye *FA*, *BA*, quarta: y *BA*, *FA*, quinta entera y perfecta.«).

wurde vor allem von Fray Pedro de Ureña (* um 1580), Caramuels Lehrer, und von Fray Tomás Gómez († 1688) unter den Zisterziensern in Spanien verbreitet. Sanhuesa Fonseca geht außerdem davon aus, dass Caramuels Methode in *Ut, Re, Mi, Fa, Sol, La, Bi Nova Musica* eine interne Empfehlung an die Zisterzienser im deutschsprachigen Raum zur Vereinfachung des Kirchengesangs gewesen sei.²³

Gleich nach dem Hinweis auf Caramuels System stellt Cavaza als »Musico-systema Francés para cantar sin Mutanzas« ein zweites System mit einer siebten Silbe vor.²⁴ Caramuels Reduktion auf eine einzige Skala geht ihm offensichtlich zu weit. Wenn man ohne Mutationen singen möchte (und diese Möglichkeit räumt er durchaus ein), hätten die Franzosen eine bessere Lösung:²⁵

So viel zu der Erfindung [dem System Caramuels], die ein gewisser Geistlicher seine eigene nannte. Meiner bescheidenen Ansicht nach haben es die Franzosen allerdings viel besser gemacht, [...] denn Caramuel bedient sich eines einzigen Hexachords für alle drei *Propiedades*. [Die Franzosen] hingegen ordnen die Silben in zwei *Propiedades*, *de Natura* und *de Bemol*.²⁶

Nach dieser Methode soll eine Silbe *si* am oberen Ende des *hexachordum naturale* oder des *hexachordum molle* hinzugefügt werden, bevor die Skala erneut mit der Silbe *ut* weitergeht. Sie übernimmt also den Ort von *B.mi* im *cantus durus* und von *E.mi* im *cantus mollis*. Die beiden Grundskalen bzw. Transpositionen des Tonsystems bleiben somit erhalten.²⁷

Ich kritisiere das französische System nicht, im Gegenteil. Wer es erfunden und eingeführt hat, verdient ein großes Lob, solange es um die Vereinfachung für die Anfänger geht. Sie sollten sich aber auch unser [spanisches] System aneignen, welches auch sonst überall praktiziert wird. Die Silbe *si* ist nicht diejenige, die meinen Ohren am besten gefällt. [...] Diese Nation [Frankreich] zeichnet sich durch dieses System und den Gebrauch merkwürdiger Taktarten aus, die ich bereits darstellte. Auch von der Schlüsselsimulation machen die Franzosen Gebrauch. Ich gebe zu,

23 Vgl. Sanhuesa Fonseca 1999, 264. Mit ihrer Kritik an der Solmisation mit Mutationen sind diese Zisterzienser im 17. Jahrhundert nicht allein. Mehrere Autoren gingen die Problematik des ›Solmisierens von sieben Tönen mit sechs Silben‹ an, und häufig wurde dabei eine Möglichkeit der Solmisation ohne Mutationen vorgestellt. Adriano Banchieri (1614, 18–24) spricht in der dritten Auflage seiner *Cartella musicale* von einem »einfachen und unfehlbaren System«. Aus dem spanischen Raum wären hier die Beiträge von Pedro Cerone und Andrés Llorente zu nennen. Diese beiden Autoren schlagen ebenfalls eine siebte Silbe *bi/ba* vor, die allerdings anders als bei Caramuel oder Banchieri verwendet wird. Ihre Methode entspricht eher dem System, das Cavaza als »französisch« bezeichnet und welches er direkt nach Caramuels System vorstellt (siehe unten).

24 Cavaza 1754, 79 sowie {43}.

25 In Quellen des 18. Jahrhunderts fällt immer wieder auf, dass die unterschiedlichen Solmisationssysteme auf Regionen bzw. Nationen bezogen werden. Dies bedeutet allerdings nicht, dass jeder Autor unter einem ›französischen System‹ genau dasselbe versteht.

26 Cavaza 1754, 79 (»Esta invencion cierto Religioso, escritor de Musica, quiso atribuir a su propio ingenio; pero (a mi corto entender) mejor lo han hecho los Franceses, [...] pues aquel [sistema de Caramuel] constituye solo una Deduccion, comun á todas tres Propiedades [...]. [Los franceses] ordenan, y establecen dos Propiedades de Natura, y de Bemol.«).

27 Genau diese Art der Solmisation ohne Mutationen wird in Frankreich bereits 1666 in der *Méthode facile pour apprendre à chanter la musique* vermittelt. Das anonyme Heft, häufig Guillaume-Gabriel Nivers zugeschrieben, verzichtet von Anfang an gänzlich auf die Solmisation mit Hexachorden und macht von einer siebten Silbe *si* Gebrauch. Siehe Anonym/[Nivers] 1666, 8 f. sowie 14 f.

dass diese Art des Singens ohne Mutationen einfacher ist: Wenn es dir gefällt, so nutze es; wenn nicht, soll diese Beschreibung unsere Neugier gestillt haben.²⁸

Als wesentlichen Vorzug dieses französischen Systems hebt Cavaza dessen Einfachheit hervor. Zu seiner Verdeutlichung zeichnet er eine schematische Darstellung ohne Notenlinien, wie er sie zuvor bereits für das »Systema maximo Latino«, also das Tonsystem des *Camut*, sowie für die Hexachordlehre im Sinne der Guidonischen Hand verwendete.²⁹ Die Grafiken zu den unterschiedlichen Begrifflichkeiten und Solmisationssystemen wirken stets integrativ, d. h. dem Autor gelingt die Darstellung eines absoluten, fixen Tonraumes, dessen Zusammenhang anhand von Tonbuchstaben, Tonsilben, Hexachorden sowie transponierten Tonsilben erklärt werden kann.

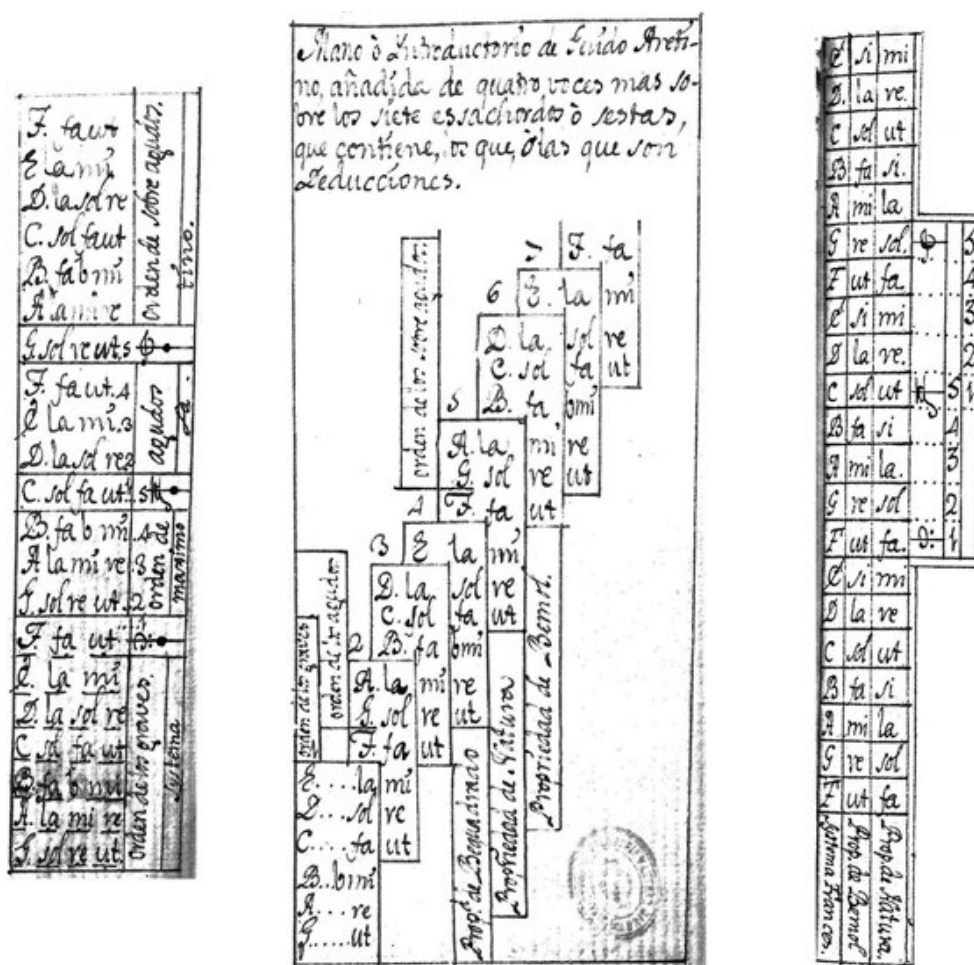


Abbildung 2: Grafiken aus *El cantor instruido* (Cavaza 1754, 10, 14 und 80); links: »Systema máximo Latino«; Mitte: »Mano Introdutoria de Guido Aretino«; rechts: »Músico-systema Francés para cantar sin Mutanzas«; Bildquelle: *Biblioteca Histórica Marqués de Valdecilla, Universidad Complutense de Madrid*

28 Cavaza 1754, 80 (»No vitupero á este [sistema] Frances; antes es digno de alabanza quien le introduxo, e inventó, si fue con zelo del aprovechamiento, y facilidad del Principiante; más rezelo, fuesse particularizarse de todo el resto de las demás Naciones, que siguen el nuestro: no obstante aquella voz Si su articulación no es la que mejor me suena al oído; bien que discurro, será el no oírla con la frecuencia que estas otras voces: esta Nación, cierto es que, se ha particularizado en esto, y en los tiempos estraños, que en su lugar manifesté; pero en las claves accidentales no obstante se valen del mismo fingimiento de las naturales, que usamos, como de todo lo demás. Confieso ser mas fácil este modo de cantar sin mutanzas: si te gusta usale; si no pásse por curiosidad su esplicacion, y basta.«).

29 Ebd., 10 bzw. 14.

AKZIDENZIE, SCHLÜSSEL UND ›SCHLÜSSELSIMULATION‹

Die Bedeutung der Akzidenzen thematisiert Cavaza im 13. Kapitel des ersten Teils von *El cantor instruido*. Die beiden soeben besprochenen Solmisationssysteme ohne Mutation stellt er erst im 19. Kapitel vor. Alle seine Instruktionen zu den Akzidenzen geschehen somit im Kontext der Solmisation mit Hexachorden. Umso interessanter ist in diesem Zusammenhang die Handhabung der Solmisationssilben, denn ein Kreuz (im Original *Sustenido* oder *Diesis*) kann bewirken, dass eine Note, die sonst als *fa* solmisiert wird, zu einem *mi* gemacht wird. Ein Be (im Original *Bemol*) wiederum verwandelt eine *mi*- unter Umständen in eine *fa*-Silbe.

Jedes Alterationszeichen modifiziert die darauffolgende Note einerseits in der Note selbst, andererseits in ihrer Solmisationssilbe. Das Kreuz beispielsweise erhöht die Note um einen Halbton, das ist der erste Effekt. Der zweite Effekt ist, dass jene Note nun als *mi* solmisiert wird, obwohl sie naturgemäß *fa* heißen würde.³⁰

Obwohl Kreuze und Bes prinzipiell auf jeder Skalenstufe denkbar sind, betont Cavaza die Wechselwirkung der Silben *mi* und *fa*, wodurch ein Wechsel in eine benachbarte Tonart als die Veränderung genau dieser Silben ausgedrückt werden kann. So stelle man sich in moderner Terminologie vor, dass in einem C-Dur-Kontext der Ton *f* (*fa*), durch ein Kreuz zu *fis* (*mi*) alteriert wird, um eine Ausweichung nach G-Dur zu signalisieren. Andererseits verwandelt die Tiefalteration eines *h* (*b-mi*) den betreffenden Ton zu einem *b* (*b-fa*) und deutet auf diese Weise eine Ausweichung nach F-Dur an.

Wenn es an späterer Stelle im Traktat um die praktische Solmisation geht, sagt Cavaza aber, man solle die Töne ohne Berücksichtigung der Akzidenzen solmisieren und nicht nach jedem Kreuz *mi* bzw. nach jedem Be *fa* singen.

Wenn du inmitten der Lektionen, die du gerade singst, ein Kreuz oder ein Be findest, solltest du nicht die Regel befolgen, wonach ein Kreuz als *mi* bzw. ein Be als *fa* solmisiert wird. Vielmehr müsstest du die Silbe singen, die zu der aktuellen *Deducción* [= Hexachord] gehört. D. h.: *fa*, obwohl es sich um ein Kreuz handelt, oder *mi* auf einem Bemol. [...] Es reicht, wenn du den Ton im Sinne des Kreuzes oder Bes intonierst.³¹

Dieser scheinbare Widerspruch ist lösbar, wenn man bedenkt, dass Cavaza zwei unterschiedliche Ebenen anspricht. Der *mi-fa*- bzw. *fa-mi*-Wechsel ist eigentlichen Modulationsprozessen vorbehalten, und zwar auch solchen, die nur vorübergehend eintreten im Sinne einer kurzen Ausweichung. Alle anderen Akzidenzen gehören der FigurationsEbene an und sollen keinen Einfluss auf die Solmisationssilben haben (siehe Abb. 6).

Solche Wechsel sind zweifelsohne ein mühsames Vorgehen, das nur in einem limitierten harmonischen Rahmen praktikabel ist. Sie erfordern einen ständigen analytischen

30 Ebd., 49 (»Cada uno de estos causa dos efectos á la figura, á quien se arrima, ó que inmediatamente le sigue; el primer efecto es en la misma figura, el segundo en la voz que a dicha figura corresponde, y assi el *Sustenido*; ó *Diesis* altera, ó crece a la tal figura medio punto mas del que ella tiene naturalmente, que es el primer efecto: hace por segundo efecto, que á la tal figura se le de la voz *Mi*, aunque se llame ella naturalmente *Fa*.«).

31 Ebd., 81 (»Quando en medio de alguna de las lecciones, que por ahora vas cantando, encontrases algun sostenido, ó bemol no te canses en guardar con ellos la regla, que en su lugar se dio, de que al Sostenido se le avia de llamar *Mi* y al Bemol *Fa*, sino darle ahora aquella voz que por la Deduccion, que vas cantando le pertenezca: esto es: ó *Fa* aunque aya Sostenido, ó *Mi* aunque tenga *Bemól*, ú otras, [...] basta que procures darle la entonacion que como á Sostenido ó Bemol corresponda.«).

Blick, um die jeweilige Funktion der Akzidenzien richtig einzuordnen – je ›chromatischer‹ die Musik, je unklarer die tonartlichen Verhältnisse, desto schwieriger und unübersichtlicher wird es.

Ein Hilfsmittel in diesem Zusammenhang wird in der spanischen Literatur als *fingimiento de clave*, wörtlich übersetzt ›Schlüsselsimulation‹, vermittelt. Das Prinzip lässt sich anhand der Grafik in Abbildung 3 veranschaulichen. Im Zusammenhang mit den Schlüsseln erklärt Cavaza, dass ein und derselbe Punkt im Notensystem jedem Tonbuchstaben zugeordnet werden kann.³² Die insgesamt sieben Schlüssel können das ganze System überall hin verschieben. Hierbei kritisiert Cavaza den französischen Violinschlüssel auf der ersten Linie. Dieser sei überflüssig, weil, abgesehen von der Oktavversetzung, die Notennamen denjenigen im Bassschlüssel auf der vierten Linie entsprechen:³³

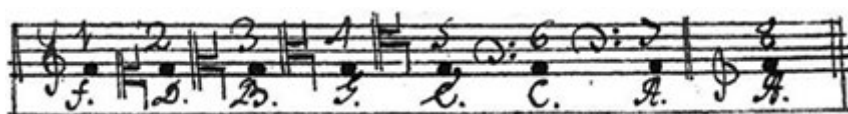


Abbildung 3: Die sieben Schlüssel und der französische Violinschlüssel (Cavaza 1754, 24); Bildquelle: Biblioteca Histórica Marqués de Valdecilla, Universidad Complutense de Madrid

Die Versetzung der Notennamen anhand der Schlüssel macht es möglich, dass Tonarten und Schlüssel zusammengedacht werden können. Außerhalb des spanischen Raumes wird dieses System z. B. von Francesco Galeazzi 1796 als »solfeggio alla francese« bezeichnet.³⁴ Unter dem Namen »Setticlavio« erläutert Galeazzi eine Möglichkeit der Anwendung aller Schlüssel, wobei in jeder Tonart die erste Stufe *do* genannt werden kann, die zweite *re*, die dritte *mi* usw.

Wenn der Sänger eine Sopran-Stimme hat, befolgt er diese Instruktion: Wenn das Solfeggio in A oder As steht, kann der Sänger im Violinschlüssel solmisieren; in H oder B, im Tenorschlüssel; in C im Diskant-; in D im Bariton-; in E oder Es im Mezzosopran-, in F im Bass- und in G im Alt-schlüssel. In einem Wort: Der Ton wird immer *naturale* sein, und die erste Skalenstufe wird immer *do* genannt.³⁵

Um diese Anweisungen nachzuvollziehen, muss man annehmen, dass das Solfeggio im Diskantschlüssel notiert ist. So ergibt sich für jede Tonart ein Schlüssel, mit dessen Hilfe der/die Sänger*in gleichsam im Sinne einer Tonika-Do-Methode solmisieren kann. Auf diese Weise wird auch eine Lektüre in allen Schlüsseln trainiert. Jede Übung in jeder beliebigen Tonart kann mit dem fiktiven Schlüssel aus dem Stegreif solmisiert werden, ohne dass dazu neue Übungen nur für diesen Zweck komponiert oder besondere Übungshefte gedruckt werden müssten.³⁶

32 Ebd., 24. Vgl. auch Cerone 1613, 515.

33 Cavaza 1754, 24.

34 Galeazzi 1796, 44 f.

35 Ebd. (»Se il Cantante è una voce di Soprano, ecco le istruzioni, che gli si danno: se il Solfeggio è in Tono A, o Ab Solfeggiate in Chiave di Violino, se in B, o Bb in quella di Tenore, se in C in Soprano, se in D in Baritono, se in E, o Eb in mezzo Soprano, se in F in Basso, e se in G Contralto: facendosi in una parola, che il Tono sia sempre naturale, e che la prima del Tono dicasi Do.«).

36 Gerade dieser ›ökonomische‹ Aspekt wird von López Remacha (1820, 20) betont.

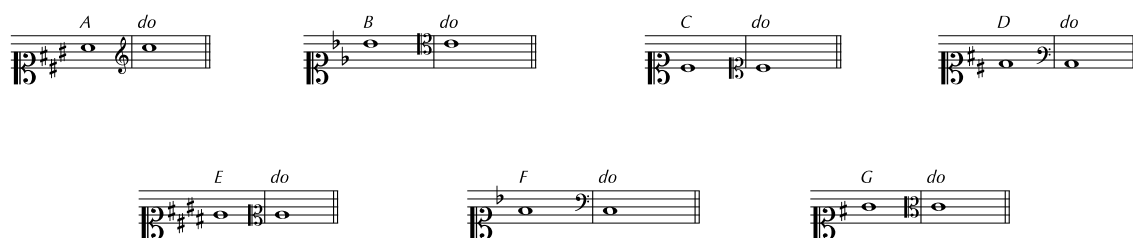


Abbildung 4: Galeazzis »Setticlavio« (Galeazzi 1796, 44 f.)

Bei jedem Tonartwechsel soll in einem neuen Schlüssel gedacht werden, was Galeazzi als große Schwierigkeit betrachtet.³⁷ Die guidonische Solmisation lehnt Galeazzi im Übrigen für moderne Musik ab, denn »wie will man sieben Noten mit sechs Silben solmisieren?«³⁸ Vom »Solfeggio alla Francese« will er die sieben Silben behalten, allerdings ohne darauf zu beharren, alle kleinen Sekundschritte mit den Silben *mi-fa* oder *si-do* zu solmisieren. Stattdessen solle der Lehrer dem Schüler erklären, dass in G-Dur die Halbtöne zwischen *si-do* und *fa#-sol* stehen, in D-Dur zwischen *fa#-sol* und *do#-re* usw. In Galeazzis Plädoyer für eine absolute Solmisation ist also für die Probleme, die durch die Schlüsselsimulation entstehen, kein Platz.³⁹

Cavaza nennt das System der Schlüsselsimulation nicht »französisch«, denn diese Bezeichnung ist bei ihm schon belegt; allerdings hält er fest, dass auch die Franzosen es praktizieren.⁴⁰ Tatsächlich wird die Methode 1696 von Étienne Loulié und 1736 von Michel Pignolet de Montéclair erwähnt.⁴¹ Pietro Cerone berichtet aber bereits 1613 über diese Praxis. Außerdem wird sie in einem anonymen katalanischen Manuskript aus den 1730er Jahren, in einem Traktat von Cavazas Zeitgenossen Gerónimo Romero de Ávila sowie in mehreren spanischen Quellen des 19. Jahrhunderts beschrieben.⁴²

Cavaza thematisiert die Schlüsselsimulation im 23. Kapitel und orientiert sich für die Bestimmung des »simulierten Schlüssels«⁴³ nicht wie Galeazzi an der Solmisationssilbe

37 Vgl. Galeazzi 1796, 45: »Or chi non vede quanto difficile, e lungo sia un tal metodo, specialmente nelle modulazioni, ove ad ogni nuovo accidente, nuova Chiave. Non è egli un caos da far perder la pazienza al più paziente Scolaro?«

38 Ebd., 43 (»Questo Solfeggio [sistema di Guido] era ottimo, e molto bene immaginato per il Canto Fermo, le cui cantilene di rado eccedono l'estensione di un Esacordo, ma essendosi poi addattato al canto Figurato è riuscito imperfettissimo: come in fatti solfeggiare 7. note con 6. nomi?«).

39 Ebd., 46 (»Se fra tante opinion mi è lecito l'avventurare il mio qualunque siasi sentimento, dirò, che addattando il Solfeggio alla Francese col Do, e con Si, come il più facile, e naturale, in vece di voler persistere a dar sempre alle diverse note, che formano i Semitoni gli stessi nomi Mi Fa, Si Do, si potrebbe dare loro nomi diversi, con farne accorto lo studente, il che mi pare assai più comodo, e facile. Solfeggiando in tono di G, i Semitoni cadono fra Si Do, e Fa# Sol: passando la Tono di D, cadono fra Fa# Sol, e Do# Re, e così via discorrendo.«).

40 Vgl. Cavaza 1754, 80: »En las claves accidentales no obstante se valen [los franceses] del mismo fingimiento de las naturales, que usamos [los españoles].«

41 Louillé 1696, 25–29; Montéclair 1736, 9–18.

42 Cerone 1613, Libro VI, 493 f.; Anonym ca. 1730, 14 f.; Romero de Ávila 1761, 267; Pérez de Albéniz 1802, 66; Carrera 1805, 38; Carrera 1815, 75; López Remacha 1820, 20.

43 Im Original »clave accidental« oder »clave transportada«. Andere Quellen (wie z. B. Carrera 1805, 38) nennen den transponierten Schlüssel »clave natural«. Dieser Begriff ist etwas irreführend, denn damit ist der Schlüssel gemeint, mit dessen Hilfe die erste Skalenstufe mit der Solmisationssilbe *do* gesungen wird. Er ist »natürlich«, weil er mit wenigen Akzidenzien auskommt. Nach dieser Logik ist jede Melodie, die in einer anderen Tonart als C-Dur steht, »transponiert« notiert.

do, sondern an den *mi*- und *fa*-Silben. Dies liegt daran, dass Cavaza die Schlüssel als Hilfsmittel zur richtigen Einordnung der Halbtöne, also der *mi*- und *fa*-Stufen innerhalb der Skala, versteht, insbesondere wenn ein alterierter Ton eine Ausweichung initiiert.⁴⁴ Weil Cavaza in diesem Zusammenhang mit Hexachordmutationen operiert, heißt die siebte Skalenstufe bei ihm *mi* und nicht *si*, wie bei Galeazzi, Loulié oder Montéclair.

Cavazas umfangreiche Tabelle im Kapitel 24 stellt ein Koordinatensystem dar, mit dessen Hilfe der simulierte Schlüssel für alle möglichen Tonarten je nach Originalschlüssel herausgefunden werden kann. Galeazzis »Setticlavio« liefert die simulierten Schlüssel nur im Falle einer Vorlage im Diskantschlüssel. Cavaza dekliniert das Prinzip hingegen durch und schließt auch alle anderen Originalschlüssel mit ein. Außerdem betont er, dass z. B. G- und Ges-Dur mit demselben Schlüssel solmisiert werden können.

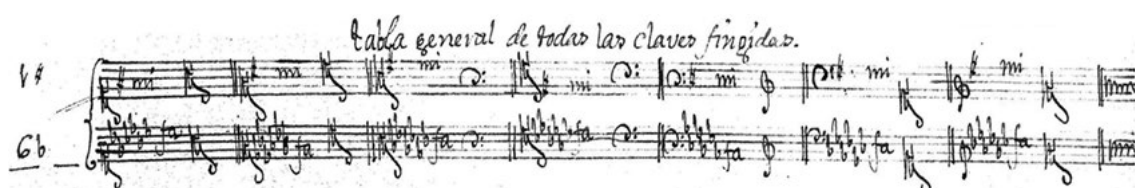


Abbildung 5: »Tabla general de todas las claves fingidas«, Ausschnitt (Cavaza 1754, {41}); Bildquelle: Biblioteca Histórica Marqués de Valdecilla, Universidad Complutense de Madrid

Der simulierte Schlüssel kann auch ohne Tabelle herausgefunden werden, denn die Faustregel ist aus der Tabelle leicht ersichtlich und wird auch in dieser Form von anderen Autoren beschrieben:⁴⁵ In einer Kreuztonart wird der fiktive C-Schlüssel einen Punkt über der *mi*-Silbe platziert, die vom letzten Kreuz in der Generalvorzeichnung angezeigt wird. In einer Be-Tonart ist die *fa*-Silbe maßgeblich, denn der simulierte C-Schlüssel liegt vier Punkte unter der *fa*-Silbe, die vom letzten Be gekennzeichnet wird. Im Falle von G- und Ges-Dur führen beide Wege vom originalen Diskant- zum Altschlüssel, wie das erste Beispiel in Abbildung 5 zeigt. Da die Schlüssel bekanntermaßen nur auf den Systemlinien stehen dürfen, muss gelegentlich auch ein F-Schlüssel eingesetzt werden.

In Abbildung 6 zeigen die Systeme unter der Transkription des Originalbeispiels, in welchen Schlüsseln die Melodie zum Solmisieren gelesen werden soll. Da das Beispiel in D-Dur beginnt und endet, soll dort der Baritonschlüssel hinzugedacht werden. Bei der Ausweichung nach A-Dur ab der Mitte von T. 3 wird im Violinschlüssel weitergelesen. In T. 4 wird für knapp zwei Töne, die Cavaza offenbar in E-Dur verortet, der Mezzosopranschlüssel herangezogen (siehe Abb. 6, Buchstabe B). Die Akzidenzien in T. 1 f. (siehe Abb. 6, Buchstabe A) rechnet er hingegen der Figurationsebene hinzu, wie die dort notierten Solmisationssilben, die diese Akzidenzien nicht berücksichtigen, zeigen. Die Silben zeigen außerdem, dass das Beispiel ohne siebte Silbe, also mit Mutationen, solmisiert werden soll, was die Komplexität der Aufgabe erheblich erhöht.

44 Vgl. Cavaza 1754, {39}: »La razón es clara: El fingir la clave es, para que con la buena ordenacion de las deducciones podamos entonar con facilidad, y dar la voz *mi* á aquellos sostenidos de orden, que en la clave, ó en medio de la canturia hallamos.«

45 Siehe z. B. Pérez de Albéniz 1802, 78 oder Carrera 1805, 38.



Abbildung 6: Simulierte Schlüssel mit Kreuzen, Ausschnitt (Cavaza 1754, 84); Bildquelle: *Biblioteca Histórica Marqués de Valdecilla, Universidad Complutense de Madrid*

Das System mit den simulierten Schlüsseln ist anspruchsvoll und lässt einen gewissen Interpretationsspielraum. Fast alle Autoren weisen auf seine Schwierigkeiten hin und empfehlen es, wenn überhaupt, nur für Sänger und nicht für Instrumentalisten.⁴⁶ Die Sänger müssen sich über die herrschende Tonart stets im Klaren sein und entsprechend den Schlüssel samt Solmisationssilben anpassen.

Hat Manuel Cavaza, der gefeierte Oboist, Komponist und Theoretiker, auch tatsächlich Gesangsschüler*innen unterrichtet? In den biografischen Daten zu Cavaza sind keine Anstellungen als Gesangs- oder *Solfeo*-Lehrer belegt, wiewohl seine Schriften dem elementaren Unterricht von Sängerknaben zuzuordnen sind. Mit großer Wahrscheinlichkeit erteilte Cavaza Gesangsunterricht im privaten Rahmen,⁴⁷ wie es aus den letzten Seiten von *El cantor instruido* hervorgeht. Dort berichtet er von einer jungen Schülerin, die unter seiner Anleitung »viele anspruchsvolle Sachen singen konnte«.⁴⁸

Eine wiederkehrende Forschungsfrage hinsichtlich historischer *Solfège*-Materialien betrifft den konkreten Gebrauch von Solmisationssilben.⁴⁹ Cavazas Manuskript liefert dazu keine eigene Methode und seine Kompilation erhebt auch keinen Anspruch auf Vollständigkeit. Wie andere spanische Autoren seiner Zeit zeigt er vielmehr einen Sinn für Pragmatismus, um den musikalischen Alltag zu bestreiten. Während er im Kontext der Ausbildung der Sängerknaben an der Königlichen Kapelle die guidonische Solmisation für unverzichtbar hielt, räumte er den Lernenden andernorts eine gewisse Freiheit ein. Das Solmisieren mit und/oder ohne Mutationen konnte von ein und derselben Person gelehrt werden.

46 Vgl. Carrera 1805, 38: »Para los Instrumentistas es fácil y pronto el método primero [sin transposición]: para los que hayan de cantar tengo por mas seguro el segundo [en clave natural]. Conozco sus dificultades, y por lo mismo no me decido ni por uno ni por otro.« Siehe auch López Remacha 1820, 20.

47 Vgl. Rodríguez López 2002, 198.

48 Cavaza 1754, {103}.

49 Siehe dazu auch die Rezension von Hans Aerts in dieser Ausgabe der *ZGMTH*.

Cavazas Ausführungen beweisen, dass er über breite Kenntnisse alter und moderner *Solfège*-Traditionen verfügte. Zwar ist anzunehmen, dass zu jeder Zeit mehrere und zum Teil widersprüchliche Lehrtraditionen koexistierten. Dennoch ist es bemerkenswert, dass ein einziger Autor die Vielfalt solcher Traditionen beschreiben und nach Ausbildungszweck und institutionellem Zusammenhang einordnen kann. Auf der Suche nach einem »optimalen« Solmisationssystem ist Cavazas Satz am Ende des Kapitels zum französischen System wohl das einzig richtige Motto: »Wenn es Dir gefällt, so nutze es«. ⁵⁰

Literatur

- Anonym [vermutlich Guillaume Nivers] (1666), *Méthode facile pour apprendre à chanter la musique*, Paris: Ballard.
- Anonym (ca. 1730), [Tratado de composición], Ms., E-Boc MM 12-VI-4. Ref. MM_0052. <https://mdc.csuc.cat/digital/collection/MMautors/id/6797> (10.6.2021)
- Anonym (ca. 1725–1800), [Colectânea de Árias e Recitativos do Séc. XVIII], Ms., P-Ln C.I.C. 14/2. <http://id.bnportugal.gov.pt/bib/catbnp/987329> (10.6.2021)
- Banchieri, Adriano (1614), *Cartella musicale nel canto figurato, fermo & contrapunto*, 3. Auflage, Venedig: Giacomo Vicenti.
- Caramuel, Juan (1678), *Architectura Civil, Recta y Obliqua. Considerada y Dibuxada en el Templo de Ierusalen*, 2 Bde., Vegeven: Imprenta Obispal.
- Carrera Lanchares, Pedro (1805), *Rudimentos de música: divididos en cinco instrucciones que facilitan la más pronta inteligencia*, Madrid: Josef Doblado.
- Cavaza, Manuel (1754), *El cantor instruido o Maestro aliviado*, Ms., E-Mbhmv BH MSS 597. http://dioscorides.ucm.es/proyecto_digitalizacion/index.php?b19508943 (10.6.2021)
- Cavaza, Manuel (1786), *Rudimentos y elementos de la música práctica escrita*, Ms., E-Mn M/1759.
- Cerone, Pietro (1613), *El melopeo y maestro*, Neapel: Iuan Bautista Gargano und Lucrecio Nucci.
- Galeazzi, Francesco (1796), *Elementi teorico-pratici di musica con un saggio sopra l'arte di suonare il violino*, Bd. 2, Rom: Michele Puccinelli.
- Kenyon de Pascual, Beryl (1984), »El primer oboe español que formó parte de la Real Capilla: Don Manuel Cavaza«, *Revista de Musicología* 7/2, 93–97.
- Kenyon de Pascual, Beryl (1999), »Cavaza Ansalda, Manuel Félix María«, in: *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, hg. von Emilio Casares, Bd. 3, Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, 451–452.
- Llorente, Andrés (1672), *El porque de la musica*, Alcalá de Henares: Nicolás de Xamarres.
- Lolo, Begoña (1988), *La música en la Real Capilla de Madrid: José de Torres y Martínez-Bravo (h. 1670–1738)*, Madrid: Universidad Autónoma.

50 Ebd., 80. Siehe Anm. 28.

- López Remacha, Miguel (1820), *La melopea. o Instituciones teórico prácticas del solfeo, del buen gusto del canto, y de la armonía*, 2. Auflage, Madrid: Fuentenebro.
- Loulié, Étienne (1696), *Éléments ou Principes de musique*, Paris: Ballard.
- Morales Villar, María del Coral (2008), *Los tratados de canto en España durante el siglo XIX: Técnica vocal e interpretación de la música lírica*, Ph.D., Universidad de Granada.
- Montéclair, Michel (1736), *Principes de musique*, Paris: [Selbstverlag].
- Ortega Rodríguez, Judith (2010), *La música en la Corte de Carlos III y Carlos IV (1759–1808): de la Real Capilla a la Real Cámara*, Ph.D., Universidad Complutense de Madrid.
- Owens, Jessie Ann (1995), »Waelrant und Bowedization. Reflections on Solmization Reform«, *Yearbook of the Alamire Foundation* 2, 377–394.
- Pedrell, Felipe (1897), *Diccionario biográfico y bibliográfico de músicos y escritores de música españoles, portugueses e hispano-americanos antiguos y modernos*, Barcelona: Víctor Berdós y Feliu.
- Pérez de Albéniz, Mateo Antonio (1802), *Instrucción metódica, especulativa, y práctica, para enseñar á cantar y tañer la música moderna y antigua*, San Sebastián: Antonio Undiano.
- Rodríguez López, María Isabel (2002), »El cantor instruido de Manuel Cavaza. Un manuscrito musical inédito en la Biblioteca Histórica de la Universidad Complutense«, *Revista de Musicología* 25/1, 189–223.
- Romero de Ávila, Geronimo (1761), *Arte de canto llano, y organo, ó promptuario musico*, Madrid: Joachin Ibarra.
- Sabaino, Daniele (2008), »Shaping a Musical Encyclopaedia: Caramuel's Musica and its Sources«, in: *Juan Caramuel Lobkowitz: The Last Scholastic Polymath*, hg. von Petr Dvořák und Jacob Schmutz, Prag: Filosofia, 235–255.
- Saldoni, Baltasar (1881), *Diccionario biográfico-bibliográfico de efemérides de músicos españoles*, Bd. 3, Madrid: Antonio Pérez Dubrull.
- Sanhuesa Fonseca, María (1999), »... Laconice Scribunt: Artes de Canto Llano en las Órdenes Religiosas españolas del siglo XVIII«, *Ilustrada Revista de Ciencias de las Religiones* 4, 257–278.

© 2021 Luis Ramos (Luis.Ramos@mh-luebeck.de)

Ramos, Luis (2021), »Solmisationssysteme in *El cantor instruido* von Manuel Cavaza. Ein Fallbeispiel zur Methodenvielfalt im 18. Jahrhundert« [Solmization Systems in *El cantor instruido* by Manuel Cavaza: A Case Study for Methodological Diversity in the Eighteenth Century], *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie* 18/1, 127–140. <https://doi.org/10.31751/1108>

Hochschule der Künste Bern / Musikhochschule Lübeck [Bern University of the Arts / University of Music Lübeck]

Dieser Text erscheint im Open Access und ist lizenziert unter einer Creative Commons Namensnennung 4.0 International Lizenz.

This is an open access article licensed under a

Creative Commons Attribution 4.0 International License.



eingereicht / submitted: 21/09/2020

veröffentlicht / first published: 28/06/2021

angenommen / accepted: 25/10/2020

zuletzt geändert / last updated: 12/07/2021

Halévy, *fugue d'école* und *basse donnée*

Birger Petersen

Fuge als satztechnische Übung – nach Cherubini die ideale Verbindung von strengem Kontrapunkt und freier Komposition – gehörte im 19. Jahrhundert an nahezu allen musikalischen Ausbildungsinstitutionen zum Standardrepertoire, so auch am *Conservatoire de Paris*: Die Wettbewerbsfugen zum *Prix de Rome* zeugen vom hohen Niveau der Ausbildung, auch wenn sich die kontrapunktische Übung immer deutlicher von der kompositorischen Ästhetik der Schreibenden entfernte. Anhand von Arbeiten Fromental Halévys wird dieses Niveau aufgezeigt. Dabei kommt sowohl der Schüler Halévy, der seine Wettbewerbsfuge 1819 unter dem Auge Cherubinis verfasste, zu Wort als auch der Lehrer Halévy, dessen Schülerarbeiten einen vergleichbaren Anspruch voraussetzten; stellvertretend wird eine Fuge des Halévy-Schülers François Bazin untersucht. Der abschließende Blick auf eine von Halévy entworfene Aufgabe – einer *basse donnée* von 1842 – erweist auch für dieses Repertoire die enge Verknüpfung von Kontrapunkt einerseits und modellorientiertem Satz andererseits, die einander niemals ausschließen.

In the nineteenth century, fugue as an exercise in compositional technique – according to Cherubini the ideal combination of strict counterpoint and free composition – was part of the standard curriculum of almost all music education institutions, including the Conservatoire de Paris. The competition fugues for the Prix de Rome testify to the high level of education provided, even if the contrapuntal exercise was becoming increasingly distant from the compositional aesthetics of the composers. Fromental Halévy's works demonstrate this level of quality. The text will present the student Halévy, who wrote his competition fugue in 1819 under Cherubini's eye, as well as the teacher Halévy, whose student works required a comparable standard; a fugue by Halévy's student François Bazin is also examined. The concluding glance at an exercise designed by Halévy – a *basse donnée* from 1842 – also shows the close connection in this repertoire between counterpoint on the one hand and scheme-oriented movement on the other, which never exclude each other.

Schlagworte/Keywords: Conservatoire; counterpoint; Fuge; fugue; Kontrapunkt; partimento; Satzmodell; schemata

Zu den wichtigsten Pariser Lehrerpersönlichkeiten in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts zählte fraglos Jacques François Fromental Elie Halévy. Dessen Beziehung zur eigenen Lehrinstitution war eng und prägend:¹ Bereits 1809, im Alter von neun Jahren, trat Halévy als Schüler ins Conservatoire ein und wurde Kompositionsschüler zunächst Henri Montan Bertons, dann Luigi Cherubinis. Zweite Preise in den Fächern Solfège, Harmonielehre und Komposition datieren von 1810, 1811 und 1814;² seine Ausbildung wurde 1819 mit dem Rompreis für die Kantate *Herminie* gekrönt – bei seiner dritten Teilnahme an diesem Wettbewerb.

Seine pädagogischen Fähigkeiten wurden am Conservatoire früh erkannt: Bereits ab 1816 wurde er als *répétiteur* mit Lehraufgaben für Solfège betraut.³ 1827 wurde Halévy Professor für Harmonielehre und Accompagnement, 1833 schließlich – als Nachfolger

1 Zur Ausbildung am Conservatoire vgl. Pierre 1900b, 273; grundlegend vgl. Fayolle 1999, Nicephor 2007 sowie Campos 2016b.

2 Vgl. Hallman 2016.

3 Vgl. ebd.

von François-Joseph Fétis – Professor für Kontrapunkt und Fuge und ab 1840 für Komposition. Zu seinen Studenten gehörten neben Georges Bizet, der 1869 die Tochter Halévy's, Geneviève, heiratete, Charles Gounod, Camille Saint-Saëns oder François Bazin.

Die Prägung Halévy's durch seinen Lehrer Cherubini ist kaum zu überschätzen, wie bereits der Bruder Halévy's in seinen Erinnerungen betont, indem er Cherubini als »un maître, un père, un ami«⁴ beschreibt. Cherubini hatte sich bereits 1822 gegen den musikttheoretischen Ansatz Anton Reichas gewandt und als neuer Leiter des Conservatoire zunächst seinen Kollegen Fétis mit einem Kontrapunkt-Lehrbuch betraut, dem 1824 erschienenen *Traité du contrepoint et de la fugue*.⁵ Diesem folgte – chronologisch wie inhaltlich – 1835 Cherubini's eigener *Cours de contre-point et de fugue*, der sehr rasch in einer zweisprachigen Edition mit einer Übersetzung von Franz Stöpel erschien:⁶ Mit dieser deutsch-französischen Ausgabe im Spaltendruck liegt eine der schnellsten Übersetzungen eines musikttheoretischen Lehrwerks vor, das später auch Robert Schumann's musikttheoretischem Manuskript als Grundlage dienen sollte.⁷

Cherubini's Arbeit kann nur hinsichtlich der Beispielsammlungen Anspruch auf Originalität erheben:⁸ Aufbau und Inhalt der Publikation folgen Johann Joseph Fux (namentlich dem *Gradus ad Parnassum*, Wien 1725) und der *Abhandlung von der Fuge* Friedrich Wilhelm Marpurg's (Berlin 1753–1754). Die Systematik der drei Bewegungsarten stammt ebenso von Fux wie die Anwendung der fünf Gattungen für den zwei-, drei- und vierstimmigen Satz, außerdem eine Reihe von Notenbeispielen. Dabei folgt Cherubini Fux nur bis zum figurierten Kontrapunkt im vierstimmigen Satz: Die Imitation, die Fux nur im Kontext des Kanons recht knapp behandelt, findet bei Cherubini eine ebenso umfangreiche Berücksichtigung wie der doppelte, drei- und vierfache Kontrapunkt. Entscheidender aber ist der Umstand, dass Cherubini – wie Fux – den von ihm gelehrten strengen Satz für zeitenthoben hält: Ein Widerspruch zwischen harmonischem Denken und Kontrapunkt besteht für ihn nicht.⁹ Und auch wenn Cherubini die Präsenz der Fuge im Lehrplan für Komposition mit ihrer Sonderrolle im Übergang zwischen Kontrapunkt und »freier Komposition« rechtfertigte, war diese auch für ihn eine sehr technische, überaus künstliche Übung, die als Teil des *Prix de Rome* nur aufgrund ihrer Funktion als akademische Prüfungsdisziplin überlebte.¹⁰

Als Lehrer für Kontrapunkt und Fuge, aber auch noch als Professor für Komposition knüpfte Halévy immer wieder ausdrücklich an die Arbeiten seines Lehrers Cherubini an. Zu den Publikationen mit dem höchsten Grad an Öffentlichkeitswirksamkeit gehören neben Halévy's Opern sicherlich die *Leçons de lecture musicale [...] pour les écoles de la ville de Paris* von 1857; das Standardwerk zum Solfège in Paris wurde erst nach Halévy's Tod revidiert und vervollständigt.¹¹ Die musikttheoretischen Publikationen Halévy's sind

4 Halévy 1863, 36 f.

5 Fétis 1824; vgl. Campos 2013.

6 Zur Rezeption von Cherubini's Lehrbuch vgl. Federhofer 2002, 129–133; Bent 2002, 590 f.; Edler 2016, 13 f.; Meeüs 2017. Vereinzelt wird 1832 als Publikationsjahr für die französische Originalfassung genannt; vgl. <https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb42907515d> (24.6.2021) bzw. Hochstein 2016.

7 Vgl. Ullrich 2012, 17–28.

8 Vgl. in diesem Zusammenhang Petersen 2018, 136: »Exkurs: Rheinberger und Cherubini – Ansatz und Anlage«.

9 Federhofer 2002, 130.

10 Zur Prüfungssituation vgl. die Darstellung bei Gjerdingen 2020, 30 f.

11 Zum Inhalt vgl. Pougin 1865, 38–41.

sonst allerdings ausgesprochen übersichtlich: Dem kurzen Einführungstext »Des Canons de M. Cherubini« in der *Gazette musicale de Paris* vom 9. März 1834¹² folgt im engeren Sinn nur noch die Rezension zu *Les Dictionnaires de musique* von 1854;¹³ seine Beiträge zur Enzyklopädie der Saint-Simonisten von ca. 1861–1862 blieben unveröffentlicht.¹⁴

In engem Kontext zu Cherubinis Lehre steht sein Beitrag »Errata du Cours de contrepoint et de fugue, de L. Cherubini« vom 5. Juni 1836 in der *Gazette musicale de Paris*, in dem er vor allem Druckfehler im Lehrbuch Cherubinis dokumentiert. Der Beitrag beinhaltet aber auch eine ausführliche ästhetische Stellungnahme, die viel über die Verbindung von Handwerkslehre und Kunst auch in der Ausbildung am Conservatoire aussagt. Die Differenzierung, die Halévy hier vornimmt, ist per se weder überraschend noch neu – Fleiß und Studierwille können fehlendes Genie nicht kompensieren, Genie wiederum setzt handwerkliche Fertigkeiten voraus, die es zu vermitteln gilt. Andererseits ist auffällig, dass der Autor die drei von ihm selbst nacheinander als Professor verantworteten Bereiche – *harmonie*, *contrepoint*, *composition* – nahezu gleichberechtigt nebeneinanderstellt:

Appelez les études que vous ferez, *harmonie*, *contrepoint*, *composition*, à vous permis, mais travaillez, étudiez, sachez ; encore une fois, vos travaux ne vous donneront pas le génie si la nature vous l'a refusé, mais vous sentirez bien plus profondément les merveilles du génie.¹⁵

Zu ergänzen ist in der Regel noch der Bereich *accompagnement*, der in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts aber immer stärker zurückgedrängt wurde.¹⁶ Festzuhalten ist, dass die Organisation des Studiums in der fraglichen Zeit die Disziplin *harmonie* von der prestigeträchtigeren Disziplin *composition* getrennt hielt; die Hierarchie schlägt sich auch deutlich in den Gehaltsunterschieden der Lehrkräfte nieder.¹⁷ Im Folgenden wird anhand der Disziplinen *contrepoint* und *harmonie* diskutiert werden, welchen Prämissen die Lehre Halévys offenbar folgte.

DIE QUELLEN

Die für die Untersuchung im Folgenden konsultierten Quellen stammen zunächst aus den Jahren, in denen Halévy am Conservatoire noch nicht für das Fach Komposition zuständig war, sondern für die Bereiche Kontrapunkt und Fuge. Dass die inhaltlichen Grenzen zwischen den Ausbildungsbereichen dieser Art verschwimmen, wurde bereits aus dem Zitat aus der *Gazette musicale de Paris* deutlich. Zu diesem Zeitpunkt ist Halévys Position noch immer »à la tête de la jeune école des compositeurs français«:¹⁸ Von den 1830er bis in die 1850er Jahre war Halévy zugleich – neben Daniel-François-Esprit Auber und Giacomo Meyerbeer – einer der führenden Komponisten der *Grand Opéra* und der *Opéra-Comique*¹⁹ und zugleich Lehrer für Kontrapunkt und Fuge.

12 Halévy 1834.

13 Halévy 1854.

14 Jaques Fromental Halévy, »Musique«, Manuskript in F-Pa.

15 Halévy 1836; vgl. auch Pougin 1865, 9 f.

16 Vgl. Verwaerde 2017.

17 Nicephor 2007, 128.

18 H. Blanchard, in: *Revue et gazette musicale de Paris* 10 (1843), 100, zit. nach Hallman 2016.

19 Vgl. ebd.

Dass zunächst die Sammlung der Abschlussarbeiten von Schülern des Conservatoire an dieser Stelle von Interesse ist, dürfte nicht überraschen: Unter dem Titel *Fugues d'élèves, fugues de Concours et fugues du concours préparatoire au Prix de Rome, provenant de différentes classes* hat André Gedalge Schülerarbeiten aus den Jahren 1819–1885 zusammengetragen.²⁰ Für den hier in Rede stehenden Kontext von Interesse ist dabei das Material der Schüler Halévy's, vor allem die Arbeiten François Bazins: Der 1816 in Marseille geborene Bazin studierte ab 1836 am Conservatoire, unter anderem bei Halévy und Auber, errang 1840 den *Prix de Rome* und unterrichtete später selbst *harmonie* am Conservatoire; 1871 folgte er Ambroise Thomas als Professor für Komposition.²¹

Ungewöhnlicher wirkt an dieser Stelle vielleicht eher der Rekurs auf die Sammlung *Basses et chants donnés aux examens et concours des classes d'harmonie et d'accompagnement (années 1827–1900)*, die Constant Pierre angelegt hat und die bis auf Aufgaben von Cherubini zurückgeht.²² Die Verbindung von Generalbassübung und Kontrapunkt-Unterricht ist für die Lehre nicht nur in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts konstitutiv.²³ Schon die Übungen, die Wolfgang Amadé Mozart als Harmonieübungen in seinem Unterricht für Thomas Attwood anfertigte,²⁴ oder die *Practischen Beyspiele* Försters²⁵ beweisen, dass der Generalbasssatz eine Konstante in der Ausbildung von Musikern geblieben ist, auch wenn die Einbindung desselben in zeitgenössische Kompositionen in der Art eines Basso continuo nicht mehr zeitgemäß schien.²⁶ Wie der Kontrapunktunterricht gehörte die Unterweisung im Generalbass auch im 19. Jahrhundert obligatorisch zur Ausbildung eines jeden Musikers. Ein vergleichbares Bild ergibt die Auseinandersetzung mit den Unterrichtsnotaten Anton Bruckners noch bis zu dessen Kompositionsunterricht bei dem Linzer Theaterkapellmeister Otto Kitzler, der zum größten Teil der Formenlehre gewidmet war.²⁷ Bis zum Aufkommen der Harmonielehren als neue Gattung unter den musiktheoretischen Schriften war die Ausarbeitung bezifferter Bässe in korrekter Stimmführung gewöhnliche Unterrichtspraxis;²⁸ davon zeugt auch die Pariser Sammlung Hippolyte Raymond Colets *Partimenti ou traité spécial de l'accompagnement pratique* aus dem Jahr 1846.²⁹

Johann August Dürrnberger, der Lehrer Anton Bruckners, betont, dass Harmonielehre eine Art elementarer Musiklehre sei und Generalbass der auch auf kontrapunktischen Prinzipien basierende Usus, den man als praktischer Musiker beherrschen muss.³⁰ Auch weite Teile der Musiktheorie sowohl in Frankreich als auch in Deutschland sind in glei-

20 F-Pa, MS-16375: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b52510093q> (5.6.2021).

21 Vgl. Campos 2016a.

22 Pierre 1900a.

23 Für diesen Kontext vgl. Petersen 2018, 9 f.

24 Budday 2002, 3–18; vgl. auch Mann 1987, 41–62.

25 Vgl. Budday 2002, 19–51.

26 Auch wenn z. B. Bruckner noch bis 1856 mit Generalbass komponierte; vgl. Bötticher/Christensen 2016.

27 Vgl. Bruckner 2014.

28 Vgl. Dahlhaus 1989, 100, bzw. Dahlhaus 1984, 116–122: »Das Dilemma der musikalischen Handwerkslehre«; zum Verhältnis von Generalbass und Harmonielehre im 19. Jahrhundert vgl. Diergarten 2010, bes. 208–216, bzw. Diergarten 2011, bes. 6–13.

29 Vgl. Colet 1858 sowie den Hinweis im Index von Pierre 1900a, XI.

30 Dürrnberger 1841, IV; vgl. Menke 2010, 66 sowie Prendl 2015 und Petersen 2018, 10.

chem Maß wie die Fortsetzung der italienischen Musiktheorie im 19. Jahrhundert aus der Partimento-Tradition abzuleiten, in erster Linie ablesbar an der Lehrmethode Cherubinis, aber auch französische und auf Rameau fußende Texte wie Henri Rebers *Traité d'harmonie* (1862) oder François Bazins *Cours d'harmonie théorique et pratique* (1857) lassen den Einfluss dieser Tradition erkennen.³¹

FUGE UND TRIPELFUGE

Im Kompositionsunterricht (nicht nur) am Conservatoire wurde der Fuge immer eine Sonderstellung als Abschluss der Satzlehre, der *études classiques*, zuteil: Mit ihr wurde die Aufgabe gestellt, einen kompositorischen Zusammenhang herzustellen, »der nicht im technisch Beschreibbaren aufging«,³² der aber zugleich alle relevanten kontrapunktischen Verfahren abbildete. Cherubini betrachtete das Fugenstudium als »transition entre le système de Contre-point rigoureux et la composition libre«;³³ dabei sind die überlieferten Arbeiten in der Regel sowohl in stilistischer Hinsicht unspezifisch als auch kaum verbunden mit den stilistischen Bedingungen, unter denen ihre Verfasser ansonsten komponierten: Im Fokus stehen satztechnische Konstellationen als Nachweis handwerklicher Fertigkeit.

Der Blick in die von Halévy 1819 selbst verfasste Wettbewerbsfuge in der Sammlung³⁴ gibt Auskunft über den Stand der Ausbildung und die Kunstfertigkeit des Verfassers: Es handelt sich immerhin um einen Satz mit drei verschiedenen Themengestalten (siehe Bsp. 1). Das Soggetto – im Sopran auf der Quinte *b* beginnend – wird vom Bass regulär tonal beantwortet (T. 8). Anders als bei »einfachen« Tripelfugen kombiniert Halévy aber von vornherein das Soggetto mit zwei Kontrasubjekten (im Tenor ab T. 2 und im Alt ab T. 4). Im Fall einer Wettbewerbsfuge ist davon auszugehen, dass diese Kontrasubjekte vom Schüler stammen und nicht vorgegeben wurden.



Beispiel 1: Halévy, *Fugue à quatre Parties et trois sujets*, T. 1–9; Halévy notiert die drei Oberstimmen in C-Schlüsseln (Diskant-, Alt-, Tenor-), die Unterstimme im Bass-Schlüssel

Die Präsentation des Soggettos in den Mittelstimmen ab Takt 19 macht deutlich, dass das erste Kontrasubjekt im doppelten Kontrapunkt der Oktave funktioniert; Gleiches gilt grundsätzlich auch für das Kontrasubjekt 2. Die folgende Übersicht (Bsp. 2) fasst die bei Halévy verwendeten Kombinationen zusammen:

31 Vgl. Petersen 2018, 27.

32 Vgl. Groth 1983, 124.

33 Cherubini 1835, 100; vgl. Groth 1983, 124.

34 Siehe Anm. 20.



Beispiel 2: Halévy, *Fugue à quatre Parties et trois sujets*; Kombinationen des Sujets mit den beiden Kontrasubjekten

Gelegentlich kommt es allerdings zu ›Unfällen‹ (Abb. 1): Wenn Halévy in der Schlussphase der ersten Durchführung und im Kontext einer Modulation Richtung Quintabsatz bei einem freien Einsatz des Soprans (T. 33–37) den zweiten Teil des ersten Kontrasubjekts aufgreift (aus dem Tenor T. 5–7), kommt es zu einer Oktavparallele zwischen Sopran und Tenor (T. 34 f.), die im Manuskript auch vermerkt ist.

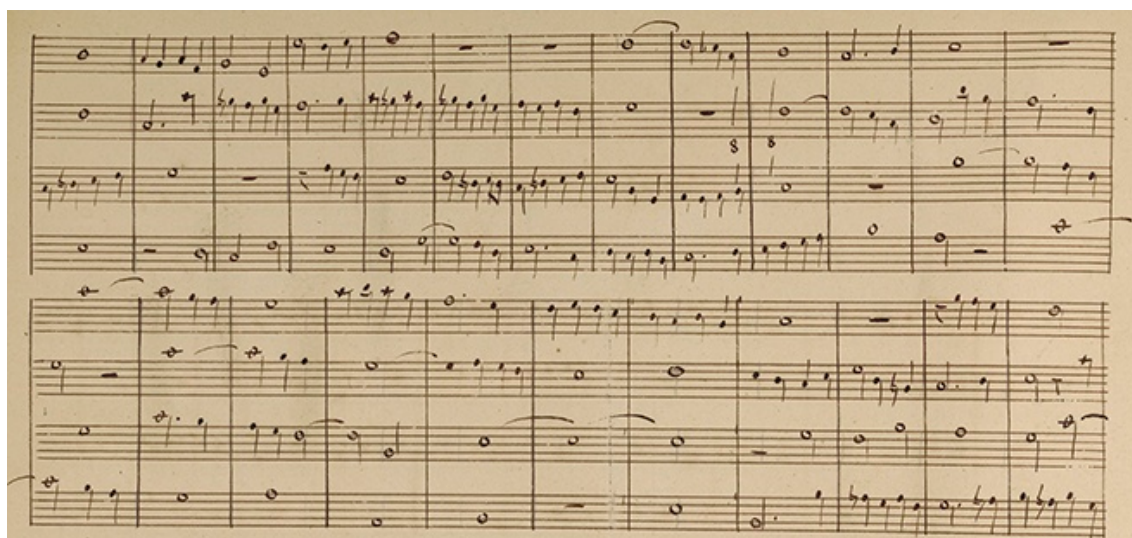


Abbildung 1: Halévy, *Fugue à quatre Parties et trois sujets*, T. 26–49

Die erste Schlussphase der Fuge wird über einen umfangreichen Orgelpunkt erreicht, erstaunlicherweise auf der Finalisstufe *Es* (ab T. 120); danach (ab T. 125) beginnt eine Augmentation des Soggettos im Alt in der Comes-Variante. Nach einem zweiten Orgelpunkt mit Fermate (T. 163–165) folgt im T. 166 ein Stretto-Abschnitt, der seinerseits mit dem augmentierten Soggetto gearbeitet ist. Dabei reicht die Fuge dann immer noch über hundert Takte: Im Stretto-Teil verknüpft Halévy die Soggetti auch mit einer invertierten Variante des Materials (ab T. 192), beginnend mit dem Dux im Bass. Die finale Orgelpunktphase auf *B* (ab T. 229, siehe Bsp. 3) präsentiert entsprechend beide Varianten des Soggettos – also in beiden Richtungen – in Engführung.



Beispiel 3: Halévy, *Fugue à quatre Parties et trois sujets*, T. 230–239

Noch vor dem »Lent« überschriebenen Schlussabschnitt wechselt der Orgelpunkt in die Oberstimme (T. 250–256). Dabei ist festzuhalten, dass die Stretto-Form, wie sie von Halévy hier vorgelegt wurde, für die Fugenlehre nach Cherubini charakteristisch ist – Stretto (im Sinn einer engeren Verknüpfung unmittelbar aufeinander folgender Themeneinsätze) bildet für ihn neben Dux, Comes und Kontrasubjekt einen zentralen Bestandteil der Fugenkomposition.³⁵ Ihr formaler Aufriss entspricht den Empfehlungen zum Aufbau einer Schulfuge in Colets Lehrbuch *La Panharmonie musicale*:³⁶

DE L'ORDRE DE LA FUGUE.		
PLAN GÉNÉRAL.		
	FUGUE EN MAJEUR.	FUGUE EN Mineur.
EXPOSITION,	En UT Majeur,	Ou LA Mineur.
ÉPISEDE,	Dans le ton de la tonique ou de la dominante.	
CONTR'EXPOSITION,	Ton principal,	Ton principal.
ÉPISEDE,	Ordinairement dans le ton principal.	
SUJET,	En LA Mineur,	Ou UT Majeur.
ÉPISEDE,	Ordinairement dans le ton principal.	
SUJET,	En FA Majeur,	Ou MI Mineur.
ÉPISEDE OU STRETTA,	STRETTA dans le ton principal.	
SUJET,	En RE Mineur ou MI Mineur,	FA Majeur ou RE Mineur.
STRETTA,	Ton principal,	Ton principal.
PÉDALE,	Sur la dominante du ton principal,	Sur la dominante du ton principal.
DERNIÈRE STRETTA CANONIQUE,	Ton principal,	Ton principal.
CONCLUSION,	Ton principal,	Ton principal.

Abbildung 2: Colet (1837, 233): »De l'ordre de la fugue«

35 Vgl. Sheldon 1990, bes. 561 f.

36 Colet 1837, 233; vgl. Groth 1983, 132.

Halévy ergänzt die Fuge mit insgesamt vier Seiten, auf denen er offenlegt, wie der vierfache Kontrapunkt in der Dezime, der Duodezime und der Oktave funktioniert (wobei die Autorschaft Halévys nicht gesichert ist). Referiert werden nacheinander der »Contrepoint quadruple à la Douzième« (mit dem »Renversement à la Douzième«) ([5v]); »Autre sur le même Plainchant« (mit dem »Renv.¹ à la douzième«) ([6r]) und der »Contrepoint quadruple à l’octave« ([6v]–[7r]).

Unmittelbar an die 14 Manuskriptseiten von der Hand Halévys (ab [8r]) schließen sich in dieser Sammlung Arbeiten seines Schülers Bazin an – die erkennen lassen, welche Anforderungen wenige Jahre später Halévy als Lehrer an die Absolventen stellte, außerdem aber auch, wie kunstfertig Bazin mit den überkommenen Standards umgehen konnte. Die Sätze stammen allesamt aus dem Herbst 1838 und dem Winter 1839. Als Vergleichsarbeit mag im Folgenden die Fuge »à quatre parties et à deux Contre Sujets« herangezogen werden. Sie findet sich im Manuskript auf den Seiten [32r] bis [33r] und trägt die Ordnungszahl »n° 16«.

Wie die Fuge Halévys steht diese Fuge Bazins in Es-Dur. Die Beantwortungsstruktur entspricht nur bedingt derjenigen der Fuge Halévys (siehe Bsp. 4): Das von Bazin verwendete Fugenthema moduliert; obwohl es mit dem Finalis-Ton es beginnt, antwortet der Comes (im Alt T. 4–7) tonal – die *Réponse* führt nach Es-Dur zurück. Die beiden Kontrasubjekte unterscheiden sich erheblich voneinander: Während das zweite (im Bass T. 2–4) in seiner linearen Führung starke Ähnlichkeiten zur Soggetto-Gestalt aufweist, ist das synkopisch orientierte erste Kontrasubjekt (im Tenor T. 1–4) die Quelle für typische 7–6-Vorhaltsketten, etwa in den Takten 10–12. Dabei ist der Umgang mit dem Kontrasubjekt nicht ganz einfach: Bazins Satz weist bereits zu Beginn eine nicht unproblematische Situation in der Stimmführung auf, wenn der Einsatz des ersten Kontrasubjekts auf der ersten Zählzeit von Takt 3 die Quarte $g-c^2$ in den Außenstimmen bewirkt: Zunächst markiert das erste Kontrasubjekt eine 2–3-Vorhaltskette, aber mit dem Einsatz des zweiten Kontrasubjekts im Bass auf *b*, der im Satz nicht die Unterstimme ist, sondern höher liegt als der Tenor, wird die dissonante Quarte in Takt 3 bewirkt.

Beispiel 4: Bazin, *Fugue à quatre parties et à deux Contre-sujets*, T. 1–13; Versetzungszeichen im Bass T. 3 ergänzt

Die Funktion der Handschrift als Arbeitsmanuskript zeigt sich an formalen Aspekten: So hat Bazin bei nahezu jedem Einsatz der Kontrasubjekte diese als solche markiert – was für die meisten in diesem Band vertretenen Fugen gilt. Auffällig ist außerdem die Gestaltung der äußeren Form: Schon auf der ersten Manuskriptseite fällt die regelmäßige Setzung der Taktstriche auf – auf Seite [32r] passen immer neun Takte in eine Akkolade, auf den beiden Folgeseiten sind es jeweils zehn Takte.

Bereits mit dem Einsatz des Dux im Tenor (T. 7) stellt Bazin das Potenzial des Materials zur Generierung doppelter Kontrapunkte heraus. Die Exposition weist keine Modulationsphase auf, sondern leitet in eine Durchführung über, die die Comes-Variante auf b^1 im Sopran (T. 17) präsentiert, quasi als zusätzlichen fünften Themeneinsatz, allerdings nicht in hervorgehobener Lage; entsprechend präsentiert der Bass die Dux-Variante auf der Finalis-Stufe es: Die beiden Außenstimmen steuern auf diese Art zusätzliche Stimmeneinsätze bei. Die insgesamt schulmäßige *Contr'exposition* bleibt aber insgesamt unvollständig.

Auf eine erste Orgelpunktphase zum Schluss des ersten Fugenteils verzichtet Bazin, dafür setzt er auf eine erste Augmentation des Soggettos ab Takt 46, zunächst im Bass, dann im Tenor (ab T. 52). Der erste Stretto-Abschnitt, beginnend ab Takt 68 (siehe Bsp. 5), enthält dann sofort die Engführung des Soggettos; in beiden Stretto-Abschnitten spielt das erste Kontrasubjekt – bis auf die überproportional stark vertretenen Synkopen – keine Rolle mehr, während das zweite, linear geführte eine Umkehrung erfährt (so im Tenor ab T. 75).

Beispiel 5: Bazin, *Fugue à quatre parties et à deux Contre-sujets*, T. 68–76

Im zweiten Stretto-Teil erreicht der Satz den finalen Orgelpunkt B (ab T. 91, markiert als »Ped.«), das finale »ped. sur la tonique« erscheint nach einer letzten Engführung ab Takt 107.

Viele andere der in F-Pa, MS-16375 vertretenen Fugenarbeiten Bazins weisen nur ein Kontrasubjekt auf; einer der Es-Dur-Fuge vergleichbaren Struktur – mit zwei Kontrasubjekten und mindestens einem Stretto-Teil – folgen auch

- die Fuge G-Dur auf den Seiten [12r] bis [14v],
- die Fuge d-Moll auf den Seiten [26r] bis [27v],
- die Fuge B-Dur auf den Seiten [28r] bis [29v], Reinschrift auf Seite [44r] bis [45r],
- die Fuge A-Dur auf den Seiten [34r] bis [35v],
- die Fuge G-Dur auf den Seiten [36r] bis [37v],
- die Fuge a-Moll auf den Seiten [38r] bis [39v],
- die Fuge G-Dur auf den Seiten [42r] bis [43r].

Die Fuge F-Dur ([30r]–[31v]) weist sogar drei Kontrasubjekte auf.

In mehreren Fällen sind auf den Manuskriptseiten Daten vermerkt, die den Kontext der Kontrapunktlehre Halévy's dokumentieren, so auf Seite [9v] – »Paris le 25 octobre 1838« –, [14v] – »Paris le 15 novembre 1838« – oder [22v] – »Paris le 19 février 1839«; die Abfolge der Arbeiten Bazins, aber auch die flüchtige Art der Notation und die zahlreichen Lücken im Notentext weisen darauf hin, dass es sich eher um Notate aus dem Unterrichtsgeschehen handelt als um Wettbewerbseinreichungen, wie der Titel des Bandes vermuten lässt. Interessant ist dabei, dass die Fuge B-Dur in zwei Notaten – einer Skizze, einer Reinschrift – vertreten ist. Nicht zuletzt die Notationsweise hebt die Fugen Bazins von der akkurat notierten, wenngleich nicht fehlerfreien Wettbewerbsfuge Halévy's ab. Die Fülle der hier versammelten Arbeiten mit diesem schon formal sehr hohen Anspruch macht aber deutlich, dass Halévy ein ähnliches Ziel in der Ausbildung im Bereich Kontrapunkt und Fuge verfolgt haben dürfte wie sein eigener Lehrer – bzw., wie es zu seiner eigenen Studienzeit Gültigkeit besaß.

Bazin ist in dieser Sammlung nachweisbar bis hin zu einer *Fugue à 4 Parties* ([44r]–[45r]); bei den folgenden (zum Teil Rein-)Schriften ([46r]–[74v]) ist der Verfasser nicht eindeutig identifizierbar. Spätestens ab Seite [75r] sind auch Fugen nach Themen von Bazin aufzufinden, so von einem nicht näher identifizierten »L. Besson« (vgl. [76r]) oder von Gaston Salvaire (1847–1916) ([77r]); der Hinweis des Sammlers André Gedalge im Inhaltsverzeichnis, Salvaires Fuge entstamme dem »Concours préparatoire de Rome 1821«, kann allerdings nicht recht übereinstimmen mit dem im Untertitel ergänzten Verweis auf Bazin – der seinerseits im Jahr 1821 erst fünf Jahre alt war. Der Vermerk am Seitenrand lässt sich auch als »Concours d'admission au concours du prix de Rome 1861« lesen.³⁷

Festzuhalten ist an dieser Stelle vor allem sowohl im Anspruch als auch in der Ausführung das hohe Niveau, das die Arbeiten François Bazins dokumentieren. Die satztechnischen Konstellationen, die Halévy wie Bazin in der Ausführung ihrer Arbeiten dokumentieren – vom Orgelpunkt über die unterschiedlichen Synkopenketten bis hin zur Bewältigung der Stretto-Abschnitte und der Arbeit mit unterschiedlichen Prozessen des doppelten Kontrapunkts – ähneln sich dabei erheblich: Die idealisierte Verbindung von strengem Kontrapunkt und freier Komposition wird beherrscht von der Arbeit mit präexisten-tem Material auf der Basis einfacher Modelle – und folgt in formaler Hinsicht tradierten Mustern (wobei beide Aspekte kaum voneinander zu trennen sind).

37 Vgl. F-Pa, MS-16375, [77r].

BASSE DONNÉE UND MODELL

Die Sammlung *Basses et chants donnés aux examens et concours des classes d'harmonie et d'accompagnement (années 1827–1900)* erschien 1900 in Paris bei Heugel & Cie; sie wurde herausgegeben von Constant Pierre und wird eröffnet mit Aufgaben – *basses données* und *chants données* – aus der Spätzeit Cherubinis, datiert auf die frühen 1840er Jahre. Auch Aufgaben von Bazin finden sich in der Publikation (Nr. 52–56). Bei den *basses données* handelt es sich sowohl um bezifferte als auch um unbezifferte Aufgaben, die durchaus mit der aus Italien überlieferten Partimento-Tradition der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts in Verbindung gebracht werden können.³⁸ Ihre Ausführung auf vier Notensystemen in *chiavi naturali* lässt eine Verbindung mit den ›contrepoint‹-Übungen zu. In einer der wenigen französischen Abhandlungen, in denen der Begriff ›Partimento‹ überhaupt Verwendung findet, stellt Colet in seiner Eingangsdefinition fest: »Wir wissen, dass das Wort Partimenti – angewendet auf Musik – ›Verteilung der Zahlen auf den Bass‹ bedeutet, also ›bezifferter Bass‹.«³⁹

Die einzigen hier von Halévy verfügbaren Aufgaben zeugen von der Breite der musiktheoretischen Arbeiten, für die er als Lehrer für Satzlehre – ob nun *harmonie* oder Kontrapunkt und Fuge – verantwortlich zeichnete. Dabei unterstreicht das Datum, das mit den Übungen Halévys verbunden ist, die Verbindung einer solchen Satzübung mit der Lehre aktueller Kompositionspraxis: Beide Übungen entstammen demnach dem Jahr 1842, als Halévy längst als Professor für Komposition am Conservatoire tätig war. Halévy stellte als ranghöherer Professor eine *Concours*-Aufgabe in einem Fach, das er selbst gar nicht mehr unterrichtete.

Halévys *basse donnée* in Es-Dur (siehe Bsp. 6) beginnt mit einer umformulierten Variante des Dur-Moll-Parallelismus (T. 1–6),⁴⁰ die über vier Takte zu einer Quintstiegssequenz umgewandelt wird (T. 8–12). Ab Takt 17 erfolgt der ›Ausgleich‹ über einen Terzstieg (bzw. einen Quintstieg terzweise), ausgehend von der Paralleltonart c-Moll und verknüpft mit der Formulierung der Initialkadenz I, die Rolf Dammann – Werckmeister folgend – für barocke Eingangskadenzen benennt.⁴¹ Die sich anschließende Terzfallsequenz in der Dominanttonart B-Dur (T. 25–28) zielt auf eine *cadenza doppia* und wird sogleich (T. 29–32) um eine Quinte tiefer versetzt, um über einen doppelten Quintfall eine Mittelzäsur als Quintabsatz (T. 32) zu erreichen; eine durch die Chromatisierung zu *H* eingefärbte Skala führt zurück zur Parallele c-Moll, erreicht in Takt 40. Die folgende Phrase Takt 41–44 wird stufenweise aufwärts sequenziert, bevor Halévy wieder zum Dur-Moll-Parallelismus des Beginns zurückkehrt (T. 49–53). Nach einer kurzen präfinalen Kadenz (T. 55 f.) steht im Vordergrund die *clausula cantizans* im Bass (T. 58–60), die von *f* nach *g-as-b* und dann (ab T. 73) anders rhythmisiert wieder abwärts über *b-as-g-f-es* in eine durch eine Terzfallsequenz figurierte, augmentierte Finalkadenz überführt wird.

38 Zu diesem Kontext vgl. Sanguinetti 2012.

39 »On sait que le mot *Partimenti*, lorsqu'il est appliqué à la musique, signifie *distributions des chiffres sur la basse*, c'est-à-dire, *basse chiffrée*.« (Colet 1858, 1); vgl. Gjerdingen 2020, 243–245.

40 Vgl. Petersen 2018, 33 f.

41 Vgl. Dammann 1984, 48 f.

The musical score is written in bass clef with a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a common time signature (C). It consists of several staves, each with specific harmonic annotations below them:

- Staff 1:** Annotated with "Dur-Moll-Parallelismus" and "Quintstieg".
- Staff 2:** Annotated with "Kadenz des Initials" and "Terzstieg".
- Staff 3 (Measures 24-35):** Annotated with "Quintzug mit ..." and "... Sequenz".
- Staff 4 (Measures 36-46):** Annotated with "Binnenkadenz", "Phrase mit ...", and "... Sequenz zum ...".
- Staff 5 (Measures 47-58):** Annotated with "Dur-Moll-Parallelismus", "praefinale Kadenz", and "Cantizans aufwärts ...".
- Staff 6 (Measures 59-69):** Annotated with "... und abwärts" and "finale Kadenz".

Beispiel 6: Halévy, *basse donnée* (1842)

Der Aufbau der *basse donnée* als Kombination voneinander abhängiger Satzmodelle, auch und insbesondere von Skalenmodellen, erfüllt alle Bedingungen der Standardformulierung für Partimenti, wie sie im Italien des späten 18. Jahrhunderts wie noch in Süddeutschland in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts gebräuchlich waren:⁴² Initial – Sequenz – Einrichtung – Reprise – Kadenz. Diese Form erfüllt im Übrigen auch der in diesem Band überlieferte *chant donné* Halévys.⁴³

Auch im *Cours d'harmonie* Bazins, den dieser im Kontext seiner eigenen Lehrtätigkeit am Conservatoire publiziert hat, finden sich vergleichbare Übungen – der gesamte Traktat ist durchsetzt mit *basses données*:⁴⁴ Unmittelbar nach einer umfangreichen Darstellung von Modulationsvorgängen und einer Tabelle mit Übungen, um »diverses marches d'harmonie«⁴⁵ zu erörtern, führt Bazin in regelmäßiger Folge Bässe an, um die dargelegten Regelwerke und Kontexte zu illustrieren:

Unter Partimento ist eine Reihe von verschiedenen Akkorden zu verstehen, die zusammen einen harmonischen Sinn bilden und als Übung zum Schreiben dienen. In den Partimenti findet sich eine Zusammenfassung dessen, was in den verschiedenen Teilen des Harmoniekurses bereits etabliert wurde. Diese Partimenti sollen für vier Gesangsstimmen realisiert werden. Wenn es die

42 Etwa bei Rheinberger, vgl. Petersen 2018, 123. Auf die enge Verknüpfung der Lehre Bazins mit dem italienischen Partimento verweist auch Gjerdingen 2020, 197 f.

43 Vgl. Pierre 1900a, 157.

44 Bazin 1857; der Traktat erfuhr 1875 und 1881 erweiterte Auflagen.

45 Ebd., 58.

Akkordfolgen erfordern, darf die Symmetrie, die in den Schritten der Harmonie in der Regel verlangt wird, verändert werden.⁴⁶

Deutlich wird auch bei Bazin die enge Verbindung der Übung mit dem Komponieren – »pour apprendre à écrire«; es ist davon auszugehen, dass Bazin damit allerdings nicht das Eigentliche der *composition* meint, sondern eher die »écriture scolaire«. Bazin bestätigt mit seiner Realisierungsvorschrift die Annahme einer vierstimmigen Aussetzung der Übungen, also in der Nähe von schlichten, homorhythmischen Sätzen und nicht etwa in Form von Triosonaten.⁴⁷ Auch auf höherer Niveaustufe finden sich bei Bazin Übungen, so in den verbreiteten »Exercices sur diverses marches d'harmonie«.⁴⁸

Nicolas Meeùs weist darauf hin, dass – anders als die Publikationen Cherubinis und am ehesten vergleichbar mit dem Lehrbuch Fétis' – die Kontrapunktlehre Bazins sich großer Erfolge am Conservatoire erfreuen konnte; er begründet diesen Umstand mit einer im Vergleich zu Cherubini »strengere[n] Auffassung der Kontrapunktregeln«.⁴⁹ Diese Feststellung steht keineswegs im Widerspruch zu der Präsenz von *basses données* in den anderen Publikationen Bazins: Diese sind immer auch als Bindeglied zwischen kontrapunktischer Schreibart und horizontaler Orientierung zu verstehen und in ihrer Kombination von Satzmodellen als synthetisierende Instanzen von übergeordneter Bedeutung.

Ähnlich leicht nachweisbar wie bei vergleichbaren zentralen Lehrerpersönlichkeiten dieser Epoche wie etwa Simon Sechter und im Kontext der im späten 18. und frühen 19. Jahrhundert wurzelnden Tradition,⁵⁰ versteht auch Halévy diese Art der Kodifizierung als hinreichend abgekürzte Beschreibung harmonischer Zusammenhänge im Sinne vertikal zu verstehender Klangverhältnisse gegenüber den eher linear aufzufassenden Kontrapunktübungen. Mit dem hier präsentierten Material rückt die Verbindung von *contrepoint* und *harmonie* in den Blickpunkt: *Basse donnée* und *fugue d'école* folgen beide tradierten Mustern, sei es im Fall der Fuge im Abschreiten standardisierter satztechnischer Situationen oder im Fall der *basse donnée* in der Konstellation von Satzmodellen, deren Abfolge gleichwohl auch formalen Erfordernissen folgt. Die Aufgaben Halévys entstammen unterschiedlichen Lehrsituationen, stellen aber in der Zusammenschau unter Beweis, dass *harmonie* und *contrepoint* einander nicht ausschließen, sondern einander fruchtbar ergänzen.⁵¹ Künftig gilt zu überprüfen, inwiefern die Lehre Halévys und seiner unmittelbaren Zeitgenossen – auch und gerade in der Nachfolge Cherubinis – eine Voraussetzung für die Ausbildung in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts gewesen ist⁵² oder doch nur die Fortsetzung der Lehre seiner Vorgänger im Sinne einer Brücke zur Ära Théodore Dubois', André Gedalgès oder Gabriel Faurés.

46 Ebd., 59, Übersetzung d. Verf. (»On appelle Partimento, une suite de divers accords formant un sens harmonique et servant d'exercice pour apprendre à écrire. Dans les Partimenti on trouvera le résumé de ce qui aura été établi dans les diverses parties du Cours d'harmonie. Ces partimenti doivent être réalisés à quatre parties vocales. Lorsque l'enchaînement des accords l'exigera, on pourra déranger la symétrie [sic!] exigée dans les marches d'harmonie.«).

47 So etwa bei Holtmeier 2008, 52.

48 Bazin 1857, zum Beispiel 115 f.

49 Meeùs 2017, 87.

50 Vgl. Sanguinetti 2012, insbesondere das Kapitel 8 »Partimento as Theory of Composition« (95–98).

51 Zum kontinuierlichen Verständnis des Generalbasses vgl. Menke 2015, 165–167 bzw. Petersen 2018, 252 f.

52 Vgl. Bergerault 2011.

Literatur

- Bazin, François (1857), *Cours d'harmonie théorique et pratique*, 2. Auflage, Paris: Escudier.
- Bent, Ian (2002), »Steps to Parnassus: Contrapuntal Theory in 1725 Precursors and Successors«, in: *The Cambridge History of Western Music Theory*, hg. von Thomas Christensen, Cambridge: Cambridge University Press, 554–602.
- Bergerault, Anthony (2011), »L'enseignement du contrepoint et de la fugue au Conservatoire de Paris (1858–1905)«, *Transposition. Musique et Sciences Sociales* 1. <http://transposition.revues.org/418> (27.6.2021)
- Bötticher, Jörg-Andreas / Jesper B. Christensen (2016), »Generalbaß« [1995], in: *MGG Online*, hg. von Laurenz Lütteken, Kassel: Bärenreiter. <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/13478> (27.6.2021)
- Bruckner, Anton (2014), *Das Kitzler-Studienbuch. Anton Bruckners Studien in Harmonie- und Instrumentationslehre bei Otto Kitzler (1861–63)*. Faksimile, hg. von Paul Hawshaw und Erich Wolfgang Partsch, Wien: Musikwissenschaftlicher Verlag.
- Budday, Wolfgang (2002), *Harmonielehre Wiener Klassik. Theorie – Satztechnik – Werkanalyse*, Stuttgart: Berthold & Schwerdtner.
- Campos, Rémy (2013), *François-Joseph Fétis musicographe*, Genf: Droz.
- Campos, Rémy (2016a), »Bazin, François« [1999], in: *MGG Online*, hg. von Laurenz Lütteken, Kassel: Bärenreiter. <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/19066> (27.6.2021)
- Campos, Rémy (2016b), *Le Conservatoire de Paris et son histoire. Une institution en questions*, Paris: L'œil d'or.
- Cherubini, Luigi (o. J. [1836]), *Cours de contre-point et de fugue / Theorie des Contrapunktes und der Fuge*, übers. von Franz Stöpel, Paris: Schlesinger / Leipzig: Kistner.
- Colet, Hippolyte Raymond (1837), *La Panharmonie musicale, ou cours complet de composition théorique et pratique*, Paris: Pacini.
- Colet, Hippolyte Raymond (1858), *Partimenti ou traité spécial de l'accompagnement pratique au piano* [1846], 2. Auflage, Paris: Langlet.
- Dahlhaus, Carl (1984), *Die Musiktheorie im 18. und 19. Jahrhundert. Erster Teil. Grundzüge einer Systematik*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Dahlhaus, Carl (1989), *Die Musiktheorie im 18. und 19. Jahrhundert. Zweiter Teil. Deutschland*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Dammann, Rolf (1984), *Der Musikbegriff im deutschen Barock* [1967], 2. Auflage, Laaber: Laaber.
- Diergarten, Felix (2010), »Handwerk und Weltengrund. Zum Generalbass der Romantik«, *Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis* 34, 207–228.
- Diergarten, Felix (2011), »Romantic Thoroughbass. Music Theory between Improvisation, Composition and Performance«, *Theoria. Historical Aspects of Music Theory* 18, 5–36.
- Dürrenberger, Johann August (1841), *Elementar-Lehrbuch der Harmonie- und Generalbass-Lehre*, Linz: K.k. Normal-Hauptschule, Reprint Wien: Musikwissenschaftlicher Verlag 2017.

- Edler, Florian (2016), »Im Niemandsland zwischen strengem Satz und Historismus – Zur Krise der Kontrapunktlehre im mittleren 19. Jahrhundert«, *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie* 13/1, 11–30. <https://doi.org/10.31751/883>
- Fayolle, Coralie (1999), »Les traités de contrepoint en France aux XIX et XX siècles: Permanence et renouvellement«, in: *Le Conservatoire de Paris. Deux cents ans de pédagogie – 1795–1995*, hg. von Anne Bongrain und Alain Poirier, Paris: Buchet-Chastel, 269–283.
- Federhofer, Hellmut (2002), »Luigi Cherubini: ›Cours de Contre-point et de Fugue‹ in Deutschland und Österreich«, *Acta Musicologica* 74/2, 129–139.
- Fétis, François-Joseph (1824), *Traité du contrepoint et de la fugue contenant l'exposé analytique des règles de la composition musicale depuis deux jusqu'à huit parties réelles*, Paris: Ozi.
- Gjerdingen, Robert O. (2020), *Child Composers in the Old Conservatories. How Orphans Became Elite Musicians*, New York: Oxford University Press.
- Groth, Renate (1983), *Die französische Kompositionslehre des 19. Jahrhunderts*, Wiesbaden: Steiner.
- Halévy, Jacques Fromental (1834), »Des Canons de M. Cherubini«, *Gazette musicale de Paris* 1, 75.
- Halévy, Jacques Fromental (1836), »Errata du Cours de contrepoint et de fugue, de L. Cherubini«, *Gazette musicale de Paris* 3, 190 f.
- Halévy, Jacques Fromental (1854), »Les Dictionnaires de musique«, in: *Revue et gazette musicale de Paris* 21, 17–21.
- Halévy, Léon (1863), *Fromental Halévy. Sa vie et ses oeuvres. Récits et impressions personnelles – Simples souvenirs*, 2. Auflage, Paris: Heugel et Cie.
- Hallman, Diana R. (2016), »Halévy« [2002], in: *MGG Online*, hg. von Laurenz Lütteken, Kassel: Bärenreiter. <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/25905> (27.6.2021)
- Hochstein, Wolfgang (2016), »Cherubini«, in: *MGG Online*, hg. von Laurenz Lütteken, Kassel: Bärenreiter. <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/12425> (27.6.2021)
- Holtmeier, Ludwig (2008), »Bassi«, in: *Solfeggi, Bassi e Fughe. Georg Friedrich Händels Übungen zur Satzlehre*, hg. von Ludwig Holtmeier, Johannes Menke und Felix Diergarten, Wilhelmshaven: Noetzel, 51–242.
- Mann, Alfred (1987), *Theory and Practice. The Great Composer as Student and Teacher*, New York: Norton.
- Meeùs, Nicolas (2017), »Luigi Cherubini. Cours de contre-point«, in: *Lexikon Schriften über Musik*, Bd. 1: *Musiktheorie von der Antike bis zur Gegenwart*, hg. von Ullrich Scheideler und Felix Wörner, Kassel: Bärenreiter /Stuttgart: Metzler, 85–87.
- Menke, Johannes (2010), »Brauchen wir einen Kanon in der Musiktheorie?«, *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie* 7/1, 61–70. <https://doi.org/10.31751/507>
- Menke, Johannes (2015), *Kontrapunkt I: Die Musik der Renaissance*, Laaber: Laaber.
- Nicephor, Sylvie (2007), *L'apprentissage de la composition musicale: Regard sur la situation française durant la première moitié du XIXe siècle*, Phil. Diss., Université Paris-Sorbonne.
- Petersen, Birger (2018), *Satzlehre im 19. Jahrhundert. Modelle bei Rheinberger*, Kassel: Bärenreiter.

- Pierre, Constant (1900a), *Basses et chants donnés aux examens et concours des classes d'harmonie et d'accompagnement (années 1827–1900)*, Paris: Heugel et Cie.
- Pierre, Constant (1900b), *Le Conservatoire national de musique et de déclamation. Documents historiques et administratifs*, Paris: Imprimerie nationale.
- Pougin, Arthur (1865), *F. Halévy Écrivain*, Paris: Claudin.
- Prendl, Christoph (2015), »Eine neue Quelle zur Generalbasslehre von Johann Joseph Fux«, *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie* 12/2, 179–221. <https://doi.org/10.31751/831>
- Sanguinetti, Giorgio (2012), *The Art of Partimento. History, Theory, and Practice*, Oxford: Oxford University Press.
- Sheldon, David A. (1990), »The Stretto Principle. Some Thoughts on Fugue as Form«, *The Journal of Musicology* 8/4, 553–568.
- Ullrich, Martin (2012), *Kontrapunkt bei Schumann. Zu Satztechnik und Terminologie in Robert Schumanns kompositorischem und literarischem Schaffen*, Phil. Diss., Universität der Künste Berlin. <https://opus4.kobv.de/opus4-udk/frontdoor/deliver/index/docId/1073/file/Dissertation+Martin+Ullrich.pdf> (5.6.2021)
- Verwaerde, Clotilde (2017), »From Continuo Methods to Harmony Treatises. Reorientation of the Educational Goals in France (1700–1850)«, 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, 322–333.

© 2021 Birger Petersen (birger@uni-mainz.de)

Petersen, Birger (2021), »Halévy, *fugue d'école* und *basse donnée*« [Halévy, *fugue d'école*, and *basse donnée*], *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie* 18/1, 141–156. <https://doi.org/10.31751/1109>

Johannes Gutenberg-Universität Mainz [Johannes Gutenberg University Mainz]

Dieser Text erscheint im Open Access und ist lizenziert unter einer Creative Commons Namensnennung 4.0 International Lizenz.

This is an open access article licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.



eingereicht / submitted: 17/01/2020

angenommen / accepted: 11/03/2020

veröffentlicht / first published: 28/06/2021

zuletzt geändert / last updated: 27/06/2021

Rotationsprinzip und synthetische Reprisesfunktion im Klavierkonzert des späten 18. und frühen 19. Jahrhunderts

Pascal Schiemann

James Hepokoski und Warren Darcy haben in *Elements of Sonata Theory* ein Konzertsatzmodell vorgelegt, das hinsichtlich der formalen Disposition von einem Primat des Sonatensatzes ausgeht. Ihre Interpretation der Konzertsatzform als »Type 5 Sonata« basiert im Wesentlichen auf einer Integration der konzertanten Residuen der Ritornellform in eine übergeordnete Sonatensatzstruktur: Zum einen werden Mittel-, Kadenz- und Schlusstutti als aktive Elemente bei der Realisierung des Rotationsprinzips als dem zentralen Paradigma der *Sonata Theory* funktionalisiert. Zum anderen wird die modulare Divergenz von erstem Tutti und erstem Solo als ein dem Tonartenkontrast analoger Konflikt gedeutet, der in der Exposition aufgestellt und in einer synthetisch verfahrenen Reprise aufgelöst wird. Das Type-5-Modell wurde beinahe ausschließlich anhand der Konzerte Mozarts konzipiert; nichtdestotrotz gehen Hepokoski und Darcy für das späte 18. Jahrhundert von dessen allgemeiner Gültigkeit aus und implizieren eine gattungsgeschichtliche Kontinuität des Modells im 19. Jahrhundert. Der vorliegende Beitrag zeigt auf, dass sich ein formales Primat des Sonatensatzes weder für das späte 18. noch für das frühe 19. Jahrhundert als Gattungsnorm verallgemeinern lässt. Anstelle einer systematischen Annäherung an den Sonatensatz wird die formale Autonomie des Konzertsatzes im Großteil der Gattungsbeiträge dieses Zeitraums durch unterschiedliche kompositorische Verfahren gestärkt.

In *Elements of Sonata Theory* James Hepokoski and Warren Darcy have proposed a theory of concerto first-movement form which seeks to put an end to the ongoing discussion of its formal autonomy by effectively describing it as a mere subtype of sonata form. Their interpretation of concerto first-movement form as "Type 5 Sonata" relies mainly on two principles, both aiming to subsume the structural idiosyncrasies of the form under a broader sonata paradigm: first, the residual tutti-pillars of ritornello form are integrated into the modular order of a higher-level rotational scheme that is vital to their *Sonata Theory* in general. Second, they postulate a concerto-specific synthesis function of the recapitulation, in which the thematic divergence of the first tutti and the first solo is reconciled in a process somewhat analogous to the resolving of the harmonic contrast of primary and secondary theme zone in the exposition. The Type 5-model is based almost exclusively on Mozart's concertos; nevertheless, Hepokoski and Darcy do imply that this model is analytically valid outside of the Viennese-classical context and argue for its importance in the post-classical development of the solo concerto. This paper contests the general applicability of the Type 5 model by showing that it proves inapt for the majority of concertos in the late eighteenth and early nineteenth centuries. Instead of a "*rapprochement* with sonata form," the generic identity of the concerto in this repertoire is strengthened by an array of different formal procedures alien to the concertos of Mozart.

Schlagworte/Keywords: concerto first movement form; Konzertsatzform; rotational principle; Rotationsprinzip; Sonata theory; synthetical recapitulation; synthetische Reprise; Type 5 Sonata

Die Konzertsatzform des späten 18. und frühen 19. Jahrhunderts gilt gemeinhin als »one of the most complex and analytically elusive genres of its era«¹ und konnte aufgrund ihrer hybriden Stellung zwischen Ritornellform und Sonatensatz lange keiner einheitlichen

1 Davis 1983, 45.

Theorie zugeführt werden: Während etwa Volker Scherliess davon ausgeht, dass dem Konzertkopfsatz um 1800 »üblicherweise [...] die Sonatenform zugrunde [liegt]«,² und sich damit an einer Fortschreibung der zunächst von Adolph Bernhard Marx vorgenommenen Gleichsetzung der Konzertsatzform mit der Sonatensatzform beteiligt,³ betonen Autor*innen wie Edwin J. Simon, Jane R. Stevens, William E. Caplin oder Erich Reimer eine prinzipielle formale Autonomie des Konzertsatzes.⁴ Abgesehen von dem Einwand, dass es sich bei der Übertragung von Paradigmen des Sonatensatzes auf den Konzertsatz um einen unzulässigen Anachronismus handeln würde,⁵ beruht die hiermit verbundene Kritik an einer Reduzierung des Konzertsatzes auf die formbildenden Prinzipien des Sonatensatzes im Wesentlichen auf zwei strukturellen Argumenten: Einerseits fänden sich mit Mittel-, Kadenz- und Schlusstutti sowie der Solokadenz und der Solointroduktion nach wie vor konzertante Residuen der Ritornellform, die sich nicht ohne Weiteres in eine sonatensatzorientierte Struktur integrieren ließen – Carl Dahlhaus spricht in diesem Zusammenhang von »exterritorial[en]« Zusätzen zu einer »»dramatische[n]« Konzeption der Sonatenform«.⁶ Andererseits ließe sich die von Ebenezer Prout im Anschluss an Marx formulierte Idee einer *double exposition form*⁷ in Anbetracht der »konzertanten Divergenz«⁸ von erstem Tutti und erstem Solo insofern nicht aufrechterhalten, als die strukturelle Differenzierung beider Formteile zu Problemen hinsichtlich ihres Expositionsstatus führen würde:

Girdlestone suggests that the tutti exposition is the true exposition and that the solo seems part of the development, while Hutchings dismisses the opening tutti as a prelude and sees only the solo section as the actual exposition.⁹

In jüngerer Zeit haben James Hepokoski und Warren Darcy mit *Elements of Sonata Theory* eine an den Gattungsbeiträgen Mozarts entwickelte Konzertsatztheorie vorgelegt, die zwar grundsätzlich der Idee einer Kombination der Ritornellform mit Formparadigmen des Sonatensatzes verpflichtet bleibt, dabei aber die konzertanten Residuen des Klanggruppenkontrastes im Sinne von Marx auf einen sekundären strukturellen Status reduziert.¹⁰ Die vermeintlich exterritorialen Zusätze zur Sonatensatzform werden also nicht mehr gleichberechtigt als formbildend wahrgenommen, sondern nur mehr als Texturelemente, innerhalb derer sich die von den Autoren entwickelte Idee der Sonatensatzform mehr oder minder ungebrochen entfaltet. Der Konzertkopfsatz Mozarts, den Hepokoski

2 Scherliess/Forchert 2016, Unterabschnitt »Das virtuose Konzert«. Auch bei Dahlhaus (2003, 581) heißt es im Zusammenhang mit Brahms' Klavierkonzert d-Moll op. 15: »Eine Norm, der auch Brahms sich fügte, bestimmte, daß dem ersten Satz eines Solokonzerts die Sonatenform zugrundezulegen sei. So uneingeschränkt die Regel im 19. Jahrhunderts galt, so schwierig ist es, sie als begründet einzusehen.«

3 Vgl. Marx 1847, 439. Siehe hierzu auch Stevens 1974, 50.

4 Simon 1957; Stevens 1974; Caplin 1998; Reimer 1984.

5 Simon 1957, 111–118.

6 Dahlhaus 2003, 581 f. Siehe hierzu auch Simons Kommentar zur Funktion des Mitteltutts: »For this [Mitteltutti] no parallel in sonata form can be found at all, and it has remained an embarrassment to analysts, since its contrast function is usually overlooked.« (Simon 1957, 112)

7 Prout 1895, 204.

8 Hein 2001, 210.

9 Simon 1957, 111.

10 Marx 1847, 439. Siehe hierzu Stevens (1974, 51): »[Marx] understands textural alternation not as a structural factor, but only as an element of instrumentation.«

und Darcy als *Type 5 Sonata* klassifizieren, erscheint damit letztlich nicht mehr als eine aus der Verbindung von Ritornell- und Sonatensatzform resultierende originäre Form, sondern lediglich als eine spezifische Ausprägung des Sonatensatzes, die sich von einer normativen Anlage mit dreiteiliger Binnengliederung (Exposition, Durchführung, Reprise) nicht in einem kategorial anderen Sinne unterscheidet als etwa die von Hepokoski und Darcy als *Type 1 Sonata* bezeichnete Form ohne Durchführung:¹¹

Notwithstanding all of its inbuilt archaic rigidities, the Type 5 sonata [...] had been transformed into a field of abundant structural possibilities, the *ne plus ultra* demonstration of ingenious sonata-organizational technique.¹²

The question now becomes, how, in Mozart's concrete practice, are these zones placed into a *rapprochement* with sonata form?¹³

Grosso modo beruht die *Type 5 Sonata* dabei auf dem Versuch, die bis dato mit einer ›sonatisierenden‹ Deutung des Konzertsatzes einhergehenden formalen Probleme in einer übergeordneten Sonatensatzlogik aufzulösen: Zum einen werden Mittel-, Kadenz- und Schlusstutti dadurch in die Makrostruktur des Sonatensatzes integriert, dass ihnen innerhalb der Exposition beziehungsweise der Reprise ›rotationale Funktionen‹ zugewiesen werden und sie sich also aktiv an der Realisierung des Rotationsprinzips als dem zentralen Paradigma der *Sonata Theory* beteiligen.¹⁴ Dem Rotationsprinzip zufolge besteht der Sonatensatz in der variierten Wiederholung (= Rotation) einer in ihrer Reihung festgelegten, linearen Abfolge unterschiedlicher funktionaler Zonen (*Zones/Spaces*): Einer *Primary-Theme-Zone* folgt nach einer Überleitung und einer Mittelzäsur (*Medial Caesura*)¹⁵ eine *Secondary-Theme-Zone*, die ihrerseits eine EEC¹⁶ produziert, ehe die *Closing-Zone* die Rotation abschließt.¹⁷ Diese Zonen können jeweils ein oder mehrere Module enthalten (z. B. unterschiedliche Schlussgruppengedanken), die mit ihrer jeweiligen Zone fest verbunden sind.¹⁸ Idealerweise werden die einzelnen Tutti- und Soloabschnitte im *Type 5* zu vier Rotationen gruppiert (annäherungsweise: Orchesterexposition, Soloexposition, Durchführung, Reprise), wobei das erste Tutti als ›Referenzrotation‹ betrachtet wird und damit die modulare Ordnung sowie die äußeren Grenzen der folgenden Rotationen festlegt (*referential-layout function*).¹⁹

Zum anderen werden die im ersten Solo häufig durch Interpolationen, Substituierungen und Ellipsen entstehenden Abweichungen vom ersten Tutti von Hepokoski und Darcy dadurch konzeptionell dem Sonatensatz angenähert, dass sie für den Mozart'schen Konzert-

11 Siehe hierzu auch Horton 2011, 52.

12 Hepokoski/Darcy 2006, 594.

13 Ebd., 443.

14 Ebd., 612. Zu einer allgemeinen Kritik des Rotationsbegriffs bei Hepokoski und Darcy siehe Wingfield 2008, 149 f.

15 Die Mittelzäsur bezeichnet einen Halbschluss meist in der Grund- oder Nebentonart (I:HC MC oder V:HC MC in Dursonaten), der die Exposition in zwei Hälften teilt (vgl. ebd., 23–50).

16 *Essential Expositional Closure* bezeichnet den ersten vollkommenen authentischen Ganzschluss (*Perfect Authentic Cadence* = PAC) in der Nebentonart (V:PAC in Dursonaten; III:PAC oder v:PAC in Mollsonaten), und markiert das Ende des Seitensatzes bzw. den Beginn der Schlussgruppe (vgl. ebd., 16–18).

17 Ebd., 17 und 611–614.

18 Ebd., 493.

19 Ebd., 451.

satz schlüssig eine synthetische Funktion der Reprise nachweisen.²⁰ Hatten die modularen Unterschiede von erstem Solo und erstem Tutti in früheren Formbeschreibungen noch insofern zu Problemen geführt, als sie der Idee einer Doppelexpositionsstruktur widersprachen und damit Fragen nach der formalen Verortung beider Formteile aufwarfen, geht das *Type-5-Modell* davon aus, dass diese modularen Abweichungen in der Reprise durch die Herstellung modularer Vollständigkeit nivelliert werden: Substituiert also etwa das erste Solo den Seitensatz der Referenzrotation durch einen eigenständigen Gedanken, dann ist es in Hinblick auf den Expositionsstatus von erstem Tutti und erstem Solo notwendig, dass beide Seitensatzgedanken in der Reprise wiederaufgenommen werden (siehe hierzu ausführlicher den Abschnitt zum Post-ESC-Non-Sequitur). Die modulare Divergenz von Anfangstutti und erstem Solo erscheint also nicht mehr als formales Problem einer ›sonatisierenden‹ Beschreibung des Konzertsatzes, sondern lediglich als ein dem Tonartenkontrast analoger Konflikt, der in der Exposition aufgestellt und in der Reprise gelöst wird – der Klanggruppenkontrast fungiert damit nur mehr als ein ›dramatischer‹ Aspekt der Sonatensatzform, nicht mehr aber als ein eigentlich formbildendes Prinzip.²¹

Das Modell der *Type 5 Sonata* wurde von mehreren Autoren kritisiert, am nachhaltigsten von Paul Wingfield und Julian Horton. Während Wingfield in seiner Rezension der *Elements of Sonata Theory* im Wesentlichen auf eine Kritik des Rotationsprinzips abhebt und die historische Verfügbarkeit hierarchisch organisierter kompositorischer Normen infrage stellt,²² hat Horton im Rückgriff auf Caplins *Classical Form*²³ ein syntaktisch orientiertes Bottom-up-Modell vorgelegt, das zu einer grundsätzlichen Neubewertung der gattungsgeschichtlichen Entwicklung des Konzertsatzes zwingt.²⁴ Beide Autoren vertreten dabei die Auffassung, dass sich der *Type 5* aufgrund der nahezu ausschließlichen Fokussierung auf den Konzertsatz Mozarts entgegen der Implikationen von Hepokoski und Darcy²⁵ weder für das späte 18. noch für den postklassischen Konzertsatz des frühen 19. Jahrhunderts als Gattungsnorm verallgemeinern lässt.²⁶

Der vorliegende Beitrag folgt dieser Einschätzung, formuliert die Kritik an der *Type 5 Sonata* jedoch deutlich stärker als Kritik an der Allgemeingültigkeit einer ›sonatisierenden‹ Deutung des Konzertsatzes: Weder werden Mittel-, Kadenz- und Schlusstutti abseits der kanonischen Gattungsbeiträge von Mozart und Beethoven kategorisch in die rotationale Ordnung des Satzes integriert, noch fungiert die synthetische Aufhebung modularer Unterschiede von Tutti und Solo in diesem Zeitraum als normativer Standard – die für die *Type 5 Sonata* zentrale Annäherung des Konzertsatzes an den Sonatensatz wird also nicht systematisch vollzogen. Wie anhand einer Reihe von Fallbeispielen aufgezeigt werden soll, werden Rotationsprinzip und synthetische Reprisenfunktion insbesondere im ›brillant-virtuosen‹ Konzertsatz des frühen 19. Jahrhunderts aufgrund der zunehmenden Differenzierung von Tutti und Solo und der Ausweitung konzertanter Elemente mit solistisch-

20 Siehe hierzu ebd., 445 und 577–581.

21 Siehe hierzu auch Taylor 2016, 91 f.

22 Wingfield 2008, 149–155. Siehe hierzu auch Neuwirth 2011, bes. 204 f.

23 Caplin 1998.

24 Siehe insbesondere Horton 2017, 41–142 sowie ders. 2011 und 2015.

25 Siehe Hepokoski/Darcy (2006, 431): »The first movements of later-eighteenth-century concertos are almost invariably built around the Type 5 idea.«

26 Siehe Wingfield 2008, 144; Horton 2011, bes. 47 und 81; Horton 2017, 78 f.

virtuoser Funktion häufig nicht vollständig realisiert.²⁷ Diese Tendenz ist jedoch bereits frühzeitig im Œuvre Londoner Komponisten wie Jan Ladislav Dussek und Johann Baptist Cramer angelegt und impliziert damit für eine Vielzahl der Konzertkopfsätze bis etwa 1830, in Übereinstimmung mit Wingfields und Hortons Auffassung, eine vom Mozart'schen Vorbild weitestgehend unabhängige Genealogie. Neben den Gattungsbeiträgen von Dussek und Cramer orientiert sich die Untersuchung dabei grosso modo an den Komponisten eines Standardrepertoires, das Shinji Koiwa anhand von Aufführungsberichten in der *Allgemeinen musikalischen Zeitung* für den Zeitraum von 1825 bis 1834 herausgearbeitet hat.²⁸ Der vorliegende Beitrag behandelt Johann Ladislav Dusseks op. 14, 27, 40 und 49, Johann Baptist Cramers op. 16, 38, 51 und 56, Johann Nepomuk Hummels op. 85, 89 und 110, Ferdinand Ries' op. 42, 55 und 120, Friedrich Kalkbrenners op. 61, 107 und 127, Ignaz Moscheles' op. 56 und 87, Henri Herz' op. 34 und 87, sowie Carl Czernys op. 214.²⁹

Der Beitrag übernimmt die von Hepokoski und Darcy eingeführte Nomenklatur: Tutti und Soli werden jeweils mit ›R‹ (Ritornello)³⁰ bzw. ›S‹ (Solo) bezeichnet und entsprechend ihrer Abfolge im Satz durchnummeriert (Soloexposition = S1; Durchführung = S2; Reprisensolo = S3). Die Zonen einer Rotation werden mit ›P‹ (*Primary-Theme-Zone*), ›Tr‹ (*Transition-Zone*), ›S‹ (*Secondary-Theme-Zone*) und ›C‹ (*Closing-Zone*) abgekürzt und ihrem jeweiligen Tutti oder Solo zugeordnet (R1:\P bezeichnet also z. B. den Hauptsatz des ersten Tutti). Die jeweiligen Module innerhalb dieser Zonen werden diesen durch hochgestellte Ziffern zugeordnet: S1:S² bezeichnet dementsprechend ein zweites Thema im Seitensatz des ersten Solos. Alle anderen Begriffe und Abkürzungen werden bei ihrer ersten Nennung erläutert.

ROTATIONALE INTEGRATION VON MITTEL-, KADENZ- UND SCHLUSSTUTTI

Wie bereits angedeutet wurde, basiert die *Type 5 Sonata* wesentlich auf dem Versuch einer Integration von R2 (Mitteltutti) und R4 (R4¹ = Kadenzutti; R4² = Schlusstutti) in die syntaktische Ordnung einer ihnen jeweils übergeordneten Rotation. Beide Orchestertutti werden demnach als Residuen der Ritornellform im Konzertsatz Mozarts dadurch dem Rotationsprinzip als dem »larger concept of successive linear ordering«³¹ unterworfen, dass sie früher oder später Material aus dem Anfangstutti aufgreifen, das im jeweils vorangegangenen Solo ausgespart wurde und damit die jeweilige mit S1 oder S3 (bzw. R3→S3)³² begonnene Rotation gegenüber der Referenzrotation R1 modular vervollständigen. R2 und R4 werden

27 Es sei an dieser Stelle darauf hingewiesen, dass die ebenso geläufige wie problematische Kategorie des ›Virtuosenkonzerts‹ nicht deckungsgleich ist mit Konzerten, die sich einer Beschreibung durch das *Type-5-Modell* entziehen. Der vorliegende Beitrag ist gerade gegenläufig zu einer solchen Gleichsetzung darum bemüht, die gattungsgeschichtliche Entwicklung des Klavierkonzerts im späten 18. und frühen 19. Jahrhundert nicht an ästhetischen Wertmaßstäben des 19. Jahrhunderts auszurichten, sondern einer formalen Betrachtung zu unterziehen.

28 Siehe Koiwa 2003, 7–33, bes. 26.

29 Die hier näher besprochenen Werke werden separat im Literaturverzeichnis unter Noten aufgeführt.

30 Zur Verwendung dieses Begriffs siehe Hepokoski/Darcy 2006, 445–447.

31 Ebd., 579.

32 R3→S3 bezeichnet eine orchestergeführte Reprise, in der das Reprisentutti (= R3) unmittelbar in das Reprisensolo (= S3) übergeht (vgl. ebd., 440).

also nicht mehr als rein textural-kontrastive Formteile behandelt wie in der älteren Ritor-nellform, sondern erfüllen gleichermaßen eine rotationale Funktion:

[B]eyond cadential affirmation it is also a task of Ritornello 2 to seek to complete the still-ongoing Rotation 2 by supplying some or all of the missing modules from the end of R1.³³

Whatever the strategy employed [...], at some point R2, as one of its central features, will continue the rotation that had been left incomplete by S1.³⁴

However it begins, R4 always completes the recapitulatory rotation by bringing back the concluding modules of R1 [...].³⁵

Da es sich bei den vom Solo ausgelassenen Modulen zumeist um Material aus dem C-Space von R1 handelt, fungieren R2 bzw. R4 in aller Regel als (Teil-)Schlussgruppen einer *larger exposition* S1+R2 bzw. einer *larger recapitulation* R3→S3+R4 (*first-level default*).³⁶ Der theoretische Idealfall liegt dann vor, wenn das jeweilige Tutti unmittelbar die modulare Abfolge des vorangegangenen Solos fortsetzt und bereits mit Material aus dem C-Space von R1 beginnt. Ebenso ist es jedoch möglich, dass in R2 bzw. R4 zunächst Module aufgegriffen werden, die im formalen Ablauf von R1 vor der EEC und damit also vor der eigentlichen Schlussgruppe stehen (P-, TR- oder S-Module). Wesentlich hierbei ist, dass R2 und R4 durch eine solche Aufnahme von Prä-EEC-Modulen häufig in zwei analytisch differenzierbare Bereiche auseinanderfallen: einen ersten, ›rotational inaktiven‹ Bereich, in dem R2 bzw. R4 Module aus R1 aufgreifen, die in S1 bzw. R3→S3 bereits aufgenommen wurden – derartige redundante Module sind nicht an der Ergänzung der jeweiligen Rotation beteiligt und erfüllen damit keine rotationale Funktion³⁷ –, sowie einen zweiten Bereich, in welchem R2 oder R4 zu ›rotational aktivem‹ Material übergehen, d. h. also zu R1-Modulen, die in S1 bzw. R3→S3 nicht aufgenommen wurden und damit in R2 bzw. R4 die jeweilige Rotation gegenüber der Referenzrotation ergänzen.

Ein Paradebeispiel liefert das Mitteltutti in Mozarts Klavierkonzert G-Dur KV 453:³⁸ S1 bildet zunächst in Takt 153 eine V:PAC EEC aus und füllt den anschließenden C-Space mit einer genretypischen Schlussperiode (*Display Episode*; DE).³⁹ In Takt 171 setzt R2 phrasenüberlappend mit einer erneuten V:PAC mit dem Überleitungsmodul aus R1 ein. Da das Überleitungsmodul R1:\TR bereits zuvor in S1 aufgegriffen wurde, erfüllt dessen Wiederkehr in R2 keine rotationale Funktion (Redundanz). Der für das *Type-5*-Modell zentrale Übergang zu rotational aktivem Material findet erst in den Takten 176 bis 177 mit der Aufnahme eines R1:\S-Fragments statt, das in S1 ausgelassen wurde. Die zweite Rotation wird an dieser Stelle also mit Hinblick auf die Referenzrotation R1 ergänzt. Anschließend bildet das Mitteltutti eine V:PAC als neue R2:\EEC aus (T. 178) und bringt das

33 Ebd., 548.

34 Ebd., 551.

35 Ebd., 596.

36 Ebd., 444 f.

37 Siehe hierzu ausführlich ebd., 555.

38 Vgl. ebd., 553–556. Partitur der *Neuen Mozart-Ausgabe* unter: https://dme.mozarteum.at/DME/nma/nma_pdf.php?c=dnNlcD0xNTMmcDE9MyZwMj0zNCZsPTEmdGl0bGU9Tk1BK1YIMkYxNSUyRjUIM0ErS1YrNDUzJTJGMDE=&cc=be5200a7f9d0742494cdc53e3bbd0f3f (6.6.2021).

39 Die Schlussperiode bezeichnet eine Passage virtuoser Prägung am Ende des ersten und dritten Solos (S1 und S3). Wird die DE wie im Falle von KV 453 durch eine V:PAC (bzw. III:PAC) vom S-Space abgegrenzt, fungiert sie in aller Regel als Teil der Schlussgruppe.

im vorangegangenen Solo ebenfalls ausgesparte und damit in R2 rotational aktive zweite Schlussgruppenmodul aus R1 (T. 178–181). Das Mitteltutti erfüllt somit in KV 453 keine reine Kontrastfunktion, sondern wird durch die konsequente Ergänzung und Weiterführung der mit S1 begonnenen Rotation mit R1:\S- und R1:\C-Modulen schlüssig in eine *larger exposition* und damit in eine übergeordnete Sonatensatzstruktur integriert. In der Reprise führt ein analoger Prozess zur Integration von R4 in eine *larger recapitulation* R3→S3+R4.

Während das Schlusstutti aufgrund der synthetischen Funktion der Reprise mit der Herstellung modularer Vollständigkeit verbunden ist – alle R1-Module, die bis dato nicht in der Reprise aufgenommen wurden, müssen also wiederhergestellt werden (siehe hierzu ausführlich den Abschnitt »R2: Rotationsidentität und Nicht-Synthetische Reprise«) –, wird das häufige Ausbleiben vereinzelter R1-Module im Mitteltutti von ebendieser Synthesefunktion kompensiert. Wesentlich für die Integration von R2 in eine übergeordnete Rotationslogik ist damit lediglich, dass ein Übergang zu rotational aktivem Material stattfindet, nicht aber, dass auch tatsächlich alle in R1 exponierten und in S1 ausgelassenen Module aufgegriffen werden.

Für den Konzertsatz Mozarts stellt die theoretische Aufhebung von R2 und R4 in einer sonatensatzorientierten Rotationsordnung eine überaus plausible Lösung des skizzierten Exterritorialitätsproblems dar: Mittel-, Kadenz- und Schlusstutti erscheinen nicht mehr als vermeintlich formfremde Zusätze außerhalb der Sonatensatzstruktur, sondern werden durch die Übernahme rotationaler Funktionen an der Realisierung des Rotationsprinzips beteiligt. Problematisch jedoch ist, dass Hepokoski und Darcy für das gesamte späte 18. Jahrhundert von der *Type 5 Sonata* als einer Gattungsnorm ausgehen⁴⁰ und eine gattungsgeschichtliche Kontinuität des Modells in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts implizieren. Der Übergang des Konzertsatzes von der *Type 5* zur *Type 3 Sonata*, d. h. der Übergang von einer nach wie vor auf dem Klanggruppenkontrast basierenden, aber strukturell dem Sonatensatz angeglichenen Konzertsatzform (*Type 5*), hin zu einem »symphonischen« Gattungstypus (*Type 3*), in dem letztlich wie etwa in Schumanns a-Moll-Klavierkonzert op. 54 auch die konzertante Textur durch den Wegfall eines »planmäßigen Wechsel[s] zwischen Solist und Orchester«⁴¹ aufgehoben wird, vollzieht sich Hepokoski und Darcy zufolge als linearer Prozess einer zunehmenden »Sonatisierung« der Form:

The history of the concerto in the eighteenth century and beyond, developing alongside the symphony, is that of gradually being attracted to the latter's principles, finding ways of adapting itself to them while retaining important features of its own identity, but eventually (around the fourth decade of the century) succumbing rather totally to them.⁴²

R2: ROTATIONALE INAKTIVITÄT UND NICHT-ROTATIONALITÄT

Tatsächlich lässt sich eine derartige Integration der Tuttiabschnitte in eine übergeordnete Rotationslogik weder für das späte 18. Jahrhundert noch für die Entwicklung des Klavierkonzerts im frühen 19. Jahrhundert als allgemeingültige Norm postulieren: Weder R2 noch R4 werden in diesem Zeitraum durchweg konsequent einem rotationalen Paradig-

40 Siehe Hepokoski/Darcy 2006, 431.

41 Scherliess/Forchert 2016, Unterabschnitt »Entwicklung zum symphonischen Konzert«.

42 Hepokoski/Darcy 2006, 435.

ma unterworfen. Der R4-Komplex⁴³ erweist sich aufgrund seiner Verbindung mit der synthetischen Reprisenfunktion bezüglich einer Integration in die Rotationsordnung deutlich häufiger als problematisch als das lediglich über seine rotationale Aktivität definierte Mitteltutti. Dennoch treten im späten 18. und frühen 19. Jahrhundert in einer Vielzahl von Konzerten auch in R2 Formdispositionen auf, die aus Sicht des *Type-5*-Modells problematisch sind: Erstens finden sich im Gegensatz zum Mozart'schen Konzertsatz Mitteltutti, die vollständig rotational inaktiv sind, d. h. also Mitteltutti, in denen zu keinem Zeitpunkt ein Übergang zu rotational aktivem Material stattfindet. Ein frühes Beispiel für diese R2-Option findet sich in Jan Ladislav Dusseks F-Dur-Klavierkonzert op. 14 (1791):⁴⁴ Das Mitteltutti setzt in Takt 214 unmittelbar mit neuem Material in der vom ersten Solo erreichten Tonart der V. Stufe ein und bildet anschließend in Takt 226 eine V:PAC aus, ohne zuvor Material aus R1 aufzunehmen. Die gemäß des *Type-5*-Modells an dieser Stelle zu erwartende Aufnahme von C-Modulen aus der Referenzrotation, die allesamt im ersten Solo von der Schlussperiode verdrängt wurden, findet nicht statt. Es folgen lediglich vier Takte, die die Kadenz nach C-Dur mit ebenfalls neuem Material bekräftigen, ehe das zweite Solo einsetzt und die Durchführung eröffnet. Das gesamte Mitteltutti nimmt kein Material aus der Referenzrotation R1 auf und wird damit auch nicht dazu funktionalisiert, S1 gegenüber dem Anfangstutti zu einer *larger exposition* zu ergänzen.

Aus der Perspektive eines rotationalen Konzertsatzparadigmas ist die Einführung neuer Module in R2 nicht grundsätzlich problematisch: Auch Mozart führt im Mitteltutti seines A-Dur-Konzerts KV 488 nach der redundanten Aufnahme von R1:\TR ein neues Thema ein, ohne anschließend das erste Solo durch die Nachreichung aktiver R1-Module zu vervollständigen. Wenn dies jedoch geschieht, dann ist es nach dem *Type-5*-Modell für die Realisierung des Rotationsprinzips notwendig, dass das neue Thema (R2:\Neu) in der Reprise wieder aufgegriffen und damit rückwirkend in die rotationale Ordnung des Satzes integriert wird. Erst die Wiederaufnahme in R4 identifiziert R2:\Neu also als Bestandteil der *larger exposition* und damit als rotational aktives Material. In Dusseks op. 14 jedoch findet eine derartige Integration von R2:\Neu nicht statt: Das neue Material wird abseits des Mitteltuttis an keiner anderen Stelle des Satzes wiederaufgenommen und verbleibt damit außerhalb der rotationalen Ordnung des *Type-5*-Modells.

Derartige Beispiele einer gänzlichen rotationalen Inaktivität des Mitteltuttis finden sich in Konzertsätzen des späten 18. und frühen 19. Jahrhundert ausgesprochen selten. Es sei jedoch im Zusammenhang mit der rotationalen Funktion von R2 darauf hingewiesen, dass sich Dusseks op. 14 nur schwerlich als Abweichung von einer ansonsten intakten Norm marginalisieren lässt. Die Einführung von neuem, R2-spezifischem Material – d. h. also von Material, das im Mitteltutti, nicht aber in R1 oder dem Reprisenkomplex verwendet wird – erweist sich auch dann als problematisch, wenn das Mitteltutti zu einem späteren Zeitpunkt zu rotational aktivem Material übergeht. Ferdinand Ries etwa beginnt das Mitteltutti seines cis-Moll-Konzerts op. 55⁴⁵ mit einem neuen Modul (T. 193–205), das im gesamten nachfolgenden Satzverlauf nicht wieder aufgegriffen wird; erst danach findet mit der Aufnahme eines vom Solo ausgelassenen, variierten R1-Moduls (vgl. T. 11–13) der Übergang zu rotational aktivem Material statt. Wie bereits weiter oben am Beispiel von KV 453 angedeutet, gehen Hepokoski und Darcy davon aus, dass R2 auch im

43 Sofern eine Solokadenz vorliegt, zerfällt R4 in Kadenz- (= R4¹) und Schlusstutti (= R4²) (vgl. ebd., 445).

44 Dussek 1809.

45 Ries 1880.

Mozart'schen Konzertsatz häufig mit einem rotational inaktiven Bereich beginnt,⁴⁶ also mit Modulen, die die zweite Rotation nicht unmittelbar vorantreiben. Der rotational inaktive Anfangsbereich des Mitteltutts von KV 453 ist jedoch von Ries' op. 55 insofern zu unterscheiden, als er nicht mit R2-spezifischem Material gefüllt ist, sondern lediglich mit einem R1-Modul, das in S1 bereits aufgenommen wurde. Diese bei Mozart typische Aufnahme eines redundanten Moduls⁴⁷ ist damit lediglich rotational inaktiv: Das Modul ist also prinzipiell durch die vorherige Aufnahme in R1 und später in R4 klar als Teil der rotationalen Ordnung definiert, treibt jedoch aufgrund seiner Redundanz an dieser Stelle die zweite Rotation nicht weiter voran. Das singuläre R2:\Neu des 19. Jahrhunderts hingegen stellt ein nicht-rotationales Modul dar⁴⁸ – es ist also analog zum gesamten Mitteltutti in Dusseks op. 14 kein Teil der rotationalen Ordnung. Ein solches R2-Modul führt durch die Schaffung einer nicht-rotationalen Leerstelle im Mitteltutti und die damit verbundene Abschwächung der Synthesefunktion der Reprise aus Sicht des *Type-5*-Modells auch dann zu strukturellen Problemen, wenn das Mitteltutti wie bei Ries zu einem späteren Zeitpunkt rotational aktives Material aufnimmt. In der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts stellen derartig konstruierte Mitteltutti (nicht-rotationales R2:\Neu + rotational aktives Material) eine verhältnismäßig häufige R2-Option dar und finden sich neben Ries' op. 55 auch etwa in dessen op. 42, Cramers op. 38 und Herz' op. 34.

Zweitens bleibt die rotationale Aktivität des Mitteltutts um 1800 im Gegensatz zu den Konzerten Mozarts häufig auf die Nachreichung von Prä-EEC-Modulen beschränkt. Die im *Type-5*-Modell idealiter mit R2 verbundene Herstellung einer syntaktischen Folgerichtigkeit oder aber eines »rhyming close«⁴⁹ mit der Referenzrotation R1, d. h. also die Ergänzung oder sogar Vervollständigung der *larger exposition* durch die Aufnahme von Schlussgruppenmodulen aus R1, fungiert in diesem Zeitraum also nicht mehr als *first-level default*. Beispiele, in denen in R2 kein C-Material aufgenommen wird, finden sich etwa in Ries' op. 42 und 120, Dusseks op. 27, 40 und 49, Cramers op. 38 und 51, Hummels op. 110 und Herz' op. 34. In all diesen Konzerten erfüllt R2 die Minimalforderung rotationaler Aktivität: Die zweite Rotation wird also dadurch vorangetrieben, dass die Mitteltutti jeweils R1-Module enthalten, die zuvor in S1 ausgespart wurden. Wenn aber das Mitteltutti nicht mehr durch die Aufnahme von R1:\C-Modulen regelhaft als (Teil-)Schlussgruppe der *larger exposition* funktionalisiert wird, dann ist fraglich, inwieweit die bloße rotationale Aktivität von R2 überhaupt eine Auflösung des Mitteltutts in der Syntax des Sonatensatzes legitimiert. Dass das Mitteltutti Materialien aus R1 aufnimmt, die zuvor vom ersten Solo ausgespart wurden, lässt jedenfalls kaum eine hinreichende Differenz zur formalen Disposition der Ritornellform erkennen. Im 19. Jahrhundert wird dieses Problem durch die zunehmende Auflösung der Rotationsidentität von R1 und S1 noch zusätzlich verstärkt – die nahezu vollständige Substituierung der R1-Module durch eigenständiges Solo-Material in S1 führt also dazu, dass beinahe sämtliche Module des Anfangstutts bei einer Aufnahme in R2 als rotational aktiv gewertet werden müssten.

46 Hepokoski/Darcy 2006, 552.

47 Ebd.

48 Hepokoski und Darcy nehmen die Unterscheidung von rotationaler Inaktivität und Nicht-Rotationalität deshalb nicht explizit vor, weil bei Mozart keine Notwendigkeit hierfür besteht. Da ein nicht-rotationales Modul die Rotation per definitionem nicht vorantreiben kann und also immer rotational inaktiv ist, ist die Nicht-Rotationalität ein Sonderfall rotationaler Inaktivität.

49 Hepokoski/Darcy 2006, 468.

POST-ESC-NON-SEQUITUR: NICHT-ROTATIONALES R4 UND DE-SUBSTITUIERUNG

Analog zur Integration des Mitteltutti in eine *larger exposition* S1+R2 weisen Hepokoski und Darcy dem Schlusstutti R4 ($R4^1$ = Kadenzutti; $R4^2$ = Schlusstutti) im Mozart'schen Konzertsatz eine rotational aktive Funktion innerhalb des Reprisekomplexes $R3 \rightarrow S3+R4$ zu. Wie auch R2 wird R4 also durch die Aufnahme von Modulen aus dem *C-Space* von R1 als Schlussgruppe der laufenden Rotation funktionalisiert und gegebenenfalls durch das Nachreichen der zuvor von S3 ausgesparten oder substituierten Module in die rotationale Ordnung eingegliedert. Anders als R2 erweist sich das Schlusstutti dabei als wesentlicher struktureller Faktor bei der Herstellung modularer Vollständigkeit:

A primary task of R4 [...] is to pick up any remaining loose ends of the composition – to restore any R1 modules (especially R1:\post-MC modules) that had not been heard since the opening ritornello.⁵⁰

However it begins, R4 always completes the recapitulatory rotation by bringing back the concluding modules of R1 [...].⁵¹

R4 spielt eine zentrale Rolle bei der Realisierung der synthetischen Funktion der Reprise und damit bei der Auflösung der möglicherweise durch Interpolationen, Substitutionen oder Ellipsen entstehenden modularen Differenzen von R1 und S1. Wird etwa im Seitensatz des ersten Solos das R1:\S-Modul durch einen eigenständigen Gedanken substituiert, dann ist es notwendig, dass im *S-Space* der Reprise die modulare Vollständigkeit durch die Aufnahme beider Module aus Tutti und Solo (R1:\S und S1:\S) hergestellt und somit die kontrastive Spannung von R1 und S1 aufgelöst wird: »The full rotation, including all R1:\C-material, will always be completed in final, [sic] ›synthesis‹ rotation: the $R3 \rightarrow S3+R4$ complex, or the larger recapitulation.«⁵²

Im *Type-5-Modell* erscheint dieses Synthese-Verfahren als notwendige Voraussetzung einer formalen Integration von Tutti und Solo in einer sonatensatzorientierten Anlage: Hatte die Inkongruenz von R1 und S1 in früheren Beschreibungen der Konzertsatzform zunächst zu Unklarheiten bezüglich des formalen Status beider Formteile geführt, wird ebendiese Abweichung von Hepokoski und Darcy durch die synthetische Auflösung in der Reprise schlüssig unter der ›dramatischen‹ Anlage des Sonatensatzes subsumiert. Die Divergenz von R1 und S1 erscheint also nicht mehr als formales Problem einer ›sonatisierten‹ Beschreibung des Konzertsatzes, sondern lediglich als ein dem Tonartenkontrast analoger, sonatensatztypischer Konflikt, der in der Exposition aufgestellt und in der Reprise nivelliert wird. Die modulare Vollständigkeit der Reprise-rotation bildet dabei insofern die notwendige Voraussetzung einer R1-S1-Synthese, als der Wegfall R1- und S1-spezifischer Module eine Aufweichung des Rotationsprinzips nach sich zieht – ein R1-Modul, das weder in S1+R2 noch in der Reprise wiederaufgenommen wird,⁵³ lässt sich also nicht zwingend als Teil der rotationalen Ordnung klassifizieren. Anders als in R2

50 Ebd., 596.

51 Ebd.

52 Ebd., 493.

53 Für Post-MC-Module gilt das immer; für Prä-MC-Module nur dann, wenn es sich nicht um eine *Type-2-Adaption* handelt.

besteht damit in R4⁵⁴ die Notwendigkeit, alle R1:\C-Module wiederherzustellen, sofern sie nicht bereits vorher von S3 aufgenommen wurden.

Im Konzertsatz des späten 18. und frühen 19. Jahrhunderts jedoch wird die mit der Synthese-Funktion der Reprise verbundene modulare Vollständigkeit in R4 praktisch nie erreicht. Einerseits finden sich etwa mit Cramers Klavierkonzerten d-Moll op. 16⁵⁵ (1797) und Es-Dur op. 51⁵⁶ (ca. 1813) Konzerte, in denen in der Reprise vollständig auf die Aufnahme von Schlussgruppenmaterial aus R1 verzichtet wird – in beiden Konzerten greift das Schlusstutti ausschließlich Prä-EEC-Module auf, ohne anschließend eine neue ESC⁵⁷ auszubilden und die Rotation durch die Aufnahme der vom Solisten in S3 ausgesparten C-Module aus R1 zu vervollständigen. Beide Schlusstutti sind dabei zwar rotational aktiv, weil sie mit R1:\TR² (op. 16) bzw. R1:\TR und R1:\S (op. 51) Module aufgreifen, die zuvor von S3 nicht aufgenommen wurden, und damit die Reprise im Sinne des Rotationsprinzips ergänzen. Die jeweiligen R1:\C-Module jedoch werden außerhalb der Anfangstutti in beiden Sätzen nicht mehr aufgenommen. Die synthetische Funktion der Reprise wird also nicht vollständig realisiert.

Andererseits wird die modulare Vollständigkeit, die Hepokoski und Darcy in Mozarts Konzerten mit R4¹ und R4² in Verbindung bringen, auch dann nur selten erreicht, wenn die Schlusstutti tatsächlich Schlussgruppenmaterial aus der Referenzrotation R1 aufgreifen. Zwar findet auch in diesen Fällen in R4 ein Übergang zu rotational aktivem Material statt; in kaum einem der Konzerte aber greift das Schlusstutti auch alle Module der meist multimodular angelegten R1-Schlussgruppen auf. Der im frühen 19. Jahrhundert gängige Wegfall von R1:\C-Modulen in der Reprise liegt größtenteils in der dramaturgischen Gestaltung des Übergangs von R1 zu S1 begründet: Häufig sind die letzten Schlussgruppenmodule von R1 auf einen ruhigen, spannungssteigernden Übergang zur kontrastierenden Solointroduktion hin angelegt. Dieser Effekt kann zwar im Mitteltutti wiederholt werden, im meist emphatisch-finalen Schlusstutti hingegen werden derartige Kontrastmodule in aller Regel fallen gelassen. Der dramatisierte Tutti-Solo-Wechsel tendiert damit zu einer rein konzertanten Funktion, die sich der Integration in eine sonatensatzorientierte Anlage entzieht. Eine R1- und R2-analoge Reduzierung der Dynamik am Ende von R4, wie Mozart sie in seinem Klavierkonzert Nr. 21 C-Dur KV 467 zur Erreichung modularer Vollständigkeit vornimmt, findet sich in der Praxis des frühen 19. Jahrhunderts kaum.

Die starke Solobezogenheit des R1:\C-Space korreliert dabei zusätzlich in einer Vielzahl von Konzerten mit der rotational wesentlich problematischeren Option, in R4 gänzlich auf die Rekapitulation von rotational aktivem Material zu verzichten und das Schlusstutti stattdessen vollständig mit neuem oder redundantem Material zu besetzen. Beispiele für derartige nicht-rotationale R4 finden sich etwa in Hummels op. 85, Czernys op. 214, Herz' op. 87 und Kalkbrenners op. 107. In all diesen Konzerten ließen sich die Schlusstutti lediglich dadurch in die Syntax des Type-5-Modells integrieren, dass man sie

54 Die von Hepokoski und Darcy vorgenommene Unterteilung von Kadenz- und Schlusstutti (R4¹ und R4²) fällt mit dem bereits bei Dussek anzutreffenden Ausbleiben der Solokadenz im Großteil der Konzerte des späten 18. und frühen 19. Jahrhunderts weg (siehe hierzu auch Buhr 2009, 2).

55 Cramer o. J.

56 Cramer ca. 1815.

57 *Essential Structural Closure* bezeichnet analog zur EEC in R1 und S1+R2 denjenigen vollkommenen authentischen Ganzschluss (I:PAC oder i:PAC), der das Ende des Seitensatzes bzw. den Beginn der Schlussgruppe markiert.

als Coda der jeweiligen Reprise-rotation wertet. Um die Abweichungen vom Konzertsatz Mozarts dabei auf das Ausbleiben der R1:\C-Module zu beschränken (modulare Unvollständigkeit), muss die *Display Episode* (= Schlussperiode; DE)⁵⁸ am Ende des dritten Solos (S3:\DE) in solchen Fällen als *C-Space* der Reprise fungieren. Anders ausgedrückt: Wenigstens sofern die Identifizierung einer Coda auch das Vorhandensein einer (expositionsäquivalenten) Schlussgruppe und also einen kompletten Durchlauf durch die Rotation impliziert, folgt aus dem rotational inaktiven Status von R4 notwendigerweise der Schlussgruppenstatus der S3:\DE, da sich andernfalls das größere Problem einer unvollständigen Zonengliederung ergibt. Die Reprise wäre in solchen Fällen also nicht nur durch die fehlenden R1:\C-Module unvollständig, sondern würde schlichtweg über keine Schlussgruppe verfügen.

Für den Konzertsatz des frühen 19. Jahrhunderts erweist sich diese Deutung jedoch als problematisch, weil sich spätestens mit Johann Nepomuk Hummels a-Moll-Konzert op. 85⁵⁹ – kein Konzert wurde zwischen 1825 und 1834 häufiger aufgeführt⁶⁰ – eine grundlegende Veränderung der strukturellen Rolle der Schlussperiode abzeichnet: Während die S3:\DE bei Mozart ebenso wie später bei Dussek und Cramer in aller Regel eine identische oder lediglich leicht variierte Wiederholung der S1:\DE darstellt und damit rotational aktiv ist, entwickelt sich die Schlussperiode nach 1800 zu einem thematisch wesentlich freieren Formteil. Häufig ist die Schlussperiode dabei in S1 und S3 mit gänzlich unterschiedlichem Material ausgefüllt, um dem Solisten in der Reprise nochmals Raum zur Präsentation neuer virtuoser Spielfiguren zu geben. Beispiele für eine derartige Substituierung der S1:\DE in S3 sind zahlreich und finden sich neben Hummels op. 85 und 89 etwa in Friedrich Kalkbrenners op. 61 und 127, Ignaz Moscheles' op. 56 und 87, Carl Czernys op. 214 oder Henri Herz' op. 87. Aus der Perspektive des *Type-5-Modells* führt die mit der Substituierung der Schlussperiode einhergehende großflächige Einführung von neuem Material in der Reprise zu einer Abschwächung des Rotationsprinzips als dem zentralen Sonatensatzparadigma – die S3:\DE bleibt also auf eine rein konzertante Funktion beschränkt und beteiligt sich nicht am Fortgang einer übergeordneten Rotation. Gleichzeitig folgt aus dieser Nicht-Rotationalität der S3:\DE ein ebenfalls problematischer Status der S1:\DE: Wenn jedenfalls die Einführung eines neuen Themas in R2 erst durch die Wiederaufnahme in R4 eine rückwirkende Integration in die rotationale Ordnung des Sonatensatzes erlaubt, dann zieht die Substituierung der DE in S3 zwangsläufig auch die Nicht-Rotationalität der S1:\DE nach sich. Da die *Display Episode* infolge ihrer gestiegenen Bedeutung für die Entfaltung von Virtuosität im Klavierkonzert um 1820 in aller Regel den längsten Formteil des jeweiligen Solos darstellt – Hummel selbst bezeichnet die Schlussperiode »im ersten Satz seines Klavierkonzerts a-Moll als ›Hauptpassage«⁶¹ –, ist damit ein wesentliches funktionales Element der Soloexposition und der Reprise im Konzertsatz des 19. Jahrhunderts dem Rotationsprinzip entzogen.

Zu größeren formalen Problemen führt der nicht-rotationale Status der S3:\DE in solchen Konzerten, in denen das Schlusstutti ebenfalls mit neuem oder redundantem Material realisiert ist: Da R4 in solchen Fällen keine R1:\C-Module aufnimmt und also nicht als Schlussgruppe fungieren kann, müsste die Schlussperiode des Solos diese Funktion

58 Siehe Anm. 39.

59 Hummel 2016.

60 Vgl. Koiwa 2003, 25 f.

61 Ebd., 64.

übernehmen, um wenigstens die Zonengliederung des *Type-5*-Modells aufrechtzuerhalten. In Fällen wie Hummels a-Moll-Konzert op. 85 jedoch führt das Aufeinandertreffen von nicht-rotationalem Schlusstutti und DE-Substituierung – in der Schlussperiode des dritten Solos tritt unmittelbar eine neue Spielfigur mit markanten Doppelgriffen im Diskant auf (T. 429–30 und 433–434) – dazu, dass der Durchlauf durch die Rotation bereits unmittelbar nach dem *S-Space* mit dem Eintritt der neuen Schlussperiode endet (siehe Tab. 1a). Abgesehen von der Wiederaufnahme eines zweitaktigen $S1:\backslash DE$ -Partikels in den Takten 446–447 (vgl. T. 237 f.) besteht also der gesamte Post-ESC-Space der Reprise aus neuem, nicht-rotationalem Material und führt damit zu einer starken Aufweichung von Rotationsidentität und synthetischer Reprisefunktion. Derartige rotationale *non sequitur*⁶² im Post-ESC-Space finden sich auch in Henri Herz' op. 87⁶³ und Carl Czernys op. 214⁶⁴ (Tab. 1b und 1c):

	R3	S3					R4
Takt	369 [m. A.]–376	377 [m. A.]–384	384–395	396–429		429–466	466–472
Zone	P		Tr	S in I		C?	C/Coda/?
Module	R1:\P Vordersatz	R1:\P Nachsatz	S1:\Tr	R1:\S ¹ (396–404)	S1:\S ^{2'} (404-429)	S3:\DE (neu)	R4:\Neu

Tabelle 1a: Formdisposition der Reprise in Johann Nepomuk Hummels Klavierkonzert a-Moll op. 85 (1816)

	R3	S3				R4
Takt	318–342	343–356	356–370	370–390	390–430	430–440
Zone	P		Tr	S in I	C?	C/Coda/?
Module	R1:\P'	R1:\P' = S1:\P'	S3:\Tr (neu)	R1:\S = S1:\S ²	S3:\DE (neu)	R4:\Neu = R1:\P'

Tabelle 1b: Formdisposition der Reprise in Carl Czernys Klavierkonzert a-Moll op. 214 (1831)

	S3			R4
Takt	Kein <i>P-Space</i> (= <i>Type-2-Adaption</i>)	480–536	537–617	617–631
Zone		S in I	C?	C/Coda/?
Module		R1:\S = S1:\S	S3:\DE (neu)	R4:\Neu

Tabelle 1c: Formdisposition der Reprise in Henri Herz' Klavierkonzert d-Moll op. 87 (1837); mit dem Begriff der *Type 2 Sonata* bezeichnen Hepokoski und Darcy Sonaten, in denen die Reprise mit Post-P-Material beginnt

ROTATIONSIDENTITÄT UND NICHT-SYNTHETISCHE REPRISE

Wie bereits weiter oben angedeutet, ist das für den Konzertsatz um 1820 charakteristische Ausbleiben einiger oder aller $R1:\backslash C$ -Module aus Sicht des *Type-5*-Modell deshalb problematisch, weil die modulare Vollständigkeit der Reprise eine zentrale Rolle bei der

62 Der Begriff des *non sequitur* bezieht sich im vorliegenden Kontext ausschließlich auf die Rotationsordnung des Satzes und bezeichnet das Ausbleiben der von Hepokoski und Darcy unterstellten syntaktischen Folgerichtigkeit.

63 Herz 1837.

64 Czerny 1831.

Realisierung ihrer synthetischen Funktion und damit bei der Annäherung des Konzertsatzes an den Sonatensatz spielt. Geht man jedenfalls davon aus, dass die Funktion der synthetischen Reprise primär in einer Lösung der konfliktären Anlage von R1 und S1 besteht, dann führt die Auslassung R1- oder S1+R2-spezifischer Module (d. h. solcher Module, die nur in R1 oder S1+R2 vorkommen) in der Reprise zwangsläufig zu Problemen bei der formalen Integration von Tutti und Solo: Das formale Primat des Sonatensatzes setzt eine Unterordnung der konfliktären Struktur von R1 und S1+R2 unter das Rotationsprinzip voraus, die sich vor dem Hintergrund einer nicht-synthetischen Behandlung singulärer Module schlichtweg nicht aufrechterhalten lässt.

Auslassungen R1-spezifischer Module

Im Konzertsatz des frühen 19. Jahrhunderts stellt die mit dem Wegfall rotationsspezifischer Module verbundene Aufweichung der Synthesefunktion das Kernproblem einer ›sonatisierenden‹ Konzertsatztheorie dar. Das Auftreten struktureller Ellipsen bleibt infolge der zunehmenden modularen Differenzierung von R1 und S1 nach 1800⁶⁵ nicht auf die weniger problematischen R1:\C-Module oder die Substituierung der Schlussperiode in S3 beschränkt.⁶⁶ Mit Ausnahme des *S-Space*, der im Gegensatz zu Mozarts Konzerten in aller Regel in R1 und S1 identisch ist⁶⁷ und in der Reprise nahezu immer vollständig erhalten bleibt, sind alle Formteile des Konzertsatzes in der Reprise gleichermaßen von strukturellen Kürzungen betroffen. R1-spezifische Module werden dabei, abgesehen von der regelhaften Substituierung der S1:\DE, deutlich häufiger fallen gelassen als interpolierte oder substituierte S1+R2-Module. Der Konzertsatz tendiert also insgesamt zu einer Präferenz des rotationalen Layouts von S1.

Ein grundlegendes Problem hinsichtlich der rekapitulatorischen Vollständigkeit der R1-Module stellt die bei Dussek bereits frühzeitig aufkommende und im frühen 19. Jahrhundert als Standardschema fixierte Modulation innerhalb des Anfangstutts dar. Julian Horton hat diese Modulation in R1 in seiner Monographie zu Brahms' Klavierkonzert B-Dur op. 83 bereits als wesentliche Abweichung von der meist monotonalen Anlage des Anfangstutts bei Mozart herausgestellt und dem *Type-5-Modell* vor diesem Hintergrund ein »mismatch between theory and history« attestiert.⁶⁸ Auch Wingfield weist in seiner Rezension der *Elements of Sonata Theory* darauf hin, dass sich Mozarts Konzerte in dieser Hinsicht im späten 18. und frühen 19. Jahrhundert als atypisch ausnehmen.⁶⁹ Für sich genommen, stellt die Modulation von R1 indessen keinen strukturellen Faktor dar, der dem Rotationsmodell der *Type 5 Sonata* grundlegend widersprechen würde: Zwar ist es richtig, dass das monotonale Anfangstutti durch die Fokussierung auf Mozart von Hepokoski und Darcy standardisiert wird;⁷⁰ gleichzeitig aber lässt sich das auch bei Mozart anzutreffende modulierende Anfangstutti mithilfe des *Type-5-Modells* mehr oder minder

65 Siehe hierzu auch Lindeman 1999, 88; Horton 2015, 99; Horton 2017, 83.

66 Auf die nicht-synthetische Behandlung von R2:\Neu wurde bereits hingewiesen. Im Gegensatz zu Mozarts KV 488 findet eine rotationale Integration neuer Themen aus dem Mitteltutti durch deren Wiederaufnahme in der Reprise um 1820 nur selten statt.

67 Vgl. Koiwa 2003, 43.

68 Horton 2017, 81.

69 Wingfield 2008, 144.

70 Ebd.

problemlos erfassen. Es handelt sich eher um eine Eigenheit der Konzerte Mozarts denn um eine notwendige Voraussetzung des *Type 5*. Die Modulation innerhalb von R1 ist aus Sicht des *Type-5*-Modells nicht deshalb kritisch zu bewerten, weil sie von Mozarts Standard abweicht, sondern weil sie durch die Einführung einer neuen Zone in R1 eine hinsichtlich der Synthesefunktion problematische strukturelle Veränderung mit sich bringt: Wenigstens in funktionaler Hinsicht findet die durch den tonikalen Eintritt im Solopart erzwungene Rückführung (R1:\RTr, *Retransition*) weder in S1 noch in der Reprise eine rotationale Entsprechung. In einigen Fällen wird dieses Problem dadurch reduziert, dass die Rückführung in R1 durch die Aufnahme von R1:\S-Modulen formal dem *S-Space* angenähert wird und damit in der Reprise nicht zu modularen Problemen führt – den *locus classicus* stellt die nach C-Dur gewendete Wiederholung des Seitensatzes in Beethovens op. 37 dar; ein ähnlicher Fall findet sich in Ries' Klavierkonzert Es-Dur op. 42. Andere Komponisten eliminieren die potentielle formale Leerstelle in der Reprise durch die Besetzung von R1:\RTR mit Überleitungsmodulen aus R1 (J. B. Cramers *first-level default*), die in solchen Fällen in aller Regel auch im Verlauf der Reprise wiederhergestellt werden. Ein rotationales Problem resultiert jedoch aus der Rückmodulation des Anfangstutts, wenn die R1:\RTR wie etwa im A-Dur-Konzert op. 34⁷¹ von Henri Herz (T. 48–55) einen thematisch eigenständigen Formteil darstellt, in dem nicht auf vorherige Module des Anfangstutts zurückgegriffen wird und der weder in S1+R2 noch in der Reprise in irgendeiner Weise wiederholt wird – die Rückführung lässt sich als singuläres Modul in diesen Fällen nicht ohne Weiteres in die Syntax des Sonatensatzes integrieren und wird damit als strukturelle Divergenz von Tutti und Solo in der Reprise keiner Synthese unterzogen.

In Herz' op. 34 wird die synthetische Reprisenfunktion darüber hinaus bereits dadurch nahezu vollständig aufgelöst, dass das erste Solo abseits des *S-Space* komplett aus eigenständigem (Nicht-R1-)Material besteht, und sämtliche R1-spezifischen Module in der Reprise wegfallen: Dies betrifft neben R1:\RTR sowohl R1:\TR und R1:\C (= R1:\TR') als auch das Hauptthema des Anfangstutts (R1:\P), das in S1 durch ein neues Thema ersetzt und in der sologeführten Reprise ebenfalls vollständig ausgelassen wird. Eine Synthese der divergierenden Expositionsrotationen wird also nicht nur, wie im Falle fehlender R1:\C-Module, unvollständig realisiert, sondern gar nicht vollzogen. Es ist damit fraglich, inwieweit sich R1 überhaupt als Referenzrotation in die Sonatenstruktur integrieren lässt oder aber im Sinne Girdlestones⁷² als formfremdes Eröffnungstutti zu klassifizieren ist. Darüber hinaus tritt in der Reprise von op. 34 das Non-Sequitur-Problem hinzu, dass sich einerseits das Schlusstutti durch die redundante Aufnahme von R1:\S nicht an der Fortführung der Rotation beteiligt und dass andererseits auch die Schlussperiode aus S1 in S3 vollständig ersetzt wird – die Rotationsidentität von R1, S1+R2 und abschließender Reprise wird also weitestgehend aufgelöst:

71 Herz o. J. (ca. 1828).

72 Siehe Anm. 9.

	R1							
Takt	1–16	16–25			33–48	48–56	56–80	
Zone	P	Tr			S	RTr	C	
Module	R1:\P	R1:\Tr ¹ (16–25)	R1:\Tr ² (25–29)	R1:\Cf (29–32)	R1:\S	R1:\RTr (eigenständiges Material)	R1:\C ¹ = R1:\P' (56–63)	R1:\C ² (63–69) R1:\C ³ (69–80)

	S1					R2	
Takt	81–109		109–133		134–155	155–199	199–220
Zone	P		Tr		S	C?	C?
Module	R1:\P ¹ (neu) (81–88)	S1:\P ² (neu) (88–109)	S1:\Tr (neu)		R1:\S	S1:\DE (neu)	R1:\Tr ^{1'} (199–209) R1:\Tr ² (209–220)

	S3					R4	
Takt	258–281		281–296		297–316	316–348	348–355
Zone	P		Tr		S	C?	C/Coda/?
Module	S1:\P ¹ (258–265)	S1:\P ^{2'} (267–281)	S1:\Tr'		R1:\S	S3:\DE (neu)	R4:\Neu

Tabelle 2: Formdisposition des ersten Satzes von Henri Herz' Klavierkonzert A-Dur op. 34 (ca. 1828)

Derartige großflächige Auslassungen R1-spezifischer Module in der Reprise und eine damit einhergehende Bevorzugung des rotationalen Layouts von S1 finden sich bereits frühzeitig in Cramers op. 51 (ca. 1813) und op. 56 (ca. 1815). In beiden Konzerten wird im ersten Solo zunächst sowohl im *P-Space* als auch im *S-Space* eigenständiges Material exponiert, ohne dass die entsprechenden R1-Module aufgegriffen werden. Im Es-Dur-Konzert op. 51 wird zwar in R4 der Seitensatz aus dem Anfangstutti im Sinne der Synthesefunktion wieder aufgegriffen; sowohl das R1-spezifische P-Modul als auch der gesamte Schlussgruppenbereich aus dem Anfangstutti werden jedoch in der Reprise fallen gelassen. Im E-Dur-Konzert op. 56 führt die starke Differenzierung von R1 und S1 dazu, dass eine synthetische Funktion von der Reprise faktisch nicht realisiert wird: Weder R1:\P noch R1:\S werden zu irgendeinem Zeitpunkt der S1-zentrierten Reprise wiederhergestellt und eine Synthese der Tutti-Solo-Divergenz damit nicht vollzogen. Gleichzeitig liegt mit der tonikalen Rückkehr des variierten R1:\P-Moduls am Ende des Anfangstutts eine ternäre Gliederung in R1 vor (**P-TR-S-RTR-P-C**), die weder in R2 noch in R4 repliziert wird. Horton hat hinsichtlich der Genealogie des Konzertsatzes darauf hingewiesen, dass sich derartige ternäre Strukturen von R1 und die damit einhergehenden rotationalen Probleme bereits im späten 18. Jahrhundert bei Dussek, Field und Steibelt finden:⁷³ In Dusseks op. 14 etwa führt die divergierende Anlage von ternärem R1 (**P-Tr-S-C¹-RTR-P-C²**) und binärem S1+R2 (**P-Tr-S-DE-R2:\NEU**) in der Reprise zum Wegfall der Post-EEC-Wiederholung von R1:\P;⁷⁴ gleichzeitig folgt hieraus der hinsichtlich der Synthesefunktion ebenfalls problematische Wegfall von R1:\C¹ und R1:\RTr.

73 Horton 2011, 65–70.

74 Vgl. ebd.

Auslassungen S1-spezifischer Module

Während eine vollständige Rekapitulation aller R1-Module im Konzertsatz um 1820 äußerst selten vorkommt, bleiben die primären solo-spezifischen Module in der Reprise in aller Regel intakt. Gleichwohl erweist sich auch der rotationale Status von S1 und S3 häufig als problematisch: Einerseits zeitigt die Substituierung der Schlussperiode in S3 die Einführung einer meist großangelegten nicht-rotationalen Zone in der Reprise und damit eine Aufweichung der Rotationsidentität von S1 und S3. Andererseits entwickelt sich auch die Solo-Überleitung zwischen erstem und zweitem Tonartenbereich zunehmend zu einer der *Display Episode* analogen Soloperiode, die in S1 und S3 mit gänzlich unterschiedlichem virtuosem Material gefüllt werden kann. Bezüglich des rotationalen Status der S3:\TR gilt es anzumerken, dass die Überleitung der Reprise bereits infolge der ausbleibenden Modulation notwendigerweise Änderungen gegenüber der S1:\TR erfährt. Eine vollständige Rekapitulation des Überleitungsmaterials ist also nicht zwingend zu erwarten – auch bei Mozart wird das gelegentlich am Anfang der S1:\TR interpolierte *sujet libre* in S3 nicht immer wieder aufgegriffen.⁷⁵ Während jedoch die Überleitung der Reprise im Konzertsatz Mozarts immer rotational aktiv ist – die Überleitung greift also in jedem Falle Überleitungsmaterial aus R1 oder S1 auf –, findet im Konzertsatz um 1820 eine Aufnahme von Überleitungsmaterial aus R1 in der Reprise auch dann nur äußerst selten statt, wenn die S1:\TR in S3 durch neues Material ersetzt wird. In Czernys a-Moll-Konzert op. 214 etwa führt die gänzliche Substituierung der S1:\TR in S3 (vgl. T. 112–121 und T. 356–370) bei gleichzeitiger Auslassung sämtlicher R1:\TR-Module dazu, dass die Überleitung der Reprise zu keinem Zeitpunkt rotational aktiv ist. Analog zur DE übernimmt sie eine primär solistisch-virtuose Funktion. Hinsichtlich der Rotationsidentität erweist sich dies umso problematischer, als in op. 214 mit der Substituierung der S3:\DE und der Besetzung von R4 mit neuem Material gleichzeitig ein Post-ESC-Non-Sequitur vorliegt (siehe Tab. 1b).

Die mit der Substituierung von S1:\TR und S1:\DE verbundene konzertante Tendenz zur Bildung themenfreier Soloperioden findet sich auch an anderer Stelle des Czerny-Konzerts wieder: Im S-Space von S1 interpoliert der Solist nach einer V:PAC in Takt 133 eine virtuose Passage zwischen dem neuen, vom Solo eingeführten Seitensatzthema S1:\S (T. 122–133) und der Aufnahme des Tutti-Seitensatzes R1:\S (T. 149–177). Diese Soloperiode wird als Paradefall konzertanter Divergenz an der Parallelstelle der Reprise aufgrund des Wegfalls von S1:\S nicht wiederholt und produziert damit eine modulare Leerstelle. Ebenso wie die ternäre Struktur des Anfangstutts bei Cramer finden sich derartige Soloperioden ohne rotationale Funktion bereits im späten 18. Jahrhundert: Auch Dussek integriert im ersten Solo seines op. 14 zwischen der Aufnahme des Seitensatzthemas aus R1 (T. 147–154) und dessen Wiederholung (T. 179–186) eine virtuose Passage, die keine rotationale Funktion erfüllt und in der Reprise nicht wiederhergestellt wird.⁷⁶

Horton hat bereits aufgezeigt, dass die syntaktische Ausweitung funktionaler Zonen eine zentrale Abweichung des postklassischen Repertoires von Mozarts Gattungsbeiträgen darstellt.⁷⁷ Wie auch im Falle des modulierenden Anfangstutts stehen derartige Ausweitungen dem *Type-5-Modell* nicht per se entgegen. Es scheint also durchaus möglich,

75 Vgl. Hepokoski/Darcy 2006, 527.

76 Siehe hierzu auch Horton 2015, 99 f.

77 Horton 2015, 85–90 und ders. 2017, 46–48.

die Hinzufügung syntaktischer Einheiten trotz der Abweichung von Mozarts Konzerten schlüssig innerhalb eines rotationsbasierten Konzertsatzschemas zu beschreiben. Cramers Es-Dur-Klavierkonzert op. 10 etwa, in dem im Solopart im Seitensatzbereich von S1 analog zu Dusseks op. 14 und Czernys op. 214 eine Soloperiode zwischen R1:\S und dessen Wiederholung interpoliert wird, bleibt zwar durch die modulare Gleichheit von S1:\TR, der eingeschobenen Soloperiode und der S1:\DE hinsichtlich der Verortung der EEC ambig.⁷⁸ Der Satz ließe sich jedoch wenigstens insofern nach wie vor innerhalb des *Type-5*-Paradigmas erfassen, als die interpolierte Soloperiode durch die vollständige Wiederaufnahme im Reprisen Solo als Teil der Rotationsordnung des Satzes lesbar ist⁷⁹ – die virtuose Ausweitung ist hier also rotational aktiv. Häufig aber geht die Tendenz zur Bildung themenfreier Soloperioden einher mit einer Tendenz zur Abschwächung der synthetischen Reprisenfunktion, weil die interpolierten Soloperioden, wie etwa in den Fällen von Dussek und Czerny, durch den Wegfall in S3 der rotationalen Ordnung entzogen werden.

GENEALOGIE UND TAXONOMIE

Die hier analysierten Fallbeispiele zeigen deutlich, dass die Konzertsatzform des frühen 19. Jahrhunderts in wesentlichen Bereichen dem von Hepokoski und Darcy aufgestellten Modell der *Type 5 Sonata* nicht entspricht. Hepokoski und Darcy gehen hinsichtlich der Annäherung des Konzertsatzes an den Sonatensatz bei Mozart davon aus, dass einerseits R2 und R4 durch die Aufnahme von rotational aktivem Material in eine *larger exposition* (S1+R2) bzw. eine *larger recapitulation* (R3→S3+R4) und damit also in die Makrostruktur des Sonatensatzes integriert werden. Andererseits lösen sie das bereits von Dahlhaus aufgeworfene⁸⁰ und aus der konzertanten Divergenz von erstem Tutti und erstem Solo resultierende Exterritorialitätsproblem der Doppelexpositionsstruktur, indem sie für den Mozart'schen Konzertsatz schlüssig eine synthetische Funktion der Reprise nachweisen: Modulare Differenzen von R1 und S1, die im ersten Solo durch Interpolationen, Substituierungen oder Auslassungen R1-spezifischer Module entstehen, werden also in der Reprise in eine gemeinsame Rotation überführt, so dass ihnen Expositionsstatus zugeschrieben werden kann. Die divergierende Anlage von Tutti und Solo erscheint damit lediglich als ein dem Tonartenkontrast analoger Konflikt, der in der Exposition aufgestellt und in der Reprise nivelliert wird.

Im Konzertsatz des frühen 19. Jahrhunderts aber wird eine derartige Annäherung des Konzertsatzes an die Sonatensatzform nicht kategorisch vollzogen: Die exterritorialen Tutti Zusätze und insbesondere R4 werden häufig nicht-rotational behandelt oder beteiligen sich durch die Einführung neuer Themen oder die Aufnahme von redundantem Material nicht am Fortgang der vom vorangehenden Solo begonnenen Rotation. Darüber hinaus führt die großflächige Auslassung R1- und S1-spezifischer Module in Extremfällen wie Cramers op. 56 oder Henri Herz' op. 34 zur vollständigen Auflösung der von Hepokoski und Darcy mit der modularen Vollständigkeit der Reprise verbundenen Synthesefunktion. Gleichzeitig finden sich in S1 und S3 durch die Einführung freier Solo- und Schlussperio-

78 Vgl. Horton 2015, 100–103.

79 Inwieweit der Satz aus anderen Gründen zu rotationalen Problemen führt, sei in diesem Zusammenhang dahingestellt.

80 Dahlhaus 2003, 582.

den in nahezu allen Konzerten Formelemente mit primär solistisch-virtuoser Funktion, die aufgrund ihres nicht-rotationalen Status nicht ohne größere Probleme in einer sonatensatzorientierten Struktur aufgehoben werden können.

Wie bereits angedeutet wurde, geht die hiermit verbundene Auflösung der synthetischen Funktion der Reprise auf Tendenzen zurück, die ebenso wie die Modulation im Anfangstutti, der Verzicht auf die Solokadenz oder die Einführung einer lyrischen Episode⁸¹ am Beginn der Durchführung bereits im späten 18. Jahrhundert im Umfeld Londoner Komponisten wie Johann Ladislav Dussek, Johann Baptist Cramer, Daniel Steibelt oder John Field angelegt sind und sich später bei Hummel und anderen ungebrochen fortsetzen. Ein Postulat der *Type 5 Sonata* als einer *allgemeinen* Konzertsatztheorie erweist sich dabei sowohl in genealogischer als auch in typologischer Hinsicht als fragwürdig: Einerseits zeigen Repertoireanalysen, dass Mozarts Konzerte ebenso wie die Gattungsbeiträge Beethovens⁸² weder im späten 18. noch im frühen 19. Jahrhundert eine hinreichende Rezeption erfahren haben, um plausibel als allgemeine Idealtypen gelten zu können – bis 1800 lassen sich in London lediglich zwei Aufführungen Mozart'scher Konzerte nachweisen.⁸³ Ähnliches gilt für die Konzerte Beethovens im frühen 19. Jahrhundert.⁸⁴ Andererseits birgt die Einzeichnung eines Narrativs von Norm und Abweichung die Gefahr eines Rückfalls auf eine pejorative Sicht auf den Großteil der Konzerte des 19. Jahrhunderts: Sofern jedenfalls der Konzertsatz im Allgemeinen durch die rotationale Aufhebung der formfremden konzertanten Residuen in einer sonatensatzorientierten Struktur charakterisiert wird, so ist leicht zu ersehen, inwieweit nicht-rotationale Interpolationen und rekapitulatorische Leerstellen als ›fehlerhafte‹ Abweichungen von einer solchen Norm erscheinen können:

[T]he development of first-movement form in the early nineteenth-century piano concerto is to be construed as a complex web of transmission, in which the concerti of Mozart have a relatively limited impact before 1820.⁸⁵

To critique Field's [and others'; Anm. d. Verf.] concerti from a Mozartian perspective is thus to apply a paradigm that had minimal impact on the circumstances of their production, but which has been elevated *ex post facto* to the status of a universal principle.⁸⁶

Der von Hepokoski und Darcy für das 19. Jahrhundert beschriebene Übergang von der *Type 5 Sonata* als einer modifizierten Sonatensatzstruktur zur *Type 3 Sonata*, vollzieht sich also nicht als eine lineare Entwicklung. Zwar finden sich auch im frühen 19. Jahrhundert Konzerte, die in aller Deutlichkeit eine ›Sonatisierung‹ der Form erkennen lassen; gleichzeitig aber führt die Ausweitung konzertanter Elemente im ›brillant-virtuosen‹ Gattungstypus trotz der weitgehenden Orientierung an einer dreiteiligen Makrostruktur von Exposition, Durchführung und Reprise in einem Großteil der Konzerte des 19. Jahrhunderts zu einer deutlich weniger stringenten Anwendung des Rotationsprinzips. Während

81 Der Begriff geht zurück auf Engel (1927, 163) und ist ursprünglich mit einer pejorativen Bedeutung konnotiert, die hier nicht zum Ausdruck gebracht werden soll.

82 Vgl. Lindeman 1999, 189.

83 Vgl. Horton 2011, 47. Siehe hierzu auch ders. 2017, 78.

84 Vgl. Koiwa 2003, 38.

85 Horton 2011, 81. Siehe hierzu auch Wingfield (2008, 144): »Mozart's concertos appear not to have served as models for major early nineteenth-century composers.«

86 Horton 2011, 47.

etwa Beethoven in seinem dritten Klavierkonzert durch die thematische Angleichung der R1:\RTR an den Seitensatz oder das Vorziehen der Schlussgruppenmodule aus R4² vor die Solokadenz um ein »*rapprochement* to sonata form«⁸⁷ bemüht scheint, wird demgegenüber einem »loss of generic identity«⁸⁸ des Konzertsatzes in einem großen Teil der Gattungsbeiträge des späten 18. und frühen 19. Jahrhunderts durch die Schaffung neuer »exterritorialer« Formteile entgegengewirkt. Abseits der kanonischen Gattungsbeiträge, die aus historischer Perspektive in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts eher als Randphänomene denn als Idealmodelle in Erscheinung treten, lässt sich ein formales Primat der Sonatensatzform für das Solokonzert dieser Zeit also schlichtweg nicht behaupten. Und wenigstens sofern man es für sinnvoll hält, die Konzerte von Mozart und Beethoven auf der einen und diejenigen von Cramer und Herz auf der anderen Seite nicht als unterschiedliche Formen *sui generis* zu klassifizieren, scheint es notwendig, den Unterschied in der formalen Anlage nicht als kategorischen, sondern lediglich als graduellen zu begreifen. Anders ausgedrückt: Das kompositorische Kernproblem des Konzertsatzes besteht sowohl im späten 18. als auch im frühen 19. Jahrhundert im Sinne von William Caplin⁸⁹ und Wolfgang Osthoff in einer »Verschmelzung von Concerto-Prinzip [...] und Sonatenform«⁹⁰ und also in der nicht weiter reduzierbaren Integration zweier gegenläufiger formbildender Prinzipien.⁹¹ Und das »Sonatenkonzert«⁹² stellt, ebenso wie der in struktureller Hinsicht wesentlich freiere Konzertsatz um 1820, lediglich eine mögliche kompositorische Lösung dieses Formproblems dar.

Literatur

- Buhr, Alexander (2009), *Die Solokadenz im Klavierkonzert des 19. Jahrhunderts*, Phil. Diss., Berlin: Koester.
- Caplin, William E. (1998), *Classical Form. A Theory of Formal Functions for the Instrumental Music of Haydn, Mozart, and Beethoven*, New York: Oxford University Press.
- Dahlhaus, Carl (2003), *Johannes Brahms. Klavierkonzert Nr. 1 d-moll, op. 15* [1965], in: ders., *19. Jahrhundert III* (= Gesammelte Schriften in zehn Bänden, Bd. 6), hg. von Hermann Danuser in Verbindung mit Hans-Joachim Hinrichsen und Tobias Plebuch, Laaber: Laaber, 577–610.
- Davis, Shelly (1983), »H. C. Koch, the Classic Concerto, and the Sonata-Form Retransition«, *The Journal of Musicology* 2/1, 45–61.
- Engel, Hans (1927): *Die Entwicklung des Deutschen Klavierkonzertes von Mozart bis Liszt*, Leipzig: Breitkopf & Härtel.

87 Hepokoski/Darcy 2006, 443.

88 Horton 2017, 77.

89 Vgl. Caplin 1998, 243. Siehe hierzu auch Horton 2011, 52.

90 Osthoff 1965, 4.

91 Auch Dahlhaus merkt an, dass die Wirksamkeit des Concerto-Prinzips die Wirksamkeit des Sonatenprinzips unterwandert: »So legitim aber Abschweifungen in einer epischen Form wären, so problematisch sind sie in einer dramatischen, deren Formgesetz das Prinzip lückenloser Konsequenz ist.« (Dahlhaus 2003, 582)

92 Der Begriff wird etwa von Reimer 1984 verwendet.

- Hein, Hartmut (2001), *Beethovens Klavierkonzerte. Gattungsnorm und individuelle Konzeption*, Stuttgart: Steiner.
- Hepokoski, James / Warren Darcy (2006), *Elements of Sonata Theory. Norms, Types, and Deformations in the Late-Eighteenth-Century Sonata*, New York: Oxford University Press.
- Horton, Julian (2011), »John Field and the Alternative History of Concerto First-Movement Form«, *Music & Letters* 92/1, 43–83.
- Horton, Julian (2015), »Formal Type and Formal Function in the Postclassical Piano Concerto«, in: *Formal Functions in Perspective. Essays on Musical Form from Haydn to Adorno*, hg. von Steven Vande Moortele, Julie Pedneault-Deslauriers und Nathan John Martin, Rochester (NY): University of Rochester Press, 77–122.
- Horton, Julian (2017), *Brahms' Piano Concerto No. 2, Op. 83: Analytical and Contextual Studies*, Leuven: Peeters.
- Koiwa, Shinji (2003), *Das Klavierkonzert um 1830. Studien zur formalen Disposition*, Phil. Diss., Sinzig: Studio.
- Lindeman, Stephen D. (1999), *Structural Novelty and Tradition in the Early Romantic Piano Concerto*, Stuyvesant: Pendragon.
- Marx, Adolph Bernhard (1847), *Die Lehre von der musikalischen Komposition, praktisch-theoretisch*, Bd. 4, Leipzig: Breitkopf & Härtel.
- Neuwirth, Markus (2011), »Joseph Haydn's ›witty‹ play on Hepokoski and Darcy's *Elements of Sonata Theory*. James Hepokoski/Warren Darcy, *Elements of Sonata Theory: Norms, Types, and Deformations in the Late-Eighteenth-Century Sonata*, New York: Oxford University Press 2006«, *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie* 8/1, 199–220. <https://doi.org/10.31751/586> (6.6.2021)
- Osthoff, Wolfgang (1965), *Ludwig van Beethoven. Klavierkonzert Nr. 3 c-moll, op. 37*, München: Fink.
- Prout, Ebenezer (1895), *Applied Forms. A Sequel to ›Musical Form‹*, London: Augener.
- Reimer, Erich (1984), »Zum Strukturwandel des Konzertsatzes im 18. Jahrhundert«, in: *Analysen. Beiträge zu einer Problemgeschichte des Komponierens. Festschrift für Hans Heinrich Eggebrecht zum 65. Geburtstag*, hg. von Werner Breig, Reinhold Brinkmann und Elmar Budde, Wiesbaden: Steiner, 202–216.
- Scherliess, Volker / Arno Forchert (2016), »Konzert« [1996], in: *MGG Online*, hg. von Laurenz Lütteken, Kassel: Bärenreiter. <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/11587> (6.6.2021)
- Simon, Edwin J. (1957), »The Double Exposition in the Classic Concerto«, *Journal of the American Musicological Society* 10/2, 111–118.
- Stevens, Jane R. (1974), »Theme, Harmony, and Texture in Classic-Romantic Descriptions of Concerto First-Movement Form«, *Journal of the American Musicological Society* 27/1, 25–60.
- Taylor, Benedict (2016), »Mutual Deformity: Ignaz Moscheles' Seventh and William Sterndale Bennett's Fourth Piano Concertos«, *Music Analysis* 35/1, 75–109.
- Wingfield, Paul (2008), »Beyond ›Norms and Deformations‹: Towards a Theory of Sonata Form as Reception History«, *Music Analysis* 27/1, 137–177.

Noten

- Cramer, Johann Baptist (o. J.), *Deuxième Concerto pour le Pianoforte avec Accompagnement de l'Orchestre op. 16*, Klavierauszug, Leipzig: Breitkopf & Härtel. Digitalisat unter: https://ks4.imslp.info/files/imglnks/usimg/8/85/IMSLP398862-PMLP476926-Cramer_-_16_Piano_Concerto_No.2,_Op.16_-_BSB.pdf (6.6.2021)
- Cramer, Johann Baptist (ca. 1815), *Sixième Concerto pour le Forte-Piano avec Accompagnement d'Orchestre op. 51*, Klavierauszug, Paris: Gaveaux. Digitalisat unter: <https://ks4.imslp.info/files/imglnks/usimg/f/fb/IMSLP553532-PMLP645746-Cramer-Conc6-Piano.pdf> (6.6.2021)
- Czerny, Carl (1831), *Premier Grand Concerto Pour le Piano avec Accomp. d'Orchestre op. 214*, Klavierauszug, Paris: Richault. Digitalisat unter: https://ks.imslp.info/files/imglnks/usimg/3/34/IMSLP356007-PMLP432545-Czerny_-_214_Premier_Grand_Concerto_Op.214.pdf (6.6.2021)
- Dussek, Johann Ladislav (1809), *Second Concerto pour le Piano-Forte Oeuv. 14*, Klavierauszug, Leipzig: Breitkopf & Härtel. Digitalisat unter: https://ks.imslp.info/files/imglnks/usimg/2/2b/IMSLP284941-PMLP462561-JLDussek_Piano_Concerto_in_F_major,_Op.14_parts_bdh3322742.pdf (6.6.2021)
- Herz, Henri (o. J.), *Grand Concerto pour le Piano-Forte avec Accompagnement d'Orchestre, op. 34*, Klavierauszug, Amsterdam: H. C. Steep. Digitalisat unter: https://ks4.imslp.info/files/imglnks/usimg/e/ef/IMSLP12879-Herz_-_Piano_Concerto_-1,_Op.34.pdf (6.6.2021)
- Herz, Henri (1837), *Troisième Concerto pour le Piano avec Accompagnement d'Orchestre op. 87*, Klavierauszug, Paris: Meissonnier. Digitalisat unter: https://ks4.imslp.info/files/imglnks/usimg/d/d4/IMSLP78177-PMLP157493-Herz_-_3._Concerto,_op.87_-_piano_solo_part0001.pdf (6.6.2021)
- Hummel, Johann Nepomuk (2016), *Konzert für Klavier und Orchester a-Moll op. 85*, Ausgabe für zwei Klaviere, hg. von Andrew Brownell, Leipzig: Breitkopf & Härtel.
- Ries, Ferdinand (1880), *Klavier-Konzert op. 55. Cis moll*, hg. von Carl Reinecke, Leipzig: Breitkopf & Härtel. Digitalisat unter: https://ks4.imslp.info/files/imglnks/usimg/a/aa/IMSLP06328-Ries._Piano_Concerto_No.3.pdf (6.6.2021)

© 2021 Pascal Schiemann (pascal.schiemann@web.de)

Schiemann, Pascal (2021), »Rotationsprinzip und synthetische Reprisenfunktion im Klavierkonzert des späten 18. und frühen 19. Jahrhunderts« [Rotation and Synthetical Recapitulation Function in the Piano Concerto of the Late Eighteenth and Early Nineteenth Centuries], *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie* 18/1, 157–178. <https://doi.org/10.31751/1110>

Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg [Martin Luther University of Halle-Wittenberg]

Dieser Text erscheint im Open Access und ist lizenziert unter einer Creative Commons Namensnennung 4.0 International Lizenz.

This is an open access article licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.



eingereicht / submitted: 04/03/2020

veröffentlicht / first published: 28/06/2021

angenommen / accepted: 27/07/2020

zuletzt geändert / last updated: 04/07/2021

Nicholas Baragwanath, *The Solfeggio Tradition. A Forgotten Art of Melody in the Long Eighteenth Century*, New York: Oxford University Press 2020

Schlagworte/Keywords: Satzmodelle; schema theory; Solfège; Solfeggio; Solmisation; solmization

Seit der Wiederentdeckung der italienischen und insbesondere neapolitanischen Methoden der Musikausbildung des 18. Jahrhunderts um die Jahrtausendwende ist dem Solfeggio im Vergleich zum Partimento deutlich weniger Aufmerksamkeit geschenkt worden. Aus diesem Schatten holt es Nicholas Baragwanath, *associate professor* an der Universität Nottingham, mit einer 410-seitigen Monographie, die im vergangenen Jahr erschienen ist, hervor. Dass deren Titel und Verlag unwillkürlich an Giorgio Sanguinetis *The Art of Partimento* (2012) erinnern, dürfte nicht ganz unbeabsichtigt sein. Bei der Lektüre wird schnell klar, dass Baragwanaths Studie mindestens das Gegenstück zu Sanguinetis Buch sein möchte.

Auf die Relevanz des Solfeggios wurde indessen bereits früher hingewiesen. In *Music in the Galant Style* nannte Robert Gjerdingen Partimenti und Solfeggi in einem Atem als »Rituale«, wodurch die für den »galanten Stil« charakteristischen Schemata tradiert worden seien.¹ Seiner 2005 lancierten Website *Monuments of Partimenti* stellte er bald das Schwesterprojekt *Monuments of Solfeggi* an die Seite.² Den Umfang des Solfeggio-Repertoires hat Peter van Tour mit der 2016 veröffentlichten Datenbank *UUSolf* ausgelotet.³ Sie enthält aktuell über 12.000 Einträge.

Gjerdingen erkannte in diesen meist zweistimmigen, untextierten Stücken »exercises in style for voice and basso continuo, providing a storehouse of contrapuntally and harmonically

contextualized melodic exemplars useful in *partimento* realizations and free composition«.⁴ Baragwanath folgt ihm hierin, möchte die Bedeutung dieses Repertoires aber noch höher eingestuft wissen. Er sieht in Solfeggi nichts Geringeres als den Schlüssel zu einem neuen Verständnis des Know-how professioneller Musiker*innen des 18. Jahrhunderts in den Bereichen Komposition, Improvisation, Verzierungspraxis und Prima-Vista-Musizieren, »the promise of an answer as to how professional musicians in the past managed to compose so fluently, to improvise and embellish instantaneously, and to switch effortlessly between seven clefs« (3).

Eine zentrale Rolle spielt dabei Baragwanaths Antwort auf die Frage, wie diese Stücke musiziert wurden. Da sehr viele Solfeggi Oberstimmen aufweisen, die angesichts ihrer kleinen Notenwerte, großen Sprünge und häufigen Sprungfolgen bei schnellem Tempo aus heutiger Sicht wie Instrumentalmusik erscheinen, liegt es nahe, sich solche Stücke trotz ihrer Bezeichnung eher vokalisiert (etwa auf dem Vokal A) als solmisiert vorzustellen. Schließt man ein Singen auf Solmisationssilben trotzdem nicht von vornherein aus, fragt sich, nach welcher Solmisationsmethode dies praktiziert wurde.

Anhand zahlreicher Belege zeigt Baragwanath, dass in der professionellen Musikausbildung in Italien bis ins 19. Jahrhundert hinein die aus dem Mittelalter überkommene Hexachordsolmisation ihre Geltung behalten hat. Die Dur-Skala wurde dabei als eine Verschränkung des Hexachords auf der ersten und des Hexachords auf der fünften Stufe betrachtet; der Wechsel zwischen diesen Hexachorden geschah nach den seit Jahrhunderten tradierten Mutationsregeln (ansteigend also: *do re mi fa sol / re mi fa*;

1 Gjerdingen 2007, 412.

2 Diese Websites wurden mittlerweile in der *Wayback Machine* des Projekts *Internet Archive* archiviert und werden unter <http://www.partimenti.org> weitergeführt (13.6.2021).

3 <https://www2.musik.uu.se/UUSolf/UUSolf.php> (13.6.2021)

4 Gjerdingen 2011, 191.

Ex. 7.2 Valente, Music Theory (I-Mc, Fondo Nosedo Q.13.19, fol. 2v and I-Mc, Fondo Nosedo Q.13.20, 17), mm. 1–4

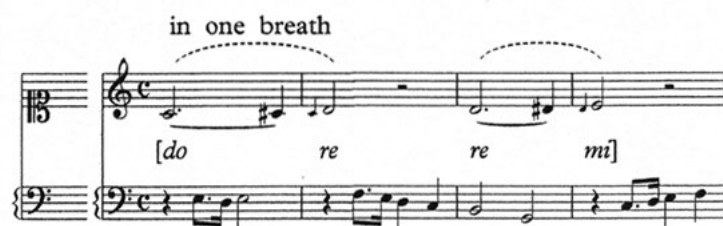


Abbildung 1: »Ex. 7.2« (135); die Silben wurden vom Autor hinzugefügt, die Bögen und Striche entsprechen laut seinen Angaben den Quellen

absteigend: *fa mi \ la sol fa mi re do*).⁵ Die Solmisation einer Moll-Skala erfolgte somit von *re* aus (ansteigend: *re mi fa / re mi fa sol la*; absteigend: *la sol fa \ la sol fa mi re*). Ob die 6. und 7. Stufe dabei ›hoch‹ oder ›tief‹ sind, wurde von der Solmisation nicht abgebildet; in beiden Fällen bleiben die betreffenden Silben *fa* bzw. *sol* (98–103). Auch andere Alterationen hatten keinen Einfluss auf die Solmisationssilbe, es sei denn, sie initiieren eine längerfristige Ausweichung in eine Nebentonart (103–108).

Bei der Rekonstruktion der Prinzipien dieser Solmisationsmethodik und ihrer Anwendung auf liturgische Gesänge in der Tradition des gregorianischen Chorals (*canto fermo*) und auf einfache Übungen, die Chorknaben auf dieses Repertoire vorbereiten sollten, kann sich Baragwanath quellenmäßig gut absichern. Im Hinblick auf ihre Anwendung auf virtuosere Solfeggi wagt er sich hingegen auf dünneres Eis. Dort, so seine These, habe die Sängerin oder der Sänger melodische Gerüsttöne identifiziert und jene Töne, die diese diminuieren, zu Melismen zusammengefasst, gesungen auf den Solmisationssilben, die zu diesen Gerüsttönen gehören. Baragwanath unterscheidet hierbei die von ihm so genannte »Amen rule« (130) und »Appoggiatura rule« (137), je nachdem, ob die erste oder die letzte Note einer Gruppe als deren Hauptnote gelten kann. Das Beispiel in Abbildung 1 illustriert beide Prinzipien auf engstem Raum und zeigt laut Baragwanath die Quintessenz der »Kunst des Solfeggios«.⁶ Das *cis* in Takt 1 solle

noch als *do* gesungen werden, das *cis* in Takt 2 bereits als *re*.

Die Linien unter der Oberstimme in diesem Notenbeispiel unterscheidet Baragwanath als »traits« bzw. »traits of vocalization« von Legatobögen (147–153). Solche »traits« bedeuten ihm zufolge, dass die Solmisationssilbe beibehalten werden müsse und seien in den Manuskripten durch ihre flachere Kurve von Legatobögen unterscheidbar. Außerdem zeigten die Quellen gelegentlich »solmization dots«: Punkte, größer als Staccato-Zeichen, die einen Silbenwechsel an Stellen fordern, wo das Beibehalten der bisherigen Solmisationssilbe naheliegen würde (135, 208).

Auf der Grundlage seiner These, dass beim Solmisieren eines Solfeggios die Silben von Gerüsttönen auch für die ihnen untergeordneten Töne verwendet wurden, kann Baragwanath komplexe melodische Strukturen auf einfache »patterns of syllables« zurückführen. Manche solcher Silbenmuster findet er (in unterschiedlichsten »realizations«, also Diminutionen) im Solfeggio-Repertoire sehr häufig; diese bildeten somit dessen Grundvokabular. Durchs Singen einer großen Anzahl von Solfeggi konnten diese »stock patterns of syllables« (18, 155) sowie die vielfältigen Möglichkeiten ihrer »Realisierung« und Verknüpfung verinnerlicht und abrufbar gemacht werden.

Im ersten der drei Teile des Buches beleuchtet Baragwanath zunächst die sozialhistorischen Kontexte der Solmisationspraxis und des Solfeggio-Repertoires im 18. Jahrhundert. Am Beispiel Joseph Haydn schildert er, wie eine professionelle Musikausbildung in katholisch geprägten Regionen damals ihren Anfang nahm. Die Kirche stellt er als zentralen institutionellen Träger dieses Ausbildungswesens heraus. Da Chorknaben zunächst in das Choralrepertoire für die

5 Die Verwendung solcher Schrägstriche zur Kennzeichnung von Mutationen entstammt nicht historischen Quellen, sondern geht auf Baragwanath selbst zurück (90 f.).

6 »In its exploitation of both the Amen rule and the Appoggiatura rule to elaborate a simple pattern of intervals, example 7.2 encapsulates the whole art of solfeggio.« (139)

mehrmals täglich stattfindenden liturgischen Dienste eingeführt werden mussten, gehörte die im Mittelalter zu diesem Zweck entwickelte Hexachordsolmisierung unvermindert zu den ersten Grundlagen der Ausbildung. Der Teil schließt mit der Darstellung einiger stilistischer Neuerungen, die im 18. Jahrhundert in den Choralgesang Einzug gehalten hatten (Rhythmisierung und Gebrauch von Akzidenzien), und mit einer ersten Einführung in die Hexachordsolmisierung.

Im zweiten Teil wird zuerst diese Solmisierungsmethode weiter vertieft und ihre Anwendung auf Solfeggio im galanten Stil (auch anhand praktischer Übungen) thematisiert. Dann rückt Baragwanath einige der »stock patterns of syllables« in den Fokus, die ihm zufolge diesen Solfeggio im Wesentlichen zugrunde lägen. Hierzu zählen neben bestimmten Kadenzformeln und modulierenden Wendungen u. a. die Folge *do-re-mi*, das Muster *la-sol-fa-mi* bzw. Gjerdingens *Prinner* (zumindest in Dur),⁷ das von Joseph Riepel als *Fonte* bezeichnete zweigliedrige Pattern *sol-fa, fa-mi* sowie »the modulating *Sol-fa-mi*« (201), das mit Riepels *Monte* übereinstimmt. Dabei präsentiert Baragwanath häufig als Erstes eine Reduktion der Oberstimme eines Solfeggios oder Solfeggio-Abschnitts, fordert seine Leserschaft auf, diese zunächst solmisiert zu singen und dann singend (auf den Silben der Gerüsttöne) zu unterschiedlichen Variationen zu diminuieren, und kommentiert dann das jeweilige Original. Seine Befunde setzt er in Beziehung zu Theorien zum Spracherwerb des Linguisten Stephen Krashen und zu einem Artikel über die Berührungspunkte der sprachbezogenen Konstruktionsgrammatik und der musikbezogenen *schema theory* von Robert Gjerdingen und Janet Bourne.⁸

Der dritte Teil skizziert eine Geschichte und Typologie des Solfeggio-Repertoires und thematisiert das Verhältnis zwischen dem Solfeggio und dem Partimento. In einem Epilog beschreibt Baragwanath einige Solmisierungsmethoden, die als Alternativen zur Hexachordsolmisierung vorgeschlagen worden sind (Ramos de Pareja,

Waelrant, Hitzler u. a.), und fragt schließlich nach den Gründen für das Ende der italienischen Solfeggio-Tradition: Gegen Ende des 18. Jahrhunderts hätte weder die Kirche noch die Aristokratie ihre Rolle als Träger eigener »Musikindustrien« länger aufrechterhalten können; der Musikmarkt sei zunehmend von einer Mittelklasse dominiert worden, für die eine langwierige musikalische Ausbildung mittels Solfeggio keine sinnvolle Option darstellte (306).

The Solfeggio Tradition enthält wichtige Denkanstöße. Die These, wonach beim Solmisieren die Silben bestimmter Gerüsttöne auf die sie diminuierenden Töne übertragen wurden, bietet dem heutigen Solfeggio-Unterricht sinnvolle Anregungen: Das analytische Bewusstsein wird durch die Anwendung der »Amen rule« und der »Appoggiatura rule« zweifellos geschärft. Und auch der umgekehrte Weg, das Diminuieren einfacher Strukturen, der in der Instrumentaldidaktik bereits wieder verbreiteter sein dürfte, wäre für die Solfeggio- und Gesangsdidaktik sicherlich ein Gewinn. Außerdem war es überfällig, die Langlebigkeit der Tradition der Hexachordsolmisierung in der Musikausbildung in Südeuropa in ihren Konsequenzen zu durchdenken.

Bedauerlich ist andererseits, dass Baragwanath in seiner Begeisterung für seine Befunde kaum mehr eine Distanz zu ihnen zu wahren droht. Die von ihm rekonstruierte Praxis stilisiert er zu einer allumfassenden »Art of Melody« (siehe u. a. den Untertitel) hoch. Am Ende des Buches, so sein Versprechen in der Einleitung, soll seine Leserschaft gelernt haben, »how to develop themes in a variety of styles, including imitative fugues, and to fashion them into multi-movement ›cyclic‹ forms arranged into slow-fast pairs. We will, in short, know how to create music on the spot, like an eighteenth-century solfeggist« (18). Wie die verschiedenen »patterns of syllables«, die Baragwanath in seinen Analysen nachweist, zu funktionierenden Formen verknüpft werden können, bleibt aber unausgesprochen. Das zeigen also die Solfeggi und ihre Reduktionen genauso deutlich bzw. undeutlich wie jedes andere Stück, in dem sie gefunden werden können. Ebenso bleibt er den Nachweis schuldig, dass jeder »solfeggist« im Handumdrehen solche Sätze zu Papier brachte oder improvisierte. Mitunter schreibt er mit dem Pathos eines Erleuchteten, dessen Entschlüsse-

7 Siehe Gjerdingen 2007, Kap. 3. Dass für Gjerdingen ein *Prinner* auch in Moll vorkommen kann, zeigen u. a. seine Notenbeispiele auf den Seiten 441–444.

8 Gjerdingen/Bourne 2015.

lung von Kunstgeheimnissen bislang unerreichbare Zugangsweisen und Erkenntnisse ans Licht gebracht habe:

The analyses that follow [...] offer an opportunity to marvel at the breathtaking ingenuity and artistry displayed by professional musicians at that time. [...] Bringing their dead language back to life reveals, for those interested in music, beauties and surprises every bit as exciting as the secrets once surrendered by cuneiform tablets or Egyptian hieroglyphs. (162)⁹

Es fragt sich jedoch, inwiefern die ›Entdeckung‹ von Silbenpatterns über Gjerdingens oben zitierte Einschätzung von Solfeggi als Exempla, welche idiomatische melodische Wendungen im Kontext einer Zweistimmigkeit und einer bestimmten Form vorführen, hinausführt.

Zumindest scheint es so, dass Baragwanath eine Reihe von Schemata auf eine bestimmte Art und Weise im expliziten Wissen von Musiker*innen, in deren Ausbildung Solfeggi eine wichtige Rolle spielten, verortet wissen will: Ein *Prinner* in Dur sei ein ›*la-sol-fa-mi*‹, eine *Quiescenza*¹⁰ ein ›*fa-mi / mi-fa*‹ (160), bestimmte Halbschlüsse seien ein ›*la-sol*‹ (174) gewesen usw.¹¹ Hierzu passt auch, dass er öfters ›*inganni*‹,¹² »surprises« und »jokes« an Stellen diagnostiziert, wo er Silbenpatterns entdeckt, bei denen die Töne unterschiedlichen Hexachorden angehören (siehe z. B. 195, 211, 271). Diese seien dazu da, Schüler auf eine falsche Fährte zu

locken oder zu unterhalten (10, 231). Auch idiomatische Wendungen (und insofern separate Schemata) wie Gjerdingens *high 2 drop*¹³ (z. B. $f^1-d^2-f^1-e^1$ statt $f^1-g^1-f^1-e^1$, beides *fa-sol-fa-mi*, über einer Sopranklausel im Bass) oder die Folge 5-#4-4-3 (z. B. in C-Dur: *g-fis-f-e*) über einem diatonisch von der 5. zur 1. Stufe ansteigenden Bass führt Baragwanath auf solche Spielereien zurück (122, 236). Dies bekräftigt den Eindruck, dass die von ihm beschriebenen Silbenpatterns für ihn nicht bloß melodische Strukturen auf eine spezifische Weise abbilden, sondern begründen. Auch die Beantwortung von Fugenthemen, Modulationen in die Ober- und Unterquinttonart und gar den Quintenzirkel sieht er durch die Hexachordsolmisierung begründet.¹⁴

Hier liegen aber offenkundig logische Fehlschlüsse vor: Beim Verhältnis von Dux und Comtes etwa besteht die primäre Idee darin, dass *fugae* intervallgenaue Imitationen sein sollten, woraus eine Entsprechung der Silben dann resultiert. Nicht thematisiert bleibt außerdem, dass manche der vermeintlichen *inganno*-Wendungen bei einem Wechsel von Dur nach Moll oder umgekehrt keine *inganni* mehr sind (weil dabei ganz andere Silbenfolgen entstehen) und dass sie nur in gewissen kontrapunktischen Zusammenhängen möglich sind. Überhaupt blendet Baragwanath die Wechselbeziehung zwischen Melodie und Bass weitestgehend aus und betrachtet den Bass grundsätzlich als Kon-

9 Außerdem: »It felt as if a veil had been lifted from the manuscripts in front of me. Freed from the distorting lens of twentieth-century harmonic theory, the syllabic foundations of familiar patterns and devices, realized in all manner of florid styles, leapt of the page.« (8) »Performing a melody in multiple contrasting ways or constructing a melodic composition by vocalizing a solfeggio was a profound trade secret.« (15)

10 Siehe Gjerdingen 2007, Kap. 13.

11 Recht eindeutig in dieser Hinsicht ist die Aussage: »On the evidence of solfeggio practice, Primmers, together with the many other mental frameworks for composition and improvisation surveyed in Gjerdingen's ground-breaking theory of Galant schemata, should no longer be regarded as theoretical constructs but as historical facts.« (164)

12 Zu *inganni* in Musik der Renaissance siehe Schubert 1995, 10 f.

13 Siehe Gjerdingen 2007, 74.

14 »Shifting from one hexachord to another in hard and soft melody is called mutation. [...] It explains, among other things, the commonplace practice of answering a statement in the tonic with a response in the dominant.« (89) »Sharpening $F^{\sharp}$ to $F^{\sharp}$ in C major, for example, changed the key to G major. Flattening the seventh degree reversed the process by turning it into the fourth degree of the key situated a perfect fifth below. [...] Sabbatini characterized these techniques of modulation as the ›altered fourth‹ and ›altered seventh‹. They grew from an inherent property of the medieval system for singing plainchant. [...] [T]he ancient technique of swapping *fa* for *mi* and *mi* for *fa* gave rise to twelve keys around the circle of fifths.« (106; Hervorhebung d. Verf.)

Ex. 8.26(b) Cotumacci, *Principles and Solfeggi* (c. 1755; GB-Lbl, Add. 14241), fol. 12r, no. 36, with suggested keyboard accompaniment. By permission of the British Library

Abbildung 2: »Ex. 8.26 (b)« (Ausschnitt) (209); der Akzent-Keil in T. 2 entspricht einem Zeichen in der Originalquelle, das Baragwanath als »solmization dot« interpretiert

trapunkt zur Melodie.¹⁵ Dass melodische Wendungen umgekehrt als Kontrapunkt zu idiomatischen Fortschreitungen im Bass funktionieren und dadurch in ihren Möglichkeiten eingeschränkt sind, zieht er nicht in Betracht.

Unkommentiert bleibt auch, dass sich tonale Strukturen mit Hexachordsolmisation nicht hinreichend abbilden lassen. Aus guten Gründen ist in Generalbasstraktaten wie etwa Fedele Fenarolis *Regole* z. B. von der »prima del tono, che cala alla settima«, also von der 1. Stufe, die zur 7. absteigt, die Rede,¹⁶ statt von *fa-mi* oder *la-sol*, was außerdem als 4.-3. Stufe in Dur und 3.-2. oder 6.-5. Stufe in Moll, bzw. auf 3.-2. oder 6.-

5. Stufe in Dur oder 5.-4. Stufe in Moll verstanden werden könnte. Die Ausdrücke *fa-mi* oder *la-sol* können also (Mutationen nicht eingerechnet) auf jeweils vier unterschiedliche tonale Kontexte verweisen, die sowohl wenn sie im Bass als auch wenn sie in der Oberstimme vorkommen, teilweise unterschiedliche Möglichkeiten der Kontrapunktierung erlauben.¹⁷

Weiterhin sei angemerkt, dass Baragwanath von seiner Leserschaft mitunter viel guten Willen abverlangt, um mit den an sich faszinierenden Thesen der »Amen rule«, »Appoggiatura rule« und der Existenz von »traits of vocalization«

15 »The bass line never came first in solfeggio. It was always created in response to a melody.« (125; siehe dazu auch 243–245)

16 Fenaroli 1775, 6.

17 Z. B. wäre es unproblematisch, unter einer 2., 5. oder 7. Stufe in der Oberstimme eine Sexte als Basston zu setzen, während dies unter einer 3. Stufe nur in bestimmten Zusammenhängen funktioniert.

sowie mit seinen Analysen mitzugehen. So basiert die »Amen rule« auf kaum mehr als auf einer Stelle in *Li primi albori* (1679) von Lorenzo Penna (130); da es die Quellenlage wohl kaum anders zulässt, stammen die allermeisten Silben in den Notenbeispielen von Baragwanath selbst. In Francisco Solanos *Nova instrução*, worauf sich Baragwanath öfter bezieht, werden (ohne dass er dies problematisiert) jedoch entgegen beiden »Regeln« Sechszehntel und Zweiunddreißigstel ausdrücklich aussolmisiert.¹⁸ Einige der »traits of vocalization« in seinen Transkriptionen, von denen seine Analysen ausgehen, entsprechen nicht den Strichen in den abgedruckten Quellenabbildungen.¹⁹ Und auch einige der von ihm hinzugefügten Bässe rufen Widerspruch hervor, wie im Beispiel in Abbildung 2, in welchem Baragwanath von einem Solfeggio in A-Dur ausgeht, das in der Oberquinttonart ende und in T. 5 eine »surprise modulation« nach h-Moll aufweise (208–210), während eine Deutung in E-Dur (etwa mit einem Bass *e-dis-cis-dis-e* bis zur Mitte von T. 2) mit einem Ganzschluss in H-Dur in T. 6 (ohne

die stilistisch fragwürdige Quarte unter dem *fis* in T. 5) deutlich plausibler erscheint. In T. 12 könnte zudem an einen *Passo Indietro* im Sinne Gjerdingens²⁰ gedacht werden, also an einen Bass mit zweimal punktierter Viertel *d* und Achtel *cis*, gefolgt von einer Achtelkette *d-e-fis-gis* in T. 13.

Nach diesen kritischen Anmerkungen sei jedoch schließlich wiederholt, dass Nicholas Baragwanath mit *The Solfeggio Tradition* einen bislang allzu sehr vernachlässigten Aspekt der musikalischen Praxis des 18. Jahrhunderts eindringlich in den Fokus rückt. Wer sich mit dem Repertoire und der Musiktheorie dieser Epoche näher beschäftigt, tut gut daran, die damaligen Solmisationspraktiken zu berücksichtigen und sich zu Baragwanaths Thesen eine persönliche Meinung zu bilden. Dass dies ohne eigene praktische Übungen und Versuche mit mehreren Solfeggi nicht möglich ist, betont Baragwanath zu Recht, und sein Buch bietet dazu zahlreiche Anregungen.

Hans Aerts

Literatur

- Fenaroli, Fedele (1775), *Regole musicali per i principianti di cembalo*, Neapel: Mazzola-Vocola. Online-Edition in *Saggi musicali italiani*: https://chmtl.indiana.edu/smi/settecento/FENREG_TEXT.html (13.6.2021)
- Gjerdingen, Robert (2007), *Music in the Galant Style*, New York: Oxford University Press.
- Gjerdingen, Robert (2011), »Gebrauchs-Formulas«, *Music Theory Spectrum* 33/2, 191–199.
- Gjerdingen, Robert / Janet Bourne (2015), »Schema Theory as a Construction Grammar«, *Music Theory Online* 21/2. https://mtosmt.org/issues/mto.15.21.2/mto.15.21.2.gjerdingen_bourne.html (13.6.2021)
- Sanguinetti, Giorgio (2012), *The Art of Partimento. History, Theory, and Practice*, New York: Oxford University Press.
- Schubert, Peter (1995), »A Lesson from Lassus: Form in the Duos of 1577«, *Music Theory Spectrum* 17/1, 1–26.
- Solano, Francisco Inácio (1764), *Nova instrução musical, ou theórica pratica da musica rhythmica [...]*, Lissabon: Manescal da Costa. <https://purl.pt/174> (13.6.2021)

18 Solano 1764, 104 und 118.

19 Siehe z. B. 199, 201 f. und 204 f.

20 Siehe Gjerdingen 2007, 167.

© 2021 Hans Aerts (h.aerts@mh-freiburg.de)

Aerts, Hans (2021), »Nicholas Baragwanath, *The Solfeggio Tradition. A Forgotten Art of Melody in the Long Eighteenth Century*, New York: Oxford University Press 2020«, *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie* 18/1, 179–185. <https://doi.org/10.31751/1112>

Hochschule für Musik Freiburg [Freiburg University of Music]

Dieser Text erscheint im Open Access und ist lizenziert unter einer Creative Commons Namensnennung 4.0 International Lizenz.

This is an open access article licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.



eingereicht / submitted: 04/06/2021

angenommen / accepted: 04/06/2021

veröffentlicht / first published: 28/06/2021

zuletzt geändert / last updated: 25/06/2021

Edward Klorman, *Mozart's Music of Friends: Social Interplay in the Chamber Works*. Cambridge: Cambridge University Press 2016

Schlagworte/Keywords: agency; chamber music; Kammermusik; music analysis; musikalische Analyse; Wolfgang Amadeus Mozart

This enticing and deeply informed call to regard Mozart's chamber-music scores as embedding implicit agential scripts – to be brought to life by performing musicians – appeared in 2016, and has since then been the subject of a number of enthusiastic reviews, emblematic of the book's eager reception and its high appeal for communities of musicians and music scholars alike. The existing reviews – some of which are by notable authorities in the fields of musical signification and late eighteenth-century music, such as Scott Burnham, Esther Cavett, Robert Hatten, Matthew Head, and Giorgio Sanguinetti¹ – effectively summarize the book's content, its main theses, and methodologies, occasionally taking issue with specific aspects. Given that the book itself is introduced by Patrick McCreless's review-like foreword (xiv–xx), the task of presenting Klorman's argument in a nutshell to a potential readership and drawing attention to its multifaceted dialogue with historical and contemporary sources and theories seems to have been accomplished amply and thoroughly. Thus, in my current discussion I refrain from supplying another summary of the book or a comprehensive appraisal, but rather choose to engage in dialogue with some aspects of Klorman's study from my vantage point as a music theorist and analyst with a specialization in musical corpus studies.

At the center of Klorman's argument – developed at length in the four chapters of the book's second part ("Analytical Perspectives") – is the concept of "multiple agency," introduced by the author as "a way of experiencing a musical passage or composition as embodying *multiple, independent characters – often represented by the individual instruments – who engage in a seemingly spontaneous interaction involving the*

exchange of roles and/or musical ideas" (122; original italics). Klorman's theory of multiple agency draws, on the one hand, on the historical conversation metaphor – often applied to chamber music (in particular to the string quartet) in German, French, and Italian sources of the late eighteenth- and early nineteenth-centuries (see ch. 2) – and, on the other hand, on modern approaches to musical agency in the writings of Edward T. Cone, Fred Maus, and Seth Monahan.² The impressive, meticulously collected historical evidence in the book's first part ("Historical Perspectives") converges with the analytical argument in its second part to yield a number of multiple-agency analyses of shorter and longer passages (mostly taken from Mozart's chamber-music works), which ultimately culminate in a detailed whole-work analysis of the "Kegelstatt" Trio, K. 498 (ch. 7). In addition to analytical prose, these individual case studies take the form of annotated scores, in which the players' (= protagonists') subtexts are written directly into the music (these annotated scores are "brought to life" in supplemental online videos,³ where they are underlain by Klorman and colleagues' fine and expressive interpretations).

Klorman's claim to spontaneous, or "seemingly" spontaneous interaction among the players in the quotation above goes back – at least partly – to a historical reality in which "private and semi-public musical gatherings [...] seem often to have been organized spontaneously, with little or no rehearsal [...]" (73), a claim borne out by some iconographic and written evidence regarding the ad-hoc circumstances under which Mozart's music was sight-read in private circles or even presented in pub-

1 Burnham 2018, Cavett/Head 2017, Hatten 2017, and Sanguinetti 2018.

2 Cone 1974, Maus 1989, and Monahan 2013.

3 Accessible through <http://www.mozartsmusicof-friends.com> (16 Jun 2021).

lic concerts (9–16, 86–104). However, while there was surely a great deal of exalted spontaneity, for instance, during the sight-reading sessions on 15 January and 12 February 1785, in which Mozart's quartets dedicated to Joseph Haydn allegedly sounded for the first time, there is nothing spontaneous about the composition process which gave birth to these works, famously described in Mozart's dedication as "il frutto di una lunga, e laboriosa fatica." Indeed, the concept of "spontaneity" in connection with Klorman's theory of multiple agency seems to require a closer consideration.

Was Mozart meticulously setting the stage – for instance in his "Haydn" Quartets – for an *unrehearsed* sight-reading in which the four players (excepting himself!) would be discovering the works for the first time? And did he anticipate his players to "spontaneously" employ their instrumental utterings to communicate with one another regarding such pressing performance-related matters as "which is the hypermetrically strong downbeat?" (Quartet in G major, K. 387, i, cf. 221–227), or "who is leading right now?" (K. 387, iv, cf. 118–122)? Many of Klorman's verbalizations appear to deal with situations in which the players are busy guessing the outcome of a yet unfamiliar passage and struggling to come to terms with their own individual role in it. But somehow, I fail to realize why Mozart would invest in witty musical subtexts that are only valid for the first time a group of musicians are tackling a new piece. So, one would possibly better opt for a merely "seemingly spontaneous interaction," in accordance with Klorman's wording above. Yet, are then Mozart's alleged virtual scripts to be understood as messages exchanged among ensemble members *simulating* spontaneity in spite of previous knowledge of the music played? Consider a cello's utterance along the lines of "well, as we all know, we are heading towards a deceptive cadence here, but, please, dear violin and viola colleagues, do *pretend* to be preparing an authentic cadence with great vigor, while I'll be *pretending* to blow off the party with my wrong bass note, upon which you will *enact* surprise!"⁴

However, why would musicians who already know the score feign spontaneity in their mutual communications unless this were for *others* to perceive? So, there is finally the option of chamber musicians enacting roles in a well-rehearsed *show* of spontaneity meant for listeners/spectators. But in that case, the spontaneous circumstances under which a typical sight-reading of Mozart's music would take place are of only indirect bearing on the players' experience in a *rehearsed* Mozart performance. Moreover, under this assumption the adequate framework for describing the metaphoric transfer is possibly not that of "Chamber Music as Conversation" – notwithstanding the robustness of the conversation metaphor – but rather "Chamber Music" (or, for that matter, any instrumental music) "as Implied Theatrical Action," whereby this action may be construed to simulate a spontaneous conversation, but also completely different scripts of reciprocated communication and action.

I raise this issue because, although Klorman addresses a variety of interpretation possibilities at various points of his study, I remain confused as to the conceptual framework within which he ultimately construes the metaphoric transfer to take place. Consider, for instance, the flirtatious dialogue between viola and piano that Klorman reads into the first few measures of the "Kegels-tatt" Trio (274–275). This script is quite an exception among his other examples, not only in that it involves an implicit theatrical scene – the viola and piano's lower range representing a gentleman bowing gallantly, but somewhat awkwardly to a lady (mm. 1–2); the piano's middle range answering coquettishly (mm. 3–4) – but also due to Klorman's insinuation that the scene in question is enacted not by *just any* implicit performer personages emanating from the score, but, very specifically, by Mozart himself playing the viola part and one of his favorite female pupils, Franziska von Jacquin, at the piano (268–273). This set of circumstances affords divergent readings ranging from a biographical one, involving a concealed love message by an *actual* Mozart to an *actual* Franziska, to an interpretation in which the player personas do not figure at all, and the music enacts a dramatic scene (a whimsical gentleman bowing to a coy lady) by means of more traditional musical agents (motives, gestures, and registral shifts).

4 This is my re-composed version of Klorman's description of a deceptive cadence as a witty *inganno* staged by the cellist, paraphrased in Sanguinetti 2018, 243–244.

While this single example already seems to raise several incongruent modes of construing the metaphoric transfer, most of Klorman's other verbalizations are suggestive of yet another framework in which player personas are discussing with one another structural, even analytical issues of the music they are performing during performance.

And here we touch on the central fascination, but also the main crux of Klorman's theory. The idea of musicians communicating with one another *about* music *through* music is highly suggestive – and recalls, for instance, Hans Keller's concept of wordless musical analysis.⁵ However, these "Dialogues of the Chamber Players" seem to be only for the initiated. They deal with expert structural and compositional issues that concern (or, at least, *ought to concern*) any performing musician, but are quite opaque to non-musicians. Moreover, they do not necessarily converge with a piece's or a passage's expression as emanating from an observation of its other musical markers and, thus, may lead to competing interpretations. An example follows.

Embracing Klorman's brilliant analysis of the intricate metrical ambiguities in the second movement of the "Kegelstatt" Trio (255–266), I can easily imagine the *implied* pianist at m. 57 thinking to herself (invariably, Klorman's players are gendered) regarding the *implied* violist: "Oh dear, [...] he really is lost! [...] Maybe I can simplify my part and just beat time to help him out" (261). I can even imagine a bunch of connoisseurs sitting nearby to appreciate this comical sketch, but I fear this compelling little *plot about musicians for musicians* might be lost on a more distant or music-theoretically uninformed listener. Besides, I am not sure that this metrical imbroglio is the most salient aesthetic feature of this G minor trio section. Throughout this trio, the music exemplifies⁶ a number of properties – such as a general sense of tonal obscurity, the viola's "sneaky" triplets and the overall soft dynamics – which arguably characterize it as *schattenhaft*, an adjective used by Mahler to mark the shadowy scherzo movement from his

Seventh Symphony. I argue that the metrical confusion vividly captured by Klorman's analysis is construable as yet another marker of this "shadowiness." While imagining the pianist beating time for the violist's benefit is, no doubt, a captivating enactment of the passage in question, it brings, at the same time, a rehearsal room's daylight (or, rather, a chamber-music salon's artificial light) into what I would otherwise construe as a dim, nocturnal scene.

Whenever there are a variety of possible interpretational frameworks, one may famously resort to some version of Ockham's razor to select the "simplest" one among them, that is, the one that involves the fewest assumptions and roundabouts. However, Klorman's theory is far from parsimonious; in fact, it is a "burdened" theory. It calls for assuming not just the normal kind of metaphoric transfer, but also an agential potential of each of the voices/parts involved in a polyphonic composition, on top of all treating individual parts as *dramatis personae* with their individual characters, wills, whims, and interpersonal communication. In the race for simplicity, the theory of multiple agency possibly won't take first place. However, if one embraces a post-structuralist stance on music semiotics, there is no fault with a burdened reading, because there is *per se* no single correct reading. In a variation on the razor principle, I would also be willing to put up with a complicated theory, as long as it yielded fresh and compelling insight into the music analyzed.

This is definitely the case with Klorman's above-discussed reading of the metrical confusion in K. 498, ii: although I do not share Klorman's view on what this passage expresses, I cannot help but being impressed by the coherence and penetration of his multiple-agency plot. By contrast, I am at a loss regarding, for instance, his repeated reference to deceptive cadences as embodying multiple agency (cf., e.g., 144, 147, and 172). Deceptive cadences – at least the customary ones involving a move from the dominant to the sixth degree – necessarily have the "deceit" occurring in the lower voice, most typically embodied – in the chamber-musical context – by the cello. Given this, I cannot see what additional insight may be gleaned from opting for a multiple-agency reading of deceptive cadences. The cello gentleman who thus sprouts into being will do just what

5 Keller 2001.

6 My proposed reading is informed by the concepts of "exemplification" and "expression" as laid down in Goodman 1968.

Example 1: “Ex. 4.3” (137); Mozart, Duo for Violin and Viola in B $\flat$ major, K. 424, i, mm. 77–89

any Classical bassline is wont to do several times in a piece: climb from the fifth to the sixth scale degree while the other voices follow an authentic cadential voice-leading pattern. The cello’s (= cellist’s) behavior being predictable in this respect, installing him as a persona unnecessarily complicates the explanation of a common harmonic procedure. Unless the cello’s “deceptiveness” can be compellingly embedded into a more comprehensive reading of the piece at hand, I fail to realize its insightfulness. Possibly, a further theoretical advancement on multiple agency would call for developing a set of criteria for determining under what conditions a multiple-agency reading supplies an insightful vantage point to justify the additional methodological baggage.

This brings me to the general question of context. Klorman’s analyses represent an array of isolated instances carefully selected to underline his claims. Among these are several gems – like the two examples from the “Kegelstatt” Trio discussed above. While one can already recognize the analytical potential of multiple agency on the basis of these examples alone, I argue that one thing that Klorman’s approach would also need in order to develop into a theory – in a more rigorous sense of testability and falsifiability – is a broader *context* for evaluating and corroborating the individual readings.

One such reading that calls for context is Klorman’s analysis of the beginning of the development section in the first movement of the Duo for Violin and Viola in B $\flat$ major, K. 424 (see Ex. 1). Here, Klorman’s analytical prose and his score annotations (shown in the example) assign

the violin (= violinist) the initiative for interrupting the triple statement of the cadential gesture in mm. 79–84 by staging a sudden shift to the minor mode (m. 84). According to Klorman, “[t]he dumbfounded viola drops out, while the violin ponders the note A $\flat$. The *pianissimo* marking, rare in Mozart’s chamber music, seems like an operatic aside (‘da sé’). With the A $\flat$ isolated and in a melodic register, the violin cleverly treats it as $\hat{5}$, inviting the viola back in for a new *dolce* theme in D $\flat$ major” (137–138; Example 1).

Judging by this analysis, which highlights the uniqueness of the passage at hand, one may get the impression that shifts to the minor mode at the development’s beginning represent rare occasions in Mozart’s music in general. This is, however, not the case. In my investigation of digressions to the parallel minor in Mozart’s fast sonata movements,⁷ I found that minor-mode shifts at the development’s beginning are very common. The shift to the parallel minor in the passage under analysis is, admittedly, of a more specific type, involving a minor-mode repetition of an element initially stated in the major mode – a procedure to which I refer as “minor-mode echo.”⁸ However, I was also able to locate over thirty such development-beginning “echos” across Mozart’s sonata-allegro movements. Over ten of these occur in chamber-music works. Example 2 shows one such instance taken from the first movement of the String Quartet in B $\flat$ major, K. 589.

7 See Rom/Rosset forthcoming. I discuss digressions to the parallel minor at length in Rom 2011, 267–569.

8 Ibid., 400–409.

Example 2: Mozart, String Quartet in B $\flat$ major, K. 589, i, mm. 67–82

The similarity between this quartet passage and the duo passage analyzed by Klorman is striking. Besides the principal key, which, strictly speaking, is not part of the musical structure,⁹ the two passages share an identical strategy of “minor-mode echo,” transferring the exposition’s closing gesture from the key of the major-mode dominant to the parallel minor (F minor) at the development’s beginning (in K. 424, i, there is one extra

repetition of the motive in major – directly at the double bar – before switching to minor). Intriguingly enough, the first violin is allotted a short solo of two measures in the quartet movement, too, in the course of which it climbs to a high A $\flat$ – in fact, m. 86 of the duo movement and m. 77 of the quartet movement are literally identical. From this point on, both developments modulate to the same key, D $\flat$ major, for the presentation of a lyrical theme in *piano* (in K. 589, i, this presentation, beginning in m. 81, is based on the movement’s principal theme). There is no way to prove this, but I consider it very likely that Mozart had the duo passage in mind while composing the beginning of the development in the string quartet movement (note also the identical emphatic jumps F4–F5 in the violin/first violin part in K. 424, i, mm. 80, 82, and 84, as well as in K. 589, i, mm. 71 and 76).

9 On the face of it, a piece’s structure is determined by the relations among its pitches and not by its absolute pitch level. However, while modern music theory generally assumes transpositional equivalence among all keys pertaining to the same mode, my research has shown that in Mozart’s music there is a statistically significant correlation between the choice of absolute key on the one hand and attributes of the musical structure on the other; see Rom/Rosset forthcoming.

But what can we learn from this comparison regarding questions of agency and multiple agency in the two works? In the quartet passage – in a similar vein to the passage from the duo – the motivic repetition effaces the double bar’s formal boundary: this is a corollary of implementing the “minor-mode echo” strategy across the exposition-development border, and occurs in a number of additional works as well. More crucial for our discussion is, however, the question of the treatment of the minor mode: “who” brings it about? – how do the “others” react to this – and with what consequences?

Obviously, in the quartet the initiative for shifting to the minor mode in m. 72 doesn’t come from the first violin: if any single instrument can be made responsible for initiating F minor in this turbulent measure, it is arguably the second violin (= violinist), who is the first to introduce the pitch A $\flat$. On closer inspection, this pitch is also initially introduced in the duo in an inner voice (m. 84) and not in the melody. While it would seem absurd to assign separate agencies to the violin’s G and D strings, the comparison to the string quartet calls into question Klorman’s assertion that the violin is the “agent” of the shift to minor. In fact, in mm. 79–82 it is the viola (= violist) who has the progression B $\flat$ –A, and the violin’s reasons for taking over at mm. 83–84 seem to have more to do with instrumental pragmatism than with questions of agency.¹⁰ Arguably, listeners will not

even notice that the shift to minor at m. 84 – occurring in a middle voice – is brought about by the violin rather than the viola (although the players are, of course, well aware of this); consequently, they will have difficulty recognizing the viola’s (= violist’s) silence in mm. 85–86 as a result of his being “dumbfounded” by the violin’s action. Needless to say, in the quartet’s development section nobody is dumbfounded by the shift to minor – all four players happily and noisily rattle throughout the minor-mode passage, just as they did in the preceding analogous major-mode passage. Although the transitory violin-solo passage in mm. 77–78 in the quartet movement closely resembles the *pianissimo* transition in the duo movement (mm. 85–86) in its “searching” character and pitch material, I don’t think that the transition to D $\flat$ major in the quartet can be compellingly construed as a corollary of former gestural and dramatic events (in the transitory passage from the duo, by contrast, the violin’s solo organically grows out of the preceding motive).

I am not sure to what extent – if at all – this comparison to K. 589, i necessarily engenders a rethinking of Klorman’s multiple-agency plot for the passage from K. 424, i. There is, of course, the question raised above regarding the violin’s agency in bringing about the shift to minor – but this objection could be easily overcome by maintaining that at least the player personas involved are well aware of the A $\flat$ being introduced by the violin. However, my point here is a different one: even if the validity of none of Klorman’s specific readings should be affected by comparisons to other works, such broader context is nonetheless crucial to enhance the validity of his interpretative approach as such. Provided that we construe the violin-violist’s “plot” at the development’s beginning in K. 424, i to represent a specific “behavior,” a comparison to other “behaviors” occurring under analogous conditions in other compositions is an inevitable step towards corroborating the reading. At least, a concept of *context* is among the core tenets of any repertoire- or corpus-related approach.

Finally, although musical agency and musical portrayal are arguably two different things, they are nonetheless closely related through the shared concept of musical personification. There are two striking cases of musical portraits in

10 In mm. 80 and 82, the pitch A is doubled in both instruments: owing to the open A strings, which co-resonate one octave higher, this doubling is acoustically satisfactory and quite reliable in terms of intonation. This is, however, not the case with regard to the pitch A $\flat$. This is probably the reason why Mozart refrained from doubling it, but this forces him to choose between the violin and the viola. Note that the same instrument which plays the A $\flat$ also has to play the B $\flat$, because the latter pitch – being a seventh – must be resolved via a step downwards. Had the viola taken over this step B $\flat$ –A $\flat$ in mm. 83–84 – in analogy to mm. 79–80 and 81–82 – this would have meant that the violin, which in that case would have had a G in m. 83 – would not have been able to resolve that G in m. 84, since a doubling of A $\flat$ is – as argued above – undesirable, and the low F doesn’t exist on the instrument.

Mozart's works that Klorman leaves out of account (perhaps because they are not part of the chamber-music repertoire?), to which I would like to draw attention here. One is a piano-sonata andante movement which, in a letter to his father from Mannheim, Mozart reports to have composed "entirely in keeping with the character of Mad.^{sele} Rose."¹¹ Rosina Theresia Petronella was the daughter of Christian Cannabich and, for some time in 1777, Mozart's piano pupil in Mannheim. If the movement in question is, indeed, the middle movement of the C-major Sonata, K. 309, as is generally assumed,¹² this is notably Mozart's only slow movement employing the varied-repeats technique particularly associated with C. P. E. Bach.¹³ As a result, this andante contains an unusually large number of written-out repetitions of the main melody, whereby each repetition embodies a different set of ornaments. It is an intriguing task to try to relate this alleged musical portrait's peculiar format to Mozart's description of Rosina Cannabich as "a very beautiful, well brought-up girl. For her age, she has a great deal of sense and a mature nature; she is serious, does not speak much, but what she says – is said with charm and friendliness."¹⁴

The other musical portrait is of a very different nature. It is Mozart's fragment of a Rondo for Horn and Orchestra, K. 514, written for Joseph Leutgeb, a close friend of the Mozart family in Salzburg, who moved to Vienna some years before Mozart and maintained an ongoing professional and personal connection with the

composer. The autograph of this fragment contains the nearest thing to an in-time verbalization of an instrumental piece ever supplied by Mozart. Staged as a dialogue between the composer and the horn-player personas, this vivid text, at times verging on the rude, merits a close examination of the way it simultaneously supplies a commentary on the music, reflects the state of mind of the two personas involved and plays out the humorous relationship between these musical friends/adversaries.

In his pioneering study, Klorman compellingly frees Mozart's chamber musicians from the confinement of the two-dimensional music sheet and has them step as three-dimensional figures into the real (or metaphorical) world. As demonstrated in his well-chosen, insightful case studies, these virtual figures – at times bringing back to life Mozart's circle of intimate musical friends – have novel and important things to tell us regarding some of the composer's most significant and most cherished chamber-music works. While the theory-of-multiple-agency component is arguably still in need of refinement and elaboration, Klorman's opus offers a highly rewarding combination of historical scholarship, analytical penetration, and a practitioner's straightforwardness and ingenuity. As a profound, original tribute to Mozart's chamber music, this is a study that already has had, and will undoubtedly continue to have, far-reaching repercussions.

Uri B. Rom

11 Mozart's letter from Mannheim to his father in Salzburg, 6 December 1777. See *Mozart Briefe und Dokumente – Online-Edition*, edited by the Internationale Stiftung Mozarteum, Salzburg (<https://dme.mozarteum.at/DME/briefe/letter.php?mid=950&cat=>, 16 Jun 2021).

12 See Plath/Rehm 1986, XIV–XV.

13 See Rom 2019, 68–70, 72.

14 See footnote 11.

References

- Burnham, Scott. 2018. "Review of *Mozart's Music of Friends: Social Interplay in the Chamber Works* by Edward Klorman." *Journal of Music Theory* 62/2: 339–346. <https://doi.org/10.1215/00222909-7127706>
- Cavett, Esther / Matthew Head. 2017. "Review of *Mozart's Music of Friends: Social Interplay in the Chamber Works* by Edward Klorman." *Eighteenth Century Music* 14/2: 285–290. <https://doi.org/10.1017/S1478570617000082>
- Cone, Edward T. 1974. *The Composer's Voice*. Berkeley: University of California Press.
- Goodman, Nelson. 1968. *Languages of Art: An Approach to a Theory of Symbols*. Indianapolis: Bobbs-Merrill.
- Hatten, Robert S. 2017. "Review of *Mozart's Music of Friends: Social Interplay in the Chamber Works* by Edward Klorman." *Music Theory Spectrum* 39/2: 261–265. <https://doi.org/10.1093/mts/mtx010>
- Keller, Hans. 2001. *Functional Analysis: The Unity of Contrasting Themes. Complete Edition of the Analytical Scores*. Edited by Gerold W. Gruber and Michael Meixner. Vienna: Lang.
- Maus, Fred. 1989. "Edward T. Cone's *The Composer's Voice*: Agency in Instrumental Music and Song." *College Music Symposium* 29: 31–43.
- Monahan, Seth. 2013. "Action and Agency Revisited." *Journal of Music Theory* 57/2: 321–371.
- Plath, Wolfgang / Wolfgang Rehm. 1986. "Foreword." In *Neue Mozart-Ausgabe*, vol. IX/25/1, Kassel: Bärenreiter, IX–XVII. https://dme.mozarteum.at/DME/nma/nma_cont.php?vsep=196&gen=edition&p1=-25&l=1 (16 Jun 2021)
- Rom, Uri B. 2011. *Tonartbezogenes Denken in Mozarts Werken unter besonderer Berücksichtigung des Instrumentalwerks*. PhD diss., Technische Universität Berlin. <https://depositonce.tu-berlin.de/handle/11303/3212> (16 Jun 2021)
- Rom, Uri B. 2019. "'To Gild Refined Gold,' or What Mozart Didn't Want Us to Embellish." *Music Theory and Analysis* 6/1: 50–87.
- Rom, Uri B. / Saharon Rosset. forthcoming. "Key-Specific Structure in Mozart's Music: A Peek into his Creative Process?"
- Sanguinetti, Giorgio. 2018. "Review of *Mozart's Music of Friends: Social Interplay in the Chamber Works* by Edward Klorman." *Music Analysis* 37/2: 243–250.

© 2021 Uri Rom (urom@tauex.tau.ac.il)

Rom, Uri (2021), »Edward Klorman, *Mozart's Music of Friends: Social Interplay in the Chamber Works*. Cambridge: Cambridge University Press 2016«, *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie* 18/1, 187–194. <https://doi.org/10.31751/1113>

The Buchmann-Mehta School of Music, Tel Aviv University [Buchmann-Mehta Musikhochschule, Universität Tel Aviv]

Dieser Text erscheint im Open Access und ist lizenziert unter einer Creative Commons Namensnennung 4.0 International Lizenz.

This is an open access article licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.

eingereicht / submitted: 13/06/2021

angenommen / accepted: 13/06/2021

veröffentlicht / first published: 28/06/2021

zuletzt geändert / last updated: 12/07/2021



Lee Rothfarb and Christoph Landerer, *Eduard Hanslick's 'On the Musically Beautiful': A New Translation*, New York: Oxford University Press 2018 / Alexander Wilfing, *Re-Reading Hanslick's Aesthetics: Die Rezeption Eduard Hanslicks im englischen Sprachraum und ihre diskursiven Grundlagen* (= Wiener Veröffentlichungen zur Musikwissenschaft, Bd. 49), Wien: Hollitzer 2019

Schlagworte/Keywords: Eduard Hanslick; formalism; Formalismus; music aesthetics; Musikästhetik; On the Musically Beautiful; reception history; Rezeptionsgeschichte; translation; Übersetzung; Vom Musikalisch-Schönen

The Hanslick revival continues apace. Back in 2015 I quipped that Eduard Hanslick had never had it so good, following Mark Evan Bonds's *Absolute Music: The History of an Idea*.¹ In the wake of 2013's *Rethinking Hanslick*² such a jocular assertion seemed only mildly exaggerated (being "rethought" was, after all, an honor normally reserved for canonical composers, not their conservative critics). Now the appearance of two publications within a year – Lee Rothfarb and Christoph Landerer's new English translation of *Vom Musikalisch-Schönen* and Alexander Wilfing's *Re-Reading Hanslick's Aesthetics* – suggests that this claim would hardly be wide of the mark today. These two books are in fact closely linked: Wilfing worked on the FWF project *Hanslick im Kontext*³ that gave rise to the new translation and contributes to the opening essay in the volume, while his own monograph (reworking a 2016 dissertation) is clearly informed by the project as well as by Landerer's earlier research. There is, in other words, much common ground between the two. Both seek to provide a more accurate and critical account of Hanslick's thought, going beyond the misleading

and stereotyped viewpoint to which it has often been reduced, with a concentration on the understanding of *Vom Musikalisch-Schönen* in the English-speaking world. Both are valuable contributions to the ongoing resurgence in interest in Hanslick and his aesthetics.

A NEW TRANSLATION

On first impression, one is struck by how the actual text of Hanslick's treatise is almost overshadowed by the scale of Rothfarb and Landerer's accompanying essays and critical apparatus. As Lydia Goehr has pointed out in another review,⁴ with the supporting contextual essays, a "Reader's Guide," appendix, glossary, and selected bibliography, this publication offers pretty much all that one might expect of a critical edition. Indeed, given the oft-remarked issues with translation, I did find myself wondering at times whether the editors could not have gone "full Hanslick," and given the reader parallel German-English texts to boot; this would have made the edition near unbeatable. Three substantial introductory essays set out the "Origins, Publication, and Translation History of the Treatise," an "Introduction to Hanslick's Central Concepts," and the "Philosophical Background." There

1 Bonds 2014.

2 Grimes/Donovan/Marx 2013.

3 FWF = Austrian Science Fund (*Fonds zur Förderung der wissenschaftlichen Forschung*).

4 Goehr 2020.

follows a “Readers’ Guide,” which offers four “Alternative Routes Through the Treatise,” ranging from the whistle-stop (the central chapter 3) to the grand tour, here with an itinerary modified in light of what the editors consider both a more logical and probable chronological order of chapters (namely 6, 4, 5, 1, 2, 3, 7 – a succession that for them “seems obvious” (p. xix)). These contextual chapters occupy over eighty pages, the original treatise another 116, being followed by another twenty-odd pages of back matter.

We can start with the translation. After all, this is the third complete attempt to render Hanslick’s treatise into English, after Gustav Cohen’s 1891⁵ version and Geoffrey Payzant’s more recent 1986 edition.⁶ Already one can ascertain from the differing titles given to these two versions – *The Beautiful in Music* and *On the Musically Beautiful* respectively – the questions and disputes that may arise in such an undertaking. The difficulties of translation have long been debated, and the editors of this volume are as aware as anyone of the issues involved, as well as the earlier specific solutions to this treatise. Not only do they raise the matter in the “Translator’s Preface,” but both the helpful glossary and portions of the introductory material (especially essay 2, the “Introduction to Hanslick’s Central Concepts”) serve tacitly as justifications for the particular policy adopted. Such circumspection is wise. In many ways, making a translation is being on a hiding to nothing: there is always something that might be criticized, and what one gains in accuracy or consistency one might lose in elegance or overall spirit. So why do we need a new Hanslick now?

The rationale for the present volume is clearly set out in the preface, albeit in a mildly awkward prose that is not untypical of the translation that follows it: “Considering the text’s many subtleties, some of them vital to Hanslick’s argument and in light of the lively academic debate addressing these subtleties, today’s readers of his treatise must rely on a translation that is sensitive to characteristics of the German text.” (p. x) Cohen’s approach, in their view, “reads well, but at many places is not grammatically

and rhetorically faithful to the German original” (p. xxviii):

With Cohen’s approach resulting, on the one hand, in a translation of high readability in English but at the expense of subtleties and key characteristics, and, on the other hand, with Payzant’s translation less readable than Cohen’s and with a fair number of inaccuracies, it is difficult to produce a new, improved translation that is as readable as Payzant’s and simultaneously faithful to Hanslick’s intended arguments (p. x).

It is this difficulty that Rothfarb and Landerer seek to overcome in their new version.

There is no doubt that accuracy is better here than in Cohen’s freer rendering – and arguably more considered than Payzant’s. A case in point is Hanslick’s famous dictum, the tricky “tönend bewegte Formen,” rendered here as “sonically moved forms.” Payzant had “tonally moving forms” – for many scholars quite acceptable, but in the present translators’ estimation liable to be linked too closely to the idea of the tonal system (pp. xl–xlii), while Cohen offers the more approachable but distinctly misleading “sound and motion.” As Rothfarb and Landerer acknowledge, and as the title of Hanslick’s treatise exemplifies, one need not expect verbal awkwardness in the original text to permit a trouble-free translation. Even normal German words, of course, lose something of their connotative flavour in translation. A case in point is the adjective “künstlich,” for which Rothfarb and Landerer decide on “artifactual” (p. 96) to avoid possible misunderstanding if rendered as “artificial” or “artistic” (I would have been tempted to go with “artful,” but each to his or her own).

The translators are nothing if not scrupulous. For illustration, the attentive reader might be taken aback by the early reference to Wagner’s “Ring of the Nibelungs” in Hanslick’s preface (p. lxxxv). Why “Nibelungs” in the plural – an elementary mistake sometimes made in English faced with the masculine singular genitive “des Nibelungen”? In fact, consulting the original German reveals that Hanslick uses the inverted formulation “Nibelungenring”⁷ – which could be either singular or plural – so this is not technically wrong (although it makes rather less sense to render it plural). An alternative such as

5 Hanslick 1891 (Transl. by Cohen).

6 Hanslick 1986 (Transl. by Payzant).

7 Hanslick 1902, viii.

"Nibelung's Ring" might of course have made the point even more clearly, indicating to the reader the unusual inverted formulation. Nevertheless, the translators have conveyed what Hanslick wrote. On occasion, this literalness might even go too far. Keeping the German spelling 'Händel' in English is a conspicuous intervention and comes across as a little fussy (especially given that the composer's first name is given in the familiar anglicized form as 'George' – see the index, p. 132).

As my commentary above has hinted, the syntax and punctuation throughout the volume is not always exemplary. This is apparent as early as the first page of the first chapter. The second paragraph starts:

Unphilosophical in themselves, in their application to the most ethereal of all arts, such aesthetic systems acquire something almost sentimental that, although utterly invigorating for gushers, offers the studious a bare minimum of elucidation. (p. 1)

Here the commas around "in their application to the most ethereal of all arts" are confusing: does this phrase refer to the preceding ("Unphilosophical in themselves") or to the following ("aesthetic systems")? Hanslick's text is clearer:

An und für sich unphilosophisch, bekommen solche Ästhetiken in ihrer Anwendung auf die ätherischste aller Künste geradezu etwas Sentimentales das, so erquickend als möglich für schöne Seelen, dem Lernbegierigen äußerst wenig Aufklärung bietet.⁸

The translation would be less ambiguous without the second comma. I was made more than ever aware of this feature when a conscientious copy editor, working on another book, queried with me a citation of the translated line on p. 23: "Whatever instrumental music cannot do, can never be said that music can do it [...]." This is indeed awkward. The German original is "Was die *Instrumentalmusik* nicht kann, von dem darf nie gesagt werden, die *Musik* könne es [...]."⁹ I see no ground to fault the translation in itself (though the crucial "vom dem" has gone slightly astray in the translation), but the English is not pleasant, and some readers may have preferred at least an additional "it" midway through, if not

a more idiomatic circumlocution ("That which instrumental music cannot do, music can never be said to do," or "It may never be said that music can do something that instrumental music cannot do?"). Far more idiomatic, albeit slightly looser, is Cohen: "What instrumental music is unable to achieve, lies also beyond the pale of music proper" (p. 44).

In choice of vocabulary, Rothfarb and Landerer are resolutely contemporary and distinctly North American. The "gushers" in the quoted passage from p. 1 is a direct and not inapt choice, more contemporary than Hanslick's "schöne Seelen,"¹⁰ though obviously missing the rich historical connotations of the latter. Translating "Herrschaft" in the following sentence as "hegemony" is also redolent of the wordiness of contemporary academic discourse.¹¹ Rendering "den Dingen selbst an den Leib zu rücken"¹² at the bottom of this page as "to the things themselves" brings out an unexpected Husserlian resonance to Hanslick's thought; turning "unvordenklichen Besitz"¹³ into "squatters rights" (p. 31) is pleasingly wry; while "The other arts persuade us, music invades us" (p. 69) is a neat correlate to "ändern Künste überreden, die Musik überfällt."¹⁴ Stylistic purists, if they still exist, may be mildly disconcerted by the frequent split infinitives and redundant second prepositions ('outside of'), features that are admittedly common in present-day American English but which may come across as unrefined in scholarly writing. Most readers, however, are unlikely to care.

Another sensible choice is that Rothfarb and Landerer have chosen the last of the ten different editions of the German text published in the author's lifetime. As they observe, while Cohen's use of the seventh edition made sense at that time (it was the latest one available to him in 1891), the motivation for Payzant's choice of the eighth (rather than, say, the first or tenth) in 1986 is less clear. Nevertheless, significant textual changes from earlier editions are noted throughout, affecting not just the running text (for instance the note on p. 35, in which Hanslick

8 Ibid., 1–2.

9 Ibid., 41.

10 Ibid., 2.

11 Ibid.

12 Ibid., 2.

13 Ibid., 56.

14 Ibid., 130.

replaced a reference to Wagner with one to Mozart from the sixth edition onwards), but especially the celebrated “aesthetic amputation” of the “music of the spheres” conclusion to the original 1854 edition, which can be found in the appendix.

This will no doubt be marketed as the “definitive” English translation of Hanslick, the one which Anglophone students should purchase. It is certainly the most useful of the three. While this most recent attempt does not offer the most stylish English and the text is in several places not as clear as it could (and probably should) be, Hanslick’s argument is never misrepresented, and there is no shortage of guidance to the reader. If one seeks good English prose, one should return to Cohen. To understand Hanslick’s treatise this new volume is a better bet.

DIE REZEPTION EDUARD HANSLICKS IM ENGLISCHEN SPRACHRAUM UND IHRE DISKURSIVEN GRUNDLAGEN

If the extent of the accompanying material in the translation suggests that Hanslick requires substantial contextualization, Alexander Wilfing’s study shows why such tacit correction may be needed. “Hanslick-reception is a cliché,” Wilfing arrestingly starts his study (p. 9), and with rhetorical aplomb circles back to this idea, explicitly and implicitly, across the following three hundred pages. As Wilfing notes, and his subsequent discussion amply bears out, what Hanslick actually said or formulated has often been less important than the (normally quite erroneous) function he has played for various causes (p. 11), above all as a straw man to knock down to bolster an ostensibly diverging position.

The study is designated as an account of Hanslick’s English-language reception and its discursive foundations. It is much more than this, however. One way of conveying the contents is to say that it is formed as a pair of case studies (ch. 4 and 5) that treat two Anglophone traditions in which Hanslick has featured prominently (aesthetic formalism and analytic philosophical aesthetics), preceded by three substantial contextual chapters. The latter set out not only the historical context for and development of Hanslick’s ideas in the English-speaking world (ch. 3) but also his German reception (predominantly ch. 1, though also fleetingly in ch. 3),

along the way puncturing several of the myths that have accrued within each (ch. 2, and throughout). The book can thus be read, more generally, as a prolonged explication of and reflection on over a century and a half of critical errors, half-truths, and misreadings, justified only by their accumulated weight of repetition. In case anyone doubts how casually Hanslick has been treated, even by native speakers, they need look no further than the appendix to chapter 1. #tönendbewegteformen: it might be Hanslick’s catchphrase, but few seem to get these three words right, even in German. Six pages are filled with misformed or inexact remembered versions of the famous dictum, from Guido Adler and Alfred Einstein to Walter Wiora and Carl Dahlhaus (pp. 76–81). And then, when it comes to English translations, all bets are off (pp. 165–168). This is not merely hairsplitting over the most suitable translation. The most common mistake appears to be making Hanslick’s plural (Formen) a singular form – a reworking also apparent in many of the German examples.

Much of the book serves to reveal the sheer scale of the misconception of Hanslick and his treatise’s argument. The ahistorical formalist, the denier of emotion, the upholder of instrumental over vocal music – such erroneous clichés and more are ably dismantled across the course of Wilfing’s book. One might wonder how anyone could impute these views to Hanslick, given that even a cursory reading of *Vom Musikalisch-Schönen* would give the lie to them. But one still encounters fine scholars today contending that Hanslick denied music was emotional. And misapprehension of Hanslick is not restricted to these points; it also transpires that the links to many of the terms, influences, and movements with which he has been associated are often more precarious than assumed (a point likewise made in the introductory essays to Rothfarb and Landerer’s translation). For instance, the assumption that Hanslick was influenced by Immanuel Kant, while not exactly refutable, has slim evidence to support it either. The education Hanslick received in the Hapsburg realms of Prague, Klagenfurt, and Vienna would have given little weight to the Königsberg thinker (Wilfing, p. 29; Rothfarb and Landerer, p. lvi), and the disappearance (and possibly permanent loss) of Hanslick’s Nachlass means that tracing the author’s private reading and sources becomes little more

than speculation based on the appearance of superficially similar ideas.

Although similarities exist between Hanslick's reception in German- and English-speaking regions, the differences are nonetheless notable (pp. 128–129). Historically, German accounts were more likely to seize upon Hanslick as arch-conservative critic, his reputation as a tireless and (for some tastes) tiresome opponent of Wagner, whereas his English-language reception was slower to take off, but also more often positive in recognizing the seriousness of his contribution to music aesthetics. It is this latter facet that forms the core aim of the book. Some of the most interesting material in the monograph concerns the affinity of Hanslick's theories with British aesthetic thought from the mid-eighteenth century onwards, especially the long overlooked similarities with arguments proposed by Adam Smith in his 1795 "Of the Nature of that Imitation which Takes Place in What are Called the Imitative Arts"¹⁵ (a work German scholarship seems to have picked up on earlier than English-language accounts). There follows a useful comparison with Edmund Gurney's 1880 *The Power of Sound*;¹⁶ despite some similarities (alongside important differences when it comes to the value placed on emotion), there is little evidence that Gurney knew Hanslick's as yet only fragmentarily translated treatise, and indeed evidence points to the opposite conclusion (p. 148). The subsequent discussion of Clive Bell (*Art*, 1914) in chapter 4 continues this historical trajectory, the chapter exploring Hanslick's association with formalism, viewed in comparison with the supposedly similar stance of Kant and Bell. More than ever we see how the image of Hanslick became a caricature, a useful straw man for asserting the arguments of New Musicology in the 1990s. Wilfing reveals how the attribution of "formalism" to Hanslick requires substantial qualification (the term is many

ways inapt, as Hanslick clearly collapses any distinction between form and content), just as Kant's aesthetic formalism is of a limited degree (pp. 183–205). Ultimately, not only do purported formalists such as Kant, Hanslick, and Bell have little in common, but none of them are really formalists, at least in the ways in which their critics have sought to characterize this position.

Like *Vom Musikalisch-Schönen*, much of the argument of Wilfing's study is negative, in the sense that it serves as a critical warning of what Hanslick's viewpoint has been taken to be, but in fact often isn't. This makes the one major positive thesis, outlined in the final chapter, all the more telling. This discusses Hanslick's use in Anglo-American analytic philosophy, especially the aesthetic turn from the 1980s onwards witnessed in the work of figures like Peter Kivy, Jerrold Levinson, Malcolm Budd, Stephen Davies, Aaron Ridley, and Jenefer Robinson. Many of the thinkers included in this broad designation have engaged critically but productively with Hanslick's aesthetic position. Even here, though, it is possible that Hanslick has been imperfectly understood. In fact, to my mind, Wilfing's most original contribution in the book is to argue that the "enhanced formalism" that Davies and Kivy introduce in order to rectify limitations in Hanslick's theories is arguably already there in well-developed form in the Austrian thinker (pp. 308–309). This is a significant contention that would reward wider exposure. There is much richness and much to ponder in this volume; my only regret is that some of the lessons that should be learned in English-speaking scholarship will probably not be imparted, owing to the longstanding linguistic divide.

Benedict Taylor

15 Smith 1795.

16 Gurney 1880.

References

- Bonds, Mark Evan. 2014. *Absolute Music: The History of an Idea*. New York: Oxford University Press.
- Goehr, Lydia. 2020. Review of *Eduard Hanslick's on the Musically Beautiful: A New Translation*, by Lee Rothfarb and Christoph Landerer. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 78/1: 111–114. <https://doi.org/10.1111/jaac.12693> (4 Jun 2021)
- Grimes, Nicole / Siobhán Donovan / Wolfgang Marx, eds. 2013. *Rethinking Hanslick: Music, Formalism, and Expression*. Rochester, NY: University of Rochester Press.
- Gurney, Edmund. 1880. *The Power of Sound*. London: Smith, Elder, & Co.
- Hanslick, Eduard. 1891. *The Beautiful in Music: A Contribution to the Revisal of Musical Aesthetics*. Translated by Gustav Cohen. London: Novello, Ewer, and Co.
- Hanslick, Eduard. 1986. *On the Musically Beautiful: A Contribution towards the Revision of the Aesthetics of Music*. Translated by Geoffrey Payzant. Indianapolis: Hackett.
- Hanslick, Eduard. 1902. *Vom Musikalisch-Schönen. Ein Beitrag zur Revision der Ästhetik der Tonkunst*. Tenth edition. Leipzig: Barth.
- Smith, Adam. 1795. "Of the Nature of that Imitation which Takes Place in What are Called the Imitative Arts." In *Essays on Philosophical Subjects by the late Adam Smith, LL.D.*, edited by Joseph Black and James Hutton. London: T. Cadell, W. Davies, and W. Creech, 133–184.

© 2021 Benedict Taylor (B.Taylor@ed.ac.uk)

Taylor, Benedict (2021), »Lee Rothfarb and Christoph Landerer, *Eduard Hanslick's 'On the Musically Beautiful': A New Translation*, New York: Oxford University Press 2018 / Alexander Wilfing, *Re-Reading Hanslick's Aesthetics: Die Rezeption Eduard Hanslicks im englischen Sprachraum und ihre diskursiven Grundlagen* (= Wiener Veröffentlichungen zur Musikwissenschaft, Bd. 49), Wien: Hollitzer 2019«, *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie* 18/1, 195–200. <https://doi.org/10.31751/1114>

University of Edinburgh [Universität Edinburgh]

Dieser Text erscheint im Open Access und ist lizenziert unter einer Creative Commons Namensnennung 4.0 International Lizenz.

This is an open access article licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.



eingereicht / submitted: 04/06/2021

angenommen / accepted: 04/06/2021

veröffentlicht / first published: 28/06/2021

zuletzt geändert / last updated: 25/06/2021

Stefan Gasch (Hg.), *Ästhetik der Innerlichkeit. Max Reger und das Lied um 1900* (= Wiener Veröffentlichungen zur Musikgeschichte, Bd. 48), Wien: Hollitzer 2018

Schlagworte/Keywords: Innerlichkeit; inwardness; Jahrhundertwende; Lied; Max Reger; song; turn of the century

Der mit zahlreichen Noten-Abbildungen, einem umfangreichen Personen- und Werkregister (303–317) sowie mit einigen Schwarz-Weiß-Fotos von Gemälden und Jugendstil-Interieurs (275–290) ausgestattete Band – um zunächst das Äußere zu würdigen – ist in der formalen Einrichtung der Texte und des Layouts hervorragend umgesetzt. Zwei Texte, von Julian Johnson und Lisa Smit, sind englischsprachig. Inhaltlich beziehen sich die insgesamt 13 Aufsatz-Beiträge, die auf die thematische Einführung des Herausgebers Stefan Gasch folgen, in je engerem oder weiterem Radius auf die Frage der ›Innerlichkeit‹ in der Liedkomposition der Jahrhundertwendenmoderne um 1900. Damit rücken die auch krisenhaften Entwicklungen in Musik, Kunst und Gesellschaft dieser Zeit im Allgemeinen wie das neue Verständnis von Lyrik und die sich spezifisch differenzierenden Vertonungsrelationen von Dichtung und Musik im Besonderen ins Bild.

Im Mittelpunkt der Betrachtungen stehen Lieder Max Regers, denen Liedkompositionen der Zeitgenossen Gustav Mahler, Hugo Wolf, Ludwig Thuille, Conrad Ansohn, Richard Strauss, Alexander Zemlinsky, Franz Schreker, Anton Webern und Alban Berg gegenübergestellt und mit denen sie im Fall von Parallelvertonungen konkret verglichen werden. Als Textdichter kommen vor allem Gustav Falke, Richard Dehmel, Stefan George, Otto Julius Bierbaum, Martin Boelitz, aber als ›Vergangenheitsvertreter‹ auch Friedrich Rückert und Eduard Mörike in den Blick. Der Beitrag des Literaturwissenschaftlers Bernd Zegowitz befasst sich explizit mit Bierbaum als Lyriker im Verhältnis zu anderen Dichtern der Zeit (85–98). Reger vertont Bierbaums Poesie – einer meist beglückenden Natur- und Liebeserfahrung – allerdings unter teilweise auffälligen Eingriffen in die Texte,

die latente Auflösungstendenzen dichterischen Regelmäßes verstärken (97). Eine besondere Kontextualisierung unternimmt der den Band beschließende kunstwissenschaftliche Aufsatz von Lisa Smit (273–291): Sie stellt unter den Gesichtspunkten »L’art pour l’art« und »Gesamtkunstwerk« faszinierende Wechselwirkungen und -impulse von Bildenden Künsten und Musik dar, so am Beispiel von Böcklins *Toteninsel*, Kandinskys *Impression III (Konzert)*, Fernand Khnopffs »Schumann-HörerIn« sowie auch der bildnerisch gestalteten Musiksalons des Wiener Palais Dumba und der Münchner Stuck-Villa, ferner der illustrierten Notenabbildungen in der Wiener Sezessionisten-Zeitschrift *Ver Sacrum*. Die meisten musikwissenschaftlichen Beiträge enthalten teilweise minutiöse Werkanalysen, mit denen die ästhetischen Fragen am Detail des poetisch-musikalischen Satzes offengelegt werden. Die Erwartung einer breitgefächerten wie tiefgehenden Darstellung gemäß dem Verweis des Titels auf »Reger und das Lied um 1900« löst der Band im Ganzen somit durchaus ein.

In seiner »Annäherung« an das Thema (7–15) hebt Stefan Gasch auf die Bedeutung neu eröffneter Tiefendimensionen in der Wechselbeziehung von »Text, Musik und Stimme« musikalischer Lyrik der Jahrhundertwendenzeit ab (8). Das Klavierlied lotet dabei in besonderer Weise Selbstreflexion aus. Als Erschließungskonzept verspricht die Untersuchung des bisher eher vernachlässigten Liedschaffens von Reger im Kontext zeitgenössischer Liedkomposition gerade in der Gegenüberstellung mit München und Wien Gewinn (12). Das bestimmende Phänomen der ›Innerlichkeit‹ wird am deutlichsten in den Beiträgen von Julian Johnson, Anne Holzmüller, Elisabeth Schmierer, Jürgen Schaarwächter und Thomas Ahrend konkretisiert, wiewohl aus verschiedenen Perspektiven. Johnson (17–37)

setzt beim Stimmungsbegriff Alois Riegls an und bringt damit Mahlers Rückert-Vertonung *Ich bin der Welt abhanden gekommen* in Verbindung. Den möglichen Spalt zwischen Worten und Musik macht er dann bei den *George-Liedern* op. 3 Anton Weberns insbesondere an einem neuen, emotionalisierten Präsenz-Absenz-Verhältnis bezüglich der Liedinhalte fest. Ausgehend von der Bedeutung des Sprachklangs im liedästhetischen Wandel um 1900, beleuchtet Anne Holzmüller (57–84) die Vertonungen Hugo Wolfs und Regers von Mörikes »In der Frühe«. Die ausgezeichnete Gedichtanalyse eröffnet hier eine erstaunliche Geschichtstiefe, und zwar der evangelischen Morgenlied-Tradition, die Mörikes Gedicht auffällig mit Philipp Nicolais »Wie schön leuchtet der Morgenstern« (1597) verknüpft, wobei zugleich eine Öffnung des ursprünglichen Glaubensbezugs stattfindet, die wiederum unterschiedlich interpretiert werden kann (66 f.). Regers Vertonung lässt Wolf'schen Einfluss erkennen, setzt aber neue Ausdrucksspitzen (76 f.). Das in musikalischen Klang verwandelte psychische Selbstempfinden verbindet Reger mit Arnold Schönbergs ästhetischem Wert der »Innerlichkeit« (81) – der auf literarischer Ebene vor allem durch Dehmel vermittelt worden ist. Der ins Deutsche übertragene, vom Naturalistischen abrückende Symbolismus gerade bei Dehmel ist sodann wesentlicher Bezugspunkt für Elisabeth Schmiersers Beitrag über Conrad Ansorge (137–154): Im Vergleich seiner Vertonung von Dehmels »Helle Nacht« nach Verlaines »La lune blanche« mit der Regers und Weberns zeigen sich Facetten der neuen Ästhetik auf verschiedenen musikalischen Stufen; überhaupt können die Lieder von Ansorge bereits als »Bindeglied zum Expressionismus« gesehen werden (154). Jürgen Schaarwächter richtet den Blick auf Regers *Geistliche Lieder* op. 137 von 1914 (179–196), die unter dem Eindruck des sich anbahnenden Kriegsschreckens in schlichtem Satz einer eigenen »Innerlichkeit«, nämlich gläubiger Emotionalität, Ausdruck geben, und dies im Zusammenhang auch bewusster Kriegsandachten und Fürsorge-Initiativen (186). An Weberns frühem Lied *Fromm* (1902) demonstriert Thomas Ahrend Wirkungen der Stimmungsästhetik, auch wiederum von Riegl her, die aber hier im Sinn einer musikalisch erzeugten Fernsicht über bloße Natur- und Gefühlsillustrationen hinausgehen

(212); Regers wenig ältere Vertonung (1901) des gleichen Gedichts von Falke offenbart indes gegenüber Weberns gleichsam verräumlichender Umsetzung eine andere Konzeption, indem sie entlang des Textes »wie unter einem Mikroskop« das Subjektiv-Innere »dramatisch-narrativ« mitvollzieht (215).

Noch drei weitere Aufsätze befassen sich mit Jugendliedern. Diejenigen Regers von 1889 bis 1891, dreizehn an der Zahl, untersucht Stefan König (39–56): zum einen unter dem Gesichtspunkt des Einflusses von Hugo Riemann auf seinen damaligen Schüler, zum andern im Hinblick auf die angesichts der komplexen Verhältnisse von Arbeitsmanuskripten, frühen Abschriften, Doppelquellen wie auch des Schreibprozesses und der Fehlerkorrekturen sich stellenden editorischen Fragen. Was Reger von Riemann bei der Liedkomposition etwa an satztechnischer Konzentration lernte (48), konnte freilich die bezeichnende »Komplikation der Faktur« in seinen Werken nicht aufhalten und somit auch die später zunehmende Kritik seines vormaligen Lehrers nicht verhindern (56). Die frühen Lieder von Franz Schreker fasst Daniel Tiemeyer ins Auge (253–271) – überhaupt sind die meisten Lieder des Komponisten schon bis um 1900 entstanden (270 f., Tabelle) –, und der Autor bezieht sich dabei besonders auf die Aspekte Harmonik, Ornamentik, Gestik, die hier in assoziativer Relation zum Gedicht etwa spezifische klangatmosphärische Wirkungen erzeugen (256–258); in dieser Hinsicht deuten sich bereits Tendenzen der Opernkomposition Schrekers an (269). Ingrid Schraffls Thema sind die Jugendlieder von Alban Berg, entstanden zwischen 1901 und 1904 in seiner noch autodidaktischen Phase, vor dem Unterricht bei Schönberg (217–231). Sie sind zunächst gekennzeichnet durch zum Teil spannungsbildende, quasi orchestrale Tremolo-Effekte (222 f.), gegebenenfalls auch durch Tonmalereien und starke Gestik; im Weiteren aber zeigen sie eine Vielfalt an Gestaltungsformen (226). Erkennbar ist Bergs Wille, aus der Stimmung von Gedichten heraus zu komponieren, wobei er dunkel-schmerzliche bis thanatospoetische Vorlagen auffällig bevorzugte (229).

München, Ludwig Thuille als Hauptrepräsentant der »Münchner Schule« und seine enge Beziehung zu Richard Strauss werden im längsten Beitrag des Bands von Bernd Edelmann um-

fänglich in den Blick genommen (99–136). Die Studie beginnt mit einer Nachzeichnung und Kommentierung jener Korrektur- und Verbesserungsvorschläge, die Strauss zu frühen Liedern Thuilles – vor deren Publikation 1888 als op. 4 – unternommen hat. Die Doppelvertonung von Hermann Gilms »Die Nacht« der zwei Komponisten offenbart, trotz beiderseitiger Bezüge auf Schumann, unterschiedliche Tendenzen: komponierte Instabilität in abgeklärter Haltung bei Strauss (120, 126), bedrohliche Dunkelheit und opernhafte Schlussdramatisierung bei Thuille, dessen Vertonung zudem eine gewisse Wirkungsresonanz von Schuberts *Nacht und Träume* ahnen lässt (124). Bierbaums »Devotionale« zeigt in Thuilles Komposition Brahms-ähnliche Satzmuster und spricht für die personalstilistisch typische Deklamationskunst (129). Abrundend wird am Ende dieses Aufsatzes das ästhetische Moment der »Innerlichkeit« noch an dem Bezugspunkt beleuchtet, der sich im Umkreis Münchner Dichter und Literaten, so bei Moritz Carrière, finden lässt. Mit den Liedern Alexander Zemlinskys aus dessen Wiener Zeit bis nach der Jahrhundertwende befasst sich Frederico Celestini (233–251). Die implizierte Ästhetik veranschaulicht er unter anderem an parallelen Vertonungen von Thuille und Regers; in der Komposition von Otto Gensichens »Gruß« zeigt sich aber gerade Regers eigener Weg an seiner bekannten »Neigung zu musikalischer Prosa« wie an der »Dichte der Textur« (236). Bei Zemlinsky fällt die Hinwendung zur literarischen Moderne ab op. 7 auf (1901 publiziert): mit der Vertonung symbolistischer Gedichte, nicht zuletzt von Dehmel, aber auch in der Verbindung zu dem Berliner Kabarett *Überbrett!* im ideellen Rahmen des Jugendstils (243). Dabei bleibt der Klavierliedsatz verhältnismäßig einfach, mit erkennbaren Bezügen zu Mahler etwa in der Variantentechnik, wie sie Zemlinsky kompositorisch bei den als dichterische Vorlagen bevorzugten Balladen häufig angewandt hat. Aus der inhaltlichen Grundrichtung des Bands schert Susanne Popp insofern bewusst aus, als sie dem Sonderthema »Künstlerproblematik und Sozialkritik« im vokalkompositorischen Spiegel Regers auf den Grund geht (155–178), sei es in den Liedern auf »trotzige« Texte von Boelitz (155 f.) oder auf

solche von Falke, mit dem er im gemeinsamen Kampf gegen die Bildungspedanterie verbunden war (164–171). Die entsprechenden Stücke knüpfen an den Zusammenhang einer – hier aufschlussreich mit behandelten – literarischen Tradition an, in der die geistlosen »Philister« und die hintersinnigen »Narren« in ihrem quasi komplementären Verhältnis zur Kunst auftreten (159). Regers diesbezügliche musikalische Illustrationen reichen von humoresk bis grotesk, was sich auch mit seiner privaten Neigung zum »Possenreißen« berühren mag (164).

Dass der Sammelband im Ganzen keine »systematische« Erschließung des Phänomens der »Innerlichkeit« in der Liedkomposition der Jahrhundertwendenmoderne liefern kann, bei der alle betreffenden Komponisten und ihre Werke vollständig im Querschnitt der bestimmaren Kon- und Divergenzen erfasst würden, liegt auf der Hand. Doch zeigt sich in der Summe der Beiträge gerade der Facettenreichtum musikalischer Lyrik um 1900 im Verhältnis von Sprache und Musik, von geschichtlich-biographischen Kontexten und ästhetischen Konzepten in eindrucksvoller Deutlichkeit. Eine Frage, die freilich im Anschluss gestellt werden könnte, betrifft die Auffassungsfähigkeit der zeitgenössischen – wie auch der heutigen – Hörerinnen und Hörer im Hinblick auf die dichten musikwissenschaftlich aufgewiesenen Detailbefunde. Wie viel lässt sich bei einem auf wenige Minuten Dauer konzentrierten Liedvortrag an innerer Substanz der Komposition überhaupt mitvollziehen, selbst wenn man die je zugrundeliegende Dichtung bereits kennt und mit den gegebenen Möglichkeiten musikalischer Realisierung vertraut ist? In welchem Verhältnis steht das unmittelbar zu Hörende, mithin das mögliche Aufführungserlebnis zur kognitiv-reflexiven Interpretation des Notentextes? Wie viel und welcher Art wissenschaftliche Ergründung brauchen wir, um solche Musik zu »verstehen«? – Diese Rezeptionsüberlegungen werfen hermeneutische Grundfragen auf, die auch zu dem hier Thematisierten wiederum eine ganz eigene Forschungsperspektive öffnen könnten.

Claus Bockmaier

© 2021 Claus Bockmaier (bockmaier@lrz.uni-muenchen.de)

Bockmaier, Claus (2021), »Stefan Gasch (Hg.), *Ästhetik der Innerlichkeit. Max Reger und das Lied um 1900* (= Wiener Veröffentlichungen zur Musikgeschichte, Bd. 48), Wien: Hollitzer 2018«, *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie* 18/1, 201–204. <https://doi.org/10.31751/1115>

Hochschule für Musik und Theater München [University of Music and Performing Arts Munich]

Dieser Text erscheint im Open Access und ist lizenziert unter einer

Creative Commons Namensnennung 4.0 International Lizenz.

This is an open access article licensed under a

Creative Commons Attribution 4.0 International License.



eingereicht / submitted: 04/06/2021

angenommen / accepted: 04/06/2021

veröffentlicht / first published: 28/06/2021

zuletzt geändert / last updated: 19/06/2021

Robert Rabenalt, *Musikdramaturgie im Film. Wie Filmmusik Erzählformen und Filmwirkung beeinflusst*, München: edition text + kritik 2020

Schlagworte/Keywords: Dramaturgie; dramaturgy; film music; Filmmusik; Narratologie; narratology

Die Analyse von Filmmusik befindet sich von Natur aus am Übergang zwischen Musiktheorie, Erzähltheorie und Dramaturgie. Die Stücke, mit denen sie sich befasst, können nicht als rein musikalische Objekte betrachtet werden, ohne wesentliche Facetten ihrer Wirkung zu verdecken. Robert Rabenalt versucht in seiner Dissertation narratologische Werkzeuge zu definieren, die bei filmmusikalischen Analysen helfen können, und zeigt schließlich, wie eine analytisch und methodisch informierte Auseinandersetzung mit Filmmusik aussehen könnte. Die Ziele, die er formuliert, sind sehr vielfältig, konzentrieren sich aber auf die Beziehung zwischen Dramaturgie und Filmmusiktheorie; verschiedene Forschungsdiskurse sollen sich dabei treffen und gegenseitig ergänzen.

Als Erstes gibt er Definitionen narratologischer Konzepte – vor allem Fabel und Sujet spielen dabei eine bedeutende Rolle –, bevor er den Unterschied zwischen Narratologie und Dramaturgie erläutert (Kap. 1). Klassische Konzepte wie ›Brecht'sche Distanz‹, ›absolute Musik‹ und deren Eigenschaften werden ebenfalls sorgfältig erörtert als Vorbereitung für eine fachspezifische Diskussion. Auch die Frage des sinnlichen Bezugs zwischen Klang und Bild und dessen Analyse in der Fachliteratur werden von Rabenalt besprochen, bevor eine konkretere Auseinandersetzung mit Filmbeispielen stattfindet. Dabei funktionieren die ersten Kapitel wie ein Inventar. Schließlich setzt sich Rabenalt mit Fachbegriffen und Modellen der Filmmusikforschung kritisch auseinander und bemüht sich um Differenzierungen. Die Beziehung zwischen Musik und Dramaturgie im weitesten Sinne wird anhand mehrerer Beispiele erklärt, und die systematische Terminologie, die daraus entsteht, wird von ihm anschaulich präsentiert und graphisch zusammengefasst.

Narration und Musik sind, zumindest im Nebel des kollektiven Imaginären etwa im Sinne

des *Homo Fabulator*,¹ scheinbar ewig miteinander verbunden. Eine verführerische Erklärung dieser Nähe liegt wahrscheinlich in der syntagmatischen Natur der Musik, die sie schon immer mit Sprache verbunden hat; zur Rede (und schließlich zur Erzählung) fehlt dann nur noch ein – gewagter, ambivalenter – Schritt.² Doch wenn absolute Musik sich nicht als Erzählung entziffern lässt, könnte sie womöglich eine paratextuelle Rolle erfüllen: Ihre Stellung zum sprachlichen Text (oder, im Falle von Rabenalts Dissertation, zum Film) würde dann ins Zentrum der Untersuchung rücken.

Quels rapports ces signes disposés en contrepoint (c'est-à-dire à la fois épais et étendus, simultanés et successifs), quels rapports ces signes ont-ils entre eux? Ils n'ont pas mêmes signifiants (par définition); mais ont-ils toujours même signifié? *Concourent-ils à un sens unique?*³

Die Frage von Roland Barthes, mit ihrer Verwendung der musikalischen Metapher ›Kontrapunkt‹,⁴ bezog sich auf die griechische Tragödie. Sie kann aber sehr einfach erweitert und auf moderneres Repertoire übertragen werden: Damit wird der Stellenwert des Zeichens ›Musik‹ innerhalb des Konglomerats ›Film‹ hinterfragt. Diese Frage erzeugt wiederum andere, neue Fragen, unter anderem musikwissenschaftlicher Natur. Dieser ›Zeichenkontrapunkt‹, den Barthes beschreibt, erschwert und erleichtert zugleich

1 Vgl. Nattiez 2011.

2 Dieser Schritt wurde in der Musikgeschichte mehr als einmal gewagt, und Rabenalt listet in seiner Dissertation einige Erscheinungen auf. Ein weiteres Beispiel könnte man z. B. in der Entwicklung von Kofi Agawus Stellungnahmen zur Beziehung zwischen Erzählung und Musik sehen, etwa zwischen *Playing with Signs* (1991) und *Music as Discourse* (2009).

3 Barthes 2002, 508.

4 Barthes hat sich sowohl mit Musik als auch mit Theater auseinandergesetzt. Siehe Corbier 2015.

die Lesbarkeit und dadurch die Interpretation. Rabenalt benutzt ihn als Hebel, um von der Erzähltheorie zur Dramaturgie zu gelangen: Die Probleme der Beziehung zwischen Musik und literarischen Texten werden durch die Bereicherung der Dramaturgie entschärft. Man kann, so Rabenalt, diese Bereicherung durch Einschließung der »Bühnenaktion und d[er] Umsetzung durch Darsteller« verstehen (430).

Die Narration des Films wird als ein Konstrukt aus Fabel und Sujet betrachtet, zu dem die Musik einen Bezug finden soll. Dadurch ergibt sich die Gelegenheit, sowohl eine abstrakte als auch eine direkte, sinnliche Rezeption filmmusikalischer Problematiken auszumachen. Die Dichotomie zwischen Fabel und Sujet kann als Gegensatz zwischen einer abstrakten Struktur und ihrer konkreten, punktuellen Realisierung verstanden werden. Während das Sujet die normalen Erwartungen eines sprachlichen Diskurses verfremden kann, so hält sich die Fabel meistens an logisch nachvollziehbare Mechanismen, aus denen einzelne Geschichten abgeleitet werden können.

Die Ambivalenz zwischen Narration und Dramaturgie erlaubt es Rabenalt, Begriffe aus beiden Kategorien *ad libitum* zu verwenden. Dadurch wird ihm eine fokale Flexibilität zwischen Fläche (Narration) und Dichte (Paratext: Bild, Montage usw.) möglich. Der erste große Gewinn aus diesem Verfahren ist die Beobachtung einer Kopplung zwischen Fabel und Musik und deren Wirkung: Ähnlich wie in Wagners Musikdramen können leitmotivische Erscheinungen zum Zeichen der Fabel selbst werden. Die Anwesenheit der Musik alleine kann für einen inhaltlichen Wert stehen, der durch sonstige Aspekte des Films möglicherweise nicht deutlich wäre. Dieses Konzept erinnert an Michel Chions *valeur ajoutée*,⁵ wobei Rabenalt dieses durch den speziellen Bezug auf die Fabel (und nicht lediglich auf das Sujet) bereichert.

Diese Hypothese wird eindrucksvoll anhand des Films *The Godfather* von Francis Ford Coppola, dessen Musik zwar alle Scharnierstellen eines narrativen Ursatzes hervorhebt, aber kaum Bezug zum Sujet herstellt, dargestellt (272). Die hier von Nino Rota angewandte filmmusikalische Philosophie ist einschließlich ihrer Vermittlung durch virtuos beherrschtes Kompositions-

handwerk wahrscheinlich zum großen Teil verantwortlich für den epischen Effekt, den Eindruck einer grandiosen Freskomalerei, den dieser Film ausstrahlt. Diese Erkenntnis lässt eine nähere Analyse des musikalischen Inhalts erwarten: Die Klangfarbe, Harmonik oder sonstige kompositorische Beziehungen zwischen unterschiedlichen Leitmotiven wären dann die nächstliegenden Gegenstände der Untersuchung. Doch genau hier wird eine Tendenz erkennbar, die sich durch die Dissertation hindurch leider immer wieder bestätigt: Rabenalt vermeidet eine eingehende musiktheoretische Auseinandersetzung mit der Materie weitestgehend. Narrative Strukturen und ihre musikalischen Zusammenhänge werden präsentiert, aber Einzelheiten der Realisierung werden höchstens oberflächlich betrachtet.

Eine Ausnahme bildet das Kapitel zu »Leitmotiven« (Kap. 4.6.8: »Film-musikalisches Leitmotiv«): In diesem wird das Stück »Jill will die Farm verlassen« aus dem Film *Once upon a time in the West* von Sergio Leone analysiert. Zusammengefasst geht es um die Kollision und Aggregation mehrerer Motive. Dadurch kulminiert der musikalisch-narrative Inhalt an einer entscheidenden Stelle der Fabel. Die Szene wird durch die erhöhte kontrapunktische Dichte gleichzeitig als bedeutsam markiert und wie auf einer motivischen Landkarte positioniert. Obwohl die Erwähnung und Diskussion anderer wichtiger Zeichen wie zum Beispiel des im Film viermal prominent platzierten übermäßigen Quintsextakkords in »Jill's Theme«⁶ die Analyse hätten vervollständigen können, leuchtet hier Rabenalts Erklärung ein.

Der weitgehend fehlende Fokus auf detaillierte Analysen wird den sensiblen, feinfühligsten Ideen des Buches nicht gerecht und vermittelt den Leser*innen einen allgemeinen Eindruck von Unausgewogenheit. Dabei fehlt es der Dissertation nicht an Recherche, wie beispielsweise die ausführlichen Kapitel zur Narratologie belegen. Aber genau da, wo die Substanz des Textes ihre maximale Dichte erreichen und das musiktheoretische Fachwissen einsetzen sollte, werden die Untersuchungen meist abgebrochen. Es entsteht dadurch gelegentlich ein Gefühl von Digression vor dem Horizont eines zu umfang-

5 Chion 1990, Kap. 1, § 2.

6 <https://www.youtube.com/watch?v=YVm-x0RjTA> (15.6.2021)

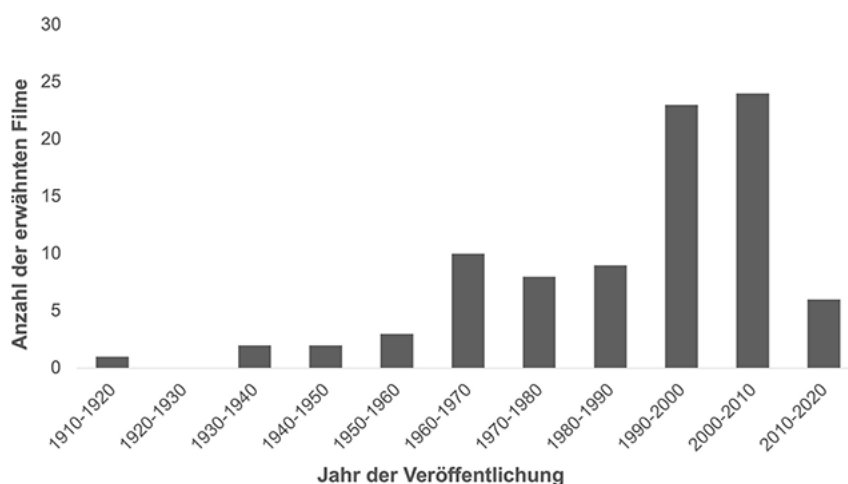


Abbildung 1: Entstehungsjahrzehnte der in der Dissertation erwähnten Filme

reichen Themas, wozu auch die labyrinthische Auseinandersetzung mit abstrakten Konzepten beiträgt.

Das vielleicht wichtigste Ergebnis der Dissertation liegt in der systematischen Betrachtung der Musik in Wechselwirkung mit dramaturgischen und narrativen Werkzeugen. Die von Rabenalt unternommene Differenzierung zwischen den »Erzählinstanzen, Darstellungsmitteln und Darstellungsgegenständen und d[en] dazugehörige[n] Klangphänomene[n]« (426) wird übersichtlich graphisch dargestellt und fasst alte und neue Modelle der Filmmusikanalyse zusammen.

Gelegentlich rezipiert der Verfasser seine Quellen zu kursorisch: Chion wird zum Beispiel vorgeworfen, das Konzept der *valeur ajoutée* nur vage zu definieren:

Doch es gehört zu Chions Vorgehensweise, zwar so weit wie möglich zu differenzieren, aber dabei gleichzeitig vage zu bleiben, so dass auch im Falle der *valeur ajoutée* von ihm kein Beispiel gegeben wird. (329)

Diese Aussage trifft so nicht zu. Chion gibt in seinem (in der Dissertation zitierten) Buch mehrere Beispiele für die *valeur ajoutée*: Diese finden sich nicht direkt im Anschluss an die Definition, sondern wenige Seiten weiter.⁷

Die Auswahl der besprochenen Filme wirft die Frage nach deren Kriterien auf. Der oder die Leser*in ist beim Lesen mit einer Liste von Beispielen konfrontiert, die nach unausgesprochenen, dennoch unterschwellig spürbaren Kriterien

sortiert sind. Obwohl keine klare historische Einordnung gegeben wird, zeigt die Verteilung der erwähnten Filme ein deutliches Profil (vgl. Abbildung 1).

Die zwei Spitzen, die bei den 1990er und den 2000er Jahren zu erkennen sind, geben eine klare, wenn nicht gar markante Tendenz wieder, die im Text nicht begründet wird. Möglicherweise geht es nur um einen individuellen Geschmack; eine Transparenz der Auswahl wäre aber notwendig gewesen. Durch solche ahistorischen Faktoren besteht das Risiko, dass Überlegungen implizit verallgemeinert werden, obwohl die enge Auswahl der Beispiele, die ihnen zugrunde liegen, dies eigentlich nicht zuließe. Eine chronologische (oder zumindest historisch reflektiertere) Auseinandersetzung mit den Werken hätte zweifellos den Aufbau dieser Dissertation beeinflusst: Unterscheidungen in der dramaturgischen Disposition der Musik im Film könnten im Sinne von Innovation und Rezeption verstanden werden und nicht als eine – etwas willkürliche – Aneinanderreihung von Ideen. Diese Art von historischer Rezeption hätte auch vermieden, dass einflussreiche Figuren wie z. B. David Lynch oder Ingmar Bergman kaum erwähnt werden.

Manche Beispiele kommen sehr nah an diese Idee heran, ohne sie völlig zu übernehmen: In dem Beispiel des Films *Kill Bill Vol. 2* wird eine Beziehung zu italienischen Western (*Per un Pugno di Dollari* und *Il Mercenario* – Werke, die selber von Akira Kurosawas 用心棒 [*Yōjimbō*] inspiriert sind) über Ennio Morricones Musik hergestellt (274). Die historische Mehrschichtigkeit von Quentin Tarantinos Film bietet sowohl

7 Chion 1990, Kap. 1, § 5.3., § 6.3., § 7.

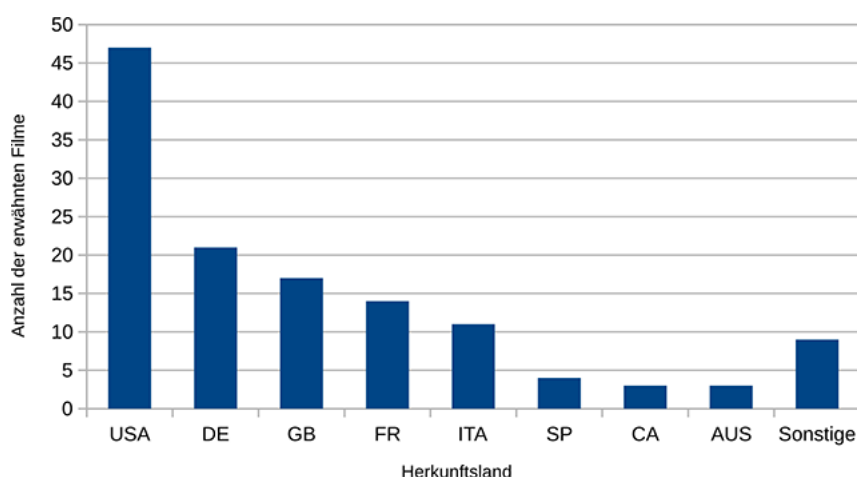


Abbildung 2: Entstehungsländer der in der Dissertation erwähnten Filme; bei internationalen Kooperationen wurden bei der Herstellung des Diagramms alle involvierten Länder beachtet

eine Analysemethode als auch eine Orientierung an. Dabei geht es nicht nur darum, ›was‹ oder ›wie‹ etwas eingesetzt wird, sondern auch ›wann‹. Rabenalt erwähnt die Verbindung zwischen Tarantino, Leone/Corbucci und Kurosawa, aber eine historisch-reflektierte Analyse der Filmmusik hätte die Untersuchung vervollständigen können. Ein 2004 erschienener Film kann sich bestimmte erzählerische Raffinessen erfolgreich leisten, weil er und sein Publikum sich an einer spezifischen geschichtlichen Stelle befinden. Das ganze Œuvre von Tarantino basiert auf einer lebendigen Popkultur und wird durch Zitate, Referenzen und Hommagen organisiert. Diese Filme gehen von automatischen Assoziationen des Publikums aus, von einem starken kollektiven Unbewussten. Es ist von daher kein Zufall, dass dieser Regisseur fast komplett auf neu komponierte Musik verzichtet.⁸ In diesem Sinne illustriert Tarantino sehr gut die von Rabenalt nicht immer genutzte Chance, den Einfluss von erzähltheoretischen Entwicklungen und ihren musikdramaturgischen Konsequenzen als ein hermeneutisches Narrativ darzustellen.

Ein anderes Kriterium der Auswahl, das nicht explizit definiert wird, aber deutlich zu erkennen ist, ist geografischer Natur. Praktisch alle in dieser Dissertation erwähnten Filme sind ›west-

licher‹ Herkunft, das heißt aus Nordamerika oder Europa (vgl. Abbildung 2).

Es gibt wenige Ausnahmen, aber diese sind zum Teil sowohl brilliant als auch signifikant: Die Analyse von *In the Mood for Love* (Wong Kar-Wai), bei der Rabenalt die Realisation eines offenen Fabel-Konzepts erkennt (299 f.), ist sicherlich einer der Höhepunkte des Buches. Trotzdem zeigt diese Statistik eine deutliche Tendenz bei der Auswahl der Beispiele. An sich ist diese Selektion nicht unbedingt problematisch; bedenklich ist aber die Abwesenheit jeglicher Diskussion dieses Auswahlkriteriums. Was die Zusammensetzung seines Korpus betrifft, bleibt Rabenalt in der Einleitung seiner Arbeit grundsätzlich eher vage.

Es ist selbstverständlich nicht zu erwarten, dass eine Dissertation – egal wie ambitioniert – ein ausgewogenes Bild der Gesamtheit eines Themas wiedergibt – sowohl historisch als auch geografisch. Jede Forschung muss sich mit ihren eigenen Grenzen beschäftigen; zumindest müssen diese erkannt werden. Vielleicht hätte eine genauere Profilierung des Titels, des Untertitels oder – vielleicht noch besser – des Korpus zu einem präziseren, weniger labyrinthischen Ergebnis geführt.

Insgesamt liefert Robert Rabenalts Dissertation hilfreiche Werkzeuge der Filmmusikanalyse und fasst eine große Menge von Modellen und Reflexionen der Filmmusikforschung zusammen. Sie rezipiert vielfältige und zahlreiche Quellen, sowohl aus der Musikwissenschaft als auch aus anderen geisteswissenschaftlichen Bereichen,

8 Siehe z. B. den Artikel von Rose (2004) über *Kill Bill*. Tarantinos Schaffen ist von Hommagen und Zitaten überfüllt, und versteckt diese Tatsache nicht.

und bietet dadurch ein eindrucksvolles Panorama, wobei der Text durch diese sehr diversen Inhalte gelegentlich unübersichtlich zu werden droht. Die integrierten Analysen sind mit den konzeptuellen Ideen ebenso kohärent wie auch

inhaltlich schlüssig, es fehlt jedoch manchmal, wie dargelegt, an musiktheoretischer Substanz.

Matthieu Stepec

Literatur

- Agawu, Kofi (1991), *Playing with Signs. A Semiotic Interpretation of Classic Music*, Princeton: Princeton University Press.
- Agawu, Kofi (2009), *Music as Discourse. Semiotic Adventures in Romantic Music*, Oxford: Oxford University Press.
- Barthes, Roland (2002), »Littérature et signification« [1964], in: ders., *Oeuvres Complètes*, Bd. 2, Paris: Seuil, 508–525.
- Corbier, Christophe (2015), »Nietzsche, Brecht, Claudel: Roland Barthes face à la tragédie musicale grecque«, *Revue de littérature comparée* 89/1, 5–28. <https://www.cairn.info/revue-de-litterature-comparee-2015-1-page-5.htm> (15.6.2021)
- Chion, Michel (1990), *L'audio-vision. Son et image au cinéma*, Paris: Colin.
- Nattiez, Jean-Jacques (2011), »La Narrativisation de la Musique. La musique: récit ou proto-récit?«, *Cahiers de Narratologie* H. 21. <https://doi.org/10.4000/narratologie.6467> (15.6.2021)
- Rose, Steve (2004), »Where Tarantino gets his ideas«, *The Guardian*, 6.4.2004. <https://www.theguardian.com/film/2004/apr/06/features.dvdreviews> (15.6.2021)

© 2021 Matthieu Stepec (matthieu.stepec@barenboimsaid.de)

Stepec, Matthieu (2021), »Robert Rabenalt, *Musikdramaturgie im Film. Wie Filmmusik Erzählformen und Filmwirkung beeinflusst*, München: edition text + kritik 2020«, *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie* 18/1, 205–209. <https://doi.org/10.31751/1116>

Barenboim-Said Akademie [Barenboim-Said Academy]

Dieser Text erscheint im Open Access und ist lizenziert unter einer Creative Commons Namensnennung 4.0 International Lizenz.

This is an open access article licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.

eingereicht / submitted: 03/06/2021

angenommen / accepted: 03/06/2021

veröffentlicht / first published: 28/06/2021

zuletzt geändert / last updated: 27/06/2021



Arnold Jacobshagen (Hg.), *Musik, die Wissen schafft. Perspektiven künstlerischer Musikforschung*, Würzburg: Königshausen & Neumann 2020

Schlagworte/Keywords: artistic research; institutional development; institutionelle Entwicklung; Künstlerische Forschung; lecture series; musicology; Musikwissenschaft; philosophy of science; Ringvorlesung; Wissenschaftstheorie

Der Sammelband zum Thema »Künstlerische Forschung« aus der Perspektive der deutschen Musikwissenschaft erschien im Jahre 2020 deutlich vor den Empfehlungen des Wissenschaftsrats im April 2021¹ und nur wenig nach den Handreichungen der Rektor*innenkonferenz der deutschen Musikhochschulen zum dritten Zyklus vom September 2020.² Das ist insofern von Bedeutung, als die aktuell rasch erfolgenden strukturellen Veränderungen auf institutioneller Ebene, das Einrichten spezifischer Studienprofile, die Verankerung von *artistic research* in neu ausgeschrieben Stellen und Förderprogrammen wie auch die zunehmende Sichtbarkeit inter- und transdisziplinärer Forschungsprojekte in den Künsten zu dem ungewohnten Zustand führen, dass verhältnismäßig langwierige Projekte wie Print-Publikationen bereits spürbar eine wissenschaftliche und politische Vergangenheit repräsentieren. Ein vergleichsweise aktuelles Buch, das offenbar zügig im Laufe von einhalb Jahren fertiggestellt wurde, wie das vorliegende, lässt diese Veränderungen in der akademischen Landschaft besonders hervortreten.

Der Großteil der versammelten Beiträge geht auf die vom Herausgeber Arnold Jacobshagen im Wintersemester 2018/19 konzipierte und an der *Hochschule für Musik und Tanz Köln* durchgeführte Ringvorlesung mit demselben Titel zurück, wobei die Texte zur Performanceforschung von John Rink, zur wissenschaftstheoretischen Verortung von künstlerischer Forschung von Eva Bolarinwa und schließlich zwei Analysen zu Mozarts Fantasie d-Moll KV 397 von Klaus Oldemeyer und Dieter Gostomsky noch hinzugenommen wurden. Da es sich bei einigen

Beiträgen um Lecture Performances handelt, zählt es sich aus, dass die Ringvorlesung auch zum Zeitpunkt des Verfassens dieser Rezension noch auf dem YouTube-Kanal der *Hochschule für Musik und Tanz* abrufbar ist.³

Die sehr divergierenden, zum Teil aus älteren Publikationen übernommenen Beiträge hat Arnold Jacobshagen nach vier Sektionen angeordnet, nämlich »Grundlagen« (13–110), »Performance« (113–182), »Denken in Musik« (185–259) und »Künstlerische Forschung und Hochschule« (263–298). Wie zahlreiche ältere Sammelpublikationen zu diesem Themenfeld, z. B. *Artistic Research: Discipline and Resistance*⁴ oder *Artistic Practice as Research in Music*⁵ oder auch das *SHARE Handbook for Artistic Research Education*⁶ bietet auch *Musik, die Wissen schafft* eine Mischung aus Grundlagen-texten, Positionierungen und Beiträgen, die Modellfälle künstlerischen Forschens präsentieren. Dies scheint nicht immer kongruent mit den vier Sektionen des Buches zu sein: So handelt es sich bei Arnold Jacobshagens eigenem Beitrag »Was ist künstlerische Musikforschung?« (13–32) durchaus um einen einführenden Text, der gut recherchiert die institutionelle Entwicklung künstlerischer Forschung im Feld der Musik ungefähr seit Christopher Fraylings⁷ manifest-artigem Vortrag von 1993 bis heute wiedergibt. Sehr klar präsentiert der Text institutionelle Verankerungen und Ausstattungen im dritten Zyklus an deutschen Musikhochschulen im internationalen Vergleich und trifft hierbei eine inhaltlich

1 Wissenschaftsrat 2021.

2 Redmann 2020.

3 Ringvorlesung 2018/19.

4 Impett 2017.

5 Doğan Tan Dack 2015.

6 Wilson/van Ruiten 2013.

7 Frayling 1993.

stringente Auswahl aus historischen Texten wie Fraylings Essay, Konzeptpapieren, die im Bologna-Prozess verfasst wurden, ausgewählten Drittzzyklusprogrammen wie z. B. an der *Universität für Musik und darstellende Kunst Graz* oder der *Hochschule für Musik Freiburg*, Verbände wie der *Gesellschaft für künstlerische Forschung* oder der *Society for Artistic Research* oder eben auch diversen anderen Positionierungen. Die bereits im Vorwort geäußerte These, dass der Diskurs über *artistic research* in Deutschland im Allgemeinen und insbesondere in der Musikforschung mit erheblicher Verspätung auch zu institutionell wegweisenden Entscheidungen in der Hochschullandschaft führe (7), wird durch Jacobshagens Miniatur-Studie aussagekräftig belegt.

Der folgende Text von John Rink, eine performance-theoretisch informierte Analyse des *Prélude h-Moll op. 28/6* von Fryderyk Chopin (33–55), und der Aufsatz über *Sound Art* im urbanen Raum von Marcel Cobussen (57–73) sind eigentlich keine Grundlagentexte zum Thema künstlerischer Forschung, sondern sehr spezifische und konkrete Einzelstudien, in denen weder methodisch noch inhaltlich Spuren eines grundlegenden Paradigmenwechsels durch *artistic research* zu finden sind. Die darauffolgenden Beiträge von Darla Crispin (75–88) und Eva Bolarinwa (89–110) sind zwar durchaus Grundlagentexte, allerdings dokumentiert der diese Sektion abschließende Beitrag von Eva Bolarinwa, der mit der Kategorie »ästhetisches Paradigma« um eine wissenschaftstheoretische Einordnung von künstlerischer Forschung bemüht ist, eher indirekt vor allem die Probleme einer bewussten epistemologischen Alleinstellung des Diskurses: Das aus dem sozialwissenschaftlichen Lehrbuch *Forschungsmethoden und Evaluation in den Sozial- und Humanwissenschaften* von Nicola Döring und Jürgen Bortz (2016)⁸ entlehnte Kategoriensystem, aus dem die Autorin das »quantitative« und das »qualitative Paradigma« exzerpiert (93 f.), um mit dem »ästhetischen Paradigma« eine für künstlerische Forschung geeignete eigenständige Kategorie hinzuzufügen, überträgt – trotz der Erweiterung – Standards empirischer Forschung und ihrer Methoden auf ein ausgesprochen heterogenes Forschungsfeld, für dessen Erschließung empirische

Methoden nicht unbedingt als adäquat vorauszusetzen sind. Zudem ist der Terminus »ästhetisches Paradigma« begriffsgeschichtlich durchaus besetzt: Sowohl Félix Guattári⁹ als auch Michel Maffesoli¹⁰ verwenden ihn in unterschiedlichen Kontextualisierungen, und auch Renate Lachmanns¹¹ paradigmatisch organisierter »Kultursemiotischer Prospekt« verwendet im hermeneutischen Zusammenhang eine sehr ähnliche Begrifflichkeit, um nur wenige Beispiele zu nennen. Die hier vorgenommene Setzung und Rahmung des Begriffs durch die empirischen Wissenschaften auf der Basis eines einführenden Lehrwerks, wie auch das Ausblenden kulturwissenschaftlicher Diskurse und im Übrigen auch von epistemologischer Grundlagenliteratur zu *artistic research*,¹² wirft tatsächlich Fragen nach der nachhaltigen Kommunizierbarkeit solcher die Kunstwissenschaften nur wenig berücksichtigenden Wissenschaftstheorie auf. Der Gewinn epistemologischer Perspektiven aus der natur- und sozialwissenschaftlich informierten Wissenschaftstheorie und -geschichte, wie der »Denkstile« Ludwig Flecks (99 f.) und der »Experimentalsysteme« Hans-Jörg Rheinbergers,¹³ die in zahlreichen Grundlagentexten zur künstlerischen Forschung eine Rolle spielen, liegt auf der Hand. Zu fragen ist, warum dies in diesem Beitrag nicht adäquater in bestehende Forschung eingebunden und reflektiert wird.

In der Sektion »Performance« kommt dann in dem Beitrag von Kai Hinrich Müller (113–144) im Themenfeld der historischen Aufführungspraxis viel Grundlegendes zur Sprache, und zwar nicht nur zu Methoden und Zielen der »Experimentellen Archäologie«, sondern auch zu wissenschaftlichen Positionen, die wesentlich zur theoretischen Auseinandersetzung mit künstlerischer Forschung in den letzten Jahren beigetragen haben, z. B. zum impliziten und verkörperten Wissen (Maurice Merleau-Ponty, Michael Polanyi), zum Experiment (Rheinberger), zum amerikanischen Pragmatismus und zur Handlungsforschung. Das Fallbeispiel zur Auffüh-

8 Döring/Bortz 2016.

9 Guattári 2013.

10 Maffesoli 1987.

11 Lachmann 1993.

12 Dombois 2006; Busch/Lesage 2007; Busch 2011 und 2012; Bippus 2012b; Borgdorff 2006.

13 Rheinberger 1994.

rungspraxis im Ausgang von einem historisch informierten Begriff von »Deutlichkeit« bei der Gesangsdeklamation in Richard Wagners Musikdramen fällt kurz aus (130–133), demonstriert aber hinreichend die interdisziplinäre Qualität des Ansatzes.

Diese Sektion enthält mit den Beiträgen von Florence Millet zur Intertextualität in Charles Ives' *Concord Sonata* (145–166) und von Maria Gstättners über das Potential intuitiver Improvisation (167–182) zwei Lecture Performances. Hier zeigt sich besonders deutlich, dass Perspektiven künstlerischer Forschung genuin Fragen der medialen und materialen Verfasstheit des Forschens betreffen: So ließe der Ives-Vortrag Fragen nach der Verortung im musikwissenschaftlichen Diskurs zurück angesichts einer breiten und nahe an Primärtexten vollzogenen Forschung zu »Borrowings« bei Ives. Gerade die Arbeiten von Peter Burkholder¹⁴ zeigen, wie sehr die Intertextualitätsforschung in der nordamerikanischen Musikforschung¹⁵ auch von Arbeiten über Charles Ives angetrieben wurde. Ohne die Videodokumentation des Beitrags von Florence Millet wäre schlicht nicht klar, warum dieser Bezug auf ältere Ives-Forschung fehlt und worin das Surplus künstlerischer Forschung in diesem Falle eigentlich besteht – wollte man nicht erklären, dass eine sehr im Material verortete Musikwissenschaft und -theorie wie die Aufarbeitung intertextueller Bezüge anhand expliziter und impliziter Zitate und Übernahmen schon immer ein Beitrag zu künstlerischem Forschen gewesen sei. Bei der Lecture Performance von Maria Gstättners liegt der Fall noch eindeutiger: Dieser Beitrag ist von vornherein multimedial angelegt, wäre ohne die präzise in den Text eingefügten Links zu den Audiobeispielen nicht vollständig oder überhaupt verständlich und korrespondiert mit dem Beitrag von Darla Crispin im Sinne eines *best-practice*-Beispiels. Aber auch in dieser Sektion durchdringen sich grundsätzliche, zum Teil stark Position beziehende Gedanken, wie in dem erfahrungsgesättigten Text von Barthold Kuijken (135–144), und Versuche, ein anderes Forschen über, mit und durch Musik konkret anzuwenden.

Die Beiträge der Sektion »Denken in Tönen« arbeiten in einem Bereich, den man weitestge-

hend traditioneller musiktheoretischer Forschung und ihren Methoden zuordnen kann, wobei der Forschungsansatz im Text von Klaus Oldemeyer über Mozarts Fantasie d-Moll KV 397 (ähnlich dem Beitrag von Florence Millet) wiederum aus einem intertextuellen Ansatz heraus argumentiert (199–252). Große methodische Ähnlichkeit in Bezug auf ein »Denken in Tönen« durch Kommentare und Analysen in Form von Notenbeispielen besteht zu eher älteren Modellen wie der *Functional Analysis* von Hans Keller aus den 1950er Jahren¹⁶ oder auch aktuellen Arbeiten aus dem Bereich der Tonfeldanalyse nach Albert Simon.¹⁷ Grundsätzlich ist auch eine gewisse Nähe zu den Graphen der Schenkerian Analysis gegeben. Die Analyse, die der Forschungsfrage nachgeht, inwiefern die berühmte Klavierkomposition ein »Werk«, eine schriftlich dokumentierte Improvisation oder auch einen nicht gänzlich ausgearbeiteten Arbeitsstand, ein Fragment, darstellt, geht detailfreudig und informativ einem bekannten Problem der Mozartforschung nach und wird durch den quasi respondierenden Beitrag von Dieter Gostomsky (253–259) abgerundet.

Aus der Rahmung des Forschungsprojekts *Emotionale Improvisation* an der Universität für Musik und Darstellende Kunst Graz heraus gibt der kurze Text von Deniz Peters Einblicke in Fragen des Miteinanders, der Empathie und eines intersubjektiv verflochtenen Denkens in Momenten der freien Improvisation (185–198).

Die letzte Sektion »Künstlerische Forschung und Hochschule« schlägt den Bogen zum eröffnenden Text von Arnold Jacobshagen zurück: Evelyn Buykens Aufsatz zur epistemologischen Qualität körperlicher Erfahrung (263–279) präsentiert Beispiele aus einem Modell-Seminar an der Hochschule für Musik und Tanz Köln im Wintersemester 2018/19, in dem nach der Methode des »Multi-Mode Epistemological Model of Practice as Research« nach Robin Nelson (273) in einer Laborsituation die Durchmischung verschiedener Wissenszugänge und vor allem nicht primär textbasierter oder kognitiver Analyseansätze erprobt wurde. Eine perspektivisch bedeutende Rolle spielt im Zuge solcher praxisbasierter und der Idee von Embodiment als Wis-

14 Burkholder 1985 und 1994.

15 Korsyn 1991.

16 Gruber/Bradshaw/Meixner 2001; Fladt 2008; Kabisch 2009.

17 Haas 2020.

sensspeicher verpflichteter Forschung die Rolle der Emotionen, ihrer Artikulation und ihres Vokabulars (277–279).

Der Beitrag des Juristen Peter M. Lynen (281–298) schließlich arbeitet die für künstlerische Forschung oft problematische institutionelle Konzeption und Verankerung des dritten Zyklus an deutschen Musikhochschulen auf und kritisiert zu Recht die Divergenzen zwischen den Interessen und international gedachten Konzepten des Bologna-Prozesses und den Ausgangsbedingungen des deutschen Hochschulrechts.

Sucht man nach übergeordneten Leitgedanken und -fragen in den hier versammelten Aufsätzen, fällt zunächst auf, wie häufig Probleme der Heautoskopie bzw., aus disziplinärer Perspektive formuliert: Probleme autoethnographischer Methoden und damit des Zusammenfallens von forschendem Subjekt und zu erforschendem Objekt zur Sprache kommen (vor allem die Beschreibungen selbstreflexiver Praxen bei Crispin [75 f., 80], aber auch bei Bolariwa [96 f.], Müller [126 f.], Cuijken [138], Peters [189] und Buyken [271 f.]) und gelegentlich auch als Kriterium einer Trennung zwischen wissenschaftlichen und künstlerischen Forschungsstandards angeführt werden. Die jeweiligen Antworten und Argumentationszusammenhänge zeigen anschaulich die disziplinäre Verortung der Studien, aber auch das Spektrum des bereits vorhandenen theoretischen Horizonts zu künstlerischer Forschung. Dabei zeichnet sich ab, dass – in gewisser Weise analog zu den aktuellen Empfehlungen des Wissenschaftsrats¹⁸ – der Diskurs um künstlerische Forschung keinesfalls auf alle im Moment an Kunsthochschulen vertretenen Disziplinen und Fächer potentiell gleichmäßig verteilt ist, sondern dass es Affinitäten, privilegierte Situationen und andere Formen von Kontingenzen einschließlich »externer« Faktoren wie juristische Hürden oder fehlende Förderungen und Ausstattungen gibt, die Prozesse ermöglichen oder effizient verhindern. Diese Fach- und Disziplininkontingenzen zeichnen sich auch in der vorliegenden Publikation ab: Aufgrund ihrer Affinität zu Theoriebildungen in der aktuellen Kunst sind Sound Studies, Performance Studies, Improvisation und Choreographie deutlicher disziplinär gestützt und blicken auch auf eine dichtere und damit

qualitätssichernde Tradition der Auseinandersetzung um künstlerische Forschung zurück. Umso erstaunlicher ist es dann, wenn z. B. in der Sektion »Denken in Tönen« die reiche musikwissenschaftliche und musiktheoretische Tradition mit ihren pluralen und materialaffinen Analysezugängen eigentlich nicht genutzt wird. Ansätze wie *tacit knowledge* oder »situierendes Wissen« müssen eigentlich nicht durch neue Paradigmen an Musiktheorie herangetragen werden, sondern eher als bereits vorhandene *practice-led research* identifiziert und in die Diskurse um künstlerische Forschung eingespeist werden.

Denn auch Grundlagentexte zur künstlerischen Forschung¹⁹ sind kulturwissenschaftlich profiliert und hinsichtlich ihrer Passfähigkeit für Künste alles andere als symmetrisch: Poststrukturalistisch informierte Ansätze, die mehr oder weniger explizit bei Derrida, Bourdieu, Deleuze und Foucault ansetzen sowie ein Weiterdenken der Wittgenstein'schen Sprachphilosophie oder der Sprechakttheorie Austins voraussetzen, sind in ihren Artikulationen in einer Weise ausdifferenziert, dass eben auch die Bereiche der künstlerischen Praxis und ihre jeweilige Stimmigkeit für bestimmte Ausrichtungen künstlerischer Forschung durchaus verschieden zu bewerten sind. Als inhaltliche Gemeinsamkeit dieser Positionen ließe sich festhalten, dass eine Auflösung binärer Subjekt-Objekt-Konstellationen, eine zunehmende Konzentration auf kollektive Zusammenhänge sowie feministische Kritik²⁰ traditioneller Wissensordnungen eine strukturbildende Rolle spielen. Insgesamt scheint die Aufgabe der Qualitätssicherung und der kommunikativen Vernetzung hier in den Disziplinen selbst zu liegen, und diese Heterogenität des Forschungsfeldes spricht aus dem Mangel an Kohärenz zwischen den Einzelbeiträgen dieser Publikation.

Es muss schließlich angemerkt werden, dass die internationale Dynamik des Diskurses Auswirkungen darauf hat, in welcher Sprache Begrifflichkeiten formuliert und etabliert werden. Das kommt mehrfach in der Publikation zur Sprache (16–18, 89). Demnach ist es umso erstaunlicher, dass in den Übersetzungen der Originalbeiträge aus dem Englischen gelegentlich

18 Wissenschaftsrat 2021, 90–96.

19 Sehr klare Beispiele dafür sind Bippus 2012a, Mersch 2012 oder Busch 2019.

20 Haraway 1988.

Passagen begegnen, die eher wenig bearbeitet wirken, wenn z. B. die Formulierung »a slower, conjunct descent in the left hand« mit »ein langsames, konjunkturelles Absinken der linken Hand« (47 f.) übersetzt wird oder wenn Begriffe wie »inkrementelle Trajektorie« im Text aufscheinen (78). Dies spricht eher für ein Belassen der Texte in der englischen Fassung oder für ein stärkeres Durchdringen der Inhalte bei der Übersetzung, was möglicherweise eine teilweise Lösung von den originalen Formulierungen erfordern würde.

Insgesamt ist *Musik, die Wissen schafft* eine informative und den aktuellen Stand des Diskurses in bezeichnender Weise dokumentierende Publikation, wobei sich schlaglichtartig Verwerfungen, Überblendungen, aber auch inspirierende neue Wege meist interdisziplinärer Natur für die Musikforschung ergeben, die gerade im Bereich der Improvisations- und Performanceforschung vielversprechende Erweiterungen und Vertiefungen der Disziplinen erwarten lassen.

Ariane Jeßulat

Literatur

- Badura, Jens / Selma Dubach / Anke Haarmann / Dieter Mersch / Anton Rey / Christoph Schenker / Germán Toro Pérez (Hg.) (2015), *Künstlerische Forschung. Ein Handbuch*, Zürich: diaphanes.
- Bippus, Elke (2012a), »Einleitung«, in: *Kunst des Forschens. Praxis eines ästhetischen Denkens*, hg. von Elke Bippus, Zürich: diaphanes, 7–23.
- Bippus, Elke (Hg.) (2012b), *Kunst des Forschens. Praxis eines ästhetischen Denkens*, Zürich: diaphanes.
- Borgdorff, Henk (2006), *The Debate on Research in the Arts*, Bergen: Bergen National Academy of the Arts. <https://www.researchcatalogue.net/profile/show-work?work=130082> (14.6.2021)
- Burkholder, Peter (1985), *Charles Ives. The Ideas Behind the Music*, New Haven: Yale University Press.
- Burkholder, Peter (1994), »The Uses of Existing Music: Musical Borrowing as a Field«, *Notes* 50/3, 851–870.
- Busch, Kathrin (2011), »Wissensbildung in den Künsten – Eine philosophische Träumerei«, *Texte zur Kunst*, 70–79.
- Busch, Kathrin (2012), »Wissenskünste. Künstlerische Forschung und ästhetisches Denken«, in: *Kunst des Forschens. Praxis eines ästhetischen Denkens*, hg. von Elke Bippus, Zürich: diaphanes, 141–158.
- Busch, Kathrin (2019), »Phantasmagorical Research: How Theory Becomes Art in the Work of Roland Barthes«, in: *Artistic Research and Literature*, hg. von Corinna Caduff und Tan Wälchli, München: Fink, 185–193. https://doi.org/10.30965/9783846763339_017 (14.6.2021)
- Busch, Kathrin / Dieter Lesage (Hg.) (2007), *A Portrait of the Artist as a Researcher. The Academy and the Bologna Process*, Antwerpen: Museum of Contemporary Art.
- Doğantan Dack, Mine (Hg.) (2015), *Artistic Practice as Research in Music. Theory, Criticism, Practice*, Farnham: Ashgate.
- Döring, Nicola und Jürgen Bortz (2016), *Forschungsmethoden und Evaluation in den Sozial- und Humanwissenschaften*, 5. Auflage, Heidelberg: Springer.
- Dombois, Florian (2006), »Kunst als Forschung. Ein Versuch, sich selbst eine Anleitung zu entwerfen«, *HKB = HEAB. Berner Fachhochschule* 1, 23–31. https://www1.kug.ac.at/fileadmin/media/dschule_k/Dokumente/KunstAlsForschung.pdf (14.6.2021)
- Fladt, Hartmut (2008), »Hans Keller, *Functional Analysis: The Unity of Contrasting Themes. Complete Edition of the Analytical Scores*«, hg. von Gerold W. Gruber, Susan Bradshaw und Michael Meixner, Frankfurt a. M.: Lang 2001« [Rezension], *Music Analysis* 27/2–3, 385–387.

- Frayling, Christopher (1993), »Research in Art and Design«, *Royal College of Art Research Papers* 1/1, 1–5. https://researchonline.rca.ac.uk/384/3/frayling_research_in_art_and_design_1993.pdf (14.6.2021)
- Guattári, Félix (2013), »Das neue ästhetische Paradigma«, *Zeitschrift für Medienwissenschaft* 8, 19–34. <https://doi.org/10.25969/mediarep/671> (14.6.2021)
- Gruber, Gerold W. / Susan Bradshaw / Michael Meixner (Hg.) (2001), *Hans Keller, Functional Analysis: The Unity of Contrasting Themes. Complete Edition of the Analytical Scores*, Frankfurt a. M.: Lang
- Haas, Bernhard (2020), »Töne auf Abwegen«, in: *Am Rand der Tonalität. Brüche – Rekonstruktionen – Nachleben*, hg. von Volker Helbing, Ariane Jeßulat und Michael Polth, Würzburg: Königshausen & Neumann, 301–339.
- Haraway, Donna (1988), »Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective«, *Feminist Studies* 14/3, 575–599. <https://doi.org/10.2307/3178066> (14.6.2021)
- Impett, Jonathan (2017), *Artistic Research in Music: Discipline and Resistance. Artists and Researchers at the Orpheus Institute*, Leuven: Leuven University Press. <https://doi.org/10.2307/j.ctt21c4s2g> (14.6.2021)
- Kabisch, Thomas (2009), »Hans Kellers Functional Analysis und die Voraussetzungen des differentiellen Hörens«, *Musik & Ästhetik* 49, 72–86.
- Korsyn, Kevin (1991), »Towards a New Poetics of Musical Influence«, *Music Analysis* 10/1–2, 2–71. <https://doi.org/10.2307/853998> (14.6.2021)
- Lachmann, Renate (1993), »Kultursemiotischer Prospekt«, in: *Memoria – Vergessen und Erinnern*, hg. von Anselm Haverkamp und Renate Lachmann, München: Fink, XVII–XXVII.
- Maffesoli, Michel (1987), »Das ästhetische Paradigma: Soziologie als Kunst«, *Soziale Welt* 38/4, 460–470.
- Mersch, Dieter (2012), »Kunst als epistemische Praxis«, in: *Kunst des Forschens. Praxis eines ästhetischen Denkens*, hg. von Elke Bippus, Zürich: diaphanes, 27–47.
- Redmann, Bernd (2020), »Künstlerischer Studiengang auf der dritten Ebene«. https://die-deutschen-musikhochschulen.de/wp-content/uploads/Doktoratsebene_kuenstlerische-Forschung_final.pdf (14.6.2021)
- Rheinberger, Hans-Jörg (1994), »Experimentalsysteme, epistemische Dinge, Experimentalkulturen. Zu einer Epistemologie des Experiments«, *Deutsche Zeitschrift für Philosophie* 42/3, 405–417. <https://doi.org/10.1524/dzph.1994.42.3.405> (14.6.2021)
- Ringvorlesung (2018/19), *Musik, die Wissen schafft. Ringvorlesung an der Hochschule für Musik und Tanz Köln*. <https://www.youtube.com/watch?v=IRFsQ79ilQo&list=PLnFlCnqgxdFMXGE6j24IFDDStHk5HyAUI> (14.6.2021)
- Wilson, Mick / Schelte van Ruiten (Hg.) (2013), *SHARE Handbook for Artistic Research Education*, Amsterdam: Colophon.
- Wissenschaftsrat (2021), *Empfehlungen zur postgradualen Qualifikationsphase an Kunst- und Musikhochschulen*, Köln. https://www.wissenschaftsrat.de/download/2021/9029-21.pdf?__blob=publicationFile&v=10 (14.6.2021)

© 2021 Ariane Jeßulat (ajessulat@aol.com)

Jeßulat, Ariane (2021), »Arnold Jacobshagen (Hg.), *Musik, die Wissen schafft. Perspektiven künstlerischer Musikforschung*, Würzburg: Königshausen & Neumann 2020«, *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie* 18/1, 211–216. <https://doi.org/10.31751/1117>

Universität der Künste Berlin [Berlin University of Arts]

Dieser Text erscheint im Open Access und ist lizenziert unter einer Creative Commons Namensnennung 4.0 International Lizenz. This is an open access article licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.



eingereicht / submitted: 10/06/2021

veröffentlicht / first published: 28/06/2021

angenommen / accepted: 10/06/2021

zuletzt geändert / last updated: 27/06/2021