

# GMTH Proceedings 2002

herausgegeben von | edited by  
Florian Edler, Markus Neuwirth und Immanuel Ott

## Musiktheorie – »Begriff und Praxis«

2. Jahreskongress | 2th annual conference

Deutsche Gesellschaft für Musiktheorie

München 2002

herausgegeben von | edited by  
Stefan Rohringer



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



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

## Methodologie und Problematik der Höranalyse des Repertoires des 20. Jahrhunderts am Beispiel der ersten *Offrande* von Edgar Varèse

Die Entwicklung der Musik im 20. Jahrhundert hat das Fach Gehörbildung vor neue Herausforderungen gestellt. Durch einen neuen Umgang mit den musikalischen Parametern (Tonhöhe, Klangfarbe, Dauer und Lautstärke) drohte die übliche Form des Gehörbildungsunterrichts und dessen traditioneller Gegenstand (Melodie, Harmonie, Rhythmus) als überholt betrachtet zu werden. Diese Situation hat ein neues Fach hervorgebracht, das an der Grenze zwischen Gehörbildung und Analyse angesiedelt ist. Angesichts der Komplexität der im 20. Jahrhundert stark individuell geprägten Tonsprache eines jeden Komponisten, die das unmittelbare Verständnis eines Werkes erschweren kann, scheint es absolut notwendig, den Studierenden mehr abzuverlangen als das Erarbeiten technischer Hörreflexe und das Beherrschen handwerklicher Mittel. Sie sollten über die Oberfläche eines ersten Höreindrucks hinausgeführt werden und mit rhythmischen und formalen Strukturen, Klangphänomenen sowie mit Aspekten der Zeitbehandlung oder der Zeitwahrnehmung konfrontiert werden. Ihre Hörfähigkeit sollte hinsichtlich dieser Parameter entwickelt und ihr Bewusstsein für die Problematik der Rezeption des zeitgenössischen Repertoires geschärft werden. Die Gleichbedeutung des Gelesenen und des Gehörten sollte für einen Berufsmusiker die technische Basis bilden und das innere Hören der Gelesenen Partituren sowie das unmittelbare Sehen eines Schriftbildes des Gehörten sollten automatisch erfolgen können. Darüber hinaus scheint es wichtig, mit dem Unterschied zwischen dem ›Hörbaren‹ (die wahrnehmbaren musikalischen Strukturen) und dem ›Unhörbaren‹ (dem Intentionalen sowie dem Handwerklichen) konfrontiert zu sein. Am Beispiel der ersten *Offrande* von Edgar Varèse wird eine höranalytische Arbeit präsentiert, die diese Herausforderung entspricht: Ziel war es, die reine Beschreibung des Ablaufs und der verschiedenen musikalischen Ereignissen des Stückes für eine tiefgreifendere Analyse zu nutzen, die sich nicht auf der Oberfläche der instinktiven Wahrnehmung der Musik beschränkt, sondern versucht, die Homogenität des scheinbar zerstreuten musikalischen Materials und die Interaktion dessen einzelnen Elementen zu erfassen, um die tatsächlich sehr kompakte und dichte Einheitlichkeit des Stückes ans Licht zu bringen. Erst mit einem klaren und präzisen Verständnis dieser engen Verknüpfungen kann ein globales Hören des Stückes zu einem richtigen Hör-Erlebnis werden, das eine tiefere Bedeutungsebene der Musik erreicht.

The development of music in the 20<sup>th</sup> century has presented new challenges for the subject of ear training. Due to new approaches to musical parameters (pitch, timbre, duration and volume), the usual form of ear training and its traditional object (melody, harmony, rhythm) is threatened with obsolescence. This situation has created a new subject located on the boundary between ear training and analysis. Given the complexity of each composer's highly individual language in the 20th century, which can obscure the comprehension of these works, it

seems necessary to demand more from students than the development of technical listening reflexes and the mastery of craftsmanship. They should be carried beyond the surface of a first impression to be confronted with rhythmic and formal structures, sound phenomena as well as aspects of time treatment or perception of time. Their hearing ability should be developed in consideration of these parameters as well as their awareness of the problem of reception of the contemporary repertoire. Bringing into equivalence that which is read with what is heard should form the technical basis for a professional musician. Thus, the inner hearing of the score as well as the formation of a clear picture of what is sounding should automatically take place. In addition, it seems important to be confronted with the difference between the “audible” (the perceptible musical structures) and the “inaudible” (the musical thinking and craftsmanship). Using the example of the first of Edgar Varèse’s *Offrandes*, a hearing-analytical work is presented that meets this challenge: the aim was to use a pure description of the piece’s various musical events for a deeper analysis, one which is not limited to the surface of the instinctive perception of the music but tries instead to grasp the homogeneity of the seemingly scattered musical material and illuminate the piece’s compact unity through the interaction of its individual elements. Only with a clear and precise understanding of these close connections can exposure to the piece become a real listening experience that reaches the music’s deeper levels.

SCHLAGWORTE/KEYWORDS: Analyse; analysis; Dauer; duration; ear training; Form; formal structures; Gehörbildung; harmony; Klangfarbe; Klangphänomenen; Lautstärke; Melodie; melody, Harmonik; music of the 20th century; Musik des 20. Jahrhunderts; perception of time; pitch; rhythm; Rhythmus; sound phenomena; timbre; Tonhöhe; Varèse, Offrande; volume; Zeitwahrnehmung

Die Schwierigkeit der Höranalyse liegt größtenteils in der Methode, die sich notwendigerweise für jedes Werk ändern muss: Die Hörstrategien sind je nach Zeitepoche oder Gattung verschieden. Deswegen erfordert die Höranalyse historische sowie stilistische Vorkenntnisse einerseits, Flexibilität beim Hören andererseits. Die Vielfalt von möglichem Hörverhalten und die hörpsychologischen Veränderungen der Wahrnehmung bei wiederholten Hörvorgängen sollten positiv genutzt werden, um ein umfassendes Verständnis und eine tiefgreifende Wahrnehmung der Originalität des Stückes zu erreichen. Die Methode kann sich aber auch mit jedem Hörer/jeder Hörerin ändern; denn jeder entwickelt sein persönliches Arbeitsverfahren und seine eigene Denk- sowie Hörweise. Jeder soll mit den eigenen Erinnerungsfähigkeiten umgehen können; zwischen globalem Hören und Hören auf Einzelheiten soll gewählt und gewechselt werden. Jeder hat persönliche Anhaltspunkte beim Hören: Verschiedene Wege und Arbeitsprozesse sowie verschiedene Ausgangspunkte führen zu einer unter einem bestimmten Blickwinkel erarbeiteten Analyse. Die pädagogische Schwierigkeit

und die Problematik beim Höranalyseunterricht liegen also unter anderem darin, Wege zu schaffen, die es ermöglichen, die Studierenden zu führen und ihnen dabei genügend Freiraum zu lassen. Sie sollten technische Reflexe und Automatismen sowie Anpassungsfähigkeiten entwickeln, und sollten alles, was sie wahrnehmen, technisch und analytisch ausdrücken können, ohne sich dabei zu einer bestimmten Wahrnehmung gezwungen zu fühlen. Zu den üblichen Problemen und Unterschieden zwischen Hören und Lesen, die auftreten können, zählen vor allem:

- die Wahrnehmung der Zeit oder der zeitlichen Proportionen,
- das Erkennen und das Unterscheiden von strukturellen Elementen und Verbindungs- oder Bearbeitungselementen,
- der Unterschied zwischen globalem Höreindruck und Hören auf Einzelheiten bzw. die Anordnung der Elemente im gesamten Ablauf,
- die Einschätzung der Elemente, die im Gedächtnis sofort haften bleiben, und jener, die der bewussten Erinnerung leicht verloren gehen.

In der hier vorgestellten Höranalyse der ersten *Offrande*<sup>1</sup> von Edgar Varèse eignet sich besonders eine Hörarbeit, die vom Allgemeinen zum Einzelnen fortschreitet: In diesem Fall verlagert sich die Konzentration von einem umfassenden globalen Hören hin zu einer sehr selektiven Aufmerksamkeit. Dies erfordert eine richtige – anstrengende! – Hörarbeit, für welche ein Hörfahrplan in fünf Etappen (mit sieben bis acht Durchläufen des gesamten Werkes) angeboten wird. Bei den zwei ersten Durchläufen (1. Etappe) geht es zuerst um das Überwinden des ›Schocks‹ der ersten Höreindrücke. Das globale Hören soll den Hörer/die Hörerin mit der Tonsprache instinktiv vertraut machen und die musikalisch prägnantesten Ereignisse bewusst werden lassen. Es scheint wesentlich, bestimmte Elemente nicht sofort zu fixieren, die dadurch zu gewichtig werden. Danach (2. Etappe) folgt wieder ein zweimaliges Hören, um eine objektive und chronologische Beschreibung des Ablaufs herzustellen. Die gehörten Ereignisse bezüglich Klangfarbe, Instrumentierung, Stimme und Motivic sollen so genau wie möglich chronologisch notiert oder skizziert werden. Damit wird der Anfang der analytischen Arbeit – d.h. das Reflektieren über das Gehörte – ermöglicht, so dass ab der dritten Arbeitsphase (3. Etappe) das Hören immer selektiver wird und die Aufmerksamkeit sich auf ganz bestimmte Parameter fokussieren kann: zuerst die Dynamik, dann die Rhythmik und zuletzt die Register, insbesondere

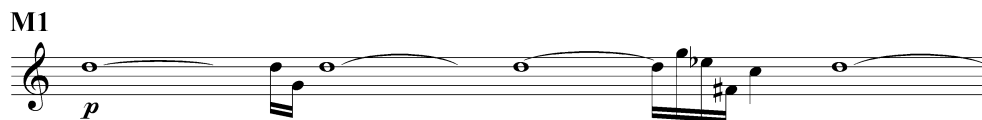
1 Komponiert 1921 und publiziert bei Colfranc Music Publishing Corporation, New York 1927.

der Stimme. Im 6. Durchlauf (4. Etappe) geht es nur noch um ein näheres Bestimmen und präziseres Notieren der bereits erkannten strukturellen Elemente hinsichtlich Tonsprache und Thematik. Letztendlich (5. Etappe) ist ein Hören des Stückes mit Verfolgen des Textes bzw. dessen Übersetzung vorgesehen, damit die textbezogenen Elemente klar werden und der Charakter, die affektiven Eindrücke und die Auswirkung der Musik in der Analyse auch einbezogen werden können. Die Klärung des Textbezugs sollte nur in der Endphase der Arbeit erfolgen, damit die Aufmerksamkeit beim Hören nicht zu stark auf die evidenten Beschreibungselemente des Tonmaterials fixiert bleibt, die den Text simultan zum Ausdruck bringen, ohne dass darüber hinaus über die wichtigeren Zusammenhänge zwischen den musikalischen Motiven im gesamten Ablauf nachgedacht würde. Die Analyse sollte sich nicht darauf beschränken, einen Katalog der klangmalerischen Elemente herzustellen. Zwischen und vor allem nach diesen fünf Arbeitsphasen ist es notwendig, den Studierenden Zeit zu geben, um Verhältnisse und Zusammenhänge herzustellen bzw. stilistische und formale Charakteristiken des Stückes ans Licht zu bringen und eine Zusammenfassung der Analyse zu erarbeiten.

Um das Ergebnis einer solchen Höranalyse zu zeigen, wird im Folgenden dieser vorgeschlagenen Arbeitsmethodik entsprechend zuerst eine chronologische Beschreibung des Ablaufs des Stückes gegeben, gefolgt von einer Synthese der wichtigsten analytischen Elemente.

## Stückverlauf

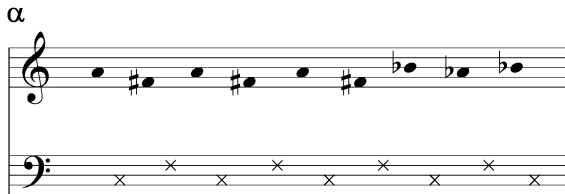
Die erste *Offrande* beginnt mit der ›Geburt eines Motivs‹, des ›Trompetenmotivs‹ ( $M_1$ ), das durch Tonwiederholungen charakterisiert ist und sich zuerst auf zwei für die spätere Entwicklung des Stückes wichtige Bezugstöne  $d$  und  $g$  beschränkt. Das  $d$  entfaltet sich melodisch mit den Wechselnoten  $es^2$  und  $c^2$ . Diese Bewegung breitet sich in einem kreisförmigen Motiv bis zum  $g^2$  hinauf und  $fis^1$  hinunter aus.



Beispiel 1: Edgar Varèse, *Chanson de là-haut*, ›Trompetenmotiv‹ ( $M_1$ )

Zwei andere Elemente erscheinen zeitgleich:

1. Das begleitende ›Wellenmotiv‹ ( $\alpha$ ) der Streicher, ein polyphones Motiv mit dissonanter Harmonie, das sich wie ein beweglicher Klangteppich regelmäßig zwischen den Stimmen ausdehnt.



Beispiel 2: Edgar Varèse, *Chanson de là-haut*, ›Wellenmotiv‹ ( $\alpha$ ), Streicher

2. Ein kurzes ›Rufmotiv‹ ( $\beta$ ) im gestopften Horn, mit neuem Tonmaterial aus der Ganztonleiter: große Sekund und große Terz (Tritonus-Umfang).



Beispiel 3: Edgar Varèse, *Chanson de là-haut*, ›Rufmotiv‹ ( $\beta$ ), Horn

Beide Motive  $M_1$  und  $\alpha$  scheinen sich allmählich zu entfalten. Das Motiv  $M_1$  wird bis zu seinem ersten melodischen Höhepunkt mehrmals wiederholt. Das gesamte musikalische Material wirkt bis hierher sehr luftig, sogar zerstreut, jedoch sind die Elemente klar differenziert.

Der Höhepunkt des ›Trompetenmotivs‹ wird von einem ›Trennungsmotiv‹ der Klarinette (A), in schnellen Notenwerten absteigend, unterbrochen und vom gesamten Orchester im Forte subito mit auf- und absteigenden Glissandi der Harfe, Einsetzen des Schlagzeugs und der Bläser übernommen. Aus diesem ersten ›Chaos-Abschnitt‹, der in sich bewegt ist, aber durch den dynamischen Kontrast zum Anfang und durch die Veränderung der Atmosphäre eher als aggressiver Klangblock wahrgenommen wird, taucht das ›Rufmotiv‹ wieder auf, das vom Fagott übernommen wird ( $\beta'$ ). Es besteht aus denselben Intervallen wie  $\beta$ , wird aber durch eine Wechselnote – eine Art Vibrieren oder Schwingen des Bezugstones  $d$  – verlängert und bekommt durch diese Erweiterung einen wichtigeren melodischen Wert.

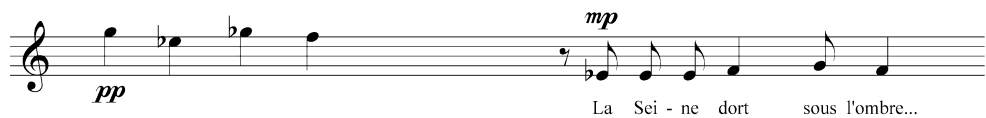
Violaine de Larminat

$\beta'$



Beispiel 4: Edgar Varèse, *Chanson de là-haut*, ›Rufmotiv‹, Variante ( $\beta'$ ), Horn + Fagott

Der Bezugston *d* hat den Übergang zum zweiten Teil quasi in Verflechtung mit einer zu dem ›Wellenmotiv‹ ( $\alpha$ ) verwandten Melodiegestalt der Oboe geschaffen. Diese setzt im Pianissimo mit vier Tönen ein – als Vorimitation der Stimme in Gegenbewegung.

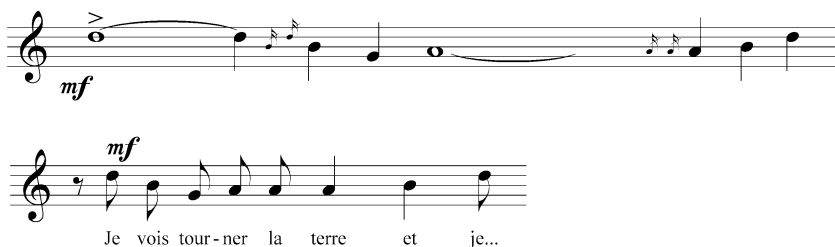


Beispiel 5: Edgar Varèse, *Chanson de là-haut*, Vorimitation in der Oboe und erster Eintritt der Gesangsstimme

Schlagzeug, diskret und ebenfalls im Pianissimo, und Harfe, wie zuvor mit wellenartigen Glissandi, verlängern die Melodie der Stimme bzw. die sehr ruhige, sanfte und luftige Stimmung, die sich durch diese erste kurze Erscheinung der Stimme am Anfang des Stückes eingestellt hat. Die Stimme setzt auf dem ersten Satz des Textes in der Entspannungsphase nach dem ersten Höhepunkt ein.

Unmittelbar danach beginnt ein neuer Forte-Abschnitt mit dem Orchestertutti (jedoch ohne Schlagzeug) mit dem Motiv  $M_2$  der Trompete, die wie die Oboe vorher mit einer Vorimitation die Stimme ankündigt.

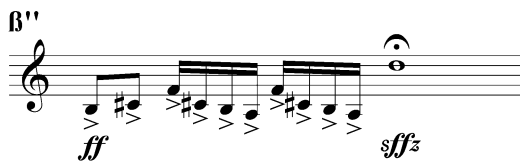
$M_2$



Beispiel 6: Edgar Varèse, *Chanson de là-haut*, Vorimitation in der Trompete ( $M_2$ ) und zweiter Eintritt der Gesangsstimme

Im Gegensatz zum vorigen Abschnitt wird hier zum ersten Mal ein pulsierender Rhythmus spürbar. Dieser und die kreisförmige Form der Melodie sind zweifellos textbezogen: Der Durdreiklang steht für die natürliche Resonanz und der Puls für das regelmäßige Drehen der Erde. Die Stimmung hat sich wieder vollständig geändert, die Musik wirkt entschlossen, positiv und belebt, und die neue Motorik gibt diesem ganzen Abschnitt einen neuen, strukturierten Charakter.

Mit einer aufsteigenden melodischen Linie der Stimme auf dem Satz »Je sonne mon clairon vers toutes les mers« wird der absolute Höhepunkt des Stückes erreicht: Das Orchestertutti mit extrem scharfen Dissonanzen wirkt als massiver Klangblock, der von Studierenden sogar als »Katzenmusik, Missklang oder Hupeneffekt« bezeichnet wurde. Das Orchesterfortissimo löst sich in ein Streichermotiv in parallelen kleinen Nonen auf. Das führt zu einer weiteren Motivvariante ( $\beta''$ ), eine weitere Variante bzw. Entwicklung des kurzen »Rufmotivs« ( $\beta$ ), das auf  $d^2$  hängen bleibt.



Beispiel 7: Edgar Varèse, *Chanson de là-haut*, »Rufmotiv«, Variante ( $\beta''$ ), Streicher

Dieser Aufenthalt auf dem Tonzentrum  $d$  bildet wiederum einen klaren und wichtigen Artikulationspunkt der Form. Das Decrescendo, hervorgerufen durch progressives Wegnehmen einiger Instrumente, führt zum Abbau des Höhepunktes und dient der Überleitung in den dritten Teil: Nur Fagott und Flöte bleiben im Abstand von zwei Oktaven übrig (»Lochregistrierung« als Klangeffekt).

Der gehaltene Bezugston  $d$  hat das Motiv  $M_1$  wieder logisch eingeführt.  $M_1$  wird im Hintergrund ständig wiederholt: Es ist ein »roter Faden«, der diesen zwei Teilen Stabilität und Kontinuität zukommen lässt. Die Stabilität wird insbesondere durch einen lang gehaltenen, unbeweglichen Akkord des Orchesters verstärkt. Wiederholte Akkorde (Harfe und Schlagzeug) bilden zum zweiten Mal ein regelmäßiges Metrum. Im Gegensatz zum pulsierenden Motiv der Trompete, das das Drehen der Erde klangmalerisch dargestellt hatte, wirken diese vertikalen Akkorde zum stehenden Blockakkord wie ein Abmessen kurzer Zeiteinheiten. Die Stimme setzt wieder ein und wird durch eine kurze chromatische Bewegung abwärts charakterisiert. Die ständigen Wiederholungen von  $M_1$  insistieren vorwiegend auf der Wechselnote  $d-es-d$ . Dadurch wird  $M_1$  immer mehr ausgedünnt und



verschwindet zuletzt. Dieser Abschnitt wird durch das Klarinettenmotiv A' unterbrochen, wobei die formale Trennungsfunktion dieses Motivs besonders erkennbar wird.

Das ›Wellenmotiv‹ ( $\alpha$ ) der Streicher erscheint wieder – zwischen Streicher und Bläser zerstückelt, jedoch immer deutlich erkennbar. Symmetrisch zu den vorigen Abschnitten setzt die Stimme in dieser Pianostelle auf ihrem höchsten Ton  $b^2$  ein, und das Orchester antwortet in einem breiten Forte. Es ist der dritte Höhepunkt des Stückes, etwas milder, d.h. weniger laut und dissonant als der zentrale Höhepunkt am Ende des mittleren Teiles.

Das ›Trennungsmotiv‹ der Klarinette (A''), vom Piccolo mit ab- und aufsteigender Bewegung übernommen, beendet wiederum diesen Abschnitt im Forte. Das Stück hört mit der Stimme, *Parlando* und *Recto tono* auf dem zweiten Bezugston  $g^1$ , über eine sehr diskreten Klangfläche mit Becken-Resonanz und Flageolettönen der Streicher im Hintergrund auf.

## Analyse

Nachdem alle musikalischen Elemente deutlich beschrieben wurden und der genaue Ablauf des Werkes gesichtet wurde, beginnt die eigentliche analytische Arbeit, durch die Verhältnisse und Zusammenhänge hergestellt werden. Es geht darum, zusammenfassende Bemerkungen zu Behandlung der Stimme und der Instrumente, Stil und Tonsprache, Thematik und Rhythmik, Form und Zeitbehandlung sowie Textbezug zu erläutern und das Stück geschichtlich sowie geographisch zu situieren. Folgende Punkte sind insbesondere zu erwähnen:

### Die extreme Zerstreung des musikalischen Materials

Der erste Höreindruck ist der einer großen Diskontinuität des Klangmaterials, das zuerst global wahrgenommen wird, bevor jedes einzelne Motiv durch sein charakteristisches Profil als Individuum erkannt wird und die Kohärenz des Tonmaterials und dessen Organisation im Klangraum spürbar werden. Ebenso ist das Gedicht zersplittert; die grammatikalischen Abschnitte des Textes werden getrennt vertont. Dadurch verliert die Stimme ihre solistische Vorrangstellung.

## Die Behandlung der Instrumente und der Stimme

Die Orchesterinstrumente werden vorwiegend solistisch behandelt; die Instrumentation verbindet die thematischen Elemente mit einer bestimmten Klangfarbe.<sup>2</sup> Die Streicher bilden nicht mehr den üblichen Orchesterkern, der hier von den Bläsern geformt wird. Die Bedeutung des Schlagzeugs fällt sofort deutlich auf, obwohl seine Funktion und seine Auswirkung analytisch nicht so leicht zu fassen sind. Hingegen erscheint die Behandlung der Stimme extrem konservativ, und im Gegensatz zu den kurzen, punktuellen Motiven des Orchesters bildet sie größere Melodiebögen, die trotz der Zersplitterung des Textes eine Art Kontinuität im gesamten Ablauf herstellen.

## Die strukturelle Bedeutung der dynamischen Kontraste

Am auffälligsten sind die dynamischen Kontraste. Zwischen dem zerstreuten luftigen Tonmaterial der Stellen im Piano und Pianissimo und den ihnen gegenübergestellten stark dissonanten Klangblöcken im Fortissimo herrscht ein totaler Antagonismus. Diese Kontraste erweisen sich durch die symmetrische Organisation der drei Höhepunkte als formbildend: Der Haupthöhepunkt steht am Ende des mittleren Teiles; die sekundären Höhepunkte jeweils am Ende des ersten und des dritten bzw. letzten Teiles.

## Das atonal-polarisierte Tonmaterial

Die Dissonanz der Klangblöcke und die reiche atonale Harmonik einiger polyphoner Motive verhindern nicht eine Polarisierung des Tonmaterials hinsichtlich der beiden bereits erwähnten Strukturtöne *g* und *d*. Daraus resultiert das stark tonale Intervall einer reinen Quint. Jeder der beiden Pole erscheint systematisch an allen Wendepunkten der Form, sei es mit einem melodischen Motiv, mit einer Tonwiederholung oder als gehaltener Pedalton. Beim Betrachten des gesamten Ablaufs lässt sich sogar feststellen, dass das *d* als allererster Ton und das *g* als Schlussston gehört wird, während das Motiv  $M_2$  im mittleren Teil auf dem G-Dur-Dreiklang aufgebaut ist. Außerdem werden melodische Wendungen der Ganzton-

2 So sind z.B. die Motive  $M_1$  und  $M_2$  immer mit der Klangfarbe der Trompete verbunden, das wellenartige Motiv  $\alpha$  immer mit den Streichern und mit der Harfe, das Motiv  $\beta$  immer mit dem Horn oder Fagott und das Motiv A immer mit der Klarinette (bzw. Piccoloflöte zum Schluss).

leiter entnommen, und die große Sekund und große Terz bilden als wiederkehrende prägnante Intervalle mehrere melodische Motive.

### Athematik versus reiche Motivik

Wie bereits erläutert, hat die Stimme größere Melodiebögen als das Orchester, jedoch erhalten diese längeren melodischen Verläufe keine thematische Funktion, da es sich nicht um wiederkehrende charakteristische Melodielinien handelt. Es gibt nur ganz kurze, mit wenigen Tönen charakterisierte einzelne Motive, die vom Orchester übernommen werden und eine bestimmte formale Funktion erhalten: Begleitungs-, Überleitungs- oder Trennungsfunktion, klangmalerische Bedeutung. Gleich am Anfang erscheint die Wechselnote als motivisches Prinzip und melodiebildendes Element und die zuerst deutlich konturierten und klar erkennbaren Motive werden durch verschiedene Verwandlungen immer mehr miteinander verknüpft:

- $M_1$  und  $M_2$  sind durch Klangfarbe und Bezugstöne verwandt, unterscheiden sich aber durch die Melodiegestalt, den Rhythmus und gewissermaßen durch das Tonmaterial: Der G-Dur-Dreiklang in ab- und aufsteigender Bewegung verleiht  $M_2$  einen eindeutig tonalen Charakter.
- Die progressive Verwandlung von  $\beta$  zu  $\beta'$  und  $\beta''$  ergibt sich durch den Gebrauch derselben Intervallik mit Tritonusumfang und ihre rhythmische Entwicklung.
- $M_1$ ,  $\alpha$  und  $\beta'$  sind einander durch ihre kreisförmige Melodiegestalt mit Wechselnotenbewegung und deren Erweiterung ähnlich, klanglich und rhythmisch aber sehr differenziert.
- Zwischen  $\alpha$  und  $\beta''$  wird die melodische Verwandtschaft durch die Klangfarbe der Streicher verdeutlicht, ebenso ähnelt sich die jeweilige Harmonisierung durch parallele scharfe Akkorde (Mixtur).

Allein diese zahlreichen Verknüpfungen zwischen den strukturellen Motiven zeigen die tatsächlich sehr kompakte und dichte Einheitlichkeit des Stückes und beeinflussen die Wahrnehmung der Form.

### Die Vielfalt des formalen Aufbaus

Der Ablauf des Stückes lässt sich in einer Formtabelle darstellen (Tab. 1). Daraus ist eine Schichtung mehrerer traditioneller Formmuster ersichtlich wie das der drei-

teiligen Liedform, der strophischen Form oder des durchkomponierten Lieds. Ferner fällt auf, dass die Stimme erst spät einsetzt und der erste Teil (bzw. die Orchestereinleitung) erstaunlich lang und ausgearbeitet ist. Die Trompete übernimmt dabei im Rezitativstil die melodisch-solistische Rolle der Stimme. Handelt es sich hier um eine ›Strophe ohne Text‹ oder um eine richtige Einleitung? Das motivische Material des Liedes wird jedenfalls schon angekündigt, wie in der Exposition einer A–B–A-Form. Ist das gesamte Werk als Dialog zwischen Stimme und Trompete gedacht? Die schon erwähnte formbildende Rolle der Dynamik wird anhand dieser Tabelle besonderes deutlich erkennbar, und die Symmetrie der drei Hauptteile – jeweils mit Höhepunkten im Fortissimo – ist ebenfalls auffallend. Dieser dynamische Aufbau unterstreicht den gesamten Spannungsbogen und den durchkomponierten Charakter. Der Ablauf erscheint im Endeffekt sehr strukturiert, gewissermaßen konventionell, jedoch frei bearbeitet.

VORSCHLAG FORM 1	ABLAUF	BEZUGS- TÖNE	DYNAMIK	VORSCHLAG FORM 2
<b>Einleitung</b>	M <sub>1</sub> : ›Fanfarenmotiv‹ (Tr.) α: ›Wellenmotiv‹ (Str.) β: ›Rufmotiv‹ (Hr.) A: Abbruchmotiv (Kl.) β' (Fg.)	<i>d</i> ( <i>g</i> )	pp  ff	<b>A: Erster Teil</b> (ohne Text)
<b>Erste Strophe</b>	Vorimitation (Ob.) 1. Sopraneinsatz	<i>g</i>	<i>p</i>	<b>B: Mittlerer Teil</b> 1. Periode
<b>Zweite Strophe</b>  (Haupthöhepunkt)	M <sub>2</sub> : Vorimitation (Tr.) 2. Sopraneinsatz Tutti β'' (Str.)	G-DUR  <i>d</i>	ff  fff	2. Periode  (Haupthöhepunkt)
<b>Dritte Strophe</b>	M <sub>1</sub> (Fl. + Fg.) 3. Sopraneinsatz A' (Kl.)	<i>d</i>	ppp	<b>A': Reprise</b> 1. Periode
<b>Vierte Strophe</b>	α (Str.) 4. Sopraneinsatz α + A'' (Bläser/Picc.)		<i>p</i>  <i>f</i>	2. Periode
<b>Coda</b>	5. Sopraneinsatz	<i>g</i>	pppp	<b>Coda</b>

Tabelle 1: Edgar Varèse, *Chanson de là-haut*, Formübersicht

## Der Textbezug

Der Textbezug erfolgt wesentlich mehr durch die vom Orchester übernommenen Elemente als durch das von der Stimme gesungene Tonmaterial. Die Instrumentalmusik übernimmt den semantischen Textinhalt<sup>3</sup>, während der eigentliche Text durch die Stimme dargestellt wird. Dadurch führt die Analyse der rein musikalischen Elemente zur vollen Wahrnehmung des Textinhaltes; musikalisches Verständnis und ästhetisches Erlebnis gehen weit über den semantischen Textinhalt hinaus. (Tab. 2).

## Werk- und Höranalyse

Nachdem eine Höranalyse erarbeitet wurde, besteht natürlich das Bedürfnis, die Unterschiede zwischen den durch das Hören erkannten Strukturen und der gelesenen Analyse gründlich zu ermitteln. Worin bestehen diese Unterschiede, wie artikulieren sie sich? Geht es hier um Ergänzungen oder um Gegensätze? Können diese zwei Arbeitsprozesse als komplementär angesehen werden, und inwiefern sollten sie dann getrennt oder gemeinsam eingesetzt werden?

Was das Repertoire des 20. Jahrhunderts betrifft, stößt man immer wieder auf die Vielfalt der angewandten Satztechniken und auf die Komplexität der harmonischen Verläufe, die einen vor einer Höranalyse zurückschrecken lassen. Eine differenzierte Analyse der Tonsprache bei Varèse ist ausschließlich auditiv unmöglich: Die Aggregate und die resultierenden Spannungs- und Entspannungseffekte werden zwar ›affektiv/unbewusst‹ wahrgenommen, die technische Erklärung dazu erfordert aber die Lektüre der Partitur. Unter den Aspekten der harmonischen Analyse dieser *Offrande*, die durch Hören unentschlüsselt bleiben, sind die Verbindungen zwischen dem Material der melodischen Motive und den harmonischen Strukturen sowie die eigene Struktur der Klangblöcke zu erwähnen. Die Verbindung zwischen dem Anfangsakkord oder dem Akkord der Harfe einerseits und dem ›Trennungsmotiv‹ der Klarinette bzw. der melodischen Linie der Stimme auf dem Text »Je sonne mon clairon vers toutes les mers« und »Sur le chemin de ton parfum« erscheint anhand der Partitur in besonders klarer Weise: Es handelt sich um dasselbe Tonmaterial (reine Quart + Tritonus) in senkrechter oder waagrechter Anordnung.

3 Der Text mit dem Titel *Chanson de là-haut* ist vom Vincent Huidobro (1893–1948).

<b>CHANSON DE LÀ-HAUT GESANG VON OBEN</b>		
La Seine dort sous l'ombre de ses ponts. <i>Die Seine schläft im Schatten ihrer Brücken.</i>	Schlaf, Ruhe	kein rhythmisches Motiv, Liegeton der Tr.
	Wasser / Schatten / Brücken	Wechselnote von M1 bzw. Wellenmotiv $\alpha$ . Wellenartige Auf- und Abbewegung der Kl und Harfe.
	Wasser (schimmern)	Flageolett-Töne der Streicher
Je vois tourner la terre <i>Ich sehe die Erde sich drehen</i>	1) Erde 2) Drehen 3) Erde / Drehen	1) Dur-Dreiklang (natürliche Resonanz) 2) pulsierender Rhythmus 3) kreisförmige Gestalt der melodischen Motive
Et je sonne mon clairon vers toutes les mers <i>Und ich lasse meine Trompete erschallen auf alle Meere zu.</i>	Schall / Clairon	Trompetenmotiv M1 (vgl. Beginn und hier Vorimitation der Stimme) Chaos des Höhepunktes (ff)
Sur les chemins de ton parfum <i>Auf den Pfaden deines Duftes</i>	1) Wege Duft/ 2) Innehalten der Zeit 3) Duft	1) pulsierender Rhythmus (›Gehen‹ ein ›Augenblick zum Genießen‹) 2) stehender Akkord als unbeweglicher Klangblock 3) Sensualität der melodischen Chromatik der Stimme
Toutes les abeilles et les paroles s'en vont. <i>Verschwinden alle Bienen und Worte.</i>	Bienen (Summen)	Geräusche des Orchesters (Schlagzeug)
Reine de l'aube des pôles, rose des vents que fane l'automne! <i>Königin polarer Morgenröte, Windrose, die der Herbst verwelkt!</i>	1) Königin 2) Pole / Windrose 3) Verwelken/ Herbst	1) höchster Ton der Stimme ( $b^2$ ) 2) vgl. die zwei Bezugstöne und der G-Dur Dreiklang 3) absteigendes melodisches Profil der Stimme, mit Umkehrung von $\beta$ am Ende (Bsp. 15)
Dans ma tête un oiseau chante toute l'année. <i>In meinem Kopf singt ein Vogel das ganze Jahr.</i>	1) Vogel 2) Jahr/ Dauer	1) A'' (Piccolo + Triangel) 2) <i>recto tono parlando</i> der Stimme. Klangfläche mit reicher Resonanz

Tabelle 2: Edgar Varèse, *Chanson de là-haut*, Text und musikalische Gestaltung



Beispiel 8a: Edgar Varèse, *Chanson de là-haut*, ›Trennungsmotiv‹ (A), Ziffer 2, Klarinette

Violaine de Larminat



Beispiel 8b: Edgar Varèse, *Chanson de là-haut*, >Trennungsmotiv< (A), Ziffer 2, Klarinette; zugehöriges Tonmaterial



Beispiel 9a: Edgar Varèse, *Chanson de là-haut*, >Trennungsmotiv< (A), 6. T. nach Ziffer 6, Klarinette



Beispiel 9b: Edgar Varèse, *Chanson de là-haut*, >Trennungsmotiv< (A), 6. T. nach Ziffer 6; zugehöriges Tonmaterial, Klarinette



Beispiel 10: Edgar Varèse, *Chanson de là-haut*, >Trennungsmotiv< (A), Umkehrung, Ziffer 7, Bläser



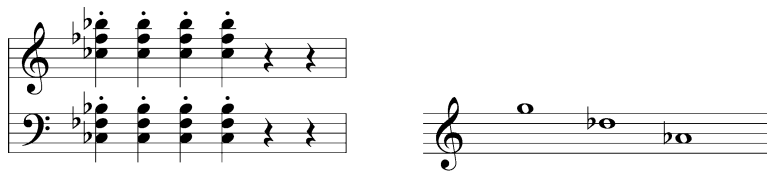
Beispiel 11a: Edgar Varèse, *Chanson de là-haut*, >Wellenmotiv< ( $\alpha$ ), T.3-4, Streicher



Beispiel 11b: Edgar Varèse, *Chanson de là-haut*, ›Trennungsmotiv‹ (A),  
Tonmaterial, Muster: reine Quart + Tritonus



Beispiel 11c: Edgar Varèse, *Chanson de là-haut*, Tonmaterial T.3-4, Streicher



Beispiel 12: Edgar Varèse, *Chanson de là-haut*, Ziffer 6, Harfe



Beispiel 13a: Edgar Varèse, *Chanson de là-haut*, Ziffer 6, Stimme



Beispiel 13b: Edgar Varèse, *Chanson de là-haut*, Ziffer 6, Stimme; zugehörige Klangbildung



Beispiel 14a: Edgar Varèse, *Chanson de là-haut*, 3. T. vor Ziffer 5, Stimme



Beispiel 14b: Edgar Varèse, *Chanson de là-haut*, 3. T. vor Ziffer 5, Stimme;  
zugehörige Klangbildung



## Violaine de Larminat



Beispiel 15a: Edgar Varèse, *Chanson de là-haut*, ›Trennungsmotiv‹ (A), Ziffer 7, Umkehrung, Fagott + Klarinette



Beispiel 15b: Edgar Varèse, *Chanson de là-haut*, ›Trennungsmotiv‹ (A), Ziffer 7, Umkehrung, Fagott + Klarinette; zugehörige Klangbildung(en)



Beispiel 16: Edgar Varèse, *Chanson de là-haut*, ein Takt nach Ziffer 7, Stimme

Eine präzise Analyse der Orchestration und der Klangeffekte, insbesondere des Schlagzeugs, ist ebenfalls ohne Partitur nicht durchführbar. Das Schlagwerk wird hier durchgehend verwendet und sorgt dafür, dass das Stück Kontinuität erhält und nicht als ein bloßes Nebeneinanderstellen von Klangblöcken wirkt. Ohne Schlagzeug würde die Musik einen überwiegend statischen Charakter haben. Die Schlaginstrumente wirken hier wie ein Motor, der den Ablauf steuert, ohne dass ein regelmäßiger Puls entstände oder ständig wahrnehmbar würde. Dies entspricht einer Urfunktion des Schlagzeugs als rhythmischem Grundelement und pulsierendem Steuerungsfaktor; auf den atmosphärischen Aspekt wird jedoch nicht verzichtet. Das Schlagzeug übernimmt nirgendwo eine strukturelle thematische Funktion, sondern hat nur eine Verbindungsfunktion (vertikal in der Orchestration sowie horizontal auf der Zeit- bzw. Formebene) und wirkt sehr subtil, aber höchst effektiv im Hintergrund. Jedes Schlaginstrument übernimmt eine bestimmte klangliche Funktion, die darin besteht, die anderen Orchesterinstrumente zu umhüllen: Die resonanzfähigen Instrumente wie z.B. Becken und Gongs beeinflussen und verstärken die Resonanz der Akkorde mit den Flageoletönen in den Streichern und den Glissandi der Harfe<sup>4</sup>; die kleine Trommel und das Tamburin erscheinen unauffällig auf den Text »Je vois tourner la terre et je

4 Vgl. Edgar Varèse, *Offrande*, Ziffer 2, um Ziffer 6 bis zum Schluss.

sonne mon clairon vers toutes les mers«<sup>5</sup>; das Triangel verstärkt die hohen Töne von Flöte und Piccoloflöte.<sup>6</sup>

Ein weiterer Aspekt ist die Interaktion zwischen Tonsprache und Instrumentation. Die Spannungs- und Entspannungsbewegungen sind nicht in den Harmonieverläufen enthalten, sondern in der Teilung des Schlagzeugs in zwei Gruppen: Die trockenen Schlaginstrumente und diejenigen mit wenig oder kurzer Resonanz ohne bestimmte Tonhöhe übernehmen kleine Rhythmen, die die Spannungsgesten steuern und leiten, während die resonanzfähigen Instrumente (Gong, Becken) die Entspannungsphasen übernehmen. Die zeitlich aufbauende formale Funktion wird also nicht mehr der Harmonik, sondern der Instrumentierung bzw. dem Schlagwerk übergeben, während die Harmonik eine klangliche Verbindungsfunktion zwischen vertikalem und horizontalem Tonmaterial übernimmt.

Ein dritter Punkt betrifft die Interpretation bzw. die Aufnahme, mit der die Höranalyse erfolgt. Diese wird automatisch davon beeinflusst werden, sei es, dass verschiedene Elemente von einem Dirigenten interpretatorisch besonders hervorgehoben werden, sei es, dass die Klangqualität der Aufnahme oder der verwendeten Hörgeräte einer Live-Aufführung nicht entsprechen kann. Die Wahrnehmung gleicht womöglich eher der Analyse des Dirigenten und erfolgt – im Gegensatz zur Wahrnehmung beim Lesen – so durch ein Prisma, das das reflektierte Objekt umleitet. Die Quelle der Analyse ist in beiden analytischen Arbeitsprozessen nicht absolut identisch. Es gibt bei der Höranalyse einen Weg mit drei Dimensionen: ›Hören – (der) Interpretation – (bis zur) Analyse‹ und nicht direkt ›vom Lesen der Partitur zur Interpretation‹, wie man es in einer analytischen Vorgangsweise üblicherweise macht.

## Spezifische Probleme der Höranalyse mit dem Repertoire des 20. und 21. Jahrhunderts

Eine weitere Charakteristik der Höranalyse-Übung ist das Problem der Datierung eines Werkes und der Berücksichtigung der geschichtlichen sowie geographischen Umgebung. Die erste *Offrande* wird von den Studierenden spontan meistens den Fünfziger- oder Sechzigerjahren des 20. Jahrhunderts zugeteilt, obwohl das Stück bereits 1921 komponiert wurde und damit zu den Frühwerken Varèses

5 Vgl. Edgar Varèse, *Offrande*, Ziffer 4 bis 5.

6 Vgl. Edgar Varèse, *Offrande*, Ziffer 5.

gehört. Kennt man jedoch das gesamte Werk Varèses, werden die stilistischen Einflüsse seiner Vorgänger (Debussy und die französischen Impressionisten insbesondere) sowie der Bezug zur französischen Ästhetik besonders deutlich. Die unmittelbare Konfrontation mit dem Werk verursacht einen starken – übertriebenen – Neuigkeitseffekt.

Eine ähnliche Problematik ergibt sich bei der Wahrnehmung der Form: Es wurde auf die Neuigkeit des formalen Aufbaus bei Edgard Varèse öfters hingewiesen. In dieser Höranalyse ist eher ein traditionelles formales Denken angewendet worden. Hat Varèse bewusst und mit Absicht in diesem Frühwerk einen eher ›klassischen‹ formalen Aufbau genutzt oder ist die Prägung durch traditionelle Hörgewohnheiten so stark, dass eine Schichtung klassischer Formen hier wahrgenommen wird? Werden im Repertoire des 20. Jahrhunderts tatsächlich neue Strukturen wahrgenommen oder die bekannten formalen Strukturen, die man gespeichert hat, so dass man sie immer wieder erkennt oder zu erkennen glaubt? Gibt es bei der Wahrnehmung der Zeit und deren Organisation bestimmte Muster, die eine Kultur – hier die westliche Kultur – sich angeeignet hat?

Bei diesen beiden zuletzt erwähnten Punkten zeigt sich ein Hauptproblem der Höranalyse im Umgang mit dem Repertoire des 20. Jahrhunderts. »Vor einem Kunstwerk darf man nicht träumen, sondern man muss sich anstrengen, seine Bedeutung zu erfassen.«<sup>7</sup> Und dies gilt meiner Meinung nach auch für so »un tout petit bout d'œuvre, quelque chose de purement intime«<sup>8</sup>, wie Varèse selbst diese *Offrande* bezeichnet hat. Das Zitat Schönbergs steht natürlich für eine besondere Ästhetik und Musikauffassung, die nicht einzig Anspruch auf Gültigkeit haben sollte. Es weist aber indirekt auf die oft diskutierte Problematik der Rezeption des zeitgenössischen Repertoires hin: Ist in manchen Werken der oft höchst komplizierte Kompositionsprozess im Hörergebnis nachvollziehbar? Entsteht in anderen Fällen eine Dichotomie zwischen den Strukturen, die das Auge (anhand der Partitur) einerseits und das Ohr andererseits analytisch wahrnehmen können? Die (hier pädagogische) Frage, welche musikalischen Strukturen bewusst wahrnehmbar sind, welche unbewusst wahrgenommen werden und welche das menschliche Hören überhaupt überfordern, bleibt bei der Auswahl der Stücke, die sich für eine strukturelle Höranalyse eignen, relevant, wenn man den Studierenden ein umfassendes und urteilsfreies Bild dieses Repertoires vermitteln will.

7 Schönberg 1976, 99.

8 »Ein ganz kleines Werkchen, etwas ganz und gar Intimes« (Weid 1997, 75).

## Literatur

Schönberg, Arnold (1976), »Schulung des Ohrs durch Komponieren«, in: *Stil und Gedanke. Aufsätze zur Musik* (= Gesammelte Schriften 1), hg. von Ivan Vojtěch, Frankfurt: S. Fischer, 99–103.

Weid, Jean Noël van der (1997), *La musique du XXè siècle*, Paris: Hachette, Ed. Pluriel.

© 2022 Violaine de Larminat

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

Larminat, Violaine de (2022), »Methodologie und Problematik der Höranalyse des Repertoires des 20. Jahrhunderts am Beispiel der ersten *Offrande* von Edgar Varèse« [Methodology and problems of listening analysis of the 20th century repertoire using the example of the first *Offrande* by Edgar Varèse], in: *Musiktheorie – >Begriff und Praxis<. 2. Jahreskongress der Deutschen Gesellschaft für Musiktheorie München 2002* (GMTH Proceedings 2002), hg. von Stefan Rohringer, 203–221.  
<https://doi.org/10.31751/p.225>

eingereicht / submitted: 15/01/2018

angenommen / accepted: 15/04/2018

veröffentlicht / first published: 01/12/2022

zuletzt geändert / last updated: 01/12/2022