

GMTH Proceedings 2016

Herausgegeben von | edited by
Florian Edler und Markus Neuwirth

›Klang‹: Wundertüte oder Stiefkind der Musiktheorie

16. Jahreskongress der | 16th annual conference of the
Gesellschaft für Musiktheorie
Hannover 2016

Herausgegeben von | edited by
Britta Giesecke von Bergh, Volker Helbing,
Sebastian Knappe und Sören Sönksen

GMTH Proceedings
<https://doi.org/10.31751/proceedings>

16. Jahreskongress der Gesellschaft für Musiktheorie, Hannover 2016
<https://doi.org/10.31751/p.v.1>

Herausgeber:
Prof. Dr. Florian Edler, Holbeinstraße 14, D-28209 Bremen, floriedler@aol.com
Prof. Dr. Markus Neuwirth, Weststraße 13a, D-52222 Stolberg, markusneuwirth@web.de

Verantwortliche Herausgeber dieses Bandes:
Britta Giesecke von Bergh, Volker Helbing, Sebastian Knappe, Sören Sönksen

PDF-Satz: Dieter Kleinrath

Publikationsrichtlinien / Guidelines: <https://www.gmth.de/proceedings/publication.aspx>

ISSN (Online) 2701-9500
ISBN 978-3-00-066797-8

© 2020 the authors

Gesellschaft für Musiktheorie (GMTH) e.V.
c/o Prof. Dr. Stefan Prey
Clauertstr. 62
14163 Berlin
info@gmth.de



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



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.

Inhalt

Vorwort	9
1. Terminologisches, Theoriegeschichtliches, Philosophisches	
<i>Christian Grüny</i> Grenzen des Rationalen Klang und Theorie	15
<i>Janina Klassen</i> »chugga chug, rrrrrrsplat« (Tom Johnson) Kommunizieren über Klänge und Geräusche.....	37
<i>Wolfgang-Andreas Schultz</i> Die Äolsharfe als Klangkomposition? Philosophische Bemerkungen zur Rolle des Subjekts in der Musik	49
<i>David Wallraf</i> Grenzen des Hörens <i>Harsh Noise Wall</i> und die Metaphorik des Rauschens	57
2. Klang als Gegenstand des Komponierens	
<i>Friedemann Brennecke</i> »Schreiende Klänge« – zur Frühgeschichte des übermäßigen Dreiklangs Detailstudien zu den Geistlichen Konzerten Samuel Scheidts	69
<i>Ariane Jeßulat</i> Phantom-Kontrapunkt	89

Inhalt

Florian Edler

Langsame Doppeltremoli und -triller im spätromantischen Orchestersatz
Zur Analyse und ästhetischen Bewertung von Fluktuationsklängen 107

Konstantin Zenkin

On the Integrity of the World of Sounds: Montage and Organic Unity 129

John Lam Chun-fai

Strawinskys ›Leitharmonie‹: Pentatonik statt *octatonicism* 137

Chao-Chiun Chou

»The Depth of Sound«

The Creation of Sonic Space in Works by Giacinto Scelsi
and Gérard Grisey 151

3. Klang als Analyse-Kategorie (nicht nur) in der neuen Musik

Helga de la Motte-Haber

Phänomenologische und kompositorische Dimensionen des Klangs
Über die Umwertung zentraler Tonsatzparameter und die Aufwertung
von Darstellungsmitteln 165

Konstantin Bodamer

Klanglichkeit und formaler Zusammenhang in Brahms' opp. 114 und 115
Analytische Implikationen eines Begriffs 181

Arvid Ong und Reinhard Kopiez

Die Unterscheidbarkeit musikalischer Cluster
Eine wahrnehmungspsychologische Studie 197

Klara Hayward

Klangfarben in George Crumbs *Vox Balaenae*
Eine hermeneutische Analyse 215

Chae-Lin Kim

Gebärden-Klang?!

Musik und Gebärdensprache bei Helmut Oehring 231

4. Instrumentation, Orchestration, Registrierung

Fabien Lévy

Funktionale Orchestration: Ein Fach in seiner Vorgeschichte 247

Martin Skamletz

»Auch war man hier so klug gewesen, die Partitur mit blasenden
Instrumenten zu bereichern«

Der Orchesterklang in den ersten Jahren des Theaters an der Wien am Beispiel
des Aufführungsmaterials von Domenico Della Marias *Le prisonnier* (1801) 269

Stephen Husarik

Switching Colors on Beethoven's Broadwood Fortepiano

Variation 4 of the Piano Sonata, Opus 111 281

Roberta Vidic

Fantasie(n) und ihre Grenzen

Chromatik an der Pedalarfe zwischen Satztechnik
und Instrumentenbau bis zur Zeit von Berlioz 299

Katja Steinhäuser

Transkription, Imitation, Komposition

Zur Klaviertranskription von Bachs Orgelwerken im
19. und 20. Jahrhundert 323

Jonathan Stark

Vom Klavier zum Orchester

Eine Untersuchung anhand von Gustav Mahlers

Lieder eines fahrenden Gesellen 339

Inhalt

Olja Janjuš

Vom Wald zum Meer in die Stadt

Symbolistische Instrumentationstechniken in Alexander von Zemlinskys Orchesterlied *Die drei Schwestern wollten sterben* 349

Hans-Ulrich Fuß

Klangvariation versus Texttreue

Probleme der Cerha-Instrumentierung des dritten Aktes

von Alban Bergs *Lulu* 365

5. Sound in der Pop- und Rockmusik

Hans Peter Reutter

Die Polyphonie der Personae

Vokalarrangement bei Kate Bush und Annie Lennox 393

Hubertus Dreyer

David Bowies *Lazarus*: Sound, Semiotik, Spiritualität..... 411

Asita Tamme

Sound Kitchen

Sampling in der Popmusik 425

Elke Reichel

Musiktheorie zum Klingen gebracht

Wege in die künstlerisch-pädagogische Praxis 439

6. Geschichte der Musiktheorie, aktuelle Theoriebildung

Stefan Fuchs

Noch einmal: Die Artusi-Monteverdi-Kontroverse 453

David Erzberger

Der Klang der siebten Silbe 469

<i>Stefan Garthoff</i>	
Axaxas Mlö.	
Beispiele, Theorien und didaktische Konzepte endlicher Systeme in Kompositionslehren des 17. und 18. Jahrhunderts	481
<i>Norbert Fröhlich und Pierre Funck</i>	
Wählt die Tonart die Musik?	
Wie die Stimmung eines Tasteninstrumentes die Komposition beeinflusst	503
<i>Stephan Zirwes</i>	
Irrweg oder Offenbarung?	
Albrechtsbergers ›reinsten Satz‹ in Theorie und Praxis	525
<i>Birger Petersen</i>	
Generalbass, Satzmodelle, tonale Netze	
Matthias Waldhör als Musiktheoretiker	537
<i>Owen H. Belcher</i>	
Analysis from a Dualist Perspective:	
»Frühling« from Richard Strauss's <i>Vier letzte Lieder</i>	551
<i>Stefan Mey</i>	
Wittgensteins Hase und Roschs Vögel	
Sind ›Prototypen‹ ein Thema für die Musiktheorie?	563
<i>Oliver Schwab-Felisch</i>	
Musiktheorie als Metatheorie	585

Vorwort

Der Klang ist in der Musiktheorie angekommen. Ob in Neuer Musik, in Pop- und Rock- oder in hochromantischer Musik: In all diesen Bereichen zeichnet sich – ausgelöst möglicherweise durch Entwicklungen innerhalb der musikalischen Post-Avantgarde – auch im analytischen und theoretischen Schrifttum, bis hinein in den Kanon universitärer Studiengänge, eine Tendenz ab, den Klang als das anzuerkennen und zu diskutieren, was er immer schon war: als zentrale, unvermeidbare Kategorie von Musik. Dabei ist nach wie vor unklar bzw. umstritten, was im Einzelfall unter Klang zu verstehen sei – eine ›Klangfarbe‹, ein Geräusch, ein Akkord, ein Komplex aus harmonischen, instrumentalen, figürlichen, rhythmischen Bestimmungen oder aber eine Wundertüte, aus der sich jeder herausnehmen darf, was er mag? Was unterscheidet musikalischen von außermusikalischem Klang, und mit welchem begrifflichen Instrumentarium ist den unterschiedlichen Bedeutungsvarianten beizukommen, will man über eine rein assoziative Ebene hinausgelangen?

Um diesen Fragen nachzugehen, fanden sich vom 30.9. bis 2.10.2016 über 150 Interessierte und Mitglieder der *Gesellschaft für Musiktheorie* zum 16. Jahreskongress in der Messestadt Hannover ein und realisierten ein reichhaltiges, nahezu 90 Vorträge umfassendes Programm. Das zunächst naheliegende Fachgebiet Orchestration / Instrumentation – mit Fragen der Registrierung, Dramaturgie und Struktur von Klängen – wurde dabei u.a. um den Themenkomplex elektronischer Musik erweitert. Der Gefahr einer fehlenden theoretischen Konkretion versuchte man unter anderem mit Ansätzen der Spektralanalyse, Helmut Lachenmanns Klangtheorien sowie systematisierenden und assoziativen sprachlichen Zugängen beizukommen. Zudem spielte der Klang als kompositionsgeschichtliche Größe in vielen Beiträgen eine tragende Rolle, die sich um eine historische Aufarbeitung und Differenzierung satztechnischer Phänomene bemühten. Die geschichtliche Bandbreite der Kongressbeiträge reichte von Musik und Theorie des 16. bis ins 21. Jahrhundert. Erfreulich war dabei auch die (im Kongresssthema von vornherein angelegte) Einbindung neuer und neuester Musik. Beiträge zur Populärmusik – in der der ›Sound‹ zwangsläufig das im herkömmlichen Sinne Notierbare übertrifft – widmeten sich darüber hinaus neben den elektronisch erzeugten oder manipulierten Klangfarben auch der menschlichen Stimme.

Den Auftakt zum Kongress machten die Keynotes von Christian Grüny, Fabien Lévy, Oliver Schneller und Helga de la Motte-Haber, die sich aus unterschiedlichen Perspektiven mit dem Verhältnis zwischen Klang und Theorie auseinandersetzten. Während Grüny etwa anhand des individuellen Timbres der menschlichen Stimme die Schwierigkeit veranschaulichte, zum Wesenskern des Klanges vorzudringen, entwickelte Lévy eine systematische Anleitung des Orchestrierens zum Zweck der praktischen Anwendung im Kompositionsunterricht. Eine zum Logozentrismus neigende Musiktheorie, so Lévy, sehe nur allzu leicht darüber hinweg, dass die Imagination des Komponisten nicht an die theoretische Beschreibbarkeit des Klanges gebunden sei. Oliver Schnellers Keynote (nicht Teil dieses Kongressberichts) leistete einen umfassenden Überblick über die Veränderungen, die unser Verständnis von Klang durch die Entwicklung der elektronischen Musik erfahren habe. Helga de la Motte-Haber nahm die physikalischen mehrdimensionalen Eigenschaften des Tons als Ausgangspunkt ihrer Überlegungen zu metaphorischen Klassifikationen.

Die Sektionen des Kongresses geben zugleich die Struktur der vorliegenden Textsammlung vor:

Die erste Sektion – Terminologisches, Theoriegeschichtliches, Philosophisches – beschäftigt sich mit dem ›Klang‹ in begrifflicher Hinsicht: Wie wird über Klang gesprochen, wie wird er subjektiviert, wo liegen die Grenzen des Hörens und der Darstellung von Klang?

Der Blick darauf, in welcher Weise Klang das Denken in und Komponieren von Musik prägte und prägt, sowie konkrete Fragen des Instrumentierens und des Inszenierens einer Klangvorstellung bilden den Schwerpunkt der Sektion 2 – Klang als Gegenstand des Komponierens. Diskutiert werden Arten des Umgangs mit ausgewählten klang-fokussierten Phänomenen vom frühen 17. bis ins späte 20. Jahrhundert.

Spätestens seit Helmut Lachenmanns »Klangtypen der Neuen Musik« (1966) wird Klang als tragender Analysegegenstand nicht nur Neuer Musik gesehen. Einige Streiflichter in die mittlerweile erreichte Methodenvielfalt wirft Sektion 3 – Klang als Analyse-Kategorie. Die Spanne reicht von wahrnehmungspsychologischen Studien über eine Analyse zum Einfluss einer speziellen Besetzung und ihrer »Klanglichkeit« auf Tonsatz und Form einer Komposition, bis hin zur Frage, welchen Klang eine primär gebärdensprachlich orientierte Partitur erzeugt.

Instrumentation, Orchestration und Registrierung in Praxis und Lehre stehen im Mittelpunkt der vierten Sektion. Untersucht werden zum einen Zusammenhänge zwischen kompositionstechnischen Entwicklungen und Veränderungen in

Bauweise, Klang und Spieltechnik der Instrumente, zum andern Fälle der instrumentalen Bearbeitung oder der (Um-)Orchestration.

Sektion 5 – Sound in der Pop- und Rockmusik – geht dem schwer analysierbaren Komplex des Sounds in populären Stilidiomen nach und versucht dabei zugleich, adäquate Begrifflichkeiten, Analysekatgorien und Methoden zu entwickeln. Musiksemiotische Konzepte werden dabei ebenso herangezogen wie studiotekhnische und soziokulturelle Blickwinkel.

Texte zur Geschichte der Musiktheorie und zur aktuellen Theoriebildung finden ihren Platz in der (vom eigentlichen Kongressthema abgekoppelten) Sektion 6. Dass dabei Theoriebildung und theoriegeschichtliche Forschung oftmals eng miteinander verknüpft sind, versteht sich von selbst. Erstmals innerhalb der *GMTH Proceedings* konnte hier auch ein als Workshop konzipierter Beitrag (Funk / Fröhlich) von den technischen Möglichkeiten einer Online-Publikation profitieren.

Unser Dank gilt all jenen, die den Kongress ermöglicht haben, angefangen von der *Gesellschaft für Musiktheorie* als Veranstalterin, vertreten durch Gesine Schröder und Birger Petersen, die uns rund um die Uhr tatkräftige Unterstützung in allen organisatorischen Fragen gaben, über die *Hochschule für Musik, Theater und Medien*, vertreten durch Susanne Rode-Breyman und Jann Bruns, die uns bereitwillig ihre Räumlichkeiten sowie ungezählte Arbeitsstunden ihrer Verwaltung schenkte, die finanziellen Förderer der wissenschaftlichen und künstlerischen Teile des Kongresses: die *Deutsche Forschungsgemeinschaft*, das *Kulturbüro der Landeshauptstadt Hannover* und das *Konzert des Deutschen Musikrats*, bis hin zu den Mitwirkenden: dem Neuen Ensemble Hannover unter Stephan Meier, dem Daphnis Quartett (Kammermusikklasse Oliver Wille), dem Pianisten Frank Märkel und den zahlreichen Vortragenden, von denen hier nur stellvertretend die vier Keynotespeaker genannt seien: Helga de la Motte-Haber, Christian Grüny, Fabien Lévy und Oliver Schneller, schließlich auch den vielen Helfern im Hintergrund: der Fachgruppe Musiktheorie, die den Kongress als Kollektiv organisierte, Carolin Heidloff als Gestalterin des Programmbuches, und den vielen studentischen Helfern. Gedankt werden soll aber nicht zuletzt den Mitarbeiter*innen des hier vorgelegten Kongressberichts: Den 38 mehr oder weniger geduldig ausharrenden Autor*innen, unseren an der Redaktion mit-beteiligten Kolleg*innen Guido Heidloff Herzig, Laura Krämer, Castor Landvogt, Tobias Rokahr und Tanja Spatz, Maria Lehmann als muttersprachlicher Lektorin für die englischsprachigen Partien und, für das dicke und anstrengende Ende, Markus Neuwirth und Dieter Kleinrath als

Vorwort

diejenigen, die den Kongressbericht in seine jetzige elektronische Form im Rahmen der *GMTH Proceedings* brachten.

Britta Giesecke von Bergh, Volker Helbing, Sebastian Knappe, Sören Sönksen

© 2020 ¹Britta Giesecke von Bergh (b.gieseckevonbergh@gmx.de), ²Volker Helbing (volker.helbing@gmx.de), ³Sebastian Knappe (knaseb@web.de), ⁴Sören Sönksen (soeren.soenksen@gmail.com)

¹Hochschule für Musik und Theater »Felix Mendelssohn Bartholdy« Leipzig, Hochschule für Musik, Theater und Medien Hannover; ²Hochschule für Musik, Theater und Medien Hannover; ³Hochschule für Musik, Theater und Medien Hannover; ⁴Hochschule für Musik Carl Maria von Weber Dresden

Giesecke von Bergh, Britta / Volker Helbing / Sebastian Knappe / Sören Sönksen (2020), »Vorwort«, in: »Klang«: *Wundertüte oder Stiefkind der Musiktheorie. 16. Jahreskongress der Gesellschaft für Musiktheorie Hannover 2016* (= GMTH Proceedings 2016), hg. von Britta Giesecke von Bergh, Volker Helbing, Sebastian Knappe und Sören Sönksen, 9–12. <https://doi.org/10.31751/p.5>.

veröffentlicht / first published: 01/10/2020

1. Terminologisches, Theoriegeschichtliches,
Philosophisches

Christian Grüny*

Grenzen des Rationalen

Klang und Theorie

ABSTRACT: Musiktheorie ist eine singuläre Erscheinung: Keine andere künstlerische Disziplin hat eine derartige Theorie ausprägen können. Die Wandlungen, die nicht nur die Gegenstände der Musiktheorie und ihre theoretische Beschreibung, sondern auch den Theoriebegriff als solchen erfasst haben, haben doch eine grundlegende Tatsache unangetastet gelassen: Die Musiktheorie ist eine Theorie rationaler Strukturen und Verhältnisse, seien sie nun tonsystematisch oder werkbezogen, systematisch oder historisch, mathematisch, kosmologisch, physikalisch oder pragmatisch begründet. Nur als solche konnte sie historische Kontinuität ausbilden. Dass Klang als solcher in einer Theorie dieses Zuschnitts zuerst einmal systematisch ausgeschlossen wird, ist kein Zufall und auch kein behebbares Versäumnis, sondern konstitutiv. Klang wird, wie man aristotelisch sagen könnte, einer Theorie der musikalischen Formen zur Materie, zu dem, was nicht strukturell beschrieben werden kann. Damit wird Klang sozusagen negativ bestimmt als das, was sich der Theorie entzieht – nicht dem theoretischen Zugriff schlechthin, aber diesem speziellen. Indem sich die Musiktheorie dem Klang in seinen verschiedenen Dimensionen zuwendet, wird sie sich in einen anderen Typus Theorie verwandeln müssen bzw. mit anderen Theorietypen in Dialog treten. Aus einer Theorie musikalischer Rationalität wird ein ganzes Ensemble von Theorien unterschiedlicher Rationalitätsweisen, deren Zusammenspiel immer wieder neu austariert werden muss.

Music theory is a singular phenomenon: no other artistic field has been able to develop a theory of this type. Through the centuries, its objects and their theoretical examination and also the concept of theory itself have undergone major changes, while one thing has remained untouched: music theory is a theory of rational structures and relationships, regardless if they are located in the tonal system or the work, sought after in systematic or historical analyses, and founded in mathematics, cosmology, physics or in musical practice. This is what has guaranteed its historical coherence. It is no accident that sound as sound is systematically excluded from a theory of this kind, and this exclusion cannot simply be undone because it is constitutive for this kind of theory. For a theory of musical forms, sound becomes matter in the Aristotelian sense; it turns into something that cannot be described structurally. In this way, sound is negatively determined as that which eludes theory – not theory as such but this particular one. In turning to sound in its various dimensions, music theorists will have to adapt music theory to other types of theory. A theory of musical rationality will turn into an ensemble of theories whose interplay will constantly have to be rebalanced.

Schlagnote/Keywords: Form; form; Materie; matter; Pluralität; plurality; Rationalität; rationality; sense; Sinn

* Keynote-Beitrag

Musiktheorie ist eine Theorie der Rationalität der Musik. – Eine solche globale Aussage wird unweigerlich Widerspruch, ja Protest hervorrufen. Der erste Einwand wird vermutlich darin bestehen, dass Musiktheorie überhaupt nicht eine Theorie ist, sondern ein Fach, eine sehr heterogene Disziplin, die sich über die Jahrhunderte radikal verändert hat und auch heute alles andere als einheitlich ist. Das ist zweifellos richtig. Dennoch zeigt ein Blick auf die theoretische Auseinandersetzung mit anderen künstlerischen Disziplinen, dass die Lage hier eine grundsätzlich andere ist, und der Blick zurück auf die Musiktheorie lässt diese deutlich einheitlicher und geschlossener wirken, als sie von innen erscheint. Die Antwort auf den zweiten Einwand, nämlich den, dass sie nicht auf Rationalität festgelegt werden kann, hängt damit zusammen.

Es gibt nicht auf vergleichbare Weise eine Theorie der Malerei, eine Theatertheorie, eine Literaturtheorie, eine Kunsttheorie im Allgemeinen, wie es Musiktheorie gibt. Hinter all diesen Begriffen verbergen sich so radikal heterogene Ansätze, dass sogar die Vorstellung einer jeweils im Grunde einheitlichen Anstrengung des Begriffs sich kaum halten lässt. Nehmen wir ein Beispiel: Theorien der Malerei im emphatischen Sinne sind Leonardo da Vincis Reflexionen über die Malerei als wissenschaftliche Praxis und Kandinskys und Klees Forschungen über den Bildraum und die Strukturen von Farben und Formen auf der Bildfläche.¹ Nimmt man sie zusammen und abstrahiert von den sehr verschiedenen historischen und systematischen Konstellationen, so könnte man sie als Arbeit an verschiedenen Aspekten ein und desselben Phänomens begreifen: der Organisation von Farben und Formen auf einer Bildfläche in ihrem Verhältnis zur Welt. Und es wäre sicher nicht abwegig, dies insgesamt als »Malereitheorie« zu bezeichnen.

Nur gibt es ein Problem: Die Versuche da Vincis und die Lehr- und Forschungspraxis des Bauhauses sind singuläre Anstrengungen geblieben, die zwar einflussreich waren, aber keine Tradition oder Disziplin ausgebildet haben. Von einer die Jahrhunderte überbrückenden Maltheorie kann keine Rede sein. Die Vorstellung einer Erforschung der Natur vermittelt der Malerei ist nur noch ideengeschichtlich interessant, und die Erforschung der Gesetze der Bildfläche selbst als eine Art systematische Grundlegung der Malerei gehört ebenfalls der Geschichte an. Bezeichnenderweise hat gerade letztere Bewegung entscheidende Impulse von der Musik und der Musiktheorie empfangen und kann als der Versuch begriffen werden, etwas an Strenge und Systematizität Vergleichbares zu erreichen. Er ist offensichtlich gescheitert.

1 Vgl. da Vinci 1990; Kandinsky 1926; Klee 1971.

Demgegenüber gibt es bei allen Brüchen und Verschiebungen in der Musiktheorie eine prinzipielle Kontinuität, die wesentlich in der Beschaffenheit ihres Gegenstands begründet liegt, aber diesen auch auf spezifische Weise fasst und zuschneidet. Die Musik als Gegenstand der Musiktheorie ist zuerst einmal ein Gefüge von diskreten Elementen, die im Hinblick auf ihre Relationen und Strukturen angesehen werden können. Diese Relationen sind rational in einem doppelten und damit höchst emphatischen Sinne: Sie können auf strenge Weise – sei es mathematisch oder physikalisch – analysiert und beschrieben werden und zeichnen sich darüber hinaus durch ihre perzeptive Plausibilität und ihre Sinnhaftigkeit aus. Sie sind sozusagen der handgreifliche Beweis dafür, dass in der Welt Ordnung herrscht, dass diese Ordnung gestaltet werden und unmittelbar eingesehen werden kann. Auch wenn die Emphase deutlich abgenommen hat, kann dies nicht auf die kosmologischen Spekulationen auf pythagoreischer Grundlage beschränkt werden, die seit dem 17. Jahrhundert der Vergangenheit angehören, sondern gilt auch für die Gegenwart oder zumindest Teile von ihr. Mit dem Klang hat eine solche Theorie prinzipielle Schwierigkeiten, deren Ursache nicht in der mangelnden Offenheit oder Flexibilität der in ihr arbeitenden Wissenschaftler liegt.

Ich möchte der Frage von Musiktheorie und Klang im Folgenden in drei Abschnitten nachgehen: Nachdem ich etwas zu dem Theorietypus gesagt habe, von dem ich hier ausgehe (1.), wende ich mich der Frage zu, was in diesem Kontext eigentlich mit Klang gemeint ist oder gemeint sein kann (2.), um schließlich einiges über eine Musiktheorie zu sagen, die sich dem Klang als solchem zuwendet – was sie ja offensichtlich seit langem tut (3.). Dies sollte weder als Rekapitulation von seit langem bekannten Trivialitäten noch, was schlimmer wäre, als Belehrung durch einen Philosophen aufgefasst werden, der von oben herab über ein Fach urteilt, dem er nicht angehört und in dessen Arbeit im Einzelnen er nur sehr bedingt Einblick hat, sondern als Versuch, die sehr besondere Tatsache zu begreifen, dass es überhaupt Musiktheorie gegeben hat und gibt und was das heißt.

1. Was für eine Theorie?

In grundsätzlichen Selbstreflexionen der Musiktheorie lassen sich systematische nicht von historischen Fragen trennen. Wer sich der Geschichte dieses Gegenstandes versichern will, wird dabei auf die Frage gestoßen, als was dieser eigentlich verstanden und praktiziert wurde, wie diese Verständnisse zusammenhängen

und was dies für die heutige Praxis bedeutet; wer sich die Frage nach dem systematischen Status der Musiktheorie und ihren heutigen Möglichkeiten stellt, wird auf ihre Geschichte verwiesen. Die Frage, was die Musiktheorie ist, ist so immer mit derjenigen verflochten, was sie über die Jahrhunderte gewesen ist – was nicht bedeutet, dass die beiden Fragen nicht in deutlicher Spannung zueinander stünden. Wenn man nicht einem unhistorischen Verständnis von Wissenschaft anhängt (und wer tut das heute noch?) und wirklich grundsätzliche Fragen stellen will, ist diese Konstellation unvermeidlich. Die erste Beobachtung ist dabei für gewöhnlich die großer Heterogenität, wobei sich drei miteinander zusammenhängende, aber nicht identische Register von Differenzen unterscheiden lassen: unterschiedliche Ontologien, verschiedene Gegenstandsbereiche und unterschiedliche Ansprüche und Reichweiten.

a. Ontologie: Tobias Janz hält kurz und knapp fest: »Musiktheorie beginnt mit Ontologie.«² Damit kann nicht gemeint sein, dass die Musiktheorie sich in jedem Fall vorab des ontologischen Status ihres eigenen Gegenstandsbereichs versichert, dass sie also selbst Ontologie betreibt, sondern vielmehr, dass sie unweigerlich ein bestimmtes Vorverständnis dieses Gegenstandes und der Beschaffenheit der Welt als solcher hat, der ihr Handeln entscheidend prägt. Ob die Welt sich nach Zahlen ordnet oder physikalisch zu erforschen ist, ob die Musik Sprache oder Zeichensystem ist, führt zu je anderen theoretischen Grundausrichtungen. Dabei muss es, wie Janz bemerkt, durchaus nicht ein einziges geschlossenes ontologisches System sein, von dem ausgegangen wird, sondern unter Umständen eine bunte Mischung unterschiedlicher Vorstellungen; auch heute finden sich noch Reste der pythagoräischen Zahlenmetaphysik, deren ontologische Voraussetzungen längst passé sind.

b. Gegenstandsbereich: Carl Dahlhaus nennt als drei aufeinander folgende Paradigmen der Musiktheorie die antike Ontologie des Tonsystems, die musikalische Satzlehre und die klassisch-romantische Ästhetik des Kunstwerks.³ Gegenstand der Theorie wäre also einmal das System der Töne ohne Rücksicht auf ihre praktische Zusammenfügung, einmal die Regeln der Verfertigung musikalischer Formen und einmal die einzelnen Kunstwerke, und sie selbst wandelt sich von einer Art praktischer Metaphysik zu einer Handwerkslehre und schließlich zu einer mit ästhetischen Anteilen versetzten Analysepraxis. Es ist kein Zufall, dass Dahlhaus die physikalischen, physiologischen und wahrnehmungspsychologischen Grund-

² Janz 2010, 217.

³ Vgl. Dahlhaus 1984, 7.

lagen von Ton und Zusammenklang in dieser Reihe nicht erwähnt, auch wenn sie natürlich seit langem musiktheoretische Aufmerksamkeit erfahren haben; ich komme noch darauf zurück.

c. *Anspruch*: Dahlhaus beginnt seine *Geschichte der Musiktheorie im 19. und 20. Jahrhundert* mit dem Satz: »Der Begriff schwankt zwischen nüchterner oder auch bornierter Empirie und ausschweifender Spekulation, zwischen extremer Verengung und universalem Anspruch.«⁴ Das hat natürlich etwas mit den vorigen beiden Unterscheidungen zu tun, denn wenn die Musik ebenso ganzzahlig organisiert ist wie das Weltall, kann die Theorie gar nicht anders, als einen universalen Anspruch zu erheben. Aber auf der anderen Seite finden sich, wenn sie nicht vollständig als Produkt eines sich auch in Abwesenheit jeglichen Sinnes perpetuierenden Betriebs verstanden wird, auch in der borniertesten Empirie noch Spuren des Anspruchs, am Verständnis eines Bereichs menschlicher Artikulation zu arbeiten, der irgendwie bedeutsam ist und über den analytisch etwas Entscheidendes herausgefunden werden kann, das mehr als die Zerlegung eines Kaleidoskopbildes ist.

In jedem Fall geht es aber, unabhängig von Ontologie, Skopus und Zuschnitt des Gegenstandes und Anspruch der Theorie um Sinnphänomene und nicht bloße Naturvorkommnisse. Man kann diese Sinndimension hochfahren bis zur extremen metaphorischen Aufladung der musikalischen Gefüge oder herunterfahren bis zum Anspruch, die Klänge ungefiltert als Naturphänomene zu hören,⁵ ohne dabei aber der Tatsache zu entkommen, dass aufgefasste Klanglichkeit Sinn ist. In diesem Sinne hatte Helmholtz in seiner Lehre von den Tonempfindungen zwischen seinen physikalischen und physiologischen Forschungen, die nur »Naturphänomene, die mit blinder Nothwendigkeit eintreten«⁶, behandeln, und ästhetischen Untersuchungen unterschieden, die den eigentlich musikalischen Bereich zum Gegenstand haben. Dass von den Pythagoräern bis Rameau und darüber hinaus gerade keine Trennung zwischen der Musik und einer recht unterschiedlich verstandenen und beschriebenen Natur, sondern deren enger Zusammenhang behauptet wurde, darf nicht als Widerspruch dazu verstanden werden. Der Punkt war vielmehr, dass die Natur selbst als Sinn erfahren und erforscht werden konnte, und zwar an der Musik. Dieser Sinn war auch bei Rameau noch an die

4 Ebd., 1.

5 So bekanntlich der Anspruch des mittleren und späten Cage; vgl. dazu kritisch Piekut 2013. Zur Metaphorizität auch scheinbar »rein« musikalischer Verhältnisse vgl. Thorau 2013.

6 Helmholtz 1863, 8.

Zahl gebunden: »Gerade in der Musik scheint uns die Natur das physische Prinzip jener reinen mathematischen Grundbegriffe zu zeigen, auf denen alle Wissenschaften sich bewegen [...].«⁷ Dieses Prinzip liegt in einer bestimmten Ordnung von Relationen und Proportionen, die ebenfalls keine bloßen Vorkommnisse sind, sondern rationale Strukturen von Naturverhältnissen.

Nun ist Rationalität ein Begriff, der in der Geschichte großen Wandlungen unterworfen war und gerade heute alles andere als unumstritten ist. ›Nous‹, ›logos‹, ›intellectus‹, ›ratio‹, Vernunft und Verstand sind nicht dasselbe, und heute kann keiner dieser Begriffe mehr unbefangen verwendet werden. Von einem ungebrochenen Vertrauen in die Vernunft kann keine Rede sein, auch nicht in der Musiktheorie. Dennoch scheint sie mir insofern etwas Besonderes, als ein grundsätzliches Vertrauen in die Rationalität der Verhältnisse, mit denen sie es zu tun hat, sozusagen in sie eingebaut ist, oder anders: die Voraussetzung ihrer Existenz darstellt. Diese Voraussetzung lässt sich auch so formulieren: Die Musik ist eine Ordnung bzw. ein Ensemble von unterschiedlichen Ordnungen und Ordnungstypen. Alle diese Ordnungen lassen sich aber analysieren und darüber hinaus verstehen. Die Analyse ist kein Selbstzweck, sondern erhellt etwas an der Sache und vertieft so das Verständnis, muss es aber andersherum auch voraussetzen. Das verständige Hören von Musik bringt sie nicht hervor, aber sie reichert es an, eröffnet neue Perspektiven und macht es sich selbst durchsichtig. Das ist ihr Versprechen.

Der Begriff der ›ratio‹ eignet sich besonders gut, um dies zu beschreiben. Das Wörterbuch verzeichnet hier eine derartige Menge an Bedeutungen, dass sie kaum mehr unter einen Hut zu bringen scheinen. Bringt man sie aber in eine bestimmte Ordnung und bezieht dies auf die Musik, so lesen sie sich wie ein musiktheoretischer Forschungsprozess: Sache, Verzeichnis, Rechnung, Verhältnis, Rechenschaft, Vernunft.⁸ Das ist mehr als eine Spielerei, denn es beschreibt eine bestimmte Auffassung des Gegenstandes als spezifischer, in sich gegliederter Sache, der mit einer intelligenten Kombination von quantitativen – zählenden und messenden – und qualitativen – verstehenden – Methoden beizukommen ist. Jan Philipp Spricks Zusammenfassung dessen, was in der Musiktheorie systematisch heißen kann, geht genau in diese Richtung, bezieht sich der Begriff doch

7 »C'est dans la Musique que la nature semble nous assigner le principe Phisique de ces premieres notions purement Mathématiques sur lesquelles roulent toute les Sciences [...].« (Rameau 1750, vi, Übersetzung vom Verfasser.)

8 <http://de.pons.com/übersetzung?q=ratio&l=de&in=&lf=de> (10.9.2018).

»zum einen auf die Ordnung und Kategorisierung des musikalischen Materials und der möglichen musikalischen Beziehungen, Strukturprinzipien etc., zum anderen auf den jeweiligen musikalischen Text als funktionales und/oder semantisches System«⁹. Dieses Verständnis ist unabhängig davon, ob die Theorie als Metaphysik, als dann doch eher theorieferne Handwerkslehre oder als Wissenschaft verstanden wird, und es kann nicht einfach als reduzierte Form der Rationalität denunziert werden.

Dahlhaus spricht nicht von der Rationalität der Musiktheorie, bringt aber immer wieder den Begriff des Irrationalen als Gegenbild ins Spiel. Irrational sind ihm Genie- und Gefühlsästhetik, aber auch unkontrollierbare und -analysierbare kommunikative Verhältnisse. Im Zusammenhang mit dem Topos vom Zerfall des Werkbegriffs, dem er immer sehr skeptisch gegenüberstand, schreibt er: »Theorie ist erst möglich, wenn man zugesteht, dass von der Notation oder deren akustischem Äquivalent ein musikalischer Sinnzusammenhang ablesbar ist, dessen Konstituierung nicht einer irrationalen Kommunikation überlassen bleibt, sondern an Bedingungen geknüpft ist, die sich hermeneutisch, durch eine ›Kunstlehre des Verstehens‹, bestimmen lassen, also den Begriff des Kontextes und damit den des geschlossenen Werkes voraussetzen.«¹⁰ Lassen wir die Frage nach der Geschlossenheit des Werks einmal beiseite, so geht es doch um die Anwesenheit von Struktur, Ordnung und Sinn. Diese werden eingefasst von einem bloßen Messen und Rechnen, dem keine perzeptive Nachvollziehbarkeit entspricht, auf der einen, und einer Hermeneutik, die über diese Nachvollziehbarkeit hinaus auf inhaltliches Verstehen aus ist, auf der anderen Seite.

Von hier aus können wir Klang in die Reihe des Irrationalen einfügen. Jene Logik der Klänge, die Schönberg am Ende der *Harmonielehre* anvisiert hat, hat es als solche nie gegeben. Das bedeutet natürlich nicht, dass man nicht auch mit Klanglichkeit und Klangfarben komponieren kann; Schönbergs eigenes drittes der *Fünf Orchesterstücke* op. 16 ist das naheliegendste Beispiel. Lukas Haselböck spricht hier treffend von einer »Auffassung der Klangfarbe als in alle kompositorischen Bereiche eingreifendes Interferenzphänomen«¹¹, wo es aber eigentlich um mehr, nämlich um eine feststellbare Rationalität der Klangverhältnisse gehen sollte. In Schönbergs Worten:

9 Sprick 2010, 151.

10 Dahlhaus 1984, 137.

11 Haselböck 2013, 142.

Ist es nun möglich, aus Klangfarben, die sich der Höhe nach unterscheiden, Gebilde entstehen zu lassen, die wir Melodien nennen, Folgen, deren Zusammenhang eine gedankenähnliche Wirkung hervorruft, dann muß es auch möglich sein, aus den Klangfarben der anderen Dimension, aus dem, was wir schlechtweg Klangfarbe nennen, solche Folgen herzustellen, deren Beziehung untereinander mit einer Art Logik wirkt, ganz äquivalent jener Logik, die uns bei der Melodie der Klanghöhen genügt.¹²

Für die angesprochene Kontinuität zwischen Klangfarbe und Tonhöhe gilt dabei das Gleiche wie für die zwischen Tonhöhe und Tondauer, die Stockhausen fast fünfzig Jahre später festgehalten hat: Sie ist im Prinzip richtig, musikalisch aber kaum plausibel zu machen.¹³ Klang ist nicht auf diese Weise zu rationalisieren und damit aus dieser Perspektive nicht theoriefähig.

2. Welcher Klang?

Nun ist auch der Begriff des Klangs alles andere als eindeutig; so können etwa Töne als Typus von Klängen gelten, und man kann sagen, dass mit der harmonischen Tonalität die komplexe Klanglichkeit des Akkords an die Stelle des in strukturellen Verhältnissen stehenden einzelnen Tones getreten ist. Das meint etwa Eggebrecht, wenn er schreibt, im 18. Jahrhundert sei der Ton »im Klang verloren gegangen«¹⁴. Seit der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts ist Klang (nicht nur) ausgehend von der elektronischen Musik bisweilen zu einer eigenständigen Kategorie geworden. Er ist selbst dasjenige, an dem die kompositorische Gestaltung ansetzt – nicht mehr an etwas, sondern selbst etwas, wie man es vielleicht formulieren könnte.¹⁵ Auch kann man natürlich nicht sagen, dass Klang in der klassischen Musiktheorie überhaupt nicht vorgekommen ist – die Instrumentationslehre ist eine Lehre der Gestaltung von Klanglichkeit. Man wird aber kaum bestreiten können, dass sie es an Strenge kaum mit der Formenlehre aufnehmen kann.

Wovon ich ausgehen möchte, ist Klang als eben das, was von einer auf Relationen und Strukturen setzenden Theorie systematisch ausgeblendet wird. Diese Ausblendung ist kein Betriebsunfall, den man schlicht korrigieren könnte, son-

12 Schönberg 2005, 503.

13 Stockhausen 1963a, 99f.

14 Eggebrecht 1977, 32.

15 Vgl. dazu Utz 2016.

dern für sie konstitutiv. Die in den vergangenen Jahren vielfach beklagte »Klangvergessenheit« der Musiktheorie (und auch der Musikwissenschaft) wurde unter anderem auf die griechische Fixierung auf Zahlenverhältnisse und Geringschätzung der musikalischen Praxis – man denke an Platons Spott über »jene Guten, welche die Saiten ängstigen und quälen und auf den Wirbeln spannen«¹⁶ – und, für unsere Zeit, auf die Notation zurückgeführt, in der die Unterscheidung zwischen den »zentralen« und »peripheren« Toneigenschaften festgeschrieben ist.¹⁷ Mit dem Klang wird so auch die Tatsache des Erklingens, die Situation der Musik und ihre Ereignishaftigkeit ausgeblendet und sie wird, so die Klage, auf eine dürre Struktur reduziert – während sich mit dem Klang das Versprechen des kaum beschränkten Reichtums, der Unmittelbarkeit und Wirklichkeit verbindet.¹⁸ Die Frage ist vor allem, ob es hilft, dies zu beklagen, wenn es konstitutiv für den Typ Theorie ist, der sich trotz aller Wandlungen als Musiktheorie durchgehalten hat.

Um dies zu beschreiben, kann die Aristotelische Unterscheidung von Form und Stoff oder Materie produktiv gemacht werden.¹⁹ Das ist nicht so zu verstehen, als sollten Musiktheorie und musikalische Praxis damit auf das traditionelle Verständnis festgelegt werden, nach dem Klang ausschließlich als Residuum oder Träger struktureller Verhältnisse aufgefasst wird. Trotzdem bietet sich die Form-Materie-Differenz als Ausgangspunkt an, da von ihr aus die Schwierigkeiten markiert werden können, denen sich die Musiktheorie angesichts von Verhältnissen gegenüber sieht, in denen Klang eine andere Position einnimmt und selbst als formbildend auftritt.

Mit dieser Differenz haben wir eine der wirkmächtigsten von Aristoteles' begrifflichen Unterscheidungen vor uns, die sich gegenüber ihrer ursprünglichen Fassung weitgehend verselbständigt hat und in dieser Gestalt nicht erst im 20. Jahrhundert einer grundlegenden Kritik ausgesetzt war. Die Welt, die Dinge, die Erscheinungen und die Wahrnehmung, so die Kritik, sind nicht aus Stoff und Form zusammengesetzt, und es gibt formlose Materie so wenig, wie es immaterielle Formen gibt. Nun entspricht dies genau dem, was Aristoteles selbst sagt, auf den wir daher zurückgehen können.

16 Platon 1971, 531b.

17 Bei Handschin, von dem diese Unterscheidung stammt, war allerdings selbst die Dauer den peripheren Eigenschaften zugeordnet: vgl. Handschin 1948, 1f.

18 Vgl. etwa Voegelin 2010.

19 Tobias Janz greift an dieser Stelle zur Luhmannschen Unterscheidung von Form und Medium, was aufs Ganze gesehen sicher weiterführt (vgl. Janz 2006, 13ff.). An dieser Stelle erscheint mir Aristoteles dennoch treffender.

Die Unterscheidung von Stoff und Form ist ausgehend von alltäglichen Phänomenen gebildet und von vornherein analytisch und relational gedacht. Die Grundfigur lautet: Etwas ist Materie von etwas, und zwar bezogen auf dessen Form. Den Ausgangspunkt auch für die Untersuchung von Naturerscheinungen spielt dabei offensichtlich das Herstellen von Gegenständen bzw. die Betrachtung hergestellter Gegenstände. Dieser Ausgangspunkt spiegelt sich bereits in der Wahl des Wortes wieder: Als Gegenbegriff von Form – dem von Platon übernommenen ›eidos‹ – greift Aristoteles zum Wort für Holz oder Wald, ›hyle‹, womit bereits der Kontext kulturellen Herstellens aufgerufen ist. Holz ist eins der Materialien par excellence: Aus ihm können Häuser und Schiffe ebenso gefertigt werden wie Gegenstände des täglichen Gebrauchs oder Musikinstrumente. Dabei liegt dieser Stoff nicht einfach vor, sondern ist selbst das Produkt menschlicher Tätigkeit: An selbst schon geformten Gegenständen wird eine entqualifizierende, homogenisierende Arbeit vollzogen, die aus den unterschiedlich gewachsenen Bäumen einen Werkstoff macht, der dann in neue Formen gebracht werden kann. Oder auch, in Lachenmanns Worten: »das Holzmöbel als kaputter Baum«²⁰. In der *Physik* heißt es dementsprechend: »In den handwerklichen Zusammenhängen stellen wir selbst den Stoff her um des Werkes willen [...]«²¹

Aus der Perspektive des Tischlers ist das Holz Material, also einer jener bereits vorbereiteten Stoffe, der nun in eine bestimmte Form *gebracht* werden soll – das entspricht in etwa der Situation der Instrumentalistin, deren Instrument und körperliche Abrichtung den Ton als streng kontrollierten Klang für die Formung vorbereitet haben. Aus der Perspektive des nachträglich reflektierenden Philosophen (oder Musiktheoretikers), der diese Unterscheidung endgültig festschreibt, ist Holz bzw. Klang Materie bezogen auf eine *bestehende* Form und unterscheidet sich darin nicht prinzipiell von etwas Natürlichem. Diese Unterscheidung lässt sich an jedem Gegenstand vollziehen, denn »alles, was entsteht, muß teilbar sein, und es muß das eine dies, das andere das sein, ich meine das eine Stoff, das andere Form«²², ohne dass man die beiden jemals real, sozusagen materialiter sondern könnte.

Entscheidend ist die konsequent relationale Fassung des Begriffs: Von Stoff kann immer nur konkret bezogen auf eine Form die Rede sein, als dasjenige, in oder an dem jene Form sich realisiert. Auch der Klang ist nicht an sich Materie,

20 Lachenmann 2004d, 88.

21 Aristoteles 1987, 194b.

22 Aristoteles 1991, 1033b.

sondern nur bezogen auf den rein strukturell gedachten Ton, ebenso sehr könnte er aber in Bezug auf seine eigene Beschaffenheit – Qualität oder Geformtheit – angesehen werden. Also: Materie ist in erster Linie das, was jeweils nicht Form ist oder, genauer, im Kontext einer bestimmten Betrachtungsweise nicht als Form *gilt*. Ihre Beschaffenheit ist durchaus wahrnehmbar, wird aber eben nicht als Form aufgefasst, sondern im Hinblick auf Intensität, Schwere, Wucht, Widerständigkeit, taktile Qualitäten o.ä. Man kann diese Unterscheidung nicht *nicht* treffen, aber man kann sie *anders* treffen.

Bei Umberto Eco findet sich eine zeichentheoretische Formulierung dieser Denkfigur, wenn er den »physischen Aspekt des Signals« als »Material des Signifikanten« beschreibt.²³ Da dieses Material kein gestaltloser Urstoff ist, kann es gerade im Bereich der Kunst selbst relevant werden: »[H]ier wird auch die materielle Konsistenz des Signifikanten zu einem Feld weiterer Segmentierung.«²⁴ Ausgehend vom relationalen Verständnis der Unterscheidung könnte man sagen, dass hier die Grenze zwischen Form und Materie verschoben wird, ohne dass aber das Ganze in eine nun stofflose Form aufgehoben werden könnte. Eco ist hier eher enthusiastisch: »Tonnuancen, Farbintensität, Konsistenz des Materials, taktile Empfindungen, synästhetische Assoziationen, alle sogenannten ›suprasegmentalen‹ oder ›musikalischen‹ Merkmale, die auch im sprachlichen Ausdruck wirksam sind, die ganze Reihe der unteren Kommunikationsebenen; das alles wird jetzt analysiert und definiert.«²⁵ Auch wenn so noch einmal deutlich daran erinnert werden kann, dass jede Formauffassung spezifisch und insofern veränderbar ist, sind doch gleichzeitig die Grenzen dieser Veränderung nicht weniger deutlich.

Entsprechendes gilt für den Klang als Materie tonaler Strukturen: Er hat Aspekte, die sich als Form beschreiben, fassen und kultivieren lassen. Manche dieser Aspekte lassen sich darüber hinaus in Relationen bringen, die sich regeln, beschreiben und klar auffassen lassen. Aber weder das eine noch das andere gilt für alle seine Dimensionen, und vor allem gilt es nicht in einer Weise, die den verstehbaren Strukturen der Töne und ihrer Zusammenhänge analog ist. In der heroischen Zeit der elektronischen Musik, als die Klangsynthese die vollständige Kontrolle des letzten musikalischen Parameters oder besser: die Parametrisierung des Klanges als letztem Bereich, der sich dem bis dahin widersetzt hatte, zu bieten versprach, formulierte Stockhausen: »Materialstruktur und Werkstruktur sollen

23 Eco 1987, 354.

24 Ebd.

25 Ebd., 356.

eins sein.«²⁶ Letztlich bedeutet das, dass die Unterscheidung als solche keinen Sinn mehr hat und überhaupt nicht mehr von Material gesprochen werden kann, da Struktur und Kontrolle vollständig triumphiert haben. Die Frage bleibt, ob sich dies in der Auffassung spiegelt und ob sich hier nicht doch wieder der Eindruck einer Materie einstellt, an der Formung stattfindet und die selbst anders, nämlich weiterhin im Hinblick auf ihre Taktilität, ihre synästhetischen Assoziationen etc. wahrgenommen wird. Die Unterscheidung, an deren Abschaffung der Komponist arbeitet, würde sich so für Hörer*innen auf neue Weise wieder einstellen.

Damit ist auch die für unseren Zusammenhang entscheidende Frage verbunden, auf welche Weise sich dies noch musiktheoretisch fassen lässt. Man könnte meinen, dass die Klangsynthese mit den Analysen und Berechnungen, auf denen sie basiert, selbst schon eine Form der Theorie voraussetzt oder gar verkörpert, an die die akademische Musiktheorie nur noch anzuschließen bräuchte. Ihr Versprechen auf Nachvollziehbarkeit und perzeptive Plausibilität wird sie so aber kaum halten können – die Analyse der Formen des Erklingenden und diejenige seiner physikalischen und informationstheoretischen Voraussetzungen fallen hier keinesfalls zusammen. Wie also soll die Theorie mit dem Klang umgehen?

3. Musiktheorie und Klang

Was auch immer die Musiktheorie tut, wenn sie sich dem Klang zuwendet, sie wird zu einem anderen Typ Theorie werden müssen bzw. sie ist dazu bereits geworden. Eine erste Variante wäre die, mit technischen Mitteln den Klang als physikalisches Ereignis zu analysieren. Man könnte sagen, dass eine Spektralanalyse, wenn sie nicht aus der Perspektive der Akustikerin, sondern der der Musikerin oder Musiktheoretikerin durchgeführt wird, die Klangmaterie als Form beschreibbar machen will – dass es gerade die *Form* der Schwingung ist, die die spezifische Klangfarbe ausmacht, stiftet eine schiefe, aber verführerische Analogie. Aber was für eine Art Analyse ist das und was für eine Form ergibt sie?

Bezugnehmend auf die Unterscheidung zwischen Vorkommnis und Sinn könnte man darauf insistieren, dass es sich hier um eine Analyse der physikalischen Grundlagen musikalischer Gestaltung handelt, die aber das eigentlich Musikalische gar nicht in den Blick bekommt. Nun ist dieser Einwand offensichtlich etwas heikel, weil er leicht in eine dogmatisch-konservative Richtung gehen kann, weil

²⁶ Stockhausen 1963b, 141.

er einem beträchtlichen Teil der zeitgenössischen Musikproduktion seine Relevanz oder Legitimität abzusprechen scheint. Die scharfe Grenze zwischen bloßem Ereignis und Sinn ist immer wieder dazu verwendet worden, bestimmte musikalische Ansätze als sinnlos zu diffamieren, indem die Möglichkeit musikalischen Sinns ausschließlich auf die harmonische Tonalität oder doch zumindest auf Töne und ihre Beziehungen beschränkt wurde.

Es ist hoffentlich klar, dass eine solche normative Wendung nicht im Sinne dessen ist, worum es mir hier geht. Sinnvoll ist der Einwand, insofern er sich nicht auf die Möglichkeiten musikalischer Gestaltung, sondern auf die der theoretischen Analyse bezieht. Mathematische Beschreibbarkeit ist nicht gleichbedeutend mit der Feststellung einer Struktur, die für einen Hörer sinnvoll aufgefasst werden kann, für einen emphatischen Begriff von Rationalität müssten Rechnen und Verstehen aber zusammenkommen. Es mag sein, dass die Ergebnisse einer Spektralanalyse bestimmte Beobachtungen und Beschreibungen stützen und differenzieren helfen; genauso möglich ist es aber, dass sie weder mit den gestalterischen Vorstellungen und Intuitionen der Komponistin noch mit dem beziehenden Auffassen der Hörerinnen auch nur das Geringste zu tun haben und dass sie es auch in keiner Weise erhellen.

Dass das analysierbare Spektrum eines Klangs musikalisch sinnvoll ist, wäre erst zu zeigen, und dieser Aufweis kann nicht selbst in Form einer physikalischen Analyse und mathematischen Berechnung stattfinden. Dass solche Analysen Ausgangspunkt kompositorischer Anstrengungen sein können, die Klangformen und Beziehungen explizit machen, gestalten und so tatsächlich musikalischen Sinn *schaffen* (nicht *finden*), ist eine andere Frage. Sie werden aber nicht an der Richtigkeit ihrer Berechnungen, sondern an der Plausibilität ihrer Ergebnisse gemessen, die dann wiederum theoretisch aufgearbeitet werden können. Eco hatte von Analyse und Definition gesprochen, und die Crux scheint mir hier bei letzterer zu liegen. Definition erschöpft sich nicht in Zergliederung und Messung, sondern ist eine Form des Verfügbarmachens; sie legt Elemente fest, auf die zurückgekommen und mit denen gearbeitet werden kann. Diese Definition ergibt sich aber nicht aus der Analyse selbst, sondern verlangt den kategorisierenden, ordnenden Eingriff.

Dass rein mathematische Analysemodelle ein Problem sind, zeigt sich nicht nur in der Spektralanalyse, sondern auch in Versuchen der Aufarbeitung tonaler Verhältnisse mit mathematischen Mitteln. Ich nehme ein Beispiel aus der ersten Ausgabe dieser Zeitschrift: »Der Tonraum unseres Modells – auch bekannt als *Anti-de-Sitter-Raum* adS_3 – besitzt eine natürliche Metrik (im Sinne der pseudo-

riemannschen Geometrie), die ähnlich der Lorentz-Metrik in der allgemeinen Relativitätstheorie entartet und die konstante Krümmung -1 hat.«²⁷ Wenn ich das als begrenzt mathematisch gebildeter Philosoph nicht verstehe, kann das mein persönliches Problem sein: Es kann eben nicht jeder ohne die entsprechende Vorbildung alles verstehen. Mir scheint aber deutlich, dass sich eine solche Analyse so weit vom Ziel entfernt hat, musikalische Verhältnisse durchsichtig und den Hörerinnen verstehbar zu machen, dass sie ein anderes Feld bespielt als das traditioneller Musiktheorie.

Nichts prinzipiell anderes gilt von einer physiologischen oder neurowissenschaftlichen Untersuchung der Klangverarbeitung, die sich nicht der Frage nach den spezifischen Qualitäten des Hörens stellt. Wo es schließlich um letztere geht, wird in der Diskussion vielfach der Begriff der Qualia verwendet, der ebenfalls nicht unproblematisch ist. Die Diskussion um Qualia stammt aus der analytischen Philosophie des Geistes und dreht sich um die Frage, ob es so etwas wie phänomenale Erlebnisse überhaupt gibt, ob sie letztlich auf hirnpfysiologische Vorgänge reduziert werden können oder wie sie mit diesen zusammenhängen. Qualia sind einzelnen beobachtbaren Vorgängen hypothetisch zugeordnete phänomenale Qualitäten, Sinn- und Erfahrungsatome als versprengte Reste einer zwischen physikalischen Ereignissen und physiologischen Vorgängen zerriebenen Erfahrung. Ein prominentes Beispiel ist die traditionsreiche »Rotempfindung«, die als Postulat einer physiologischen Theorie mit der tatsächlichen Erfahrung roter Gegenstände in der Welt fast nichts mehr zu tun hat.

In der Musiktheorie ist von Qualia allerdings nicht nur im Zusammenhang mit Klang, sondern ebenso mit Struktur die Rede, etwa in Steven Rings' Tonalitätstheorie.²⁸ Ein Quale wäre auch die nach Auflösung drängende Dissonanz, bei der sich Struktur und Erfahrung überhaupt nicht voneinander trennen lassen. Sie ist eine musikalisch-strukturelle Tatsache, die aber ihren Sinn als solche nur durch die Eigenschaft des Drängenden bekommt, das nur schlecht als rein struktureller Sachverhalt zu beschreiben ist. Umgekehrt ist sie auch kein bloßes subjektives Erlebnis, sondern ein Moment der sich ereignenden und als solche aufgefassten Struktur. Die Rede von Qualia suggeriert dabei, es wären psychische Einzelmomente an einer ansonsten objektivistisch beschriebenen Struktur festzumachen, während man die Lage vielleicht besser als Wechsel von einer Ordnung in eine andere verstehen sollte, die beide unabhängig voneinander nicht verständlich sind.

27 Noll u. Nestke 2003, 107.

28 Vgl. Rings 2011, 41f.

Wirklich schwierig wird es aber in dem Moment, wo es um die phänomenale Qualität eines klanglichen Ereignisses geht, die gerade nicht aus strukturellen Zusammenhängen erklärbar ist und diese umgekehrt erhellt, sondern als spezifische Qualität des Einzelnen erscheint, als jene Materie musiktheoretischer Form, die bisweilen emphatisch als auditive Realität schlechthin verstanden wurde. Physikalische Analysen helfen hier nicht weiter, sondern man wird auf die Wahrnehmung zurückgreifen müssen, die allerdings, wie Christian Utz betont, »nicht in Isolation von poetologischen und performativen Dimensionen von Klang und Musik begreifbar [ist], da sie stets in einem diskursiven kulturellen Raum situiert ist«²⁹. Damit sind wir denkbar weit von den Qualia als Qualitätsatomen, aber auch vom Klang als unbegreifbare Materie der musikalischen Form entfernt. Dieser zutiefst kulturell und diskursiv imprägnierte Klang kann sehr wohl erforscht werden, aber er ist nicht rational im oben skizzierten Sinne. Er ist nicht das Andere der Musiktheorie, sondern gehört einer anderen Ordnung an und muss mit anderen Mitteln aufgearbeitet werden.

Abschließend möchte ich auf drei Beispiele eingehen, die die Herausforderungen des Klangs auf ganz unterschiedliche Weise verkörpern und aus denen sich unterschiedliche methodische Folgerungen ziehen lassen. Das erste von ihnen ist ein etablierter und mittlerweile eher übertheoretisierter Ansatz, nämlich Helmut Lachenmanns *musique concrète instrumentale* und seine eigenen Ausführungen dazu. Lachenmanns Stücke kommen der Analyse insofern entgegen, als sie zwar mit Klängen diesseits der Töne arbeiten, dies aber strukturell tun und sich zumindest insofern in einem recht klassischen Rahmen bewegen. Dafür wird an ihnen aber das Problem der Vermittlung von Klang und Struktur besonders deutlich. Lachenmann in einer Podiumsdiskussion: »Aber was ist, wenn es kein solches vorab erkennbares Dach gibt, weil ich völlig Heterogenes zusammenführe, z.B. ein Pizzicato, einen gepressten Klang und dazu noch eine Dampfhupe? Per Gedächtnis höre ich nun ein Arpeggio dieser drei verschiedenen Elemente – einfach deshalb, weil sie aufeinander folgen.«³⁰ Schönbergs Frage einer Logik der Klangfarbe wird hier insofern verschoben, als diese nicht gesucht oder vorausgesetzt, sondern durch die strukturelle Zusammenstellung postuliert wird. Den Hörerinnen wie den Analysierenden stellt sich dann aber die Frage, was für Relationen das hier eigentlich sind, und weitergehend, was überhaupt ein plausibles Verhältnis von Klängen ist. Was bei der Quinte oder auch beim Tritonus sofort

29 Utz 2016, 36.

30 Lachenmann u. a. 2008, 22.

evident erschien, ist beim Verhältnis eines Rauschens zu einem Knarren vollkommen unklar und für die Theorie weitgehend opak.

Das heißt wie auch in allen anderen Fällen natürlich nicht, dass Theorie als solche hier vor der absoluten qualitativen Spezifität und Individualität, einer Art akustischer *haecceitas*, kapitulieren müsste. Sie muss aber zu anderen Mitteln greifen als die der Analyse von Strukturen in ihrer eigentümlichen Rationalität. Lachenmanns eigenen Ausführungen halten sich hier in der Mitte: Auf der einen Seite versucht er in seinem klassischen Aufsatz zu Klangtypen der Neuen Musik, Klang als Form zu beschreiben und so der Analyse verfügbar zu machen, bis »es keinen Dualismus mehr gibt zwischen ›Klang‹ und ›Form‹«³¹, auf der anderen Seite führt er mit dem Begriff der Aura ein Konzept ein, das sich nicht in Formkategorien fassen lässt und auch nicht in der konkreten sinnlichen oder physikalischen Beschaffenheit des Klangs aufgeht.³²

Zu ersterem ließe sich einwenden, dass Stoff und Form keine Dualität bilden, sondern ein Verhältnis der Komplementarität; aber das trifft Lachenmanns Punkt nicht wirklich. Als Idealbild bringt er den Typus des »Strukturklangs« ins Spiel: eine vollständige Vermittlung von Klang und Struktur, die als ein einziger, differenzierter, zeitlich artikulierter Klang zu begreifen ist. Dabei schlägt er sich allerdings deutlich auf die Seite der Struktur, wenn die klanglichen Details »Funktionen einer Ordnung und Glieder präziser An-Ordnungen« sein und »als solche einen unmittelbar wirksamen Reichtum von Verwandtschafts- und abgestuften Kontrastbeziehungen untereinander entfalten«³³ sollen. Bei aller Präzision bleibt aber die Beschreibung und Analyse derartiger Ordnungen und Beziehungen angewiesen auf ein deskriptives Vokabular, das nicht ohne Anmutungen, Wahrnehmungserfahrungen und Metaphern auskommt, und das gilt nicht nur für Texturen, die Lachenmann scharf von Strukturen abgegrenzt wissen möchte. Ligetis Formulierungen zu Stockhausens *Gruppen*, die zwar ihre eigene, dem Gegenstand angemessene Präzision haben, aber wenig mit traditioneller Musiktheorie zu tun haben, sind ein Beispiel für eine Art des Sprechens, auf die man nicht ganz verzichten können: »Ein gallertartig dichtes, weiches und sensibles Material lässt sich vom zugespitzt-zerhackten nach Belieben durchbohren.«³⁴

31 Lachenmann 2004a, 20. Noch stärker: »Klang [...] ist eine Struktur Erfahrung [...]« (Lachenmann 2004c, 75).

32 Vgl. Lachenmann 2004b, 46.

33 Lachenmann 2004a, 18.

34 Ligeti 2007, 98.

Der Fall der Aura als historisch-kultureller Resonanzraum von Klängen und Klangverbindungen geht darüber noch hinaus; hier ist es unvermeidlich, in eine eher kulturhistorische und kulturwissenschaftliche Betrachtung überzugehen, die die Assoziationsräume bestimmter Klänge, ihre Herkunft und Geschichte und damit immer auch ihre Bindung an bestimmte historische und gesellschaftliche Konstellationen untersucht. Damit verlässt man natürlich nicht den Bereich der Rationalität als solcher, wohl aber denjenigen der als solchen intelligiblen Strukturen.

Mein zweites Beispiel ist Bob Dylan, bei dem Klang sich vor allem auf die Stimme bezieht – womit ein großes Thema der letzten Jahre angesprochen ist, an dem sich der Topos der spezifischen Klanglichkeit bündelt, die mit Körperlichkeit, Materialität und Individualität zusammengebracht wird und sich dem analytischen Zugriff entzieht.³⁵ Die Literaturen zu Dylan und Stimme sind uferlos, weniger die zu Dylans Stimme aus musikwissenschaftlicher und/oder -theoretischer Perspektive. Ein interessantes Beispiel stammt noch einmal von Steve Rings, der sich mit der Geschichte der Performance des Stück *It's alright Ma, I'm only bleeding* auseinandersetzt. Die Stimme spielt dabei natürlich eine Rolle, im Mittelpunkt stehen aber Fragen der Melodie, Phrasierung und Instrumentierung. An einer Stelle nimmt Rings eine Formalisierung und entsprechende Notation von Dylans Stimmklängen vor: Unterschieden werden »Dylan's ›core timbre‹, which at this stage is gravelly and nasal, with a pronounced ›fatness‹ toward the bass register«, »the coarse growl that is a prominent feature of the late voice«, »a nasal break«, »a curiously clipped ›hoot‹« und »a warble«.³⁶ ›Schotterartig‹, ›ein eigenartig abgeschnittenes Heulen‹ und ›ein Trillern‹ sind, wenn auch sehr ungewöhnlich, doch treffende Beschreibungen, aber das Versprechen, das sich mit ihrer Formalisierung verbindet – das Festhalten operationalisierbarer Relationen –, wird nicht eingelöst und kann nicht eingelöst werden.

Noch mehr als im Fall von Lachenmanns Klängen ist der Übergang in eine andere Form von Theorie hier unausweichlich. Das Problem ist dabei gar nicht so sehr die Tatsache, dass es eine solche Theorie oder vielmehr: eine ganze Palette unterschiedlicher theoretischer Zugänge geben muss, sondern eher der Zusammenhang zwischen beiden. Die meisten Texte zu Dylan sind erzählend, kulturwissenschaftlich oder beschäftigen sich mit seinen Texten; in den Auseinandersetzungen mit seiner Stimme finden sich meisterhafte Beschreibungen wie die

35 Vgl. etwa Kolesch u. Krämer 2006.

36 Rings 2013, § 73.

von Greil Marcus, die aber nur sehr selten in Verbindung musiktheoretischer Kompetenz auftauchen. Richard Kleins Buch ist hier eins der wenigen deutschsprachigen Beispiele.³⁷ Der Zusammenhang der verschiedenen methodischen Zugänge lässt sich dabei nicht vorab regeln, sondern muss in Fühlung mit dem Gegenstand immer wieder neu hergestellt und plausibel gemacht werden. Dass es immer wieder zu einem, mit Steven Rings' Worten, »grinding of conceptual gears in the transition from the music-theoretical to the critical-theoretical«³⁸ kommen wird, ist unvermeidbar.

Die Rede von einem »grinding of gears« bringt mich auf etwas grobe Weise zu meinem letzten Beispiel, das ebenfalls aus der Popmusik stammt: die Band Sonic Youth. Sie kann hier eher als Beispiel für eine Musikrichtung stehen, aus der sie aber durch ihre Reflektiertheit und ihre Offenheit auch für Neue Musik heraushebt. Hier soll es nur um eine Dimension gehen, die bisher noch nicht thematisiert wurde, die aber für die Rockmusik absolut zentral ist: die körperliche Dimension des Klangs, bei der sich die spezifische Klanglichkeit mit dem Schalldruck verbindet. Es kann nicht ignoriert werden, dass diese Musik *laut* ist und dass die Lautstärke das Klangbild von elektrischen Gitarren und Schlagzeug entscheidend prägt. Die Differenziertheit der Gitarrenklänge bei Sonic Youth findet in einer Klangmauer statt, die die Körper der Hörerinnen durchdringt und deren Formen daher buchstäblich am eigenen Leibe erfahren werden.³⁹

Auch wenn die distanzierte Beobachtungsperspektive hier endgültig an ihre Grenzen kommt, wird die Theorie sich doch nicht im Evozieren und Nacherzählen von Intensitätserfahrungen erschöpfen können. Stattdessen müsste es darum gehen, eine Form der theoretischen Aufarbeitung zu kultivieren, die sich zwischen Beschreibung, kulturwissenschaftlich informierter Interpretation und musikalischer Analyse bewegt. Ein wichtiger Teil dieser Anstrengung ist Arbeit an der Sprache, ihren Möglichkeiten und der Präzision ihres Ausdrucks, die mit strenger Analyse fast nichts mehr zu tun hat.

Um zum Schluss auf den Anfang zurückzukommen: Wenn Musiktheorie keine Theorie, sondern ein ganzes Ensemble von unterschiedlichen theoretischen Zugängen und Methoden ist, stellt der verlangte Methodenpluralismus für sie kein Problem dar. In diesem Sinne bemerkt Christopher Hasty: »music theory as a sub-discipline is free to move beyond questions of ›the notes‹ and indeed to ques-

37 Vgl. Klein 2006.

38 Rings 2015, 666.

39 Vgl. Grüny 2014, 336ff.; zu Sonic Youths Beziehung zur Neuen Musik vgl. Janz 2014, 515f.

tion concepts of fixed structure represented by notation and thus to join others in addressing questions of musical meaning, communication, and performance«⁴⁰. Das ist eine erfreulich liberale Haltung; die Frage ist nur, wie von ihr aus die Frage nach der Kontinuität der Disziplin und dem geteilten Verständnis ihres Gegenstands beantwortet werden kann. Das hängt damit natürlich eng mit der Frage der akademischen Verankerung und Abgrenzung zusammen, die ich hier gar nicht thematisiert habe.

Ich habe Musiktheorie hier recht eng als rationale, analytische Auseinandersetzung mit Strukturen und Relationen beschrieben. Das sollte natürlich nicht als normative Festlegung verstanden werden. Vielleicht hat es mehr mit dem Erstaunen des Außenstehenden darüber zu tun, dass es eine solche Theorie überhaupt geben kann. Sie an ihr Versprechen der Rationalität zu erinnern heißt, sie auf eine Erhellung des Hörbaren, auf eine Exposition von musikalischem Sinn zu verpflichten. Im Klang ist sie damit konfrontiert, dass ihr struktureller Sinn nicht der einzige ist und dass ihr Typ Rationalität andere neben sich hat, die nicht so streng und präzise sind, dafür aber reicher an Bedeutungen. Den Klang zur Materie der analysierten Formen zu machen, muss kein Problem sein, denn eine solche Zuordnung liegt auf dem Grund jeder Theorie, wenn auch meist nicht so eindeutig und radikal. Es wäre dann ein Problem, wenn sich die Musiktheorie dessen nicht bewusst wäre und den Dialog mit jenen anderen Formen musikalischer Rationalität verweigerte, was sie längst nicht mehr tut. Dahlhaus' »Kunstlehre des Verstehens« müsste zu einem Ensemble unterschiedlicher Lehren in verschiedenen Konstellationen werden. Ob dies innerhalb ihrer disziplinären Grenzen geschieht oder nicht, ist am Ende egal.

»Wer wagt hier Theorie zu fordern!«⁴¹, schreibt Schönberg im Zusammenhang mit seinem Postulat einer Logik der Klangfarben, bei dem die geniale Sensibilität des Komponisten über die kalte Zergliederung des Theoretikers gestellt wird. Ich würde sagen, Theorie kann in jedem Bereich und für jede Dimension der Musik gefordert und praktiziert werden – die Frage ist nur was für eine.

40 Hasty 2010, 199.

41 Schönberg 2005, 504.

Literatur

- Aristoteles (1987), *Physik, Erster Halbband*, Hamburg: Meiner.
- Aristoteles (1991), *Metaphysik, Zweiter Halbband*, Hamburg: Meiner.
- da Vinci, Leonardo (1990), *Sämtliche Gemälde und Schriften zur Malerei*, München: Schirmer/Mosel.
- Dahlhaus, Carl (1984), *Die Musiktheorie im 18. und 19. Jahrhundert, Erster Teil: Grundzüge einer Systematik* (= Geschichte der Musiktheorie Bd. 10), Darmstadt: WBG.
- Eco, Umberto (1987), *Semiotik. Entwurf einer Theorie der Zeichen*, München: Fink.
- Eggebrecht, Hans (1977), *Musikalisches Denken*, Wilhelmshaven: Noetzel.
- Handschin, Jacques (1948), *Der Toncharakter. Eine Einführung in die Tonpsychologie*, Zürich: Atlantis 1948.
- Haselböck, Lukas (2013), »Zur Klangfarbenlogik bei Schönberg, Grisey und Murail«, in: *Organized Sound. Klang und Wahrnehmung in der Musik des 20. und 21. Jahrhunderts*, hg. von Christian Utz, Saarbrücken: Pfau 2013, 137–162.
- Hasty, Christopher (2010), »If Music is Ongoing Experience, What Might Music Theory Be? A Suggestion from the Drastic«, *ZGMTH Sonderausgabe: Musiktheorie / Musikwissenschaft. Geschichte – Methoden – Perspektiven*, 197–216.
- Helmholtz, Hermann v. (1863), *Die Lehre von den Tonempfindungen als physiologische Grundlage für die Theorie der Musik*, Braunschweig: Vieweg.
- Janz, Tobias (2006), *Klangdramaturgie. Studien zur theatralen Orchesterkomposition in Wagners »Ring des Nibelungen«*, Würzburg: Königshausen & Neumann.
- Janz, Tobias (2010), »Qualia, Sound, Ereignis. Musiktheoretische Herausforderungen in phänomenologischer Perspektive«, *ZGMTH Sonderausgabe: Musiktheorie / Musikwissenschaft. Geschichte – Methoden – Perspektiven*, 217–239.
- Janz, Tobias (2014), *Zur Genealogie der musikalischen Moderne*, Paderborn: Fink.
- Kandinsky, Wassily (1926), *Punkt und Linie zur Fläche. Beitrag zur Analyse der malerischen Elemente*, München: Langen.
- Klee, Paul (1971), *Das bildnerische Denken*, Basel: Schwabe.
- Klein, Richard (2006), *My Name It Is Nothin'. Bob Dylan: Nicht Pop, nicht Kunst*, Berlin: Lukas.
- Kolesch, Doris u. Sybille Krämer (Hg.), *Stimme. Annäherung an ein Phänomen*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2006.
- Lachenmann, Helmut (2004a), »Klangtypen der Neuen Musik«, in: ders., *Musik als existentielle Erfahrung – Schriften 1966–1995*, 2. Aufl., Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 1–20.
- Lachenmann, Helmut (2004b), »Bedingungen des Materials«, in: ders., *Musik als existentielle Erfahrung – Schriften 1966–1995*, 2. Aufl., Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 35–53.
- Lachenmann, Helmut (2004c), »Über das Komponieren«, in: ders., *Musik als existentielle Erfahrung – Schriften 1966–1995*, 2. Aufl., Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 73–82.
- Lachenmann, Helmut (2004d), »Zum Problem des Strukturalismus«, in: ders., *Musik als existentielle Erfahrung – Schriften 1966–1995*, 2. Aufl., Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 83–92.

- Lachenmann, Helmut / Clemens Gadenstätter /Christian Utz (2008), »Klang, Magie, Struktur. Ästhetische und strukturelle Dimensionen der Musik Helmut Lachenmanns« (Podiumsdis-kussion), in: *Musik als Wahrnehmungskunst. Untersuchungen zur Kompositionsmethodik und Hörästhetik bei Helmut Lachenmann*, hg. von Christian Utz und Clemens Gadenstätter, Saarbrücken: Pfau, 13–66.
- Ligeti, György (2007), »Wandlungen der musikalischen Form«, in: ders., *Gesammelte Schriften*, Mainz: Schott.
- Noll, Thomas / Andreas Nestke (2003), »Die Apperzeption von Tönen«, *ZGMTH* 1, 1, 107–135.
- Piekut, Benjamin (2013), »Chance and Certainty. John Cage's Politics of Nature«, *Cultural Critique* 84, 134–163.
- Platon, *Politeia* (= Werke Bd. 4), Darmstadt: WBG 1971.
- Rameau, Philippe (1750), *Démonstration du principe de l'harmonie*, Paris: Durand u. Pissot.
- Rings, Steven (2011), *Tonality and Transformation*, Oxford u. New York: Oxford University Press.
- Rings, Steven (2013), »A Foreign Sound to Your Ear: Bob Dylan Performs ›It's Alright, Ma (I'm Only Bleeding)‹ 1964–2009«, *Music Theory Online* 19, 4. <http://www.mtosmt.org/issues/mto.13.19.4/mto.13.19.4.rings.php#FN10REF> (22.8.2017)
- Rings, Steven (2015), »Analyzing the Popular Singing Voice: Sense and Surplus«, *Journal of the American Musicological Society* 68/3, 663–670.
- Schönberg, Arnold (2005), *Harmonielehre*, Wien: Universal Edition.
- Sprick, Jan Philipp (2010), »Kann Musiktheorie ›historisch‹ sein?«, *ZGMTH Sonderausgabe: Musiktheorie / Musikwissenschaft. Geschichte – Methoden – Perspektiven*, 145–164.
- Stockhausen, Karlheinz (1963a), »...wie die Zeit vergeht...«, in: ders., *Texte zur elektronischen und instrumentalen Musik*, Bd. 1, Köln: Dumont, 99–139.
- Stockhausen, Karlheinz (1963b), »Elektronische und instrumentale Musik«, in: ders., *Texte zur elektronischen und instrumentalen Musik*, Bd. 1, Köln: Dumont, 140–151.
- Thorau, Christian (2013), *Vom Klang zur Metapher. Perspektiven der musikalischen Analyse*, Hildesheim: Olms.
- Utz, Christian (2016), »Auf der Suche nach einer befreiten Wahrnehmung. Neue Musik als Klangorganisation«, in: *Lexikon Neue Musik*, hg. von Jörn Peter Hiekel und dems., Stuttgart u. Kassel: Bärenreiter u. Metzler 2016, 35–53.
- Voegelin, Salomé (2010), *Listening to Noise and Silence. Towards Philosophy of Sound Art*, New York u. London: Continuum.

© 2020 Christian Grüny (christian.grueny@ae.mpg.de)

Max-Planck-Institut für empirische Ästhetik Frankfurt a.M.

Grüny, Christian (2020), »Grenzen des Rationalen. Klang und Theorie«, in: *›Klang‹: Wundertüte oder Stiefkind der Musiktheorie. 16. Jahreskongress der Gesellschaft für Musiktheorie Hannover 2016* (= GMTH Proceedings 2016), hg. von Britta Giesecke von Bergh, Volker Helbing, Sebastian Knappe und Sören Sönksen, 15–35. <https://doi.org/10.31751/p.1>.

veröffentlicht / first published: 01/10/2020

Janina Klassen

»chugga chug, rrrrrrsplat« (Tom Johnson)

Kommunizieren über Klänge und Geräusche

ABSTRACT: Ausgehend von Tom Johnsons Rezension über David Tudors Aufführung von *Pulsers* werden unterschiedliche Reflexionen und Strategien verfolgt, wie über Klang und Geräusch kommuniziert werden kann.

Starting from Tom Johnson's article on David Tudor's performance *Pulsers*, this essay discusses different reflections on and ways to talk about sound.

Schlagworte/Keywords: Acousmatic music; Akusmatik; Geräusch; Klang; Klangtypologie; Noise; Reflecting music; Sound; sound typology; Sprechen über Musik

»Unfortunately, the only way I can see of doing critical justice to the piece is by describing it accurately [...]. 'Pulsers' is mostly about rhythm. [...] One goes chugga chug chugga chug, another goes rrrrrrsplat rrrrrrsplat, another goes ticka tacka tocka tucka, ticka tacka tocka tucka, another goes chunka plunk chunka chunka plunk chunka chunka plunk, and so on.«¹ Tom Johnson bietet in seiner Konzertrezension von David Tudors Live-Aufführung des Stücks *Pulsers* vom 7. Januar 1977 der Leserschaft der New Yorker Zeitschrift *Village Voice* eine onomatopoetische Wiedergabe des Klangerlebnisses an. Mit tiefgründigem Witz wird hier eine zentrale Herausforderung von Konzertkritik offengelegt, nämlich verklungene Musik zu beschreiben. In diesem Fall kommt hinzu, dass das akustische Ereignis im Grenzbereich zwischen Klängen und Geräuschen changiert und sich allein deshalb schon einer Beschreibung durch Begriffe des durmolltonalen Tonsystems entzieht. Bei den über sechs Kanäle emittierten Sounds dominieren rhythmische Patterns den Höreindruck. Die Vielfalt geschichteter, sich überlagernder Impulse gibt dem Stück den Namen: *Pulsers*. Gleichwohl lassen sich auch Färbungen und ungefähre Tonhöhen recht deutlich unterscheiden und stellenweise auch als zusammenhängende Linie quasi ›melodisch‹ zurechthören. Johnsons farbige Versprachlichung deutet das an.

1 Johnson 1989, 266.

Pulsers wurde 1976 als weitgehend elektronisch generiertes Stück komponiert, »by analog, rather than digital, circuitry«², so Tudor im Text zur Schallplatteneinspielung von 1984. Die Erstaufführung erfolgte 1976 beim *Festival d'Automne* in Paris. Nach Johnson sind die elektronischen Klangerzeugungskomponenten »sophisticated homemade«³, nämlich von Tudor auf der Grundlage eines von Gordon Mumma entwickelten Modulators selber konstruiert. Tudors kreative technische Bricolagen gelten als legendär.⁴ Über die rhythmisch profilierten Tonspuren hinaus wird ab Minute 07:07⁵ während einer Dauer von etwa zehn Minuten ein Zuspieldband mit Klängen einer elektronisch bearbeiteten (»heavy electronic doctoring«⁶), improvisierten, in glissandierenden Skalen auf- und ab-schwingenden Violinstimme des japanischen Fluxuskünstlers Takehisa Kosugi hinzugefügt, die in Zusammenarbeit mit Tudor entstand. Eine Live-Improvisation Kosugis, wie von Tudor gewünscht, fand bei der von Johnson besuchten New Yorker Aufführung nicht statt.⁷ Anhand der mir zugänglichen Informationen ist nicht zu entscheiden, ob die Violinstimme (»fixed on tape«⁸) für die Schallplatteneinspielung von 1984 bearbeitet, neu konstruiert beziehungsweise formatiert oder in dieser Form auch schon bei der von Johnson besuchten Performance im Januar 1977 genutzt wurde. Sie bringt eine neue klangreiche Komponente mit eigenen Impulsen ein. Ihren Sound skizziert Johnson mit Vergleichen zwischen Thereminklängen, Walgesang und »something like a wolf turned loose in a gymnasium.«⁹

Das Erzählen von Musik widmet sich, nach Bernd Sponheuer¹⁰, dem ich hier folge, einem zweifachen Paradox, nämlich einmal über ein Ereignis zu berichten, das als ästhetische Erfahrung nicht verbal kommunizierbar ist, und zugleich ein von Sprache unterschiedenes medial selbstreferentielles temporäres Phänomen als Objekt zu beschreiben. Ästhetisch autonome Kunst kommt grundsätzlich

2 Tudor 1984b.

3 Johnson 1989, 266.

4 Tudor 2012b.

5 Die Zeitangabe bezieht sich auf das Audiobeispiel auf *Soundcloud* <https://soundcloud.com/objectocult/01-tudor-pulsers> (7.10.2017).

6 Taylor 1999.

7 Johnson 1989, 267.

8 Taylor 1999.

9 Johnson 1989, 267.

10 Sponheuer 2012, 183–190.

»ohne Sinnkonstitution durch Sprache«¹¹ aus, so Sponheuer. Darin liegt ihre besondere Attraktivität. Gleichzeitig fordert das Musikerlebnis, weil es nicht rational erfasst werden kann, dazu heraus, reflektiert zu werden und die ausgelösten Eindrücke zu vermitteln. Diese Funktion übernimmt Kritik seit der Herausbildung des öffentlichen Konzerts. Musikbezogene Texte operieren argumentativ mit rhetorischen Denkfiguren wie unnennbar, unsagbar, undarstellbar¹² und schaffen damit eine Möglichkeit zur diskursiven Auseinandersetzung mit der emotionalen Wirkung.

Parallel werden im Fachdiskurs unterschiedliche Strategien entwickelt, um Aussagen über Musik zu rationalisieren und zu objektivieren. So kann in Strukturanalysen tonaler Musik anhand der Verschriftlichung in Partituren ein in Kompositions-, Formen- und Harmonielehren konventionalisiertes musiktheoretisches Wissen genutzt werden. Das zur Darstellung von Musikproduktion etablierte und diskursiv codierte Fachvokabular erfüllt das Kriterium hoher Übereinstimmung und allgemeiner Überprüfbarkeit. Selbst wenn diese Analyseinstrumente aufgrund der vorformatierenden und historisch gebundenen Fixierung längst hinterfragt werden und in neuer Musik kaum mehr greifen. Klänge werden darin im Rahmen satztechnischer Konstellationen und durch ihre instrumentenspezifischen koloristischen sowie den damit verknüpfbaren semantischen Eigenschaften definiert.¹³ Für eigenständige Klänge und Geräusche stehen keine vergleichbar standardisierten Beschreibungskriterien zur Verfügung. Arnold Schönberg übernimmt am Ende seiner *Harmonielehre* die von Hermann Helmholtz 1863 für Klang definierten Eigenschaften »Höhe, Farbe und Stärke«.¹⁴ Gemessen würde nur die erste Eigenschaft, während die Farbe bloß »nach dem Gefühl«¹⁵ beurteilt werde, so Schönbergs Fazit, mit dem er für eine künftig zu entwickelnde Klangfarbentheorie wirbt. Geräusche hatte Helmholtz aufgrund der aperiodischen Schwingungen noch ausgeschlossen.

Anfang des 20. Jahrhundert erfolgen aus verschiedenen Richtungen Ansätze zur systematischen Klassifizierung von Geräuschen. Luigi Russolo formuliert im Kontext des Futurismus in seinem provozierenden Manifest von 1913 und der

11 Sponheuer 2012, 185.

12 Vgl. die Beispiele zwischen Kant und Adorno, in: Sponheuer 2012, 183 ff., und Sander 2008, 26 f.; 46 f.

13 Vgl. die historische Übersicht, in: Muzzolini 2006; v. Helmholtz 1896, 20 f.

14 Schönberg 1966, 503, ohne Verweis auf Helmholtz (bei Helmholtz 1896, 19).

15 Ebd.

1916 erweiterten gleichnamigen Schrift *L'arte dei rumori* eine Geräuschästhetik und postuliert eine »neue akustische Sinnlichkeit«¹⁶ als einzig angemessene Musiksprache für die zeitgenössische Moderne. Auf diskursiver wie klanglicher Ebene werden Geräusche als ebenbürtiges Kompositionsmaterial erschlossen. Neu ist die Aufwertung des Auditiven als eigenwertiger Parameter. Russolo kategorisiert für das »futuristische Geräuschorchester«¹⁷ die Klänge in sechs Gruppen, unterschieden nach Charakter, Farbe und Resonanzmaterial. Sie werden von seinen großformatigen skulpturalen Geräuschapparaten (»Intonarumori«)¹⁸ künstlich erzeugt und emittiert. Die klanglichen Profile der Geräuscherzeuger orientieren sich an Fabrik-, Verkehrs- und Umweltgeräuschen, wie dem Stampfen von Maschinen, dem Brummen von E-Werken, dem Quietschen von Untergrundbahnen oder dem »Stimmengewirr[] und Trampeln[] der Menge«¹⁹, ohne sie direkt zu imitieren.

Russolos Benennung von Geräuschfamilien folgt einschlägigen in der Alltagssprache vorhandenen Schallverben: »crepitatore« (knattern, knistern, prasseln), »gorgoliare« (brodeln, gurgeln, kollern), »gracidare« (quacken, schnattern), »ronzare« (brummen, sausen, sirren, surren), »scoppiare« (knallen, krachen, platzen), »sibilare« (lispeln, pfeifen, zischen), »stropicciare« (knautschen, knittern, scharren), »ululare« (heulen). Damit stellt er zugleich ein Vokabular zur Beschreibung bereit. Dafür, dass es in Rezensionen seiner bruitistischen Konzerte auch genutzt wurde, kann ich keine Belege beisteuern.²⁰ Für die einzelnen Klangerezeuger definiert Russolo Tonumfänge analog zu Stimmregistern. Seine nur als Fragment erhaltene Geräuschkomposition *Risveglio di una città* (1913/14) ist auf dem herkömmlichen Fünfliniensystem in Bass- und Violinschlüsselung und einem $\frac{3}{4}$ -Taktraster in einer die Tonhöhenkurven vorzeichnenden Balkennotation samt rhythmischen (?) Vortragszeichen in einer zwölfstimmigen Partituranordnung notiert.²¹ Weder die Instrumente, noch das 1924 mit elektronischer Toner-

16 Russolo 2000, 76.

17 Russolo 2000, 11.

18 Abbildung, in: https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Luigi_Russolo?uselang=de#/media/File:Russolointonarumori.jpg (30.9.2017).

19 Russolo 2000, 9.

20 Eine Aufarbeitung von Aufführungen mit Russolos Geräuschkompositionen in Mailand, Genua, London und Paris, in den Jahren 1913 bis 1930, ist für diesen Beitrag nicht zu leisten. Historische Zeugnisse werden von der Stiftung *Luigi Russolo-Pratella* gesammelt. <https://www.nomus-associazione.org/fondo-russolo-pratella> (3.8.2020)

21 Russolo 2000, 62 f.

zeugung betriebene *Russolophon* (»rumorarmonio«) sind erhalten geblieben. Heutige Einspielungen beruhen auf Rekonstruktionen.²²

Während Russolos Geräuschfamilien erst in den letzten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts wieder ins Blickfeld rücken, haben sich die Geräuscharchive der in den 1920er Jahren neuen Medien Film und Radio kontinuierlich weiterentwickelt. Das rasch zum Massenmedium angewachsene Radio bedient eine weitgehend unbekannte kollektive Hörerschaft und nicht nur ein konzerterfahrenes Publikum. Will man sich auf einzelne Sendungen einlassen, so erfordert das rein auditive Medium ein genaues Hinhören. Im Frühstadium des Rundfunks galt das umso mehr, als die über Mittelwelle gesendeten Signale störanfällig waren und diverse Beeinträchtigungen wie Sirren, Fiepen, Brizzeln, Knacksen, Rauschen, Überlagerungen und Verzerrungen die Ausstrahlungen beeinträchtigten. Während Sendeanstalten ihre Anstrengungen in die Eliminierung von Nebengeräuschen investieren²³, werden diese Phänomene in avantgardistischen Konzepten späterer Jahren als eigenes ästhetisches Material entdeckt. So nutzt John Cage in seinem Stück *Imaginary Landscape No. 4* zwölf Radioapparate, die nach Partituranweisung wie Instrumente zu bedienen sind. Das akustisch erklingende Ergebnis unterliegt in diesem Fall nicht mehr der Tongestaltung durch den Komponisten – er gibt verschiedene Dauern zum Ein- und Ausschalten der Geräte vor –, sondern entsteht bei der Aufführung neu, abhängig von der lokalen und temporären Position der Radios und der im Aufführungssaal zu empfangenden Signale. Rauschen, Pfeifen, Sprache, Musik oder Verzerrungen sind in diesem Konzept ästhetisch gleichwertig. Bei der in Zusammenarbeit mit der Gruppe *Sound:Project* kreierte Tonbandkomposition *William's Mix* (1951–53) sortiert Cage die Klänge und Geräusche in sechs Kategorien, nämlich Stadt-, Land-, elektronische und handgemachte Geräusche (inklusive Musikkultur), Wind (inklusive Gesang) und »small sounds«.²⁴ Die über sechshundert Geräusche sind indessen von ihrem jeweiligen Kontext isoliert und in teils so kurzer Dauer und oft polyphon in bis zu acht Tonschichten montiert, dass ihre Zuordnung zu Cages Kategorien zwecks einer Beschreibung sinnlos wird.

22 Vgl. Johannes Ullmaier, »Nachwort«, in: Russolo 2000, 80–97; und G. Franco Maffina, »Die Fondazione »Russolo-Pratella«, in: Russolo 2000, 108 f. Auf S. 109 bildet ein Foto Russolo (?) am Rumorarmonio ab. Ton- und Bildbeispiele rekonstruierter Geräuscherzeuger finden sich in: <http://www.medienkunstnetz.de/works/intonarumori/audio/1/> (10.10.2017).

23 Vgl. Brech 1996, 104 ff.

24 Kahn 2001, 113.

Die neuen radiophonen Gattungen Funk- und Hörspiel basieren auf Umsetzungen von Manuskripten in akustische Inszenierungen. »[D]ie Verbindung von Musik, Geräusch und Sprache zu einem einheitlichen Klangmaterial« beschreibt Rudolf Arnheim als eine der »großen künstlerischen Aufgaben«²⁵ des Radios. Geräusche dienen der akustischen Abbildung der im Hörspiel erzeugten Wirklichkeit. Dazu konnte auf Techniken und Erfahrungen der Geräuscherzeugung zurückgegriffen werden, die bereits im Stummfilm mit Soundeffekten gemacht worden waren. Im Hörspiel kennzeichnen Geräusche nicht nur Bewegung und Handlung. Sie bilden auch Raum und Umwelt akustisch ab und werden darüber hinaus für Stimmungen und Spannungsmomente eingesetzt, also für alles, was unter »Atmos«²⁶ zusammengefasst wird, sowie für Spezialeffekte. Anfangs agieren Geräuschemacher ›live«²⁷ bei der Produktion. Arnheim empfiehlt indessen in seiner Pionierschrift von 1933, den »Klangbestand einer Funkszene aus mehreren Einzelaufnahmen«²⁸ vorher zu produzieren und mittels Lichttonstreifen zusammenzumischen. Er regt damit eine Anlage von systematischen Geräuschsammlungen als Grundlage für die später Sounddesign²⁹ genannte Arbeit mit Ton und Geräusch an. Schall- und Soundarchive beziehungsweise Datenbanken sind nach unterschiedlichen Kriterien sortiert und werden oft projektbezogen vorproduziert. Dementsprechend vielfältig fallen die Ordnungsraster aus. Das gilt noch eindrücklicher für individuelle Sounddateien, die Komponierende zur Eigenproduktionen anlegen. Pierre Schaeffer, der mit dem Konzept einer »musique concrète« konsequent produzierte Klänge als Kompositionsmaterial nimmt, formuliert in seinem *Traité des objets musicaux* 1966 eine ausführliche Anleitung zur Phänomenologie und Analyse von Tönen.³⁰ Die auf französisch verfasste Schrift wurde in Deutschland allerdings nur verhalten rezipiert.

Die elektronischen Tonerzeugungs- und Bearbeitungspotentiale bereichern das Geräusch- und Klangmaterial schier unendlich. Eine Klangbeschreibung nach Herkunft der Töne, wie in Instrumentationslehren üblich, erfolgt hier nicht mit

25 Arnheim 1979, 6.

26 Lensing 2009, 104.

27 Vgl. das Foto mit Sprecherensemble und Geräuschemacher in Aktion, NBC-Studio, 1920er Jahre, in: [https://en.wikipedia.org/wiki/Foley_\(filmmaking\)#/media/File:Broadcasting_a_radio_play_at_NBC_studio.jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/Foley_(filmmaking)#/media/File:Broadcasting_a_radio_play_at_NBC_studio.jpg) (13.10.2017).

28 Arnheim 1979, 61.

29 Nach Lensing ist der Begriff seit den 1970er Jahren gebräuchlich (Lensing 2009, 37).

30 Vgl. Schaeffer 1966/2002, Livre V, »Morphologie et typologie des objets«, 389–472, und Livre VI »Solfège des objets musicaux«, 475–597.

gleicher Spontaneität, da die Identifizierung elektronisch erzeugter Musik entsprechendes Spezialwissen über die Produktions- und Bearbeitungsprozesse erfordert und bedingt, sodass kaum über die klang- und wirkungsästhetischen, sondern hauptsächlich über die technische Handhabung der zu erzielenden Effekte gesprochen wird. Sonagramme, die Zeitverlauf, Frequenz und Amplitude von Klängen und Geräuschen abbilden, bieten eine hilfreiche mediale Transformation für die Analysen. Umso dringlicher erscheint Karlheinz Stockhausen 1972 eine »Systematik für die Ordnung der Klangfarben«³¹, um »abstrakte Töne«³² benennen und kategorisieren sowie die »Mehrdimensionalität«³³ der Klangwahrnehmung beschreiben zu können. Dazu schlägt er in seinem Vortrag *Vier Kriterien der Elektronischen Musik* dem Fach Musikwissenschaft vor, in Anlehnung an den »Os[t]wald'schen Farbtonkreis«³⁴ Klangfarbenkataloge zu erstellen, »statt sich ewig mit Partituren aufzuhalten, die im 15. Jahrhundert geschrieben worden sind.«³⁵

Ohne sich auf die Polemik einzulassen greift Wolfgang Thies in seinen 1982 publizierten *Grundlagen einer Typologie der Klänge* Stockhausens Anregung auf und widmet sich diesem Unterfangen mit dem Ziel, ein »auf die Hörwahrnehmung bezogenes System zur Klassifizierung und Beschreibung aller denkbaren elementaren Klangerscheinungen durch umgangssprachliche Begriffe«³⁶ unter Ausschluss des studientechnischen Fachvokabulars zu erstellen. Thies sortiert einen auf Annelise Liebes Katalogisierung zurückgehenden umfangreichen »klangbeschreibenden Wortschatz«³⁷ nach sechs Kategorien. Die erste Liste enthält Wörter, die sich auf die »äußere Erscheinung«³⁸ von Klängen beziehen. Die zweite gruppiert lautmalende, die dritte physiologische, die vierte aktionistische, die fünfte materielle und die sechste sonstige Merkmale wie »Intensität«, »Deutlich-

31 Stockhausen 1973, 3.

32 Ebd., 11.

33 Ebd., 12.

34 Ebd., 11. Der Text beruht auf einem Tonbandmitschnitt des Vortrags. Gemeint sein dürfte das von Wilhelm Ostwald in den 1910er Jahren entwickelte umfassende System zur Standardisierung von Farben. Auf Schaeffer geht Stockhausen nicht ein, obwohl er dessen phänomenologischen Ansatz aus eigener Anschauung kannte.

35 Ebd.

36 Thies 1982, 37.

37 Ebd., 43.

38 Ebd.

keit«, »Kontinuität«, »Lage im Raum« und »umgebender Raum«. ³⁹ In einem weiteren Schritt werden von ihm »elementare« ⁴⁰ Klänge als Material für Hörversuche mit Studierenden sowie Hörrihtlinien für die Durchführung der Versuche entworfen. Der Ansatz verbindet qualitative mit quantitativen Methoden, deren Mischung aus Alltagssprachlicher Unschärfe und empirisch überprüfbarer Objektivierbarkeit recht aufwändig ist und bei jeder Anwendung neu zu überdenken wäre.

Konkreter praxisorientiert auf die Produktion von Filmsound bezogen sind die auf der Grundlage von Michel Chions *L'Audio-Vision* entwickelten Anregungen zur Beschreibung von Klangobjekten bei Barbara Flückiger. Da sie die Defizite der verbalen Klangkommunikation als »Ausdruck einer mangelnden Wahrnehmungsschulung im auditiven Bereich« ⁴¹ auffasst, zielen ihre Vorschläge auf eine Sensibilisierung der Klangwahrnehmung. Zum Ordnen und Strukturieren der eigenen Erfahrung dienen W-Fragen, nach der Klangquelle, dem Prozess der Klangerzeugung, dem Klangmaterial, den klanglichen Eigenschaften, dem Ort, von wo aus der Klang erzeugt wird, und wo im Raum was klingt. ⁴² Die letzte Frage gilt dem »Hörstandpunkt« (le point d'écoute). ⁴³ Bei Musikübertragungen durch Bildmedien wird die Herkunft des Tons unwillkürlich der zu sehenden tonproduzierenden Quelle zugeordnet, obwohl der Ton aus Lautsprechern kommt, die sich nicht einmal in unmittelbarer Nähe des Bildes befinden müssen. Ziel ist vor allem die Verbalisierung intuitiver Klangempfindungen, um das Wahrgenommene reflektieren und kommunizieren zu können. Jörg Lensing geht von einer ähnlichen Kritik an der traditionellen Gehörbildung aus. Angeregt durch Murray Schafer fordert er dazu auf, die eigene Umgebung zum kreativen »Hörerlebnis« ⁴⁴ zu machen und listet ebenfalls einen Katalog von W-Fragen auf, nach der eigenen Position, der Materialität der Umgebung, der Bewegung der Klangquelle. In weiteren Schritten sollen die sensorischen und emotionalen Wirkungen fokussiert werden. Darüber hinaus regt er an, ein »Klang-Tagebuch« ⁴⁵ anzulegen, in dem alltägliche wie besondere Hörsituationen festgehalten werden,

39 Ebd., 55.

40 Ebd., 70.

41 Flückiger 2007, 100.

42 Ebd., 102–108.

43 Vgl. Chion 2014, 80–82.

44 Lensing 2009, 195.

45 Ebd., 197.

um die Erinnerung an Klänge mit »poetischer Aura«⁴⁶ zu speichern und damit über ein Repertoire zu verfügen, auf das dann bei der Filmproduktion zurückgegriffen werden kann. Diese konstruktiven Anregungen aus dem Sounddesign können einen leicht umsetzbaren Vorstoß für Musiktheorie und Musikwissenschaft bilden, um Klangwahrnehmung zu fördern und sie selbstverständlicher, als es bis jetzt geschieht, in musikalische Diskurse einzubeziehen.

Um Klänge einordnen zu können, verknüpfen wir sie mit »taktilen«, »visuellen«, »olfaktorischen«, »gustativen« und »räumlichen [...] Vorstellungen und Empfindungen«⁴⁷, so Clemens Gadenstätter. Damit werde ein »polymodales Netz angelegt, das den Klang an unsere Erfahrungen anbindet«, den Klangeindruck »verständlich«⁴⁸ macht und mit der eigenen Erinnerung und Geschichte verknüpft. Aus diesem Pool von Klang- und Selbstwahrnehmung entspringen auch ganz individuelle, freie, assoziative Beschreibungen, die sich keiner systematischen Zuordnung fügen. Trotzdem tragen sie bereichernd zum Diskurs bei, weil sie dazu herausfordern, sich mit den Bildern und Assoziationen anderer über dasselbe Objekt oder gemeinsam Erlebte produktiv auseinanderzusetzen. So berichtet Rebecca Saunders, dass sie nach Wolfgang Rihms Frage, ob ihr Stück »Augen«⁴⁹ und welche Farbe es habe, tagelang nachdenken musste. In einer kleinen Studie entfaltet Michel Butor 1971 die poetische Strategie, Beethovens *Diabelli-Variationen* mit zwei unterschiedlichen Textsorten zu begleiten, nämlich durch einen Wechsel von werkbezogenen Glossen und freieren Beiträgen (»intervention«⁵⁰). Sie gliedern die Variationen, kommentieren und überwuchern gleichsam die Analyse und fügen so dem musikalischen Werk eine eigene literarische Schicht hinzu.

»Über Musik zu sprechen heißt, das Flüchtige am Verschwinden zu hindern«⁵¹, so Lydia Jeschke. Dazu trägt Johnsons Rezension über *Pulsers* wesentlich bei. Sie besticht durch die Fülle unterschiedlicher Darstellungsmodi, mit der er diese Art von Musik überhaupt erst bekannt macht. Neben fantasievollen repetitiven und iterativen onomatopoetischen Entwürfen und illustren umgangssprachlichen Schallwörtern (»sputter«, »snap«, 266) stehen assoziative Bilder und Vergleiche

46 Ebd.

47 Gadenstätter 2017, 364.

48 Ebd.

49 In: Hagedorn 2017, o. P.

50 Butor 1971.

51 Jeschke 2018, 5.

(»like a theremin«, »whale calls«, »wolf turned loose«, 267). Darüber hinaus enthält der Bericht eine Fülle von Sachinformationen, zum Modulator (»home-made«, 266), zur Klangemission und -farbe (»lack of coloristic futzing«, 267), zur polyphonen Klangschichtung, zu kompositorischen Details (die Arbeit mit Patterns) und stilistischen Verortung (kein Minimal), obwohl keine Partitur vorliegt, sondern Tudor, so darf vermutet werden⁵², mit skizzenhaften Diagrammen gearbeitet hat. Nicht minder attraktiv ist die anschauliche Beschreibung von Tudors Performance, der mit seinem elektronischen Equipment wie mit Instrumenten spielt. Indem ich im Akt des Lesens zwischen rationalen und mehrschichtigen poetischen Darstellungsmodi hin und her schalte, gewinne ich einen Gesamteindruck, der über die Einzelinformationen hinausreicht. Darin liegt Johnsons literarische Strategie, das aufgrund der Nichtidentität von Musik und Begriff Undarstellbare erfahrbar zu machen. Das geschieht auf eine so kunstvolle Weise, dass Johnsons Kritiken für die *Village Voice* selber zur Attraktion werden. »Tom Johnson has been the first champion of this new movement in music«⁵³, so Paul Panhuysen. Der Komponist und Sprachklangartist macht auch als Autor Geschichte.

Literatur

- Arnheim, Rudolf (1979), *Rundfunk als Hörkunst*, München: Hanser.
- Brech, Martha (1996), »Rauschen. Zwischen Störung und Information«, in: *Das Rauschen*, hg. von Sabine Sanio und Christian Scheib, Hofheim: Wolke, 99–107.
- Butor, Michel (1971), *Dialogue avec 33 variations de Ludwig van Beethoven sur une valse de Diabelli*, Paris: Editions Gallimard.
- Chion, Michel (³2014), *L'Audio-Vision. Son et image au cinéma*, Paris: Armand Colin.
- Flückiger, Barbara (2007), *Sound Design. Die virtuelle Klangwelt des Films*, 3. Auflage, Zürich: Schüren.
- Gadenstätter, Clemens (2017), »Arbeit an der Welt, an mir in dieser Welt. Hören Verstehen Komponieren«, in: *Geschichte und Gegenwart des musikalischen Hörens. Diskurse – Geschichte(n) – Poetiken*, hg. von Klaus Aringer u.a., Freiburg: Rombach, 363–380.
- Hagedorn, Volker (2017), »Rebecca Saunders. ›Was, das gibt's? Ein Klang, der nur für sich da steht?‹«, *DIE ZEIT* 37/2017. <http://www.zeit.de/2017/37/rebecca-saunders-urauffuehrung-yes-berlin/komplettansicht> (27. 9. 2017)

52 Die mir zugänglichen Internetquellen enthalten Skizzen und Diagramme zu *Rainforest*, nicht aber zu *Pulsers*, vgl. Tudor 2012b.

53 In: Johnson 1989, 18.

- Helmholtz, Hermann von (1896), *Die Lehre von den Tonempfindungen als physiologische Grundlage für die Theorie der Musik*, 5. Aufl., hg. von Richard Wachsmuth, Braunschweig: Vieweg.
- Jeschke, Lydia (2018), [Leserbrief], in: *Avantgarde – Was bleibt? Positionen. Texte zur Neuen Musik* 117, 5.
- Johnson, Tom (1989), »David Tudor's Homemade Pulsers«, in: Ders.: *The Voice of New Music*, Eindhoven: Apolohuis, 266–268; digitale Edition 2014. <http://tvonm.editions75.com/articles/1977/david-tudors-homemade-pulsers.html> (30.9.2017)
- Kahn, Douglas (2001), *Noise, Water, Meat. A History of Sound in the Arts*, Cambridge MA: MIT Press.
- Lensing, Jörg U. (2009), *Sound-Design, Sound-Montage, Soundtrack-Komposition. Über die Gestaltung von Filmtönen*, Berlin: Schiele & Schön.
- Muzzulini, Daniel (2006), *Genealogie der Klangfarbe*, Bern: Lang.
- Sander, Sabine (2008), *Der Topos der Undarstellbarkeit: ästhetische Positionen nach Adorno und Lyotard*, Erlangen: Filos.
- Panhuysen, Paul (1989), »Preface«, in: Tom Johnson, *The Voice of New Music*, Eindhoven: Apolohuis, 18 f.
- Russolo, Luigi (2000), *Die Kunst der Geräusche*, Mainz: Schott.
- Schaeffer, Pierre (1966), *Traité des objets musicaux. Essai interdisciplines*. Nouvelle édition 2002, Paris: Seuil.
- Schönberg, Arnold (1966), *Harmonielehre*, hg. von Josef Rufer, Wien: Universal Edition.
- Sponheuer, Bernd (2012), »Schreiben über Musik«, in: *Ereignis und Exegese. Musikalische Interpretation. Interpretation der Musik. Festschrift für Hermann Danuser zum 65. Geburtstag*, hg. von Camilla Bork u.a., Schliengen: Argus, 183–190.
- Stockhausen, Karlheinz (1973), *Vier Kriterien der elektronischen Musik*, hg. von Wulf Herzogenrath, Sonderdruck, Düsseldorf: Droste.
- Thies, Wolfgang (1982), *Grundlagen einer Typologie der Klänge*, Hamburg: Wagner.
- Tudor, David (2012a), *Chronology of Works*. <http://davidtudor.org/Works/works.html> (4.10.2017)
- Tudor, David (2012b), *Tudor's Electronics*. <http://davidtudor.org/Electronics/electronics.html> (4.10.2014)
- Tudor, David (1984a), *Pulsers*. <https://www.youtube.com/watch?v=fNvH2fzKNMQ> (27.9.2017); <https://soundcloud.com/search?q=David%2BTudor%2BPulsers> (3.10.2017)
- Tudor, David (1984b), *Three Works for Live Electronics. Pulsers, Untitled, Phonemes*, Booklet, Lovely Music, LCD 1601 [A] [D] [D] 7-4529-41601-2-0. <https://www.dramonline.org/albums/david-tudor-three-works-for-live-electronics/notes> (3.10.2017)

Janina Klassen

© 2020 Janina Klassen (jklassen@mailbox.org)

Hochschule für Musik Freiburg

Klassen, Janina (2020), »›chugga chug, rrrrrrsplat‹ (Tom Johnson). Kommunizieren über Klänge und Geräusche«, in: ›Klang‹: *Wundertüte oder Stiefkind der Musiktheorie. 16. Jahreskongress der Gesellschaft für Musiktheorie Hannover 2016* (= GMTH Proceedings 2016), hg. von Britta Giesecke von Bergh, Volker Helbing, Sebastian Knappe und Sören Sönksen, 37–48. <https://doi.org/10.31751/p.2>.

veröffentlicht / first published: 01/10/2020

Wolfgang-Andreas Schultz

Die Äolsharfe als Klangkomposition?

Philosophische Bemerkungen zur Rolle des Subjekts in der Musik

ABSTRACT: Die Äolsharfe galt als Stimme der Natur, des Windes, ohne menschliches Zutun. Sich der Natur anzunähern führte bei den Romantikern und Impressionisten zu einer Musik, bei der Gestalten und Phrasenbildung zugunsten des ›Klanges‹ zurücktraten. Debussys *Prélude Brouillards* (Nebel), in Beziehung gesetzt zur chinesischen Landschaftsmalerei öffnet den Raum für philosophische Überlegungen über die Rolle des Subjekts in der Musik, in Auseinandersetzung mit der Philosophie von Theodor W. Adorno und François Jullien, sowie mit Klangkompositionen von John Cage und Alvin Lucier.

The Aeolian harp was considered to be the voice of nature and of the wind, able to play without any human help. To get closer to nature, Romantic and Impressionist composers reduced the importance of figure and phrasing in favour of sound. The *prélude »Brouillards«* (fog) of Debussy, set in relation to Chinese landscapes paintings, opens the mind for philosophical reflections on the role of subjectivity in music, in light of the philosophy of Theodor W. Adorno and François Jullien and with sound compositions of John Cage and Alvin Lucier.

Schlagworte/Keywords: Cage; chinese landscape painting; chinesische Landschaftsmalerei; Debussy; Klangkomposition; natural phenomena; Naturphänomene; sound composition

Zur Zeit der Klassik und der frühen Romantik lauschte man nicht nur der komponierten Musik eines Mozart oder Beethoven, sondern auch den Klängen der Äolsharfe, die man im Garten oder im offenen Fenster aufstellte, wo sie gleichsam als Stimme der Natur die Landschaft verzauberte – denn der Musiker war der Wind. In einen Rahmen gespannte Saiten, auf denselben Ton gestimmt, werden dem Wind ausgesetzt, und auf eine noch nicht endgültig geklärte Weise entlockt er dem Instrument die Obertöne dieses Tons, bei sanftem Wehen den Dur-Dreiklang der Teiltöne zwei bis sechs, stärker blasend die oft als klagend wahrgenommene Natursept und die None, und heftige Windstöße lassen die

clusterartig dichten, dissonanten höheren Teiltöne erklingen: der »Schrei der Harfe«, wie es in Mörikes Gedicht *An eine Äolsharfe* heißt.¹

Keiner wäre damals aber auf die Idee gekommen, die Klänge der Äolsharfe für einen Ersatz oder für eine Alternative zur komponierten Musik zu halten, fehlten ihnen doch entscheidende Elemente der menschlichen musikalischen Sprache: Gestalten und sprachähnliche Phrasenbildung als Voraussetzung für Bedeutungen und Sinnbezüge, die menschlich-subjektive Ebene. Und doch muss schon damals von der Idee eines gleichsam subjektlosen Klanges, einer unmittelbaren Kundgabe der Natur, eine beträchtliche Faszination ausgegangen sein.

Seit der Barockzeit fanden Komponisten daran Gefallen, Klänge der Natur in Musik zu transformieren: liebliche Landschaften mit Vogelstimmen, Sturm und Gewitter. In der Romantik finden wir das Phänomen, dass gelegentlich schon Gestalten und Phrasenbildung zurücktreten zugunsten des ›Klanges‹: in Wagners *Rheingold* die Tiefe des Rheins und die Regenbogenbrücke, die schimmernde Nacht bei Brangänes Warnruf im zweiten Akt des *Tristan* mit den vielen durcheinander wogenden Stimmen, oder der Wasserfall in der *Alpensinfonie* von Strauss. Hier gehen die musikalischen Gestalten in einem komplexen Gesamtklang auf, und Phrasenbildung verliert an Bedeutung: Annäherungen an die subjektlosen Klänge der Natur. Nun gibt es allerdings kaum ein Beispiel aus der Romantik, wo sich die menschliche Musiksprache nicht alsbald in Gestalt eines Themas zurückmeldet. Aber eine Tür hat sich geöffnet: die Stimme der Natur als ›Klang‹ in Musik zu transformieren. Dabei tritt die subjektive Ebene von Gestalt- und Phrasenbildung zurück – aber wie weit kann man da gehen?

Debussy ist der Komponist, der Naturphänomene Klang werden lässt, ohne sie nur als Kulisse für den Auftritt eines Themas zu benutzen. Trotzdem verzichtet er nicht auf die Ebene von Gestalt- und Phrasenbildung. Dem Prélude *Brouillards* (Nebel) liegt als Haupttonart C-Dur zugrunde, allerdings bitonal verschleiert. Die Melodie der linken Hand mit ihren parallel geführten Dreiklängen (ganz diatonisch C-Dur) führt zu einem gleichsam halbschlüssigen Ruhepunkt auf G-Dur in Takt 4 (wobei die Takte allerdings nicht alle gleich lang sind). In Takt 5 hebt sie, nach den aufsteigenden Quinten *c-g* und *des-as* (Keim des späteren cis-Moll-Motivs), neu an und bleibt ohne Schlusswendung auf G-Dur stehen, durch Ges/Fis-Dur verschleiert, um Raum für eine neue Schicht zu geben, und findet dann, verklingend, in Takt 14–17 ihre Fortsetzung. In Takt 18 wird ein neues Motiv in cis-Moll eingeführt, sich bald mit der ersten Melodie verschränkend, die

1 Vgl. hierzu: Bumiller / Wolff o.J., Minssen 1997a, 232, und Minssen 1997b, 21.

wieder zu der halbschlussartigen Wendung führt, aber dort nicht zur Ruhe kommt. Schließlich folgt, nach einem Teil, der harmonisch von Tritonus-Relationen bestimmt ist, eine Art Reprise in Takt 43, wo cis-Moll zu C-Dur zurückfindet; kunstvoll wird das cis-Moll-Motiv in Takt 47 in C-Dur eingefügt – beide Ebenen sind vereinigt und das Stück klingt aus.

Debussy konnte dem Naturphänomen, dem atmosphärisch-Unbestimmten, Raum geben, ohne ganz auf die menschlich-subjektive Ebene zu verzichten – sie trägt, wenn auch zurückgenommen, den Formablauf, erlaubt Sprachlichkeit, Gestalten und Phrasen, einen harmonischen Plan und motivische Bezüge. Hier haben Naturklang und menschliches Gestalten eine Balance gefunden, die 50 Jahre später die Komponisten der Avantgarde offenbar nicht mehr interessiert hat.

John Cage wollte Musik ohne ein gestaltendes Subjekt, subjektlosen Klang. In seinem Gefolge entwickelt Alvin Lucier eine Installation *Music On A Long Thin Wire*, zu der Peter Niklas Wilson schreibt: »Derjenige, der den akustischen Prozess in Gang setzte, hat keine Kontrolle über seinen Verlauf. Er hat den Mechanismus entworfen, die Maschine installiert und den Schalter umgelegt, mehr nicht. [...] Ein langer Draht, durch einen großen Raum geführt, [...] ein starker Magnet, [...] ein Sinusgenerator, der den Draht in Schwingung versetzt, [...] Mikrophone [...].« So lautet, verkürzt, die Anordnung.² Und so ähnlich machten es ja auch die Äolsharfenbauer etwa 200 Jahre früher – sie hatten ja genauso wenig Einfluss darauf, welche Klänge der Wind ihren Instrumenten entlockte.

Cage und Lucier wären nicht weiter bemerkenswert, wenn bei Vielen da nicht der Gedanke mitschwänge, diese Art Musik sei das Ergebnis der Entwicklung der europäischen Musikgeschichte. Was war geschehen mit dem künstlerischen Subjekt? Hat es sich aufgegeben?

Vielleicht lässt sich diese Entwicklung besser verstehen, wenn man die westliche Kultur einmal von außen betrachtet. Debussys *Nebel-Prélude* hat ja ein ähnliches Sujet wie die chinesische Landschaftsmalerei: dort sind es Berge, Bäume, Bäche, in Nebel getaucht, dadurch ihrer klar umrissenen Identität beraubt, dargestellt in ihrem Werden und Vergehen.

Im Hinblick auf Subjekt und Objekt, auf Identität und Abgrenzung, gibt es bedeutende Unterschiede im europäischen und fernöstlichen Denken. François Jullien³ vermutet allerdings, dass weite Bereiche der westlichen Moderne in der Kunst sich der fernöstlichen Denkweise zu nähern versuchen; in der Musik

2 Zitiert nach Wilson 2003, 50–52.

3 Jullien 2005, 64–66.

könnte der Bereich ›Klang‹ bzw. Klangkomposition das Feld sein, auf dem sich die westliche Kultur auf die Suche nach dem Anderen ihrer selbst begibt.

Nach der im Westen vorherrschenden Auffassung wird das Subjekt gesehen einerseits als Zentrum der Wahrnehmung, das Sinneseindrücke registriert und verarbeitet, andererseits als Willenszentrum, das möglichst autonom über die Objekte in souveränem Handeln verfügt, in jedem Falle klar abgegrenzt von anderen Subjekten und von den Objekten. Nun erheben sich gegen diese von Descartes, Kant und Fichte herkommende Subjekt-Konstitution immer wieder Einwände, aus dem europäischen Denken selber (Hölderlin, Schelling, Merleau-Ponty, Levinas), wie auch von buddhistischer Seite: Dieser Subjekt-Begriff sei verdinglicht, eine Abstraktion, weil er einerseits die Anteile anderer Menschen an der Subjekt-Konstitution vernachlässige und nicht bedenke, dass die abstrakte Subjekt-Objekt-Trennung überhaupt nur möglich sei auf der Basis eines vorwissenschaftlichen, ja vorbegrifflichen Verstehens der Lebenswelt. Toshihiko Izutsu spricht von einem »eigenartigen dynamischen Feld [...], das *durch Abstraktion* das wahrnehmende ›Subjekt‹ und nochmals *durch Abstraktion* das wahrgenommene ›Objekt‹ hervortreten lässt.«⁴ Arimasa Mori schreibt: »Wir müssen uns von der Position befreien, das Selbst sei zuerst da und würde etwas anschauen. Es ist wohl eher so, dass die erfüllte Anschauung selbst der Ursprung ist, aus dem das Ich herausgefiltert kommt.«⁵ Auf westlicher Seite findet man, sich auf Merleau-Ponty beziehend, die Formulierung, es »werden Subjektives und Objektives als Grenzbegriffe – und nicht als widerstreitende Prinzipien – eines Geflechts von Sinnbezügen sichtbar.«⁶

Im Zusammenhang mit den chinesischen Landschaften im Nebel schreibt Jullien: »Wenn der chinesische Maler [...] eine ganze Landschaft malt, wie sie zugleich auftaucht-untertaucht, erscheint-verschwindet, dann deshalb, um ihren Betrachter von der engen Abgeschlossenheit des Ich-Subjekts zu befreien [...].«⁷ »Es gibt«, fährt er später fort, »nicht mehr wahrgenommenes Objekt und wahrnehmendes Subjekt, sondern Korrelation und Austausch zwischen Polen.«⁸ So gilt es, diese Beziehung als Pole eines gemeinsamen, Subjekt und Objekt

4 Izutsu 1979, 46.

5 Zitiert nach Pörtner / Heise 1995, 379.

6 Bermes 2003, XXIII. Hierzu auch: Dreyfus / Taylor 2016.

7 Jullien 2005, 47.

8 Ebd., 62.

umfangenden dynamischen Feldes zu denken, in dem die Pole miteinander verbunden und durch einander konstituiert sind.

Nun findet die Subjekt-Objekt-Problematik der Erkenntnistheorie ihre Entsprechung in der Ästhetik in der Frage nach dem Verhältnis des künstlerischen Subjekts zu seinem Material. Wie stark, als cartesianisches Erbe, das durch Wissenschaft und Technik geprägte Verhältnis eines isolierten Subjekts zur Natur etwa auch Adornos Denken über Musik beherrscht, über das Subjekt und sein Material, zeigt seine Rede vom »System der Naturbeherrschung in Musik«⁹, vom »unterworfenen Material«¹⁰, das es gilt, »technisch zu beherrschen«¹¹, kulminierend in dem Satz: »Das Subjekt gebietet über die Musik.«¹²

Tatsächlich aber formt sich und wächst das Subjekt zusammen mit dem ›Material‹, mit der Musik, durch die es sozialisiert wurde, die es liebt, mit der es sich auseinandersetzt. Nur so bildet sich eine innere Welt der Klänge, der musikalischen Strukturen und der Bedeutungen. Andererseits ist auch das ›Material‹ das Werk unzähliger Subjekte, mit denen das komponierende einzelne Subjekt verbunden ist. Beim Komponieren sollte es ja gerade nicht um das Verfügen über das Material, von außen, gehen, sondern die Musik, ›das Material‹, komponiert gleichsam mit, spielt dem Komponisten Ideen zu, der damit zu einem aktiv-passiv nachvollziehenden Medium wird. Derselbe Adorno hat später nämlich auch geschrieben: »Je höher geartet ein musikalisches Gebilde, desto mehr verhält sich der Komponist als dessen Vollzugsorgan, als einer, der dem gehorcht, was die Sache von ihm will.«¹³

Die Trennung von künstlerischem Subjekt und seinem Material könnte sich als der Grundirrtum der Musikästhetik des 20. Jahrhunderts erweisen, hat aber ihre Wurzeln schon in der Genie-Ästhetik, jenem Künstlerbild, demzufolge ein Künstler souverän über die Töne herrscht. Dieses Bild bedeutete schon immer eine Hybris und war hilfreich allenfalls für die Selbstinszenierung der Künstler, korrelierte aber nur sehr begrenzt mit der Wirklichkeit künstlerischer Arbeit.

Es gibt gute Gründe, gegen dieses Künstlerbild zu rebellieren, wie auch gegen die Vorstellung eines über die Töne verfügenden Ichs, gegen die »musikalische Naturbeherrschung«. Wenn nun John Cage aber die Musik völlig befreien will

9 Adorno 1958, 65.

10 Ebd., 60.

11 Ebd., 54.

12 Ebd., 67.

13 Adorno 1959, 22.

vom künstlerischen Subjekt, dann bleibt er in seiner Negation auf das westliche Bild des sich abgrenzenden, autonomen, sein Material beherrschenden Subjekts bezogen. Seine Gegenposition bedeutet *innerhalb* des westlichen Denkens das Umkippen von einem Extrem ins andere, auch wenn er sich auf fernöstliche Philosophie beruft. In keiner fernöstlichen Musikkultur wird das Subjekt so ausgeschaltet wie bei Cage und Lucier, die gefangen sind im westlichen Dualismus des Entweder-Oder, in der Alternative eines Künstlerbildes – sagen wir der Beethoven-Rezeption – und der Subjektlosigkeit.

All das spiegelt sich auf dem Gebiet der Klangkomposition und der mit ihr einhergehenden ästhetischen Reflexion. Weil sich mit ›Klang‹ eine gewisse Unbestimmtheit und Unbestimmbarkeit verbindet, das Fehlen klar identifizierbarer Gestalten und Phrasen, konnten Klang und Klangkomposition zu einem Gegenbild werden gegen die einseitige westliche Auffassung des Subjekts als isoliertes, abgegrenztes Ich, getrennt vom Anderen und von der Natur.

Gerade weil die Pole – seien es Subjekt und Objekt oder Konkretes und Unbestimmtes – sich nicht ausschließen, sondern Teil eines dynamischen Feldes sind, wird es in der Kunst schwer möglich sein, ganz auf den Pol des Konkreten zu verzichten. Jullien schreibt zur chinesischen Landschaftsmalerei: »Die Entkonkretisierung [...] wird [...] noch nicht zur Abstraktion führen.«¹⁴ Der Maler lässt Berge, Bäume und Bäche aufscheinen, aber dem Musiker fehlen solche Kerne der Konkretion: er muss sie in seiner Musik herstellen und zugleich ihre Verschleierung mitkomponieren. Insofern wäre Debussys Prélude ein ideales Beispiel für den Umgang mit Unbestimmtheit, mit ›Klang‹, weiser als alle Musik, die glaubt, zugunsten des Klanges auf jede Konkretion, letztlich auf die menschlich-subjektive Ebene ganz verzichten zu können.

›Klang‹ und Klangkomposition scheinen tatsächlich das Feld zu sein, auf dem mit rein musikalischen Mitteln der westliche Subjekt-Begriff verhandelt wird, wo die abendländische Subjekt-Konstitution in Frage gestellt wird, wo die westliche Kunst nach dem Anderen ihrer selbst sucht.

Und die Äolsharfe? Nennen wir sie eine ›spektrale Klanginstallation‹ – Cage und Lucier hätten ihre Freude daran gehabt.

14 Jullien 2005, 118.

Literatur

- Adorno, Theodor W. (1958), *Philosophie der neuen Musik*, 3. Aufl. / Neuausg., Frankfurt: Europäische Verlagsanstalt.
- Adorno, Theodor W. (1959), »Ideen zur Musiksoziologie«, in: *Klangfiguren* (= Musikalische Schriften 1), Frankfurt: Suhrkamp, 9–31.
- Bermes, Christian (2003), »Merleau-Pontys phänomenologische Untersuchungen von 1945 bis 1961«, in: Maurice Merleau-Ponty, *Das Auge und der Geist. Philosophische Essays*, auf der Grundlage der Übers. von Hans Werner Arndt u.a. neu bearbeitet, kommentiert und mit einer Einleitung versehen von Christian Bermes, Hamburg: Meiner, IX–XLVIII.
- Bumiller, Matthias / Nathalie Wolff (2003), *Luftmusik. Über die Äolsharfe*, Stuttgart: édition totale éclipse / Edition Solitude.
- Dreyfus, Hubert / Charles Taylor (2016), *Die Wiedergewinnung des Realismus*, aus dem Engl. von Joachim Schulte, Berlin: Suhrkamp.
- Izutsu, Toshihiko (1979), *Philosophie des Zen-Buddhismus*, Reinbek: Rowohlt.
- Jullien, François (2005), *Das große Bild hat keine Form oder Vom Nicht-Objekt durch Malerei: Essay über Desontologisierung*, Paderborn: Fink.
- Minssen, Mins (1997a), »Zur Phänomenologie des Windes und der Windmusik«, in: *Phänomenologie der Natur*, hg. von Gernot Böhme und Gregor Schiemann, Frankfurt: Suhrkamp, 232–255.
- Minssen, Mins (1997b), »Die Windharfe als Stimme der Natur zwischen romantischer Tradition und technischer Vision«, in: *Äolsharfen: der Wind als Musikant*, hg. von Mins Minssen und Georg Krieger, Frankfurt: Bochinsky, 17–56.
- Pörtner, Peter / Jens Heise (1995), *Die Philosophie Japans. Von den Anfängen bis zur Gegenwart*, Stuttgart: Kröner.
- Wilson, Peter Niklas (2003), *Reduktion. Zur Aktualität einer musikalischen Strategie*, Mainz: Schott.

© 2020 Wolfgang-Andreas Schultz (wolfgang-a.schultz@t-online.de)

Schultz, Wolfgang-Andreas (2020), »Die Äolsharfe als Klangkomposition? Philosophische Bemerkungen zur Rolle des Subjekts in der Musik«, in: »Klang«: *Wundertüte oder Stiefkind der Musiktheorie. 16. Jahreskongress der Gesellschaft für Musiktheorie Hannover 2016* (= GMTH Proceedings 2016), hg. von Britta Giesecke von Bergh, Volker Helbing, Sebastian Knappe und Sören Sönksen, 49–55. <https://doi.org/10.31751/p.3>.

veröffentlicht / first published: 01/10/2020

David Wallraf

Grenzen des Hörens

Harsh Noise Wall und die Metaphorik des Rauschens

ABSTRACT: Angesichts ihrer unüberschaubaren Ausdifferenzierung scheint es heute kaum noch möglich, eine allgemeingültige Definition von Musik zu finden. Ausgehend von diesem Problem nimmt dieser Text ihre Randbereiche in den Fokus: Die Grenzen des Hörens, wie sie in extremen Formen experimenteller Musik, etwa im Harsh Noise Wall, ausgelotet werden und die Grenzen des Vernehmens, wie sie sich im stets metaphorischen Sprechen über Musik abzeichnen. Als unüberschreitbare Grenze dieser beiden Randzonen bildet die Klangfarbe das Zentrum der Argumentation und den Abschluss der Überlegungen.

Today it seems nearly impossible to find a universally valid definition of music due to its vast differentiation. Ensuing from this problem, this text focuses on music's borders: the hearing limits as they are explored in extreme forms of experimental music (like Harsh Noise Wall) and the margins of understanding as they are shown in the use of metaphors in speaking about music. Timbre is discussed as an uncrossable border of these two aspects. These thoughts form both the focus and the conclusion of this text.

Schlagworte/Keywords: Extreme des Musikalischen; extremes of the musical; Harsh Noise Wall; Klangfarbe; noise; timbre; Rauschen

Musik ist nicht mehr das, was sie einmal war – diese banale Feststellung wirft komplexe Probleme auf, sobald man ihren aktuellen und praktischen Konsequenzen nachspürt. Die Musik des 21. Jahrhunderts lässt sich kaum auf einen gemeinsamen Nenner bringen, will man all ihren globalen und kulturellen Differenzen gerecht werden – es gibt unüberschaubar viele Formen von audioästhetischer Praxis und nicht alle gehen in dem auf, was lexikalisch als ›Musik‹ definiert wird.

Der avantgardistische Impetus des Voranschreitens hat im 20. Jahrhundert die Grenzen der Musik beständig erweitert, auch die Trennung zwischen der sogenannten ernsten und der Unterhaltungsmusik ist nicht mehr haltbar. Ein Genre, das auf dieser längst brüchig gewordenen Trennlinie persistiert und eine Art

Niemandsland zwischen beiden Formen bildet¹, ist jene audioästhetische Praxis, die seit gut 30 Jahren unter der Bezeichnung *Noise* Formen einer Organisation akustischen Materials erkundet, die kaum mit dem Instrumentarium traditioneller Musikanalyse zu fassen sind. Diese Entgrenzung ist wiederum eingeschränkt, sei es durch die Grenzen der Hörfähigkeit, sei es durch das ästhetische Paradigma der Klangfarbe.

Die Grenze verweist auf ein gewisses topographisches Verständnis, das u.a. in der Ausdifferenzierung und Diffusion der verschiedenen menschlichen Sinne eine Rolle spielt. Ihre genaue Verortung zwischen den Bereichen, die sie voneinander scheidet, ist häufig mit Schwierigkeiten verbunden. Grenzen haben ein dynamisches Element, d.h. sie können sich verschieben, sich auflösen, neu gezogen oder überschritten werden. Zudem verweisen sie auf das Ende eines Bereiches, auf eine Zone, nach der ›nichts mehr‹ oder etwas ›ganz anderes‹ kommt.

So kann eine Analyse des Phänomens Klang ihren Fokus von den äußersten Grenzen des überhaupt Hörbaren her, die von physikalischen und biologischen Konstanten gebildet werden, allmählich eingrenzen. Sie kann Abgrenzungen zwischen Phänomenen wie Geräusch, Klang und Ton vornehmen (und damit die immer schon kulturell bedingten ästhetischen Wertungen dieser Phänomene mit in den Blick nehmen), oder sich schließlich einer Mikrophysik jener kaum noch unterscheidbaren auditiven Einzelereignisse zuwenden, die einen Klang bilden. Es wird sich im Folgenden zeigen, dass der Begriff der Grenze selbst schon eine Unschärfe impliziert, dass er Verschiebungen ausgesetzt ist, welche die Hierarchien einer kodifizierten Ästhetik in Frage stellen und dass die äußersten Grenzbereiche des Hörens trotz ihrer offensichtlichen Antipodizität ein intimes Verhältnis zueinander aufweisen. Anhand des Noise-Subgenres *Harsh Noise Wall* soll schließlich gezeigt werden, dass der Begriff der Grenze als eine Art Chiffre für ästhetische Sackgassen behandelt wird, ein *dead end*, das paradigmatisch für die Abschließung von Genres stehen kann.

1 In dem Text »Genre is Obsolete« wird Noise von Ray Brassier als »the no-man's land between electro-acoustic investigation, free improvisation, avant-garde experiment and sound art« bezeichnet (Brassier 2009, 62).

Übergänge und Metaphern

Vor dem Klang kommen das Geräusch, der Lärm und das Rauschen (vielleicht kommen sie auch danach, möglicherweise auch zugleich). Jenseits des Klangs liegt der Bereich der ›reinen‹ Töne, eine Sphäre des mathematisch Abstrakten, die an das akustisch Unmögliche rührt, d.h. an Strukturen, die nicht unmittelbar gehört werden können. Die Unterscheidung von unmusikalischem Geräusch und musikalischem Klang ist vielleicht so alt wie die Idee der Musik selbst, ihre wissenschaftliche Eingrenzung und Definition hat sie aber erst im 19. Jahrhundert erfahren. Ein mögliches Datum für diese Festsetzung ist die Veröffentlichung von Hermann von Helmholtz *Lehre von den Tonempfindungen* aus dem Jahr 1863. Hier werden Geräusche als aperiodische und Klänge als periodische Schwingungsmuster festgelegt. Diese Definition beansprucht bis heute Gültigkeit, lässt sich aber nur halten, wenn gewisse Abgrenzungen vorgenommen werden. Denn auf verschiedene Weisen sind die Klänge von Instrumenten oder Stimmen immer schon von Geräuschen durchsetzt. Rauschen, sei es ein turbulenter Luftstrom, oder der Übergang von Haft- zu Gleitreibung eines Geigenbogens, liefert die Basisenergie einer Vielzahl von Instrumentenklängen.² Zwischen Geräusch und Klang besteht weniger eine eindeutige Grenze als eine Zone fließender Übergänge, in denen sich die Koordinaten von ›schon nicht mehr Geräusch‹ oder ›kaum noch Klang‹ nur schlecht verorten lassen. In dieser Zone entfaltet sich das, was Timbre oder Klangfarbe genannt wird, ein Bereich, der sich nur durch Übertragungen und Metaphern beschreiben lässt. Der französische Philosoph Jean-Luc Nancy schreibt über die Klangfarbe:

Das Timbre ist schlechthin die Einheit einer Vielfalt, die in ihrer Einheit nicht aufgeht. [...] Das Timbre, die Klangfarbe öffnet vielmehr unmittelbar auf die Metapher der anderen Sinnesregister: Farbe, Tastsinn (Körnung, Rundung, Rauheit), Geschmack (süß, sauer), ja sogar die Evokation von Gerüchen. Mit anderen Worten, die Klangfarbe hallt mit und in der Gesamtheit der Sinnesregister wider.³

Das Timbre wäre, Nancy zufolge, jenes Element des Musikalischen, welches einen Modus des »singulär plural Seins« eröffnet, ein Register, in dem sich die verschiedenen Sinne berühren. Diese Entgrenzung oder Unschärfe korrespondiert mit dem Modus des Übergangs, wie er im Verhältnis von Klang und Geräusch angelegt ist.

2 Vgl. Höldrich 1995, 142 f.

3 Nancy 2010, 55.

Grenzen des Hörens – Biologie, Abstraktion und Empirie

Bevor man sich überhaupt den Grenzen und Überschneidungszonen von reinen Tönen, Klang und Lärm zuwendet, ist von Interesse, sich die physiologischen Begrenzungen ins Gedächtnis zu rufen, denen jedes menschliche Gehör unterliegt, also die durch eine Art anthropologische Konstante aufgeworfenen Grenzen des Hörens.⁴ Diese lassen sich mit den folgenden Gegensatzpaaren zusammenfassen: Zu laut/zu leise, zu tief/zu hoch, zu viel/zu wenig.

Jenseits der individuellen Ausprägungen verschiedener menschlicher Hörapparate, die ihre jeweils eigenen Begrenzungen aufweisen, lassen sich an diesen Gegensätzen gewisse ›Basisunmöglichkeiten‹ aufzeigen.

›Zu laut‹ wäre demnach ein Schallereignis, dessen Schalldruckpegel intensiv genug ist, um die Hörfähigkeit temporär oder nachhaltig zu zerstören, ein Schall, der womöglich das letzte wäre, was jemand gehört hat. Da es Stille im Sinne einer absoluten Abwesenheit von Schall für ein hörendes Wesen nicht geben kann, wäre ›zu leise‹ als die Schwelle zu definieren, an der Schallereignisse in dem Grundrauschen der brownischen Molekularbewegung, in den Bewegungsgeräuschen des eigenen Blutkreislaufs und der Arbeit des Nervensystems untergehen. ›Zu hoch‹ und ›zu tief‹ werden allgemein als Frequenzen unterhalb von 20 Hz bzw. oberhalb von 20 kHz angegeben, wobei sich die Möglichkeit einer Hörbarmachung des vormals Unhörbaren in den letzten hundert Jahren beträchtlich erweitert hat.⁵ ›Zu viel‹ und ›zu wenig‹ schließlich lassen sich auf die Ereignisdichte auditiven Materials beziehen – etwa die Schwelle, an der aus einer Serie einzelner Impulse ein kontinuierlicher Klang wird oder jene, an der durch Addition einzelner, in traditioneller Weise durchaus musikalischer Schallereignisse eine geräuschhafte Dissonanz oder ein Rauschen entsteht. Diese quantitativen Grenzen finden ihre Entsprechungen in den mathematischen Abstraktionen der Sinuswelle und des weißen Rauschens. Beide können als Schallereignisse zwar annähernd mit elektronischen Mitteln realisiert, von einem menschlichen Hörapparat aber kaum vernommen werden. Die Sinuswelle ist ein absolut entfärbter Einzelton, der sich in seinem obertonlosen und geräuschfreien Charakter von allen anderen Klängen unterscheidet. Weißes Rauschen verhält sich analog zu weißem

4 Diese anthropologischen Konstanten werden von der Musikpsychologie als die ›Universalien der Musikwahrnehmung‹ bezeichnet. Vgl. hierzu Drake / Bertrand 2006.

5 So etwa die Möglichkeit, Ultraschall durch elektronische Transponierung hörbar zu machen, oder allgemeiner: Schallereignisse zu verstärken, aufzuzeichnen und zu manipulieren.

Licht. Da es alle hörbaren Frequenzen beinhaltet, hat es keine eigene ›Farbe‹. Niederfrequente Formen des Rauschens werden als rosa oder braunes Rauschen bezeichnet, wobei es sich weniger um Analogien als um Metaphern handelt. Ähnlich wie der Begriff Klangfarbe verweisen sie nicht auf eine Ähnlichkeitsbeziehung. Klangfarbe ist etwas, das einem reinen Ton zugesetzt wird und ihn ›einfärbt‹, ohne dass sich daraus weiße, blaue oder rosa Töne ergeben würden.

Zwischen den beiden Polen einer akustischer ›Farblosigkeit‹ entfalten sich alle Möglichkeiten des Hörens und damit auch der Musik, die als solche zwangsläufig durch ›spezifische Klangfarben‹ gekennzeichnet sind. Aus der Metaphorik der Klangfarbe könnte sich auch die Möglichkeit ergeben, eine Analyse der überhaupt vorhandenen sprachlichen Mittel vorzunehmen, mit denen wir Klänge beschreiben und die linguistischen Übertragungen aus anderen Sinnesbereichen als eine spezifische sensorische Hierarchie der abendländischen Ästhetik zu lesen. In dieser Hierarchie würde etwa das Visuelle – und damit die Licht- und Raummetaphorik in den Beschreibungen des Musikalischen – über dem Taktilen und Viszeralen stehen, jenen Anteilen der Musik, die auf die ›niedereren‹ Körperregionen zielen.

Noise

Eine Möglichkeit, das große Projekt der musikalischen Avantgarden des 20. Jahrhunderts auf einen Begriff zu bringen, ist die Ausweitung oder Aufhebung ästhetischer Grenzen. Von der Emanzipation der Dissonanz über die Organisation von Geräuschen in der ›musique concrète‹ bis zur stochastischen Computermusik spannt sich ein Narrativ, in dem einstmalig unverrückbare Limitationen von Material und Form durchbrochen oder aufgehoben wurden. Spätestens seit den 1980er Jahren wurde dieses Projekt auf einem anderen Schauplatz an den Rändern der Populärmusik weitergeführt. Einen Grenzfall für gängige Musikdefinitionen, eine Aufhebung traditioneller Parameter des Musikalischen (wie Metrum, Rhythmus, Harmonie und Melodie), stellt eine audioästhetische Praxis dar, die vor etwa 30 Jahren unter der Genrebezeichnung Noise in Japan ihren Anfang nahm. In radikaler Form wird im Noise mit einer Organisation von Schall gearbeitet, die sich an den Grenzen des überhaupt Hörbaren bewegt, indem Lärm, Rauschen, Verzerrungen und Störgeräusche einander bedingend ineinander verwoben und aufeinander verweisend in Szene gesetzt werden. Heute existieren diverse Subgenres, die sich auf unterschiedliche Weise mit Noise auseinandersetzen, seine Historie

aufgreifen oder umschreiben, zudem eine Unzahl von Überschneidungszonen und ›Bindestrichgenres‹, die sich in irgendeiner Form auf ästhetische Mittel beziehen, die mit Noise in einem Zusammenhang stehen.

Wendet man die Terminologie der Grenze auf musikalische Genres an, bleibt man zunächst im Allgemeinen. Öffnungen und Abschlüßungen finden sich in jeder Genese einzelner Genres. Entscheidend sind hierbei die Linien, die eine bestimmte Gattung von einer anderen abgrenzen (wie sich etwa, um einige willkürlich ausgewählte Beispiele zu nennen, freie Atonalität von Dodekaphonie, Grindcore von Death Metal oder Jungle von Drum'n'Bass unterscheidet). Linien lassen sich in diesem Kontext aber nicht nur als verschließende Abgrenzungen auffassen, sondern auch als Verbindungslinien, die überhistorisch und global unvorhergesehene Mischungen, Neuheiten und Hybridformen musikalischer Genres ermöglichen – und damit deren rhizomatisches Wuchern in den letzten Jahrzehnten. In dieser Hinsicht bildet jedes Musikstück einen komplexen Knotenpunkt oder eine Überschneidungszone unterschiedlichster Traditionen, Einflüsse und Historien, die einer Art ›kartographischen‹ Analyse bedürften. In dieser Hinsicht kann japanische Noise-Musik als ein Komplex angesehen werden, in dem Bestandteile von westlicher Avantgardemusik, Spielarten des Rock und Methoden elektronischer Klangerzeugung zu einer neuen Form akustischer Praxis amalgamiert wurden, welche die Grenze des musikalisch Möglichen erweitert hat. In manchen Kreisen von Noise-Künstlern ist es durchaus üblich, die eigene Praxis als außermusikalisch, bzw. als der Musik entgegengesetzt zu betrachten.⁶ Dennoch muss festgehalten werden, dass Noise sich aus einer Geschichte der Musik selbst ergeben hat, oder, mit Adorno gesprochen, einer historischen Tendenz des musikalischen Materials folgt.⁷ Diese Tendenz impliziert immer auch eine Unabschließbarkeit historisch-ästhetischer Prozesse.

Ebenso können aber auch endgültige Abschlüßungen, bzw. ästhetische Sackgassen auftreten, die keinen Ausweg mehr offenlassen. Als Beispiel für ein solches *dead end* kann das Subgenre Harsh Noise Wall (HNW) dienen. HNW, seit Anfang der 2000er Jahre als Genre etabliert, stellt eine Weiterführung der Ästhe-

6 »It's either pure Noise or it's Music. Mixing Noise with Music, or using Music with Noise, makes the whole thing Music; and then it's all Music, not Music with Noise.« (Shimono Taku in: Novak 2013, 120)

7 Vgl. Adorno 1975, 38 ff. oder dazu: »[...] die Tendenz des Materials vollzieht sich als Verengung und Erweiterung zugleich. Sie vollzieht sich als Verengung, indem verbrauchte Klänge, Techniken und Formen ausgeschlossen werden, und sie vollzieht sich als Erweiterung, indem neue Klänge, Techniken und Formen erarbeitet werden.« (Hindrichs 2014, 54)

tik japanischer Noise-Künstler der 90er Jahre dar, eine Radikalisierung, die sich in einer gleichzeitigen Intensivierung und Verarmung der ästhetischen Mittel äußert. Aus der ziel- und zentrumslosen Unruhe, die sich in vielen japanischen Noise-Produktionen zeigt, ist ein akustisches Gebilde geworden, das in seiner Mikrostruktur zwar eine große Beweglichkeit aufweist, sich als Ganzes aber analog zu einer Wand verhält: die paradoxe Form eines auditiven Stillstands. Man könnte behaupten, dass die Funktion des Genrebegriffs allgemein – abgrenzbar sein, auch zu einem datierbaren ›Abschluss‹ zu kommen – im HNW affirmativ radikalisiert wird: Musikalischer Stillstand und Abgeschlossenheit des Genres verhalten sich spiegelbildlich zueinander, oder, wie es auf einem CD-Cover von Vomir heißt: »Here goes Nothing (no change, no development, no ideas, no remorse)«⁸.

Vomir ist ein Projekt des französischen Noise-Künstlers Romain Perrot. Sein 2007 veröffentlichtes Album *Claustration*, bestehend aus sechs CDs mit jeweils einer Stunde Spiellänge, kann als mehr oder weniger repräsentativ für das Genre angesehen werden.

In der Praxis des HNW wird das Geräusch radikal emanzipiert, hin zu einer spezifischen Autonomie. Auch wenn Geräusche als Bestandteile eines Noise-Stücks ihren *logos* abstreifen, nicht mehr Geräusch von irgendetwas und als solches benennbar sind, erhalten sie einen neuen Namen, *Noise*. HNW verhält sich nicht mimetisch zu lärmhaften Umgebungsgeräuschen. Das Klangmaterial, das hier zur Entfaltung gebracht wird, verweist auf nichts. In diesem Sinne verhält es sich analog zu dem, was Nancy über die Musik schreibt: »[Musik lässt die] Geräusche klingen und Sinn machen, aber nicht mehr als Geräusche von etwas, sondern in ihrem eigenen Klingen.«⁹ Allerdings vollzieht sich dieses Klingen bzw. das In-Szene-Setzen von Noise nicht in dem gleichen Register wie Musik – es bringt weniger »den Lärm zum schweigen« (Nancy), als dass es das Geräusch über sich hinauswachsen, in Lärm und Rauschen übergehen lässt. Harsh Noise Wall bewegt sich an der Grenze dazu, in weißes Rauschen überzugehen, also das Geräusch seine Klangfarbe abstreifen zu lassen, überschreitet sie aber nicht. Vomir etwa verwendet Rauschen, aber er gibt ihm eine spezifische, aggressive ›Körnung‹. Seine Stücke stellen vielleicht eine äußerste Grenze des musikalisch Möglichen dar, von der aus es nicht in eine Richtung weitergehen kann, die aber zur Bildung von Fluchtlinien zwingt. Es wird eine ästhetische Grenze errichtet, eine ›Schallmauer‹ oder Sackgasse, aus der zwar Wege hinausführen, aber keine über

8 Vgl. Vomir 2007.

9 Nancy 2010, 42.

sie hinaus – keine Strecke, die sich auf diesem Weg noch zurücklegen ließe. Eine Bewegung findet nur noch in der Mikrostruktur des Klangmaterials statt, während die Stücke zu monolithischen Blöcken werden, deren zeitliche Dauer lediglich durch die Spiellänge des jeweiligen Trägermediums festgelegt wird – analog zum Betrachten einer Wand, die in ihrer Ganzheit als fester Block erscheint, in deren Strukturen sich aber Muster erkennen lassen. Diese mikrophysikalischen Qualitäten machen es unmöglich, demselben Stück zweimal die gleiche Hörerfahrung abgewinnen zu können, begrenzen aber zugleich die Möglichkeit überhaupt, einen Zustand des Lauschens oder Zuhörens zu erreichen, da die Makrostruktur keine musikalischen Proportionen, sondern nur Quantitäten kennt. Diese Struktur verunmöglicht zugleich eine bestimmte Metaphorik der Musikalität, nämlich jene, die sich visueller oder räumlicher Übertragungen bedient. HNW ist in keiner Weise räumlich, da der Raum immer schon maximal ausgefüllt wird und keinen Platz für Bewegungen, Interaktionen oder überhaupt Entwicklungen eines ›musikalischen Materials‹ lässt. Wenn es sich überhaupt in Lichtverhältnissen beschreiben lässt, ist es eher durch deren Abwesenheit charakterisiert, wobei es eigentlich eher einem entropischen Rauschen, einer Gleichverteilung von Licht und Finsternis gleichkommt. Zugleich zielt die Betonung tiefer Frequenzen, die dieses Rauschen alles andere als ›weiß‹ machen, auf das Viszerale, auf die niederen Körperregionen und Eingeweide. Nicht umsonst ist das Erbrechen bei Vomir als Überschrift gesetzt.

Trotz der Antimusikalität von HNW, die von Tonalität, Metrik, Tempo oder Bewegung nichts mehr wissen will, bleibt ein Parameter des Musikalischen zentral, nämlich die Klangfarbe als Textur, als Mikrostruktur, als unüberschreitbare Grenze einer Ästhetik des Auditiven – die aber zu einer anderen Metaphorik zwingt, will man sie adäquat beschreiben.

Literatur

- Adorno, Theodor W. (1975), *Philosophie der neuen Musik*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Brassier, Ray (2009), »Genre is Obsolete«, in: *Noise and Capitalism*, hg. von Anthony Iles und Mattin, San Sebastian: Arteleku, 61–71.
- Drake, Carolyn / Daisy Bertrand (2006), »The Quest for Universals in Temporal Musical Processing«, in: *Marrow Annals 930*, New York: Annals of the New York Academy of Sciences, 17–27.
- Hindrichs, Gunnar (2014), *Die Autonomie des Klangs*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.

- Höldrich, Robert (1995), »Auf der Suche nach dem Rauschen«, in: *Das Rauschen*, hg. von Sabine Sanio und Christian Scheib, Hofheim: Wolke, 126–148.
- Nancy, Jean-Luc (2010), *Zum Gehör*, Zürich: Diaphanes.
- Novak, David (2013), *JapaNoise*, Durham CT: Duke University Press.
- Vomir (2007), *Claustration*, (6x CDr), Glasgow: At War With False Noise. <http://www.atwar-withfalsenoise.com/releases.html> (8.12.2018)
- Vomir (2015), *Here Goes Nothing*, (CD) Paris: Decimation Sociale. <https://www.decimation-sociale.com/label/> (8.12.2018)

© 2020 David Wallraf (davidwallraf@gmail.com)

Wallraf, David (2020), »Grenzen des Hörens. *Harsh Noise Wall* und die Metaphorik des Rauschens«, in: ›Klang‹: *Wundertüte oder Stiefkind der Musiktheorie. 16. Jahreskongress der Gesellschaft für Musiktheorie Hannover 2016* (= GMTH Proceedings 2016), hg. von Britta Giesecke von Bergh, Volker Helbing, Sebastian Knappe und Sören Sönksen, 57–65. <https://doi.org/10.31751/p.4>.

veröffentlicht / first published: 01/10/2020

2. Klang als Gegenstand des Komponierens

Friedemann Brennecke

»Schreiende Klänge« – zur Frühgeschichte des übermäßigen Dreiklangs

Detailstudien zu den Geistlichen Konzerten Samuel Scheidts

ABSTRACT: Der übermäßige Dreiklang wurde in der abendländischen Musikgeschichte in den Jahrzehnten um 1600 auffallend häufig als expressiver Klang eingesetzt. Von der Satzlehre des alten Stils ausgeschlossen, wurde er allmählich in eine barocke Klangsprache integriert. Dieser Prozess verlief mit deutlichen gattungsspezifischen Unterschieden und (über-)regionalen Traditionslinien. Eine davon – das protestantische Geistliche Konzert – soll hier anhand der Vokalwerke Samuel Scheidts näher betrachtet werden. Dabei wird deutlich, wie der Klang semantisch aufgeladen, in die dur-moll-tonale Satztechnik eingebettet und sein enharmonisches Potenzial in ersten Ansätzen ausgelotet wurde.

In the history of Western music the augmented triad was frequently used as an expressive chord in the decades around 1600. While the strict counterpoint of the 16th century had excluded it, it increasingly came to be integrated into a baroque idiom, a process in which significant differences between genres and regional traditions can be observed. In this essay, one of them – the Protestant *Geistliche Konzert* – will be subjected to closer scrutiny, focusing on the vocal works of Samuel Scheidt. It can be shown how the chord gained semantic value, how it was incorporated into tonal counterpoint and how first steps of exploring its enharmonic potential were taken.

Schlagworte/Keywords: *cadenza doppia*; enharmonicism; Enharmonik; Samuel Scheidt; trias superflua; 17. Jahrhundert; 17th century

Der Begriff »Klang« hat im Deutschen auffällig viele unterschiedliche Bedeutungen. Man kann vom spezifischen Klang etwa eines Instruments sprechen und damit seine Klangfarbe, sein »timbre« meinen. Klang kann aber auch das vertikale Zusammentreffen mehrerer Töne bezeichnen, die zu einem *Zusammenklang* verschmelzen. Die Einzeltöne werden dabei ungeachtet ihrer klangfarblichen Eigenschaften zunächst als unspezifische Elemente betrachtet, deren Summe jedoch charakteristische klangliche Eigenschaften aufweist und als in sich geschlossene Entität wahrgenommen werden kann. Während die Klangfarbe nur konkret, d.h. real klingend in der Zeit erlebt werden kann, beruht der Begriff des Zusammenklangs auf einem Abstraktionsprozess, der es ermöglicht, Klänge außerhalb der

Zeit als abstrakte Tonkonstellationen zu betrachten, häufig unter Vernachlässigung der Oktavlagen der einzelnen Töne oder etwaiger Verdopplungen. Diese Abstraktion bietet die Grundlage für die moderne Akkordlehre ramistischer Tradition. Zusammenklänge können so klassifiziert und in ihrer klanglichen Wirkung scheinbar isoliert beschrieben werden. Paradigmatisch hierfür sind Charakterisierungen von Einzelklängen in der Musiktheorie humanistischer Prägung des 19. Jahrhunderts wie etwa folgende Aussage über den übermäßigen Dreiklang bei Adolf Bernhard Marx: »Gehn wir aber auf den grossen Dreiklang zurück, und erhöhen die Quinte, so schreit uns der übermässige Dreiklang schrillend an; eine Folge solcher Akkorde ist aber (bis jetzt wenigstens) noch gar nicht gewagt worden – und wüssten auch wir nicht zu motivieren«¹.

Es ist aus heutiger Perspektive evident, dass die Aussagekraft einer solchen sensualistischen Beschreibung ohne weitergehende Untersuchung des Kontextes, in welchem der Klang erscheint, äußerst gering ist. Es geht darum, zwischen der spezifischen Klangqualität eines Einzelklanges und seiner klanglichen Wirkung im Satzgefüge eines Werkes bzw. im Kontext einer bestimmten historischen, geografischen und gattungsspezifischen Stilistik zu differenzieren. Oder anders gesagt: Es geht darum, die Phonologie² eines Klanges von seiner durch die musikalische Syntax mitkonstituierten Semantik zu trennen, um beide anschließend in Bezug zueinander setzen zu können.

Ich möchte dies im Folgenden anhand der Verwendung der *trias superflua*³ in der protestantischen Vokalmusik des frühen 17. Jahrhunderts erörtern. Dabei

1 Marx 1857, 330.

2 Im Gegensatz zu den linguistischen Begriffen *Semantik* und *Syntax* ist mir eine Übertragung des Begriffes *Phonologie* auf musiktheoretische Sachverhalte nicht bekannt. Es ist hier nicht der Ort, Potentiale und Gefahren einer solchen Analogiebildung zu erörtern. Gerade in Hinblick auf die in hohem Maße kodifizierte Klangsprache der protestantischen Vokalmusik des frühen 17. Jahrhunderts scheint mir jedoch eine weiterführende Untersuchung dieser Betrachtungsweise als fruchtbar.

3 Ich vermeide in den folgenden Ausführungen, welche die Zeit vor 1650 betreffen, den Begriff des »übermäßigen Dreiklangs«. Zum einen verbindet sich mit diesem Terminus in der Regel eine eigenständige Harmonie, wohingegen es sich bei den betrachteten Klängen in den meisten Fällen um Vorhaltsbildungen, linear oder durch modellhafte Strukturen vermittelte *dynamische* Klänge handelt; zum anderen ist er – ganz ähnlich wie der verminderte Septakkord – im heutigen Sprachgebrauch so unmittelbar an die Tatsache geknüpft, dass der Klang in gleichschwebender Stimmung durch enharmonische Verwechslung in seine Umkehrungen überführt werden kann, dass diese mit jenem häufig schlechterdings gleichgesetzt werden. Dadurch läuft man Gefahr,

beschränke ich mich auf die Geistlichen Konzerte Samuel Scheidts. Insbesondere geht es mir um Scheidts Verwendung der *trias superflua* in Sextstellung im Kontext einer bestimmten Ausprägung der *cadenza doppia*, die zunächst in Italien im ausgehenden 16. Jahrhundert weit verbreitet war und unter anderem von der Tradition des protestantischen Geistlichen Konzerts in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts übernommen und anverwandelt wurde.

Eine detaillierte Untersuchung satztechnischer Besonderheiten von Scheidts Vokalmusik ist mir nicht bekannt.⁴ Folgende Untersuchung der Verwendung von *triades superfluae* in Scheidts Vokalmusik möchte insofern auch einen Beitrag zu einer Würdigung seiner harmonisch und satztechnisch teilweise außerordentlich kühnen und farbigen Kompositionstechnik leisten.

1. Kurzer Abriss zur Theoriegeschichte

Die *trias superflua* stellt im Intervallsatz des 16. und 17. Jahrhunderts eine dreistimmige Ergänzung der übermäßigen Quinte bzw. verminderten Quarte dar. Diese waren im »alten Stil« als Simultanintervalle ausgeschlossen. Über den hier nur grob abgesteckten Zeitraum von 1550 bis 1650 wurden sie – und mit ihnen die *trias superflua* – durch wiederholte »Einschreibung« allmählich in den Bereich des »Sagbaren«⁵ integriert. Dieser Prozess verlief mit deutlichen regionalen und gattungsspezifischen Unterschieden bzw. teilweise überregionalen Traditionslinien.⁶

zwischen den satztechnischen, semantischen und klanglichen Unterschieden des übermäßigen Dreiklangs und seiner beiden Umkehrungen nicht zu differenzieren. Stattdessen übernehme ich den Begriff der *trias superflua* von Gottfried Heinrich Stölzel, der den Vorzug hat, einerseits an die *trias*-Lehre aus dem frühen 17. Jahrhundert anzuknüpfen und andererseits durch sein Attribut auf das dynamische, »überfließende« seines Charakters zu verweisen. Die *trias superflua* erscheint dabei entweder in Grundstellung, Sext- oder Quartsextstellung.

4 Erika Geßners Dissertation über Scheidts Geistliche Konzerte (Geßner 1961) beschränkt sich im Wesentlichen auf formale Analysen ohne besondere Berücksichtigung der Harmonik. Eine Betrachtung besonderer Wort-Ton-Verhältnisse erfolgt nur ansatzweise und meist lediglich unter Berücksichtigung linearer musikalisch-rhetorischer Figuren.

5 Ich verwende hier bewusst Termini aus der Diskursanalyse foucaultscher Prägung. Vgl. Sarasin 2011, 68–71. Eine weitergehende Untersuchung satztechnischer und stilistischer Umbrüche mit Methoden der Diskursanalyse scheint mir fruchtbar zu sein, ist mir jedoch nicht bekannt.

6 Für eine umfassendere Betrachtung theoriegeschichtlicher und musikalischer Zeugnisse dieser Entwicklung u.a. aus Italien, Spanien und England siehe Brennecke 2017.

Das Spannungsverhältnis zwischen experimentierfreudiger Praxis und ordnender Theorie in Italien zu Beginn des 17. Jahrhunderts äußert sich etwa im Lehrer-Schüler-Dialog in Banchieris *Cartella Musicale* von 1614. An sich – so die Lehrmeinung – verstoße der Gebrauch der übermäßigen Quinte gegen die Vorschriften des Kontrapunkts.⁷ Erst auf Nachfrage des Schülers räumt der Lehrer ein, dass einige moderne Komponisten das Intervall auf der Suche nach herben Klängen (»musica aspra«) verwendeten, um mit ihm den Text zu imitieren.⁸ Es bedarf einer erneuten Nachfrage des hartnäckigen Schülers, damit der Lehrer schließlich anscheinend widerwillig drei Beispiele präsentiert, jedoch nicht ohne zu betonen, dass derlei selten zu gebrauchen sei und man die Stimmen vernünftig einrichten solle.⁹ Deutlich wird hier das Motiv der Parrhesia: Ein Element außerhalb des satztechnisch Sagbaren wird durch kunstvollen Gebrauch in den musikalischen Satz integriert und dient dabei der Darstellung besonders drastischer Affekte.

Dagegen fällt die retrospektive Betrachtung der Problematik in einer Handschrift Johann Adam Reinckens von 1670¹⁰ satztechnisch, historisch und zum Teil auch stilistisch differenzierter aus: Reincken führt in einem Abschnitt über die verminderte Quarte und übermäßige Quinte alle drei Erscheinungsformen der *trias superflua* an, differenziert sie anhand der Position ihres Strukturintervalls im Klang und unternimmt eine historische und zum Teil stilistische Einordnung: »[die] quarta deficiente und die quinta exedente, diese dißonantien müßen Ein gut fundament unter sich haben, so man sie brauchen will.«¹¹

7 »[...] che tali quinte non deuono esser praticate essendo contro gli precetti del Contrapunto [...]« (Banchieri 1614, 98).

8 »Questa hò posta perche alcuni moderni compositori l'adoprano in occasione di parole che si ricerchi musica aspra & ciò per imitar l'oratione, ma senza parole non s'admettono.« (ebd.)

9 »Eccoli, ma si deuono vsar [sic] di raro, & accomodar le parti giuditiosamente.« (ebd.)

10 Es handelt sich um das Traktat *Erste Unterrichtung zur Composition*, die sich in der Handschrift mit der Signatur Realcatalog N. D. VI, No. 5384 der Hamburger Bibliothek befindet und welche Hermann Gehrman als eigenständige Erweiterung der über Jakob Praetorius und Matthias Weckmann tradierten Kompositionslehre Sweelincks ansieht. Vgl. das Vorwort zu Gehrman 1901.

11 Reincken 1901, 23.

»Schreiende Klänge« – zur Frühgeschichte des übermäßigen Dreiklangs

Beispiel 1: Johann Adam Reincken, verminderte Quarte und übermäßige Quinte in den Oberstimmen

»Und bei den Alten findet man sie anders Nicht als nehmlich bey m orlando, Pa-
lestino und dergleichen [...]«.

Das »gut fundament«, welches diese beiden Intervalle Reincken zufolge brau-
chen, ist in der Tat der einzig mögliche Ton, der zu beiden Intervalltönen konso-
niert und so den Klang zu einer *trias superflua* in Sextstellung ergänzt. Sie eta-
bliert sich allmählich im Madrigal des späten Cinquecento und ist die mit großem
Abstand häufigste Erscheinungsform der *trias superflua* in Italien und dem
deutschsprachigen Raum.¹²

Reincken führt daraufhin jedoch auch noch Beispiele mit verminderten Quar-
ten bzw. übermäßigen Quinten zum Bass an: »[...] die Neyen Componisten brau-
chen sie auch, also aber, mit auflösungen«¹³.

Beispiel 2: Johann Adam Reincken, verminderte Quarte zum Bass mit Auflösungen

»quinta Exedens wird bey den Neyen Comp. mit auflösung gefunden besonders
in stylo Recitativo als:«¹⁴

Beispiel 3: Johann Adam Reincken, übermäßige Quinte zum Bass mit Auflösungen

12 In Spanien und England dagegen waren Quartsext- und Grundstellungen der *trias superflua*
deutlich verbreiteter. Für musiktheoretische Quellen sowie Analysen ausgewählter Beispiele aus
Spanien und England vgl. Brennecke 2017, 19–28, 38–44.

13 Reincken 1901, 23.

14 Ebd.

In den dreistimmigen Beispielen werden diese Intervalle zu *triasdes superfluae* in Quartsextstellung (Bsp. 2b) bzw. in Grundstellung (Bsp. 3a) ergänzt. In den Beispielen 2c und 3a erfolgt die Auflösung von verminderter Quarte bzw. übermäßiger Quinte durch eine *cadenza doppia*.¹⁵

Die Beispiele 2a–c sowie das Beispiel 3a erinnern an die ›madrigalische‹ Setzweise Geistlicher Konzerte. Mit »rezitativischem Stil« ist wohl vor allem das Beispiel 3b gemeint. Beachtenswert ist auch die Bassführung in Beispiel 2a, die mit einem expressiven Abwärtssprung um eine kleine Sexte bzw. eine verminderte Quarte der Dissonanz auf schwerer Zeit noch mehr Gewicht verleiht. Während die Vorhaltsbildung mit verminderter Quarte über *gis* besonders typisch für englische Musik um 1600 ist, so ist gerade diese Intensivierung der *trias superflua* durch melodische *saltus duriusculi*, wie wir sehen werden, für die protestantische Vokalmusik der Schütz-Generation sehr charakteristisch.¹⁶

Zur *trias superflua* in Sextstellung gibt Reincken keine weiteren Beispiele. Tatsächlich ist sie unter den drei Klängen satztechnisch der am vielseitigsten einsetzbare. Da es für die verminderte Quarte, die sich hier in den Oberstimmen befindet, keine eindeutige *agens-patiens*-Verteilung gibt, kann sie sich entweder durch Aufwärtsbewegung des unteren oder auch durch Abwärtsbewegung des oberen Tones in die Terz auflösen. Der Klang findet sich bei Scheidt und seinen Zeitgenossen sowohl als Vorhaltsbildung als auch als Sextakkord in chromatisierten Sequenzen, und zwar sowohl auf schwerer als auch auf leichter Zeit. Im letzteren Fall wird er dabei satztechnisch in der Regel als Konsonanz behandelt.¹⁷

15 Letztere ist strukturell identisch mit der *cadenza doppia* mit *Accord de la quinte superflue*, wie sie in Frankreich gegen Ende des 17. Jahrhunderts bei Komponisten wie Marc-Antoine Charpentier oder François Couperin überaus beliebt wird. Dabei handelt es sich beim *Accord de la quinte superflue* um einen übermäßigen Dreiklang in Grundstellung, dem eine Septime und meist auch eine None hinzugefügt wird. Vgl. Marc-Antoine Charpentier, *Messe de Minuit, Christe*, T. 70–74 in: Menke 2011, 397 sowie Delair 1690, 27.

16 Eine erstaunliche Parallele findet sich in Samuel Scheidts *Mag ich Unglück nicht widerstahn* SSWV 252 aus dem zweiten Teil der Geistlichen Konzerte. Die Takte 21–22 sind bis auf Oktavierungen vollkommen identisch mit Reinckens Beispiel. Es ist zugleich der einzige Fall in Scheidts geistlichen Konzerten mit einer *trias superflua* in Quartsextstellung.

17 Die Fragestellung, wie *relationes non harmonicae* wie die übermäßige Quinte und in der Folge Klänge wie die *trias superflua* innerhalb der Dichotomie Konsonanz/Dissonanz zu verorten seien, beschäftigte Theoretiker von Tinctoris bis Sorge immer wieder. Vgl. hierzu Brennecke 2017, 18, 45, 84 sowie Brennecke, Anmerkungen zur *relatio harmonica* (in Vorbereitung).

Die häufigste Auflösung der *trias superflua* in Sextstellung sowohl im Madrigal des späten Cinquecento als auch im protestantischen Geistlichen Konzert des frühen 17. Jahrhunderts erfolgt jedoch über die *cadenza doppia*. Es scheint, als ginge die jahrhundertealte, zum Klischee erstarrte Kadenzwendung mit dem aufreizenden, neuartigen Klang eine für beide fruchtbare Symbiose ein: während jene diesen satztechnisch in Altbekanntes einbettet und dadurch legitimiert, verleiht dieser der ersteren eine neue, klanglich reizvolle, ausdrucksstarke Note und lädt sie semantisch auf.

Aufgrund der Formelhaftigkeit und relativen Häufigkeit dieser Variante der *cadenza doppia* mit einleitender *trias superflua* in Sext-Stellung in Italien, England und Mitteldeutschland zwischen ca. 1580 und 1650¹⁸ möchte ich für sie in Anlehnung an Christoph Bernhard den Terminus *cadenza doppia duriuscula*¹⁹ vorschlagen. Sie zeichnet sich dadurch aus, dass auf der ersten Zählzeit eine verminderte Quarte bzw. übermäßige Quinte zwischen der erhöhten siebten Skalenstufe der Diskant- und der dritten Skalenstufe der Tenorklausel entsteht (Bsp. 4b). Dies ist der Fall, wenn es sich um eine mollare Kadenz – d. h. mit tiefer dritter Skalenstufe – handelt und die Tenorklausel aus der Abfolge der Skalenstufen 3-2-1 besteht.

Beispiel 4: *cadenza doppia* und *cadenza doppia duriuscula*

18 Die Jahreszahlen dienen nur als Orientierung. Sie entsprechen den Rechercheergebnissen des Autors und fußen nicht auf einer umfassenden quantitativen Analyse.

19 Bernhard verwendet das Attribut *duriusculus*, ohne es näher zu definieren, für die drei dem *Stylo luxuriante communi* angehörenden musikalischen Figuren *Saltus duriusculus*, *Passus duriusculus* und *Cadentia duriuscula*. Sie weisen satztechnisch keinerlei Bezug zueinander auf. Vielmehr scheint Bernhard der Diminutiv von *durus* als unscharfer Sammelbegriff zu dienen für Figuren mit einer gewissen expressiven Härte, die jedoch im Rahmen eines zeitgenössischen affektbetonten Stiles bleibt. Dies geschieht durch eigentlich unzulässige »etwas seltsame Dissonanzen« (*Cadentia duriuscula*) sowie durch »unnatürliche Gänge und Sprünge«, welche durch chromatische Alterationen hervorgerufen werden (*Passus duriusculus* und *Saltus duriusculus*). Vgl. Bernhard 1999, 77–99.

2. Die *trias superflua* in den Geistlichen Konzerten Samuel Scheidts

Das im Folgenden untersuchte Korpus umfasst die überlieferten Geistlichen Konzerte Samuel Scheidts. Neben den vier Teilen der *Geistlichen Concerte*, die in den Jahren zwischen 1631 und 1640 publiziert wurden, fallen darunter auch die 1635 unter dem Titel *Liebliche Krafft-Blümlein* gedruckten zwölf kleinen Geistlichen Konzerte. Geßner weist darauf hin, dass letztere »erstens zeitlich, zweitens besetzungsmäßig und drittens textlich in engem Zusammenhang mit den G[eistlichen] K[onzerten] stehen«²⁰, was die hier vorgenommene Zusammenstellung rechtfertigt. Ich nehme des Weiteren in die Untersuchung die drei Einzelwerke *Ist nicht Ephraim mein teurer Sohn* SSWV 553, *Ich bin die Auferstehung und das Leben* SSWV 547 und *Der Gerechte, ob er gleich zu zeitlich stirbt* SSWV 263 mit auf. Insgesamt handelt es sich also um 132 teils mehrteilige Werke mit größtenteils deutschsprachigen Texten.

Nimmt man als untere Schwelle für die Dauer der *trias superflua* die Länge des zugrundeliegenden Metrums²¹ (in den Geistlichen Konzerten also stets eine Minima) an, so finden sich darin insgesamt 93 Textstellen²², auf welche eine oder mehrere vertikale *triades superfluae* fallen.²³ Diese verteilen sich auf 63 Werke, also knapp die Hälfte, wobei eine Konzentration auf einzelne wenige Werke mit besonderer Häufung zu beobachten ist.

Am häufigsten wird der Klang in Zusammenhang mit einem Bedeutungsfeld verwendet, das in erster Linie als defizitär charakterisiert werden kann. In seinem Zentrum stehen die Begriffe Elend, Angst, Not und Tod wie etwa in den Textauschnitten »so wäre ich vergangen in meinem Elend« (Bsp. 10) oder »in Angst und Not, läg gar im Tod« (Bsp. 8). Scheidt konnotiert die *trias superflua* aber auch mit dem Begriff der Sünde sowie mit der Bestrafung und Reue des Sünders.²⁴ Die im

20 Geßner 1961, 21.

21 *Triades superfluae* mit kürzerer Dauer scheinen signifikant seltener unmittelbaren Textbezug aufzuweisen, vgl. Brennecke 2017, 52–56.

22 Eine Auflistung sämtlicher Textstellen findet sich ebd., 87–90.

23 Aufgrund der Geringstimmigkeit vieler geistlicher Konzerte erklingen diese *triades superfluae* nicht immer in den Vokalstimmen, sondern sind teilweise nur im Generalbass angezeigt.

24 Als Beispiele seien hier die Textstellen »so werd ich quitt der Sünden Last« in: »Mein Sünd sind schwer« SSWV 231 oder »und lass mich hie wohl büßen« in: »Soll's ja so sein« SSWV 237 genannt.

christlichen Weltbild verankerte Kausalität von Sünde und dem Erleiden von Elend infolge der Bestrafung der Sünde wird so auch klanglich suggeriert. Desweiteren wird der Klang von Scheidt sowohl mit dem Zorn als auch mit dem Erbarmen Gottes in Zusammenhang gebracht, wobei stets der Zorn über und das Erbarmen mit den Sündern gemeint ist – so z.B. in den Textausschnitten »trug für uns Gottes Zorn« (Bsp. 6) bzw. »dass ich mich seiner erbarmen muss« (Bsp. 9). Schließlich greift Scheidt auch in Darstellungen von Jesus Christus als Gekreuzigtem auf die *trias superflua* zurück, um dessen Schmerzen und das damit verbundene Aufheben der »Sünden Last« zu verdeutlichen. Im theologischen Kontext stehen diese Bedeutungsfelder in unmittelbarer Beziehung zueinander, was durch die Verknüpfung mit dem Klang der *trias superflua* musikalisch betont wird. Es zeigt sich dabei am Beispiel dieses Klanges, wie eine Konstellation aus dem Randgebiet des zu dieser Zeit satztechnisch Sagbaren semantisch aufgeladen und – wie hier etwa – zum Träger christlicher Moralvorstellung werden kann.

Die bei weitem häufigste Konstellation, in der die *trias superflua* in Sextstellung bei Scheidt erscheint, ist ebenso wie im italienischen Madrigal des ausgehenden 16. Jahrhunderts die *cadenza doppia duriuscula* (im Folgenden kurz *dd*-Kadenz). Aufgrund ihrer Häufigkeit und ihres hohen klanglichen Wiedererkennungswertes gerät sie bei Scheidt zu einer Formel, die auf effektive Weise mit den oben skizzierten semantischen Feldern konnotiert werden und diese zueinander in Beziehung setzen kann. Zugleich besteht dabei die Gefahr eines gewissen Abnutzungseffektes, dem durch immer wieder neue harmonische und melodische Einbettungen und Variantenbildungen entgegengewirkt werden muss. Die folgenden Analysen greifen einzelne dieser besonderen Fälle auf und beleuchten eine bisher noch wenig beachtete Facette von Scheidts Personalstil.

Die Fortschreitung der *trias superflua* im Kontext der *dd*-Kadenz ist satztechnisch festgelegt und erlaubt nur wenige Variantenbildungen: der Klang erscheint auf schwerer Zeit, der Terzton löst sich als Diskantklausel aufwärts in einen konsonierenden Quartsextklang auf, der über einen Quartvorhalt in die *finalis* mündet. Eine Vielzahl von Möglichkeiten besteht jedoch in der Art und Weise, wie der Klang *erreicht* wird. So wenig es für die verminderte Quarte und übermäßige Quinte eine klare *agens-patiens*-Verteilung gibt, so wenig existiert eine reguläre Vorbereitung dieser Dissonanzen. Einer der beiden Intervalltöne kann bereits liegen, beide können stufenweise erreicht werden, einer oder sogar beide können (von oben oder unten) angesprungen werden – und alle diese Fälle finden sich in der Vokalmusik Samuel Scheidts.

*
**

Wir beginnen unsere Betrachtung mit einem Beispiel aus dem Oster-Magnificat aus dem dritten Band der Geistlichen Konzerte (Bsp. 5)²⁵. Als intensivierenden Abschluss eines Textabschnitts setzt Scheidt in den Takten 236–237 eine *dd*-Kadenz auf die Worte »Wer an mich gläubet, der wird leben, und ob er gleich stürbe.« Die *trias superflua* wird in Takt 236 über einen Grundakkord der vierten Stufe erreicht, jedoch mit einer bemerkenswerten Stimmführung: der Sopran springt von *b* nach *cis*, exponiert also die eigentlich zu vermeidende übermäßige Sekunde zwischen tiefer sechster und leittöniger siebter Stufe der Mollskala. In den Takten zuvor (T. 230–234) wurde die Zeile »und ob er gleich stürbe« sinnfällig mit einer extrem langen abwärts gerichteten Konsekutive in langsamen Notenwerten vertont. Vor diesem Hintergrund wirkt dieser außergewöhnliche Einstieg in die *dd*-Kadenz geradezu wie ein schmerzhaftes Aufbäumen – die Umkehrung der Abwärtsbewegung vollzieht sich nämlich gerade auf der Stufe der Mollskala, welche prinzipiell die stufenweise Aufwärtsbewegung ausschließt.²⁶

230 Ob er gleich stür - be, ob er gleich stür - be, 235 ob er gleich stür - be, ob er gleich stür - be,

4 3 4 3 4 3 4 3 4 3 4 3 6 6 # 4 6 6 # 4 3 # #

Beispiel 5: Samuel Scheidt, *Magnificat 2. toni*, SSWV 309, T. 230–237

Das folgende Beispiel stammt aus demselben Magnificat. In den Takten 69–76 (Bsp. 6) finden sich drei *dd*-Kadenzen aneinandergereiht, die den Textabschnitt »Der ohn Sünde war geboren, trug für uns Gottes Zorn« beenden, wobei

25 In Scheidts Geistlichen Konzerten finden sich insgesamt drei Magnificat-Vertonungen, je eine zu Weihnachten, Ostern und Pfingsten. Bezeichnenderweise tauchen nur im Oster-Magnificat, und dort nur in den deutschsprachigen Liedstrophen, *dd*-Kadenzen auf, da jedoch gleich viermal.

26 Der *saltus duriusculus* der übermäßigen Sekunde zwischen 6. und 7. Stufe in mollaren Modi wird auch von Scheidts Zeitgenossen als expressiver melodischer Schritt verwendet. Zwei eindruckliche Beispiele in Verbindung mit *triades superfluae* finden sich in dem zeitgenössischen Sammelband *Angst der Hellen und Friede der Seelen* mit Vertonungen des 116. Psalms *Das ist mir lieb*, und zwar im ersten (T. 31, von Johann Hermann Schein) und im letzten Werk des Bandes (T. 68, von Nicolaus Erich) – letztere sogar mit einer im deutschsprachigen Raum äußerst seltenen *trias superflua* in Grundstellung.

die *dd*-Kadenzen immer auf die Worte »Gottes Zorn« fallen. Diese Art von Intensivierung durch blockhafte Häufung ist äußerst typisch für Scheidts gesamtes Schaffen. Dabei entstehen oft symmetrische Gebilde wie im betrachteten Beispiel. Die mittlere *dd*-Kadenz nach *d*-Moll in Takt 72 wird über einen Grundakkord auf der sechsten Stufe erreicht. Sie wird umrahmt von zwei weiteren *dd*-Kadenzen nach *g*-Moll in den Takten 70 und 75, die sich nur durch die Vertauschung der beiden Oberstimmen voneinander unterscheiden. Interessant ist der Takt, der diesen beiden Kadenzen vorangeht. Er beginnt mit einem *D*-Dur-Klang, welcher im Prinzip nahtlos in die *trias superflua* in Takt 70 bzw. 75 führen könnte. Stattdessen steigt der Satz mit einem *Romanesca*-Glied aufwärts zu einem latent querständigen *F*-Dur-Klang auf der lokalen siebten Stufe. Der Bass dieser siebten Stufe bildet nun tatsächlich einen Querstand zur leittönigen Terz der *trias superflua* in Sextstellung über *d*. Zusätzlich bewirkt ein Stimmtausch in den Oberstimmen, dass der Tenor bzw. im letzten Fall der Sopran eine verminderte Quinte abwärts in das querständige *f* springt. Durch diese ungewöhnliche Klangverbindung wird die nachfolgende *trias superflua* hervorgehoben und die Wirkung der *dd*-Kadenz verstärkt.²⁷

trug für uns Got - tes Zorn, trug für uns Got - tes Zorn, trug für uns Got - tes Zorn,

Beispiel 6: Samuel Scheidt, *Magnificat 2. toni*, SSWV 309, T. 69–76

*

**

Eine weitere Möglichkeit, die *trias superflua* einer *dd*-Kadenz querständig zu erreichen, stellt die Bassbewegung von der erhöhten dritten in die fünfte Stufe dar, die in den Geistlichen Konzerten mit zwei Beispielen vertreten ist. In diesen Fäl-

27 Weitere Beispiele für *dd*-Kadenzen die über eine querständige 7. Stufe erreicht werden finden sich etwa in: *Warum betrübst du dich, 2a p.: Weil du mein Gott und Vater bist*, SSWV 198–199, jeweils zu den Schlusskadenzen beider Teile, *Allein zu dir, Herr Jesu Christ*, SSWV 230, Takt 51 sowie *Auf meinen lieben Gott traue ich in Angst und Not*, SSWV 213, Takt 32. In letzterem Fall entsteht die querständige ⑦–⑤-Verbindung nur durch eine *superjectio*-Figur im Bass, die jedoch die Farbigkeit des Satzes wesentlich bereichert.

len entsteht ein Querstand zwischen erhöhter und natürlicher dritter Stufe als Sexte der *trias superflua*. Ich möchte hier nur auf das Beispiel aus dem Grabgesang *Der Gerechte, ob er gleich zu zeitlich stirbt*²⁸ näher eingehen, da es mehrere Auffälligkeiten vereint. Dieser endet mit einer Aneinanderreihung dreier *dd*-Kadenz zu dem Text »darum eilt er mit ihm aus dem bösen Leben« (Beispiel 7). Es lässt sich hier eine Steigerung der Stilmittel beobachten, die in einer dritten, finalen Kadenz in Takt 30 kulminiert. Sie wird von einem Sextakkord über *fis* erreicht, der aus dem Kontext heraus dominantisch zu g-Moll gehört wird. Die darauffolgende *trias superflua* in Sextstellung über *a* verlagert das tonale Zentrum jedoch eindeutig wieder zurück nach d-Moll, im Sopran erklingt ein durch einen Sextsprung abwärts erreichtes *f*, das einen Querstand zum vorangegangenen Basston bildet. Wieder sehen wir eine Häufung rhetorischer Figuren zur Verstärkung des Affektes: der Sextsprung abwärts²⁹ im Sopran ist für sich schon ungewöhnlich. Der Zielton dieses Sprunges bildet darüber hinaus gleichzeitig einen Querstand zum vorangegangenen Basston und den oberen Ton einer verminderten Quarte einer *trias superflua*.³⁰

Beispiel 7: Samuel Scheidt, *Der Gerechte, ob er gleich zu zeitig stirbt*, SSWV 263, T. 25–31

Im vorangegangenen Beispiel springt der Bass von *unten* aus der erhöhten dritten in die fünfte Stufe. Der Weg von der natürlichen (tiefen) dritten in die fünfte Stufe einer *dd*-Kadenz, welcher wesentlich häufiger erscheint, erfolgt jedoch interessanterweise ausschließlich von *oben*. Statt eine große Terz zu steigen, fällt er stets um eine kleine Sexte, um jenes expressive melodische Intervall also, welches uns im Sopran bereits im vorigen Ausschnitt und im Bass in Reinckens Beispiel (Bei-

28 Ein weiteres findet sich in *Christ lag in Todesbanden*, SSWV 303, T. 44.

29 Christoph Bernhard verzeichnet ihn als *Saltus duriusculus*, vgl. Bernhard 1999, 78. Geßner bemerkt hierzu: »Scheidt verwendet den abwärts gerichteten Sextsprung in der gleichen Weise wie die Italiener, illustriert damit aber auch Begriffe wie ›Angst‹, ›sterben‹, ›reuen‹, ›mein Elend‹ oder benutzt ihn zur Darstellung des Ausrufes ›ach Gott‹.« (Geßner 1961, 119)

30 Geßner erwähnt viele der satztechnischen Besonderheiten dieser Passage, jedoch ohne auf die querständig erreichte *trias superflua* einzugehen, vgl. Geßner 1961, 119 f.

spiel 2a) begegnet ist. Zu dieser erstaunlich häufig verwendeten Gruppe von *dd*-Kadenzen in den Geistlichen Konzerten (insgesamt in acht verschiedenen Werken³¹, teils mit enormer Häufung) gehören einige von Scheidts außergewöhnlichsten und radikalsten Setzungen mit *triades superfluae*. Zwei von ihnen sollen hier detailliert betrachtet werden.

*
**

Der folgende Abschnitt aus dem dritten Teil von *Wie's Gott gefällt, so g'fällt mir's auch* endet in Takt 87, wie er begonnen hat, in G. Satztechnisch lässt er sich beschreiben als eine Abfolge von sechs Kadenzen, die durch ungewöhnliche, häufig terzverwandte Klangverbindungen miteinander verknüpft sind, und so innerhalb kürzester Zeit in entfernteste Tonarten führen: nach D (T. 76), d (T. 79), Es (T. 81), c (T. 83), a (T. 85), und g (T. 87). So ungewöhnlich viele der harmonischen Fortschreitungen sind, werden die einzelnen Klänge jedoch zumindest rückwirkend durch das Umfeld einer Kadenz tonal eingebunden. Im Zentrum der Phrase steht ein H-Dur-Klang, auf dem die Sänger über die Dauer von drei Semibreven die Worte »Angst und Not« singen. Es fällt auf, dass es sich um den einzigen nicht kadenziell eingebundenen Klang handelt. Er wird durch die modalen Klangverbindungen D-Dur–H-Dur bzw. H-Dur–A-Dur eingerahmt und entfaltet eine pläne, dem bisherigen Zeitfluss enthoben wirkende Klanglichkeit, welche nur mit der dritten Wiederholung des Textabschnitts »in Angst und Not« in den Takten 80–81 vergleichbar ist. Es sind genau diese beiden Abschnitte, die den enormen tonalen Raum dieses Abschnitts aufspannen: H-Dur auf der einen Seite, eine *cadenza semplice* nach Es auf der anderen – zwei Tonarten im Abstand einer verminderten Quarte bzw. im Quintenzirkel im Abstand von acht Quinten!

Dabei ist ein H-Dur-Klang prinzipiell im mitteltönigen Tonsystem gar nicht vorgesehen. Problematisch ist seine Terz, das *dis*. Auf einem Tasteninstrument wurde die schwarze Taste zwischen *d* und *e* in der Regel als reine Unterterz zu *g* gestimmt, um so brauchbare c-Moll- und Es-Dur-Klänge zu ermöglichen. Damit war dieser Ton jedoch als Terz über *h* um eine kleine Diësis – also fast einen Viertelton – zu hoch und der H-Dur-Klang äußerst scharf und eigentlich unbrauchbar.

31 SSWV 190, T. 82, 84, SSWV 194, T. 22, SSWV 219, T. 48, SSWV 220, T. 79, SSWV 230, T. 43, SSWV 255, T. 29, 31, 47, 49 (vgl. SSWV 553, T. 53, 55, 80, 82), SSWV 271, T. 24, SSWV 338, T. 29.

Friedemann Brennecke

in 75 Angst und Not, in Angst und Not, läg gar im Tod,

in Angst und Not, läg gar im Tod, läg gar im Tod, läg gar im Tod,

Figured bass notation includes: *cadenza doppia (imperfiziert)*, *cadenza doppia duriscula*, *cadenza semplice*, *cadenza doppia dur. kl. 6*, *cadenza doppia dur. kl. 3*.

Beispiel 8: Samuel Scheidt, *Wie's Gott gefällt, so g'fällt mir's auch*, 3^a p., SSWV 190, T. 74–87

Die Tatsache, dass wenige Takte später (T. 81) ein Es-Dur-Klang zu hören ist, die Taste zwischen *d* und *e* also schon als *es* benötigt wird, schließt die Möglichkeit aus, diese Taste auf einem leicht umstimbaren Continuo-Instrument als *dis* zu stimmen. Sofern das Werk nicht für ein Instrument mit geteilten Obertasten geschrieben wurde – und nichts scheint darauf hinzuweisen – muss man auf einem üblichen, regulär mitteltönigen Instrument den äußerst scharfen Klang *h*->*es*-<*fis* für die außergewöhnlich lange Dauer von drei Semibreven in Kauf nehmen. Die Tatsache, dass Scheidt auf den Terzton in den Gesangsstimmen verzichtet und das # im Generalbass unnötigerweise ganze viermal (!) wiederholt, scheint mir dafür zu sprechen, dass Scheidt genau dies intendierte.

Betrachten wir vor dem Hintergrund dieser gezielten und klanglich drastisch vergegenwärtigten ›Sprengung‹ des herkömmlichen Tonraums die anschließende Verkettung von *dd*-Kadenzen. Die *trias superflua* in Takt 82 wird über eine fallende kleine Sexte im Bass erreicht; der Es-Dur-Klang in Takt 81 wird so rückwirkend als dritte Stufe in *c* gedeutet. Dieses Prinzip wird unmittelbar danach sequenziell wiederholt, so dass sich eine harmonische Progression von Es über *c* nach *a* und somit eine reale Sequenz im Kleinterzabstand ergibt. Um die so in Gang gesetzte Mechanik, die in einen Kleinterzzirkel münden würde, zu durchbrechen, fällt der Bass das dritte Mal statt einer kleinen Sexte nur eine Quinte, so dass der Satz am Ende wieder in *g* endet.

Werfen wir einen letzten Blick auf diese im Vergleich zum relativ einfach gestalteten Rest des Stückes geradezu exterritoriale Passage. Die 4x3 Tonhöhenklassen, die die vier *trias superfluae* des Abschnitts zusammengenommen bilden (*a-cis-f*, *g-h-es*, *e-gis-c*, *d-fis-b*), decken alle zwölf Töne einer regulären mitteltönigen Stimmung ab. Dieser Tonhöhenraum wird durch das *dis* des ausgebreiteten H-Dur-Klangs enharmonisch überschritten, wobei diese Grenzüberschreitung

durch dessen eigentlich unzumutbare Klanglichkeit auf einem mitteltönig gestimmten Instrument ohne Doppeltasten bewusst erlebbar gemacht wird.

*
**

Die folgende Passage aus der siebenstimmigen Fassung des Geistlichen Konzerts *Ist nicht Ephraim mein teurer Sohn*³² (Beispiel 9) weist auf den ersten Blick einige Ähnlichkeiten mit dem vorangegangenen Beispiel auf, inszeniert den Aspekt der latenten Enharmonik jedoch noch auf andere Weise. Zunächst fällt die sechsfache Wiederholung des Textabschnitts »daß ich mich sein'r erbarmen muß« auf. Jeder Abschnitt kadenziiert mit einer *dd*-Kadenz. Ihr Rhythmus erscheint im Vergleich zur rascheren Deklamation des vorherigen Taktes besonders gedehnt, so dass sich die Klangwirkung der *trias superflua* in Sextstellung besonders entfalten kann. Diese exzessive Wiederholung der Wendung ist in Scheidts Œuvre einmalig (sie wird später im Werk nochmals wörtlich wiederholt). Betrachten wir noch für einen Moment die Anbindungen dieser *dd*-Kadenz. Die ersten beiden (T. 78 bzw. 80) sind wie im vorangegangenen Beispiel durch einen fallenden Sextsprung im Bass miteinander verschränkt. Vom Schlussklang der ersten *doppia* C-Dur muss sich so in den Oberstimmen nur das *g* im Alt zum *gis* erhöhen. Dasselbe Verfahren wiederholt sich in den folgenden zwei Takten, wobei ein Sekundschritt im Bass als Korrekturglied eingeschoben wurde, um den üblichen Tonraum (noch) nicht zu verlassen. Anschließend verändert Scheidt das Prinzip der Verkettung: die lokale erste Stufe *g* in Takt 83 wird zur lokalen fünften Stufe der folgenden *dd*-Kadenz umgedeutet – der Bass bleibt dafür einfach liegen. Die Takte 83–84 entsprechen harmonisch den Takten 78–79. Interessant ist nun die Abweichung des harmonischen Verlaufs im darauffolgenden Takt. Wieder bleibt der Bass auf dem *c* liegen, statt wie oben eine kleine Sexte zu fallen. Geht von Takt 79 auf 80 der Tenor vom *g* zum *gis*, so schreitet hier die entsprechende Stimme (der Alt) vom *g* zum *as*! Scheidt exemplifiziert hier also eine enharmonische Verwechslung des übermäßigen Dreiklangs. Der Klang selbst bleibt freilich stets ein Sextakkord – in Takt 85 mit liegenbleibendem Bass, in Takt 80 mit gleichsam untergeschobenem *e*.

32 Für den Hinweis auf dieses Werk danke ich Markus Roth. Vgl. diesbezüglich auch Roth 2018 i.V.

Friedemann Brennecke

51 daß ich mich sein'r er - bar - men muß, 55 daß ich mich sein'r er - bar - men muß, daß ich mich sein'r er - bar - men muß, daß ich mich sein'r er - bar - men muß, daß ich mich sein'r er - bar - men muß, daß ich mich sein'r er - bar - men muß,

cadenza doppia duriuscula

men muß, daß ich mich sein'r er - bar - men muß, daß ich mich sein'r er - bar - men muß, daß ich mich sein'r er - bar - men muß,

Beispiel 9: Samuel Scheidt, *Ist nicht Ephraim mein teurer Sohn* SSWV 553, T. 51–61

Die Verkettung zweier *dd*-Kadenzen durch Liegenbleiben des Basstons wiederholt sich noch zwei weitere Male, so dass sich übergeordnet ein Quintfall von D über G, C und F nach B ergibt. Zu Beginn dieser vier *dd*-Kadenzen erklingen also vier zueinander im Quintabstand stehende *triades superfluae* in Sextstellung. Wie auch schon im vorangegangenen Beispiel decken diese vier Klänge zusammengenommen den gesamten Tonhöhenraum einer mitteltönigen Stimmung ab – nur handelt es sich hier um eine um zwei Quinten abwärts transponierte mitteltönige Stimmung mit Wolfsquinte *fis-des*. Es sind dabei die letzten beiden Glieder des Quintfalls, die das Tonsystem einer regulären mitteltönigen Stimmung überschreiten. Das Bodenlose dieser nicht enden wollenden Sequenz äußert sich auch in dieser Grenzüberschreitung, die sich konkret in der latenten Enharmonik der Klänge *e-gis-c* (T. 80) und *c-e-as* (T. 85) manifestiert. In diesem Abschnitt zeigt sich das enharmonische, die Grenzen des tonalen Raumes überschreitende Potenzial der *trias superflua* in aller Deutlichkeit.

*
**

Tatsächlich ist die Möglichkeit, die regulären zwölf Tonhöhenklassen der mitteltönigen Stimmung abzubilden, bereits in der Struktur ihrer Tonverhältnisse angelegt. Folgendes Diagramm stellt die zwölf Tonhöhenklassen einer regulären 1/4-Komma mitteltönigen Stimmung in Anlehnung an Lindley³³ dar.

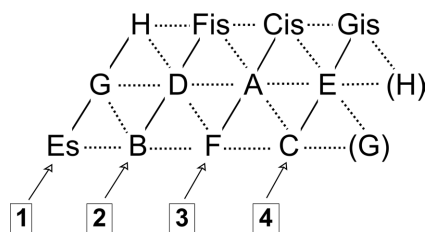


Abbildung 1: Tonhöhenklassen und deren Intervallbeziehungen in der mitteltönigen Stimmung

Waagerecht benachbarte Tonnamen stehen im Abstand einer Quinte. Das Diagramm muss gewissermaßen spiralförmig gelesen werden: Das *g* rechts der ersten Zeile fällt zusammen mit dem linken *g* der zweiten Zeile. Durchgezogene Linien stellen reine Intervalle dar (große Terzen), gepunktete Linien temperierte Intervalle (Quinten und kleine Terzen). Eine Möglichkeit, ein Instrument mitteltönig zu stimmen, besteht z.B. darin, das syntonische Komma gleichmäßig auf die vier Quinten *g-d-a-e-h* zu verteilen und im Anschluss darin von den Tönen *g, d, a, e* aus reine große Terzen nach oben (3. Zeile) und unten (1. Zeile) zu stimmen. Damit tut man jedoch nichts anderes, als vier übermäßige Dreiklänge mit reinen Großterzen zu stimmen, die zueinander im Quintabstand stehen (durch die Pfeile dargestellt). Der übermäßige Dreiklang konstituiert also gewissermaßen die mitteltönige Stimmung und hat gleichzeitig das Potenzial, sie durch seine latente Enharmonik zu sprengen.

Wir begeben uns hier in den Bereich der Spekulation, aber es ist durchaus nicht abwegig, dass ein Musiker, der unzählige Male sein Tasteninstrument gestimmt und gleichzeitig als Komponist eine so außergewöhnliche Vorliebe für diese Klänge entwickelt hat, sich dieser Zusammenhänge durchaus bewusst war. So entsprechen die vier *triades superfluae* aus dem letzten Beispiel genau diesen vier

33 Vgl. Lindley 1987.

übermäßigen Dreiklängen der obigen Abbildung.³⁴ Gleichzeitig wird der reguläre Tonraum der mitteltönigen Stimmung durch die Grenzüberschreitung der latenten Enharmonik der Beispiele aus *Ist nicht Ephraim* und *Wies Gott gefällt* verlassen.

*

**

Ich komme nun zum letzten Beispiel, das im Vergleich zu den beiden vorangegangenen monumentalen Passagen auf den ersten Blick unscheinbarer wirkt, im Detail jedoch fast noch frappierender ist. »Herr, wo dein Wort nicht mein Trost gewest wäre, so wäre ich vergangen in meinem Elend« lautet der Beginn des gleichnamigen Geistlichen Konzerts aus den *Lieblichen Krafft-Blümlein*. Die Worte »in meinem Elend« vertont Scheidt mit zwei *cadenze doppie duriusculae* im Abstand weniger Takte – eine Setzung, die, wie wir gesehen haben, für Scheidt äußerst typisch ist. Die erste kadenziert nach c, die zweite eine kleine Terz abwärts nach a – eine harmonische Progression, die Scheidt z.B. wie in den Takten 79–81 in Beispiel 9 durch einen fallenden Sextsprung im Bass hätte realisieren können. Stattdessen folgt zunächst ein Es-Dur-Klang – von c aus eine kleine Terz *aufwärts* – der zur Finalis *a* der Kadenz im Tritonusabstand steht. Die enorme harmonische Distanz wird nun durch eine chromatische Parallelbewegung aller Stimmen überbrückt, welche modern gesprochen eine Rückung zweier übermäßiger Dreiklänge darstellt.

Halten wir einen Moment inne und betrachten diese Akkordfolge nochmals im Detail. Der Es-Dur-Klang in Takt 12 weitet sich zu einer *trias superflua* in Grundstellung. Es handelt sich hierbei lediglich um einen Durchgangsakkord für die Dauer einer Semiminima, die chromatisch den Anschluss vermittelt zu einer *trias superflua* in Sextstellung über *e*. Strenggenommen handelt es sich also nicht um ein und denselben Klang auf zwei verschiedenen Tonstufen, sondern um die Abfolge einer Grund- und einer Sextstellung zweier *triades superfluae*. Doch was vermittelt sich dem Ohr? Die chromatisch benachbarte Setzung von Grund- und Sextstellung legt die Klanggleichheit der beiden nahe: schließlich mussten sich ja

34 Es scheint von hier aus nur ein kleiner Schritt zu jener berühmten Grafik Carl Friedrich Weitzmanns aus der Monografie *Der übermäßige Dreiklang* von 1853 zu sein. Während Weitzmann den Zwölftonraum der gleichschwebenden Stimmung als Summe von vier übermäßigen Dreiklängen im *Kleinterzabstand* darstellt, zeigt sich das Tonsystem der mitteltönigen Stimmung hier als Summe von vier übermäßigen Dreiklängen im *Quintabstand*. Vgl. Weitzmann 1853, 22.

alle Stimmen genau einen Halbton nach oben bewegen, um vom einen zum anderen Klang zu führen – freilich ein diatonischer Halbton in der Oberstimme und je ein chromatischer Halbton in den beiden unteren Stimmen. Selbst in mitteltöniger Stimmung, in welcher diese beiden Klänge durchaus verschieden klingen, nimmt der Hörer in erster Linie eine chromatische Rückung eines Akkordes mit besonderer Farbwirkung wahr. Es ist diese Farbwirkung der Klänge, die hier durch das kurzzeitige Verlassen des tonalen Bezuges ungleich stärker ins Gewicht fällt als ihr satztechnischer Charakter als Grund- bzw. Sextakkord.

in mei - nem E - - - - - lend, in mei - nem E - - - - - lend,

Beispiel 11: Samuel Scheidt, *Herr, wo dein Wort nicht mein Trost gewest wäre*, SSWV 272, T. 9–13

Hatte also Adolf Bernhard Marx doch ›Recht‹ mit seiner Charakterisierung des übermäßigen Dreiklangs als »schreienden Klang« ungeachtet seiner Umkehrungen und seines jeweiligen musikalischen Zusammenhangs? Gerade die Fälle, in denen Scheidt die *trias superflua* durch schiere Häufung oder Aneinanderreihung exponiert, legen nahe, dass er den Klang durchaus als Entität im Sinne der modernen Akkordlehre auffasst, die sich durch eine spezifische Klanglichkeit auszeichnet. Mit dem zweiten Teil des obigen Zitates: »eine Folge solcher Akkorde ist aber (bis jetzt wenigstens) noch gar nicht gewagt worden – und wüssten auch wir nicht zu motivieren«, lag Marx jedoch offensichtlich falsch, wie das gute 200 Jahre früher entstandene letzte Beispiel beweist.

Literatur

- Banchieri, Adriano (1614), *Cartella Musicale*, 3. Edition, Reprint Bologna: Forni 1968.
- Bernhard, Christoph (1999), »Tractatus compositionis augmentatus«, in: *Die Kompositionslehre Heinrich Schützens in der Fassung seines Schülers Christoph Bernhard*, hg. von Joseph Müller-Blattau, Kassel: Bärenreiter.
- Brennecke, Friedemann (2017), *Quinta superflua und Quarta deficiens. Der ›übermäßige Dreiklang‹ und seine ›Verwechslungen‹ in Theorie und musikalischer Praxis des frühen 17. Jahrhunderts*, Masterarbeit (veröffentlicht), Folkwang Universität der Künste.
- Delair, Denis (1690), *Traité d'Accompagnement pour le Theorbe, et le Clavessin*. <https://de.scribd.com/document/144072055/F-Traite-d-Accompagnement-pour-le-Theorbe-et-le-Clavecin-Denis-Delair> (23.01.2017)

- Gehrmann, Hermann (Hg.) (1901), *Compositions Regeln Herrn M. Johan Peterssen Sweling* (= *Werken van Jan Pieterssozn Sweelinck*, Bd. 10), 's-Gravenhage: Martinus Nijhoff, Leipzig: Breitkopf & Härtel.
- Geßner, Erika (1961), *Samuel Scheidts Geistliche Konzerte. Ein Beitrag zur Geschichte der Gattung*, (= *Berliner Studien zur Musikwissenschaft*, Bd. 2), Phil. Diss., Berlin: Merseburger.
- Lindley, Mark (1987), »Stimmung und Temperatur«, in: *Hören, Messen und Rechnen in der frühen Neuzeit* (= *Geschichte der Musiktheorie*, Bd. 6), hg. von Frieder Zaminer, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 157–158.
- Marx, Adolf Bernhard (1857), *Allgemeine Musiklehre. Ein Hilfsbuch für Lehrer und Lernende in jedem Zweige musikalischer Unterweisung*, 6. verbesserte Auflage, Leipzig: Breitkopf und Härtel. <http://mdz-nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bvb:12-bsb10599023-5> (1.8.2020)
- Menke, Johannes (2011), »Die Familie der *cadenza doppia*«, in: *ZGMTH* 8/3, 389–405. <http://www.gmth.de/zeitschrift/artikel/654.aspx> (7.8.2017)
- Reincken, Johann Adam (1901), »Erste Unterrichtung zur Composition« [Ms., 1670] in: *Compositions Regeln Herrn M. Johan Peterssen Sweling* (= *Werken van Jan Pieterszoon Sweelinck*, Bd. 10) hg. von Hermann Gehrmann, 's-Gravenhage: Martinus Nijhoff, Leipzig: Breitkopf & Härtel.
- Roth, Markus (2018, i.V.), »Die Emanzipation der Wiederholung«, in: *Komponieren im Barock* (= *Handbuch der Musik des Barock*, Bd. 2), hg. von Immanuel Ott, Markus Roth und Matthias Schlothfeldt, Laaber: Laaber.
- Sarasin, Philipp (2011), »Diskurstheorie und Geschichtswissenschaft«, in: *Handbuch Sozialwissenschaftliche Diskursanalyse, Bd. 1: Theorien und Methoden*, hg. von Reiner Keller, Andreas Hirsland, Werner Schneider und Willy Viehöfer, Wiesbaden: Springer VS, 61–90.
- Weitzmann, Carl Friedrich (1853), *Der übermäßige Dreiklang*, Berlin: Guttentag. <https://download.digitale-sammlungen.de/BOOKS/download.pl?id=bsb10990067> (7.8.2017)

© 2020 Friedemann Brennecke (fbrennecke@posteo.de)

Folkwang Universität der Künste

Brennecke, Friedemann (2020), »Schreiende Klänge« – zur Frühgeschichte des übermäßigen Dreiklangs. Detailstudien zu den Geistlichen Konzerten Samuel Scheidts«, in: »Klang«: *Wundertüte oder Stiefkind der Musiktheorie. 16. Jahreskongress der Gesellschaft für Musiktheorie Hannover 2016* (= *GMTH Proceedings 2016*), hg. von Britta Giesecke von Bergh, Volker Helbing, Sebastian Knappe und Sören Sönksen, 69–88. <https://doi.org/10.31751/p.6>.

veröffentlicht / first published: 01/10/2020

Ariane Jeßulat

Phantom-Kontrapunkt

ABSTRACT: Vermittelnd zwischen Konvention und dem im Notentext kaum dokumentierbaren Klang sind spätestens seit dem Ende des 18. Jahrhunderts Wendungen zu finden, die eine Vertiefung von satztechnischem Regelwerk im Orchesterklang annehmen lassen. Greifbar wird dies an zwar in der historischen Kompositionslehre, aber kaum in der Instrumentationslehre erfassten Topoi. Sei es, dass Trugschlüsse durch instrumentale Oberton-Effekte dissonanter, dass Dissonanzen in der klanglichen Entwicklung weicher, dass konsonante Klänge durch die Instrumentation dissonant klingen oder dass Dissonanzen eher ausgeblendet als konturiert aufgelöst werden, in all diesen Fällen erfahren musiktheoretische Problemstellungen erst jenseits des Notentextes ihre eigentliche Prägung. Solche ›Phantom-Kontrapunkte‹ sind in tonaler Musik selten Gegenstand wissenschaftlicher Betrachtung. An Beispielen von Beethoven, Mendelssohn und Haydn wird versucht, die Spannung zwischen satztechnischen und instrumentalen Konventionen und der klanglichen Gestaltung höranalytisch als musiktheoretisches Problem und künstlerische Intention zu rekonstruieren und der Lehre zugänglich zu machen.

Since the late 1790s, some features of orchestral music may have been understood as intensifying links between the conventions of musical composition and the rather fluid elements of the sound itself. In the history of music theory, those links can be found in literature about composition rather than in schools or textbooks for instrumentation. When a false cadence is made more dissonant by the effects of harmonics, when dissonant sounds seem to become softer during their development in the orchestral sound, when consonant sounds are made dissonant by means of the instrumentation, or finally, when dissonances are not properly resolved but rather faded out, we are confronted with problems of music theory that go beyond the score. Such a ›phantom counterpoint‹ as an issue of tonal music has not yet been examined in musicology. This article will approach the tension between conventions of composition, voice-leading, style, and instrumentation in order to reconstruct the musical ideas as theoretical background and creative intention and to develop a new tool for music analysis.

Schlagworte/Keywords: Ludwig van Beethoven; Felix Mendelssohn-Bartholdy; harmonics; Obertöne; Orchestration; orchestration; Sinfonie Nr. 4; Symphony No. 4; virtual counterpoint; virtueller Kontrapunkt

Antoine Reicha bespricht Probleme der Orchesterbehandlung detailliert im 3. Teil des *Traité de haute composition*. Dabei trennt er kaum zwischen kompositorischer Idee und dem Instrumentationshandwerk, sondern lehnt es vielmehr ab, zu enge Regeln zur Orchestrierung zu geben.

»Wenn dreissig geschickte Harmonisten dieselben Ideen für das Orchester schreiben wollten, so würden dreissig verschiedene Partituren zum Vorschein kommen, die alle gleich gut seyn können; [...]«¹

Noch schwieriger ist es, in der übrigen musiktheoretischen Literatur des 19. Jahrhunderts Gedankengänge zu finden, die Kontrapunkt auf der einen Seite und Instrumentation und Akustik auf der anderen Seite in logischer Verbindung behandeln. Die großen Instrumentations- und Akustik-Lehrwerke² des 19. Jahrhunderts sind hingegen in ihren Überlegungen zum Kontrapunkt eher vorsichtig.

Hingegen wird aktiv mit den Interferenzen zwischen satztechnischen und instrumentalen Konventionen komponiert, gelegentlich mit analytisch rekonstruierbarer Absicht. Mein Beitrag geht der Frage nach, inwieweit das Zusammenspiel zwischen Orchestersatz und satztechnischen Modellen im engeren Sinne musiktheoretisches Denken erkennen lässt, und inwieweit in der Entwicklung eines Klangs Ideen zu verfolgen sind, die kontrapunktische Konventionen vertiefen, erweitern oder aufheben.

1. Felix Mendelssohn, *Meeres Stille*: Verlust von Kontur

Zu Beginn von Mendelssohns langsamer Orchestereinleitung *Meeres Stille* op. 27 treten im Kontrast zu den eröffnenden Streicherklangflächen in tieferer Lage konturierte Soli ab Takt 9 hervor. Den roten Faden bilden dabei das über den absteigenden Dreiklang gebildete Hauptmotiv und die ›Montesequenz‹, die zumindest in den ersten beiden Sequenzgliedern klar zu erkennen ist.

Streicher und Holzbläser sind hier insofern konventionell³ behandelt, als die Streicher mit auffälligem Verzicht auf Dissonanzen eine amorphe Variante einer D-Dur-Kadenz mit Halbschluss spielen und die solistischen Holzbläser fast dieselbe Harmoniefortschreitung anschließen, jedoch mit konturierenden Sekundvorhalten und ebenso scharf zeichnender Chromatik.

1 Reicha 1832, Teil III, 267 ff.

2 So zunächst Chladni 1802, dann Berlioz 1843/44 und schließlich Helmholtz 1865.

3 Reicha 1832, 275 ff.

Meeresstille.
Adagio.

Comp. 1828.

The musical score is arranged in a standard orchestral format. The woodwind section includes Flauto piccolo, Flauto I, Flauto II, Oboi, Clarinetto I in A, Clarinetto II in A, Fagotto I, Fagotto II, and Serpente e Contrafagotto. The brass section includes Corni in D, Trombe II in D, and Tromba III in D. The percussion section includes Timpani in D.A. The string section includes Violino I, Violino II, Viola, Violoncello, and Basso. The score is in 3/4 time and features various dynamics such as *p*, *sempre p*, *pp*, and *cresc.* The woodwinds and strings play a melodic line, while the brass instruments provide harmonic support.

Beispiel 1: Felix Mendelssohn Bartholdy, *Meeres Stille* op. 27, T. 1–14

Die Interaktion zwischen Instrumentierung und Vorhaltsmechanik wird dann interessant, wenn die Streicher und somit der massige⁴ Klang in die bisher solistisch ausgeführten Vorhalte eingreift. Der reguläre Fortgang der Vorhalte scheint vom Streicherklang weniger verschleiert als aus der Spur gelöst zu werden.

4 Reicha 1832, 286ff.

The image displays a musical score for Part B. 203, consisting of two systems of staves. The first system includes a grand staff (treble and bass clefs) and two additional bass clef staves. The second system includes a grand staff and two additional bass clef staves. The score features various musical notations, including notes, rests, and dynamic markings. Key markings include *pp* (pianissimo) at the beginning of several staves, *espress.* (espressivo) in the upper right, *p sf* (piano sforzando) and *dim.* (diminuendo) in the middle right, and *p* (piano) and *semj* (semibreve) at the end of the piece. The notation includes slurs, accents, and repeat signs.

Beispiel 2: Felix Mendelssohn Bartholdy, *Meeres Stille* op. 27, T. 15–24

Die immerhin noch reguläre Vorhaltskette ist ab der verminderten Septime *c-dis* als solche nicht mehr hörend zu erkennen, ebenso wie die reguläre Auflösung in die Terz *h-d* durch den Registersprung, die Chromatisierung und den zusätzlichen Einsatz der tiefen Streicher im Klang förmlich ertrinkt.

Erst nachdem der Kontrapunkt wieder auf den Stand der Sequenz von Takt 14 zurückgeführt wurde, schließen nun mit *fis* und *h* wieder konventionelle Fundamente an.

Es ist legitim anzunehmen, dass Mendelssohn in dieser Einleitung eine kontrapunktisch-lineare Erwartungshaltung des inneren Ohres und eine nur im Orchesterklang sich verwirklichende Idee bewusst zusammenführt, dass aber die Art ihrer Verschränkung kontrapunktisch vermittelt ist und das Verhalten einer Vorhaltsmechanik nachzuahmen scheint. Die klangliche Dramaturgie greift wie eine zusätzliche Stimme genau dort, wo die anfänglich gestartete Montesequenz der Variation und zudem harmonisch massiverer Alterationen bedürfte. Schließlich passt der Verlust von Kontur durchaus zu dem poetischen Bild in Goethes Gedicht, wo es heißt »und bekümmert sieht der Schiffer glatte Fläche ringsumher«.

A musical staff in G major (one sharp) showing a sequence of chords and notes. The notes are A, D, H, E, A, D#, G, E, A. A dashed line labeled "Streichermasse" is drawn under the notes A, D#, G, E, A, indicating a sustained or thickened texture.

Beispiel 3: Felix Mendelssohn Bartholdy, *Meeres Stille* op. 27, Kontrapunktische Reduktion T. 10–20

2. Mendelssohn Bartholdy, Schottische Sinfonie Op. 56, Einleitung: Gewinn von Kontur

Eine umgekehrte Entwicklung lässt sich in der Einleitung zur *Schottischen Sinfonie* beobachten, und wieder ist eine Vorhaltsbildung das Modell, an dem das Zusammengehen von Kontrapunkt und Instrumentation erfahrbar gemacht wird.

Andante con moto. M.M. ♩ = 72.

Flauti.

Oboi.

Clarinetten in A.

Fagotti.

Corni in C.

Corni in E.

Trombe in D.

Timpani in A E.

Andante con moto. M.M. ♩ = 72.

Violino I.

Violino II.

Viola. *divisi*

Violoncello.

Basso.

Beispiel 4: Felix Mendelssohn Bartholdy, Schottische Sinfonie op. 56, T. 1–8

Die Instrumentierung ist indirekt: Das Corpus der Violinen und der tiefen Streicher wird ausgespart. Der mit den Holzbläsern gemischte Klang der geteilten Bratschen erinnert eher an das Fehlen der Streicher als dass er sie ersetzen könnte. Zudem befindet sich der klangliche Schwerpunkt mehr in der unteren Hälfte der eingestrichenen Oktave als in den Außenstimmen. Im sechsten Takt, dem Höhepunkt des Periodenvordersatzes, ist der Vorhaltston e^2 in den Oboen und

Bratschen durch das obertonreiche klingende e^1 in den E-Hörnern verdoppelt. Die Stimme der E-Hörner ist ohnehin auffällig, da sie wie ein auf e fixiertes Klavierpedal wirkt und fast Riemanns These von der Quinte als dem Grundton in Moll zu bestätigen scheint. Der eigentlich klare und vorbereitete Septimvorhalt $f-e$, der im Klavierauszug erklänge, wird durch die Konzentration des Halls in den Hörnern um die Sekunde zwischen e^1 und f^1 gleich am geflutet. Die Auseinandersetzung zwischen der Erwartung des inneren Ohrs und der klanglichen Realisation besteht hier darin, dass ein wohlbekanntes, besonders über den Außenstimmensatz definiertes Stimmführungsmodell mit der klanglichen Konzentration auf die nicht-lineare Mittelstimme und die entsprechenden Möglichkeiten des atemgesteuerten Crescendos unwirklicher dargestellt wird und zur Illusion einer historischen und geographischen Ferne beiträgt.

Am Ende der Einleitung, nachdem die Violinen den klanglichen Vordergrund bespielt haben, nachdem der Satz rezitativischer und somit moderner und letztlich auch weniger geheimnisvoll seinen Fortgang genommen hat, erklingt der analoge Vorhalt als kleine Sekunde zwischen e^2 und f^2 in Oboe, Violine und Viola, und nur die C-Hörner verstärken den Vorhalt *colla parte*.

Der Satz ist ›näher gekommen‹, als sei der Legendenton des Anfangs nun stilistisch auf der Höhe moderner Sinfonik.

Beide Beispiele zeigen einerseits einen emanzipierten Umgang mit klassischen Instrumentationsklischees: Das ›Streichquartett‹, die Sprechstimme des Orchesters, wird nie konventionell genutzt, Formeln wie Hornquinten sind präsent, werden aber nicht von den Hörnern gespielt. Der kreative Impuls zeigt sich nicht im Kontrapunkt der Satzmodelle, sondern erst im Orchesterklang. Schwer zu trennen ist hier zwischen den physikalischen Eigenschaften wie der Offenheit eines e^1 auf dem E-Horn und den Orchesterkonventionen, die bewirken, dass der Violinklang vermisst wird, obwohl die entsprechenden Tonhöhen durchaus besetzt sind.

Allerdings ist das Verhältnis zwischen Kontrapunkt und Instrumentation in beiden Einleitungen immer noch trennbar und damit sekundärer als im nun folgenden, letzten Beispiel meines Beitrags.

The image shows a musical score for Felix Mendelssohn Bartholdy's Schottische Sinfonie op. 56, measures 51-55. The score is written for a grand staff with multiple staves. The top staff is the first violin, the second is the second violin, the third is the viola, the fourth is the first violoncello, the fifth is the second violoncello, the sixth is the first double bass, and the seventh is the second double bass. The score includes various dynamic markings such as *p*, *sf*, *pp*, and *sf dim.*. The music features a variety of rhythmic patterns and articulations, including slurs and accents.

Beispiel 5: Felix Mendelssohn Bartholdy, Schottische Sinfonie op. 56, T. 51–55

3. Phantom-Kontrapunkt: Ludwig van Beethoven, 4. Sinfonie Op. 60, Einleitung

Auch die Einleitung zu Beethovens 4. Sinfonie arbeitet mit verschiedenen Klischees langsamer Orchestereinleitungen: Der in der ersten Phrase angespielte ›phrygische Halbschluss‹ beendet das Adagio nicht, wie zu erwarten, der Dominantorgelpunkt gegen Ende steht ›falsch‹ auf *a* anstatt auf *f*, der mittlere Abschnitt erklingt einen Halbton zu hoch: allesamt Techniken des gelehrten

l'inganno, die sich wie in Haydns späten Orchestereinleitungen zwar vertrackt, aber ebenso verständlich an ein überaus aufmerksames Publikum wenden.

Im Moment der größten harmonischen Provokation, wenn durch die enharmonische Umdeutung des verminderten Septakkords *e-g-b-des* nach *e-g-ais-cis* der Satz nach *h* moduliert, kommt es zu einer klanglich ungewöhnlichen Trugschlussbildung:

The image displays two systems of a musical score for Ludwig van Beethoven's Symphony No. 4, Op. 60, Introduction, measures 20-30. The first system (measures 20-29) features woodwinds (Flute, Oboe, Clarinet, Bassoon) and strings (Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, Contrabasso). The second system (measures 30-31) includes the addition of a Horn (B) and continues the string parts. The score is in G major and 2/4 time. The key signature changes from one sharp (F#) to two sharps (D major) at measure 30. The score includes dynamic markings such as *pp*, *p*, *f*, and *sfz*, and performance instructions like *pizz.* and *arco*.

Beispiel 6: Ludwig van Beethoven, Sinfonie Nr. 4 op. 60, Einleitung T. 20–30

Dass überhaupt trugschlüssig weitergeführt wird, ist eher beruhigend, denn der um einen Halbton verrutschte Satz wäre durch einen bestätigenden Ganzschluss weitaus unheimlicher.⁵ Fordernd ist allerdings der Klang, der durch das verdreifachte *h* vor allem durch die zusätzliche Fagottstimme einen Oberton *fis*¹ produziert, der fast so real ist, als würde er leise von einem höheren Holzblasinstrument gespielt.

🔊 https://storage.gmth.de/proceedings/articles/7/attachments/p16-07_audio_01.wav

Audiobeispiel 1: Beethoven op. 60, T. 20ff., Chamber Orchestra of Europe, Nikolaus Harnoncourt, Teldec Classics 1992

Es ist nicht ganz einfach, diese Beobachtung analytisch weiterzuentwickeln: Zum einen dissoniert diese sonst in Trugschlüssen nicht ungewöhnliche große Septime mit der folgenden kleinen Septime in den Streichern, zum anderen ist es auch nicht so ohne weiteres möglich ›seinen Ohren zu trauen‹, da dieser Oberton auf zahlreichen Aufnahmen überhaupt nicht zu hören ist. Auch die zeitgenössischen Rezensionen erwähnen die Wendung nicht einmal, und nur der Arrangeur der Sinfonie für den Klavierauszug berichtet von Problemen der klanglichen Übertragung.⁶ Insofern stellt sich die Frage nach der Existenz des Problems. Sind die Tonmeister im Recht, die den Oberton wie andere Störungen herausfiltern, oder hat eine Hörweise Berechtigung, die an zeitgenössischer Musik geschult ist, und Obertöne wie Geräusche als emanzipierte Parameter der Partitur behandelt?

5 Vgl. die Rezension der AmZ (1816), Sp. 758/759: »Mir scheint der große Meister, hier, wie in mehren seiner neuen Werke, hin und wieder doch allzu bizarr, und dadurch selbst für gebildete Kunstfreunde leicht unverständlich und abschreckend.« Ebenso Ludwig Rellstab in der BAMZ Jg. 2 (1825), S. 163/169: »Wie ein schweres Gewitter zieht es [das erste Adagio] langsam feierlich heran, umwölkt die Gipfel der Berge, verhüllt die Sonne und droht mit leisem Donner, wie ein gereiztes Raubthier zuvor tief in sich selbst grollt, ehe es mit dem lauten Gebrüll seines Grimmes aufspringt. In dieser Erwartung aber ist uns schauerlicher zu Muthe, als bei der Wirklichkeit der Gefahr.« Zit. nach Stefan Kunze 1987, 74.

6 Siehe Friedrich Mockwitz in der AmZ (1814) Sp. 235/236: »Diejenigen Stellen, wo auf den Reiz besonderer Instrumente zunächst gerechnet, und diejenigen, wo das sehr volle, reich figurirte, aber ganz leise Accompagnement der Saiteninstrumente höchst einfachen, langen, gebundenen Noten der Blasinstrumente zugegeben ist, wo mithin auch der discreteste Vortrag und das beste Instrument des Klavierspielers, der Natur der Sache nach, kaum weiter reichen kann, als zur angenehmen Erinnerung für den, dem das Original nicht fremd ist – diese Stellen abgerechnet, macht das Werk auch in dieser Form einen eigenthümlichen Effect, und belebt unwiderstehlich.« Zit. nach Kunze 1987, 79.

Schon ohne Einbezug des Quintobertons zu *h* ist der Klang des Trugschlusses bemerkenswert: Zunächst als eine möglichst detailgetreue Übernahme der Stimmführung der b-Moll-Kadenz um einen halben Ton versetzt, wobei das Pizzicato-*g* den Betrug, den man klanglich ohnehin wahrnimmt, deutlich anzeigt. Diese Stimmführung geht wiederum auf den allerersten Anfang zurück.

The image displays two systems of a musical score for Ludwig van Beethoven's Symphony No. 4, Op. 60, measures 8-19. The score is in B-flat major and 3/4 time. The first system starts at measure 10, where the woodwinds and strings play a 'scempre pp' (pizzicato) texture. The second system shows the continuation of this texture, with the woodwinds playing a 'scempre pp' line and the strings playing a 'pizz.' line. The score includes parts for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fg.), Horn (Cor. (B)), Violin (Vl.), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.).

Beispiel 7: Ludwig van Beethoven, Sinfonie Nr. 4, op. 60, T. 8–19

Die mehrfache Verdopplung der Terz, aus der Sicht der Theorie des 19. Jahrhunderts als lizenziös zu verstehen, ist im ersten Klang grundsätzlich gar nicht, im zweiten, dem Dominantseptakkord nach C-Dur, kaum problematisch, handelt es sich bei den in mehreren Stimmen erfolgenden Schritt *h-c* ja nicht um eine Oktavparallele⁷, sondern um die Registrierung der melodischen Hauptstimme.⁸

- 7 Während alle Autoren die Verdopplung von Dur-Terzen nur dann als fehlerhaft einstufen, wenn es sich dabei um Leittöne handelt, gibt es immer wieder verschiedene Empfehlungen, die den Klang als Kriterium heranziehen. So Bach 1753/1762, 46, §5 oder Koch 1802, Sp. 1358–1371, besonders Sp. 1365ff. Argumentationen, die die Verstärkung der Aliquot-Töne des 5. Partialtons als Schwächung des harmonischen Grundtons heranziehen, sind moderner und finden sich erst ab dem 19. Jahrhundert. So z.B. Marx 1841, 69: »Wir dürfen jeden derselben [= der drei Akkordtöne] verdoppeln, und werden von dieser Freiheit Gebrauch machen. Aber *zunächst*, wenn uns nicht besondere Gründe ablenken, *werden wir den Grundton verdoppeln*, da er der wichtigste Ton im Akkorde ist; auch sehen wir ihn in der natürlich geordneten harmonischen Masse [= Partialtonreihe] am häufigsten, dreimal gesetzt. Nach ihm wird die *Quinte* Verdopplung zulassen, die ursprünglich zweimal erschien; am wenigsten geeignet zeigt sich die *Terz*, die ursprünglich nur einmal erscheint. Wir haben uns hier nur auf Nachahmung des Naturgebildes gestützt; unser Gehör bezeichnet uns auch dasselbe als den schönsten, ebenmäßigsten Wohlklang und die Terz darin als das am schärfsten eindringende, sich vordrängende Intervall des Akkordes, das in der Verdopplung [...] die andern Intervalle leicht überschreit. Nur aus besondern Gründen wollen wir also die Terz verdoppeln.« Am prominentesten ist sicher Arnold Schönbergs Begründung, die – der Marxschen sehr ähnlich – die nähere Auseinandersetzung der Musiktheorie des späten 19. Jahrhunderts (Riemann) erkennen lässt: »Aber als die wichtigste Ursache für die Sonderstellung des Basses ist folgendes anzusehen: der tiefste Ton des Klangkörpers, der Baßton, hat, da er der Wahrnehmbarkeitsgrenze am fernsten liegt, deutlichere, intensiver wirkende Obertöne als jede höhere Stimme. Die Wirkung dieser Obertöne ist allerdings geringer als die Wirkung der harmoniebildenden Stimmen, die ja faktisch gesungen werden und sogar selbst Obertöne erzeugen. Aber unbewußt nimmt das Ohr, das ja den Ton in seiner Totalität erfäßt, auch die Wirkung der Obertöne wahr. Stimmt nun der durch die wirklichen Stimmen gebildete Akkord mit den Obertönen des Baßtons überein, dann tritt eine ähnliche Wirkung ein wie bei jedem Einzelton: die Gesamterscheinung wird nach dem tiefsten Ton, dem Baßton, benannt und als Erfüllung der Bedürfnisse des Baßtons agnosziert. [...] Stimmt aber die Setzung nicht überein mit den Obertönen des Basses, dann entstehen Zusammenstöße zwischen den über dem Bass liegenden Elementen. Diese Zusammenstöße dürften als Hemmung empfunden werden, an welcher der Baß, da er am meisten hörbare Obertöne hat, derjenige Beteiligte ist, der über den kräftigsten Willen verfügt.« Schönberg 1966 (¹1911), 64. In jüngerer Zeit ist diese physikalisch-energetische Form der Argumentation durch Wilhelm Maler und Diether de la Motte in der Lehre aktualisiert worden.
- 8 Reicha II 1832, 286: »Eine der Harmonie=Stimmen führt bisweilen eine bedeutende Gesangs=Phrase aus, auf welche der Compositeur die Aufmerksamkeit besonders lenken will; dieses kann er nur erreichen, wenn er diese Stimme durch eine mehr als hinreichende Anzahl von Instrumenten verdoppelt, so dass sie vor allen anderen vorherrscht.« Die zur Demonstration angefügten Beispiele enthalten ganz zwanglos Leittonverdopplungen.

Allerdings muss man im stilistischen Kontext langsamer Orchestereinleitungen um 1810 fragen, worin eigentlich das *l'inganno* besteht und wie viele Dimensionen mehrstimmigen Denkens es umfasst.

Johann Gottfried Weber spricht in seiner Höranalyse von Mozarts Einleitung zur Ouvertüre von *Don Giovanni* von der Mehrdeutigkeit des übermäßigen Quintsextakkords der Tonart d-Moll, der den Klang eines Dominantseptakkords annimmt, was sich vor allem über seine Lage als Sekundakkord (T. 20) dem Hörer vermittelt.⁹

Die Gehörstäuschung ist vermutlich weniger kurzschrittig als von Weber beschrieben, denn in Anbetracht der Topik langsamer Einleitungen, zu deren Kernbestand der übermäßige Quintsextakkord gehört und in Anbetracht der Tonart, die weder im *Don Giovanni* noch hier ernsthaft verloren wurde, ist es wenigstens genauso überraschend, dass der Klang auf der VI. Stufe des ›falschen B-Dur‹ kein übermäßiger Quintsextakkord ist.¹⁰

Die motivische Entwicklung der für Einleitungen typischen Halbschlusswendung – so wenig innovativ sie an sich ist – wird hier alles andere als banal in die formbildende Harmonik integriert: Die als Erfindungskern inszenierten ersten sechs Takte exponieren die elementaren Bestandteile eines ›phrygischen Halbschlusses‹, wobei die Klangfläche der Bläser auf *b* zum Erfindungskern wesentlich dazu gehört. Dass der Zweiklang der Dezime zum Bass in der Paenultima der phrygischen Wendung bei Beethoven vor dem vollständigen Akkord Priorität hat, zeigen auch andere exponierte Motiv-Varianten (Beispiel 8).

9 Weber 1818, 43–48: »[...] gewissen Harmonien sind gewisse Gestalten und Lagen gar nicht natürlich, und daher ist das Gehör auch gar nicht geneigt, sie unter solchen ungewöhnlichen und unnatürlichen Lagen und Gestalten zu suchen. [...] Ebenso erscheint in Mozarts Overture zu *Don Juan* [...] der Akkord [As oder Gis f b d] nicht als d: II^{o7} mit erhöhter Terz, sondern als Es: V7.«

10 Vgl. Reicha I 1832, 55 mit der Bemerkung zu den »enharmonischen Akkorden«: »Les accords qui servent faire ces transitions sont: 1.^o la septième dominante, 2.^o L'accord de sixte augmentée, 3.^o La septième diminuée. Par cette raison on pourrait appeler ces accords, *accords enharmoniques*.« Hier wird zu einem eher frühen musikgeschichtlichen Zeitpunkt im Anschluss an Vogler und Weber über die Enharmonik des übermäßigen Quintsextakkords gesprochen.

II.

Larghetto

2 Clarinetti in C
2 Fagotti
2 Corni in G
Violino principale
Violino I
Violino II
Viola
Violoncello e Basso

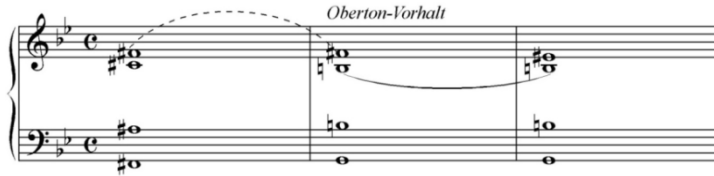
Beispiel 8: Ludwig van Beethoven, op. 61, 2. Satz: Gestaltung der Paenultima einer phrygischen Wendung

Vl.
Vla.
Vc.
Cb.
Bassi

Beispiel 9: Ludwig van Beethoven, op. 55, 1: Gestaltung der Paenultima einer phrygischen Wendung (nur Streichersatz)

In dieser stilistischen Tradition würde auch der selbstständig als Tonhöhe wahrgenommene Oberton *fis*¹¹ eine satztechnisch korrekte Bedeutung annehmen, nämlich als Septimvorhalt vor dem übermäßigen Quintsextakkord über G.

11 Vgl. Helmholtz im Gegensatz dazu zur nicht selbstständig, sondern selbstverständlich wahrzunehmenden Quintmischung: »Dass übrigens die [parallelen] Quintenfolgen eben nur den Gesetzen der künstlerischen Composition widersprechen und nicht dem natürlichen Ohre übelklingend sind, geht einfach aus dem Factum hervor, dass eben alle Töne unserer Stimme und der meisten Instrumente von Duodezime begleitet sind, auf welcher Begleitung der ganze Bau unseres Ton-systems beruht.« (Helmholtz 1865, 567)



Beispiel 10: Ludwig van Beethoven, op. 60, 1. Satz, T. 24–26: Gerüst-satz unter Einbezug des Quint-Obertons

Erst die Weiterführung nach C-Dur wäre dann die Aufdeckung des *l'inganno*.

In der langsamen Einleitung zu Haydns *Isola disabitata* findet sich eine vergleichbare Dissoziation zwischen den wahrzunehmenden Klängen und dem kontrapunktischen Gerüst-satz. Auch hier wirkt der übermäßige Quintsextakkord vermittelnd zwischen Kadenzlogik und Klangdramaturgie. Während die Nebennoten die Harmoniefolge verschleiern, kristallisiert sich in einer stringenten Entwicklung der Zusammenklänge, in denen zweimal Dominantquartsextvorhalte über Doppeldominanten angespielt werden, der Topos eines übermäßigen Quintsextakkords heraus, der sich in einen Quartsextvorhalt auflöst, obwohl die Klänge selbst ›Phantome‹ aus Nebennoten sind.

Beispiel 11: Josef Haydn, *Isola disabitata*: ›Vortäuschen‹ doppeldominantischer Halbschlüsse

Verschärft ist die Dissoziation von Kadenzlogik und Klang bei Beethoven dadurch, dass der Ton *fis*, der doch als enharmonische Verwechslung von *ges* Kontinuität zum mutwillig verlassenen *b*-Moll stiftet, nur als Phantom erklingt, und dass der harmonische Umweg des Halbschluss-Motivs mit dem Ende der Einleitung noch lange nicht vorbei ist. Erst das Sonatentallegro exponiert die mehrfach angespielte Wendung, zuerst gegen Ende der Exposition, und dann deutlich genug in der Rückführung, die die Harmonik der Einleitung aufgreift.

Beispiel 12: Beethoven, op. 60, Allegro T. 294–305, Wiederaufgriff der Harmonik der Einleitung als Rückführung

Die Vorstellung, Beethoven habe die Tradition der Halbschlusswendung in der langsamen Orchestereinleitung hier in die Obertöne der Bläser verlagert und den eröffnenden Schritt *ges-f* nun als enharmonische Täuschung und Phantomklang den Satz überlagern lassen, ist äußerst reizvoll, bietet aber methodische Schwierigkeiten:

Deutlich hat diese Analyse gezeigt, dass ein nicht notierter Ton als Analysegegenstand an den impliziten Grundsatz rührt, dass die Beethoven-Analyse eine Analyse von Texten ist. Es gibt kaum Schule bildende Traditionen über die zahlreichen Obertoneffekte in Orchestersinfonien, die eben nicht als Farbe vom kontrapunktischen Gerüstsatz zu trennen sind, sondern diesen Gerüstsatz überhaupt erst hervorbringen.

Literatur

- Bach, Carl Philipp Emanuel (1753/1762), *Versuch über die wahre Art, das Clavier zu spielen*, Reprint Wiesbaden: Breitkopf und Härtel 1986.
- Berlioz, Hector (1843/44), *Grand traité d'instrumentation et d'orchestration*, Paris: Henry Lemoine.
- Chladni, Ernst Florens Friedrich (1802), *Die Akustik*, Leipzig: Breitkopf und Härtel.
- Helmholtz, Hermann von (1865), *Die Lehre von den Tonempfindungen*, Braunschweig: Vieweg und Sohn.
- Koch, Heinrich Christoph (1802), *Musikalisches Lexikon*, Reprint Kassel: Bärenreiter 2001.
- Marx, Adolf Bernhard (1841), *Die Lehre von der musikalischen Komposition I*, Leipzig: Breitkopf und Härtel.
- Kunze, Stefan (Hg.)(1987), *Ludwig van Beethoven. Die Werke im Spiegel seiner Zeit*, Laaber: Laaber.
- Reicha, Antoine (1832), *Traité de haute composition musicale*, aus dem Französischen ins Deutsche übertragen und mit Anmerkungen versehen von Carl Czerny, Teil III, Wien: Diabelli.
- Schönberg, Arnold (⁷1966), *Harmonielehre* [1911], Wien: Universal Edition.
- Weber, Gottfried (1818), *Versuch einer geordneten Theorie der Tonsetzkunst II*, Mainz: Schott.

© 2020 Ariane Jeßulat (a.jessulat@udk-berlin.de)

Universität der Künste Berlin

Jeßulat, Ariane (2020), »Phantom-Kontrapunkt«, in: ›Klang‹: *Wundertüte oder Stiefkind der Musiktheorie*. 16. Jahreskongress der Gesellschaft für Musiktheorie Hannover 2016 (= GMTH Proceedings 2016), hg. von Britta Giesecke von Bergh, Volker Helbing, Sebastian Knappe und Sören Sönksen, 89–105. <https://doi.org/10.31751/p.7>.

veröffentlicht / first published: 01/10/2020

Florian Edler

Langsame Doppeltremoli und -triller im spätromantischen Orchestersatz

Zur Analyse und ästhetischen Bewertung von Fluktuationsklängen

ABSTRACT: Nach Helmut Lachenmanns viel beachteter Unterscheidung von fünf Klangtypen stellt sich das Verhältnis von Klang und Struktur im Sinne eines dialektischen Prozesses dar. Als ein die Hörenden aktivierendes Phänomen repräsentiert der Strukturklang den am meisten vergeistigten Typus. Die auf das eigentlich Klangliche beschränkten Farb-, Fluktuations- und Texturklänge sieht Lachenmann hingegen als primitivere Formen an, die passive und saturierte Rezeptionshaltungen unterstützen würden. Eine Darstellung dieser Theorie des musikalischen Klangs und ihrer Verwurzelung in spezifisch deutschen musikästhetischen Traditionen des 19. und 20. Jahrhunderts bildet im vorliegenden Text den Ausgangspunkt einer Beschäftigung mit den Fragen, ob Aktivität und Passivität sinnvolle Kategorien der Klangwahrnehmung darstellen und inwieweit nicht auch Fluktuationsklänge engagierte und detailbezogene analytische Hörweisen anzuregen vermögen. Als Beispiele dieses Klangtyps dienen langsame Doppeltremoli und -triller, die Akkorde in triolischem Rhythmus innerlich bewegt und durch die Verschleierung metrischer Schwerpunkte gleichsam schwebend darstellen. Das von Franz Liszt vom Klavier auf das Orchester übertragene Modell spielt besonders im Streichersatz von um 1900 entstandenen Orchesterwerken eine bedeutende Rolle. In kurzen vergleichenden Analysen zur Behandlung dieser Technik bei Dvořák, Debussy, Balakirew, Skrjabin, Strawinsky, Bartók und Ligeti wird versucht, Kriterien für die Komplexität solcher Klänge und für das Gelingen ihrer strukturellen oder dramaturgischen Einbindung in syntaktische Kontexte zu erarbeiten.

According to Helmut Lachenmann's much noted distinction of five sound types, the relationship between sound and structure represents a dialectic process. The most spiritual type is the so called »structure sound« because it activates the listeners in a particular way. Lachenmann regards the color, fluctuation and texture sounds, which remain limited to the sound aspect itself, as rather primitive forms, reflecting passive and saturated reception attitudes. In the present article, a presentation of this musical sound's theory and its roots in the nineteenth and twentieth-century traditions of German music aesthetics leads to a discussion on whether »activity« and »passivity« are reasonable categories of sound perception and to what extent fluctuation sounds can stimulate engaged and detailed analytic modes of listening. Examples for this sound type are slow double tremolos and double trills, representing harmonies quasi pending and inwardly moved, due to triplets and disguises of metric emphases. Franz Liszt transferred the model from the piano to the orchestra, and it plays a prominent role especially in string parts of orchestral pieces composed around the year 1900. In small studies on the

treatment of this technique by Dvořák, Debussy, Balakirew, Skrjabin, Strawinsky, Bartók and Ligeti, we attempt to develop criteria for the successful integration of such sound types in structural and dramaturgical contexts of compositions.

Schlagworte/Keywords: dialectics; Dialektik; Klangtyp; Helmut Lachenmann; György Ligeti; Franz Liszt; sound type

Namentlich seit der Edition der Gesammelten Schriften Helmut Lachenmanns im Jahr 1996 zählt deren Eröffnungskapitel »Klangtypen der Neuen Musik« zu den bekanntesten Texten von zeitgenössischen Komponisten.¹ Die übersichtlich präsentierten fünf Kategorien bieten nicht allein eine Orientierungshilfe im Hinblick auf die vielfältigen Phänomene Neuer Musik. Mit der Betonung der zeitlichen Dimension gelingt eine Klärung des Verhältnisses von Klang und Struktur. Stellt doch das Unterscheidungskriterium bei den Klangtypen die Relation von Eigenzeit – also der Zeit, die erforderlich ist, um das jeweils Gehörte wahrzunehmen – und dessen tatsächlicher Dauer dar. Darüber hinaus wirkt die dialektische Argumentation zwingend. Dass die Erörterung mit dem »Kadenzklang« einsetzt, den Lachenmann keineswegs als den eigentlich elementaren unter den fünf Typen ansieht, verdankt sich dem Stellenwert als These innerhalb des übergreifenden Gedankengangs. In eins fallen beim Kadenzklang Eigenzeit und Aufführungsdauer. Demgegenüber erschließt sich beim Farb-, beim Fluktuations- wie auch beim Texturklang, die Lachenmann als Familie zusammenfasst,² die Struktur rasch, so dass ihre reale Dauer zur beliebigen Größe herabkommt. Zugleich impliziert die Entwicklung vom Farb- zum Texturklang einen Zugewinn an innerem Reichtum, indem sich »die Zeit darin von innen her mehr und mehr Platz« schafft.³ Beim Strukturklang besteht der weiterführende Schritt im Rekurs auf

1 Hindrichs (2014, 102 f.) hält Lachenmanns Typologie für »geeigneter, um den musikalischen Klang zu explizieren«, als den traditionellen »Bezugsrahmen von Melodie, Harmonie und Rhythmik«. Utz / Kleinrath (2015, 574) sehen Lachenmanns und Pierre Schaeffers morphologische Annäherungen an die Klanglichkeit posttonaler Musik als verdienstvoll an, kritisieren aber deren Tendenz zur »abbildhaften Beschreibung« von Notentexten, Sonogrammen und Klangresultaten sowie den Mangel an ästhetischen Aussagen und Werturteilen über die Klänge. Gleichwohl lehnt sich die vorgeschlagene Systematik von Klangereignissen (Akkorde, Flächen, Gewebe, Felder) an die von Lachenmann an. Sie rechnet darüber hinaus mit nicht immer eindeutiger Trennschärfe und unterschiedlichen Resultaten von mikro- und makroformalen Betrachtungsweisen (575). Lachenmanns als einseitig produktionsästhetisch apostrophierte Perspektive wird durch eine rezeptionsästhetische ergänzt, und beide Zugangsweisen können divergieren (581).

2 Lachenmann 2015, 17.

3 Ebd.

den Ausgangspunkt auf erhöhtem Niveau. Eigenzeit und effektive Dauer stimmen wie beim Kadenzklang überein, progressive Eigenschaften des Texturklangs sind aber integriert, im doppelten Sinne aufgehoben. Folgerichtig sieht Lachenmann im Strukturklang den einzigen Typus, »in welchem sich wahrhaft neue Klangvorstellungen verwirklichen lassen.«⁴

Stufe im dialektischen Dreischritt	Klangtyp	Verhältnis von Eigenzeit und Aufführungsdauer	Komplexität
These	Kadenzklang	identisch	eher gering
Antithese	Farbklang	divergierend	gering
	Fluktuationsklang		erhöht
	Texturklang		hoch
Synthese	Strukturklang	identisch	hoch

Tabelle 1: Helmut Lachenmanns fünf Klangtypen im dialektischen Zusammenhang

Der Text »Klangtypen der Neuen Musik« wurde 1967 für einen Vortrag im Westdeutschen Rundfunk verfasst, und für diese Entstehungszeit, in der nicht zuletzt wegen des verbreiteten Interesses am Marxismus auch dialektisches Denken en vogue war, ist der Gedankengang nicht ungewöhnlich. Wie einige Protagonisten früherer Avantgarden⁵ bedient sich Lachenmann Georg Wilhelm Friedrich Hegels Methode, um zu begründen, welche Kunstströmung an der Zeit sei. Der Strukturklang entspricht einem eigenen, der Richtung György Ligetis, über die Lachenmann vier Jahre später (1971) in dem polemischen Vortrag *Zur Analyse Neuer Musik*⁶ eine Art »Bannfluch« verhängte,⁷ entschieden entgegengesetzten kompositorischen Ideal; Auffassungen wie die, dass man sich dem Innenleben von Fluk-

4 Ebd., 20.

5 Von Hegels Lehre direkt beeinflusst sind etwa Franz Brendels Begründungen der jeweils überragenden geschichtlichen Stellung Ludwig van Beethovens und Franz Liszts (vgl. Edler 2013, 416–434). Bekannte spätere Beispiele für dialektische Konstruktionen von Musikgeschichte sind August Halms Apostrophierung Anton Bruckners als Repräsentant einer auf Johann Sebastian Bach und Beethoven folgenden dritten Kultur (vgl. Halm 1913, 97, 218, 221, 237–241) und Arnold Schönbergs Rückführung der metrisch »uneingeschränkten musikalischen Sprache« der Gegenwart seit Johannes Brahms auf die strukturelle Kompliziertheit Wolfgang Amadeus Mozarts, der mit Beethoven eine Phase der Einfachheit gefolgt sei (Schönberg 1976, 68–71).

6 Lachenmann 2015, 21–34.

7 Grüny 2014, 125.

tuationstönen gegenüber »informiert, saturiert und passiv« verhalte,⁸ richten sich gegen ein Befriedigen von Publikumsbedürfnissen nach Erholung und Kontemplation ebenso wie gegen einen »Klangfarben-Fetischismus« in zeitgenössischer Musik, »dessen verkappte Impressionismen im Grunde nichts mehr mit dem ursprünglichen innovativen Ansatz der Avantgarde zu tun« hätten.⁹ Zielsetzungen solcher Kritik sind nicht zuletzt derlei Phänomene in Musik des 19. Jahrhunderts, zumal die Notenbeispiele für den Klang »mit innerer Fluktuation« auf frühere Epochen verweisen und eine historische Linie Beethoven-Chopin-Bruckner-Debussy-Ligeti andeuten.¹⁰

Eine Studie wie die hier vorliegende über eine bestimmte Art des kompositorischen Umgangs mit langsamen Doppeltremoli und -trillern ließe sich in vergleichbarer Weise auch mit anderen Formen von Fluktuationstönen durchführen. An einem begrenzten Fall soll gezeigt werden, wie sich bestimmte Satz- und Instrumentierungsmodelle herausbildeten und innerhalb von tonalen und post-tonalen Kontexten weiterentwickelten. Die erwähnten Vorbehalte Lachenmanns gegenüber dem Phänomen des Fluktuationstons aufgreifend, wird die kompositionskritische Frage berücksichtigt, ob bereits die Verwendung entsprechender Klänge im 19. Jahrhundert als ästhetisch obsolet zu gelten hat.

The image shows a musical score for two staves. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The time signature is 3/4. The tempo/mood markings are 'Lento placido' and 'dolcissimo'. The score consists of two measures. In the first measure, the treble staff has a triplet of eighth notes (F4, G4, A4) and the bass staff has a triplet of eighth notes (F3, G3, A3). In the second measure, the treble staff has a triplet of eighth notes (G4, A4, B4) and the bass staff has a triplet of eighth notes (G3, A3, B3). The word 'espressivo' is written below the bass staff.

Beispiel 1: Franz Liszt, *Sonetto 123 del Petrarca*, T. 1–2

Der Beginn des *Sonetto 123 del Petrarca* aus Franz Liszts zweitem Band der *Années de pèlerinage* für Klavier¹¹ zeigt eine neu aufkommende Art der Akkorddarstellung, bei der die Begleitung zum eigentlichen Attraktionsmoment wird. Ein vierstimmiger Teilakkord in der Mittellage wird aufgebrochen zum Doppeltremolo,

8 Lachenmann 2015, 14.

9 Ebd., 1.

10 Ebd., 10 ff.

11 Die drei Petrarca-Sonette Nr. 47, 104 und 123 vertonte Liszt in zwei Fassungen für Gesang und Klavier (1838/39, Tenor und ca. 1861, Bariton oder Mezzosopran). Auch die daran angelehnten Klavierstücke liegen in zwei Fassungen (1838/39 und 1849) vor.

bei dem sich zwei Stimmen klar voneinander unterscheiden lassen. Der Konflikt zwischen Pendelbewegung und triolischer Rhythmisierung unterstützt durch die Verschleierung von Taktschwerpunkten den Eindruck eines Schwebezustands. Die Statik des Fluktuationsklangs regt eine Fokussierung der Wahrnehmung auf die beiden Harmonien als Einzelphänomene ebenso an wie eine Distanzierung von dem funktionalen Kontext, in dem diese gleichwohl stehen.

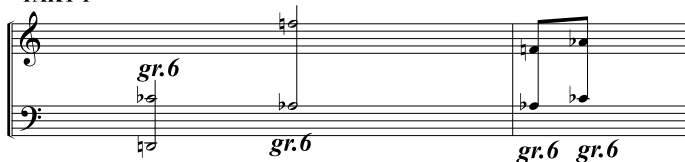
So hätte im Rahmen einer As-Dur-Kadenz gegenüber dem eröffnenden ›Doppel-D^v‹¹² an sich der Akkord des zweiten Takts als der spannungsvollere zu gelten. Eine Auflösung dieses dominantischen Doppelvorhalts und ein anschließendes Abkadenzieren (Beispiel 2) würden aber der künstlerischen Intention zuwiderlaufen.



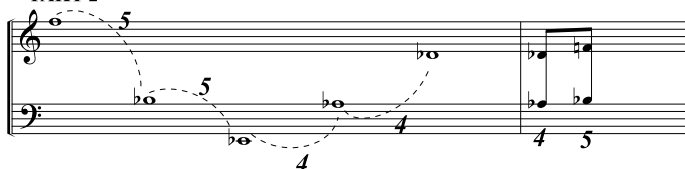
Beispiel 2: Kadenzierende Weiterführung der Progression zu Beginn des *Sonetto 123 del Petrarca* von Franz Liszt

Intendiert sein dürften andere Les- und Wahrnehmungsarten wie die, dass der erste Akkord auf dem Strukturintervall der großen Sexte – bzw. der enharmonisch identischen verminderten Septime – basiert (vgl. Beispiel 3). Deren Stelle nimmt im zweiten Takt die Quinte ein, die folgerichtig als erstes diastematisches Ereignis in Erscheinung tritt, während sich ganz zu Beginn die Kontur einer Melodie nur rhythmisch (durch die Synkope) und klanglich (durch die exponierte Lage) bemerkbar macht.

TAKT 1



TAKT 2



Beispiel 3: Intervallstrukturen bei Franz Liszt, *Sonetto 123 del Petrarca*, T. 1–2

12 Verminderter Septakkord mit doppeldominantischer Funktion.

Im Sinne einer Quinten- bzw. Quartenschichtung wirkt der vermeintliche Doppelvorhalt als pentatonischer Zielklang, mit dem sich Spannungen lösen. Aus der Gleichzeitigkeit traditioneller und gleichsam impressionistischer Auffassungsmöglichkeiten bezieht die Progression eine Eindringlichkeit, die ihre Wiederholung nicht nur rechtfertigt, sondern erzwingt.

Liszt selbst hat diesen Satztypus auf das Orchester übertragen und damit einer Weiterentwicklung den Weg gebahnt. Der die Liebestragödie Francesca da Rimini und Paolo Malatestas reflektierende Mittelteil des »Inferno« überschriebenen ersten Satzes der 1855/56 komponierten »Dante-Sinfonie« (*Eine Symphonie zu Dantes Divina Commedia*) beginnt mit einer thematischen Phrase, bei der sich die »pizzicato« auszuführende Bassstimme auf wenige Töne beschränkt, während geteilte Violen die Akkorddarstellung und Violinen die partiell oktavierte Melodie übernehmen.

Andante amoroso
(Tempo rubato)

Cl. 1
Fag. 1/2
dolce soave

Arpa
mp e teneramente

Vl. 1
dolce con intimo sentimento

Vle.
dolce con intimo sentimento

Vc.
Cb.
pizz.
p

Beispiel 4: Franz Liszt, *Eine Symphonie zu Dantes Divina Commedia*, 1. Satz (»Inferno«), T. 354

Die Violen-Figuration, die sich durch das unregelmäßige Alternieren zweier Töne nur im weiteren Sinne als Tremolo verstehen lässt, unterstützt die Taktschwerpunkte und verschmilzt so mit dem »Mondscheinonaten-Modell« der Harfe zu einer Begleitschicht. Ähnelt die Harmonik mit der Progression »Doppeldominante-Dominante« dem *Sonetto 123 del Petrarca*, so findet anders als im Klavierstück der

Undezimenvorhalt des zweiten Akkords (fis^1-eis^1) eine zur Umspielung erweiterte Auflösung ($fis^1-eis^1-dis^1-eis^1$). Hierdurch gewinnt die Oberstimme der Mittelstimmenschicht melodische Qualität und korrespondiert beziehungsreich mit der Doppelschlag-Ornamentik (Beispiel 5b) und dem Tredezimen-Seufzer (Beispiel 5c) der Melodie. Eine anschließende Phrasenwiederholung und Sequenzierung dient nicht nur, aber auch der Etablierung des ungewöhnlichen 7/4-Takts.

a) Synkopischer Einsatz / Terzdurchschreitung

b) Tonumspielung

c) Seufzer

VI. I.
Klar.

Beispiel 5: Franz Liszt, *Eine Symphonie zu Dantes Divina Commedia*, 1. Satz (»Inferno«), T. 354. Beziehungsreichtum zwischen Diskant- und Mittelstimmenmelodie

Unter dem Gesichtspunkt impressionistischer Züge im Spätwerk Antonín Dvořáks sind dominantische Klangflächen in der 1901 uraufgeführten Oper *Rusalka* op. 114 diskutierbar,¹³ die auf Liszts Satztypus zurückgehen. Bei der Transformation der ursprünglich tonikalen Anfangsphase des Rusalka-Themas¹⁴ in die spannungsvolle Sphäre des Dominantischen geht (innerhalb der Begleitung) die Terzenschichtung nicht über die None hinaus, beschränkt sich der Bass auf den

13 Hirsbrunner (1994, 206 f.) befasst sich unter diesem Gesichtspunkt mit dem dominantischen, ebenfalls mit langsamen Tremoli generierten Fluktuationsklang im »Wiegenlied des Mädchens« aus Dvořáks sinfonischer Dichtung *Der Wassermann* op. 107, das auch semantisch der *Rusalka*-Thematik nahesteht. Aufgrund der unterschiedlichen sozialen Kontexte, in denen Dvořáks und Debussys Werke stehen und die sich auf die jeweilige Faktur und Art der Naturdarstellung unmittelbar auswirken, hält Hirsbrunner die Rede von impressionistischen Einflüssen bei Dvořák für unangebracht.

14 Vgl. Dvořák, *Rusalka*, Vorspiel, T. 4/5. Der Phrase wird hier der c-Moll-Dreiklang unterlegt, als Kontrapunkt fungiert eine Variante des Lamento-Basses.

Orgelpunkt und es unterbleiben Harmoniewechsel. Dem einfachen Duktus einer Märchenoper angemessen erscheint die Rhythmisierung des auch hier den Violoncellen sowie den Sekund-, aber zunächst nicht den Primviolin übertragenen langsamen Doppeltremolos mit gewöhnlichen Achteln.¹⁵ In Klavierauszügen nicht wiedergegeben wird in der Regel der für Darstellungen von Wasserbewegungen so signifikante langsame Triller der ersten Violoncelli, der sich zum Violoncell-Tremolo partiell komplementär verhält: Die Septime *as* erklingt nicht nur im Fagott 1, sondern auch im Streichersatz permanent, als in sich bewegter Liegeton. Die obere Wechselnote dieses Trillers (*b*) verschmilzt als 4'-Oktavierung des Orgelpunkts gleichfalls mit dem Gesamtklang. Aus solchen Gründen wäre eine Wiedergabe dieses Celloparts in einer Klavierversion viel zu direkt und daher inadäquat.

Ungeachtet der Dvořáks Personalstil indizierenden, von Klarinetten intonierten Terz- und Sextparallelen¹⁶ besteht eine Strukturähnlichkeit mit Liszts *Petrarca-Sonett 123* hinsichtlich der rhythmischen und diastematischen Melodie-Gestaltung (Beispiel 7).

Bei der sequenzierten Phrasenwiederholung (vierter bis sechster Takt in Beispiel 6) bewirkt das Festhalten am Begleitmodell aufgrund der tiefen Lage der None *c*¹ Spannungen, die tendenziell einem Abgleiten in passive Rezeptionsweisen entgegenwirken.¹⁷ Dass eine Vermeidung solcher Spannungen zu zwar klangschönen, aber vergleichsweise trivialen Lösungen führen würde, zeigt der in Beispiel 8 unternommene, die Klavierauszug-Reduktion abwandelnde Versuch, bei der Phrasenwiederholung das Doppeltremolo den harmoniefremden Tönen der Klarinetten anzupassen. Eine derartige Lösung wäre schon aufgrund der gewählten Instrumentierung ungünstig: Die Holzbläser-Liegetöne (vgl. Beispiel 6) müssten angepasst werden, der flächenhafte Gesamtcharakter ginge verloren.

15 Bei der subtil variierten Wiederholung der Stelle (Ziffer 26) behalten die Violoncellen die Unterstimme des Doppeltremolos bei, während alle weiteren Funktionen an andere Stimmen innerhalb des Streichersatzes übergegangen sind. Die ersten Violinen übernehmen die Oberstimme des Doppeltremolos, die zweiten die Gegenbewegung, sämtliche Violoncelli den Orgelpunkt, während die Kontrabässe – und vor allem hier in der Kontra-Oktave wird der Unterschied zur Parallelstelle auditiv erkennbar – den gestrichenen Liegeton durch Pizzicati ersetzen.

16 Zur Bedeutung der Klarinette in Dvořáks Werken für und mit Orchester vgl. Edler 2021, 309.

17 Vgl. die hervorgehobenen Zusammenklänge zwischen Klarinetten und Violoncellen im 3. und 4. Takt in Beispiel 6. Dass die Reizdissonanzen ein intensiviertes Hinhören und Gewärtig-Werden der Modernität und besonderen Individualität dieser Partie unterstützen, besagt nicht, dass ein kulinarisches Hörverhalten diesen Phänomenen gegenüber prinzipiell nicht legitim und kompositorisch intendiert wäre.

Langsame Doppeltremoli und -triller im spätromantischen Orchestersatz

Klarinette 1/2
(klingend notiert)

Englischhorn
Fagott1
Fagott 2
ppp

Violine 2
Viola
con sord.
ppp

Violoncello 1
ppp sord.

Bassklarinette/
Violoncello 2/
Kontrabässe
ppp

Vc. 2
Bkl./Kb.

Beispiel 6: Antonín Dvořák, *Rusalka* op. 114, 1. Akt, Partiturziffer 25

Petrarca-Sonett 123

Rusalka-Thema

Beispiel 7: Franz Liszt, Sonetto di Petrarca 123 und Antonín Dvořák, Rusalka-Thema. Anfangsphrasen im Vergleich

Klarinetten

Violen
con sord.

Violoncelli/
Kontrabässe

Beispiel 8: Zweite Phrase von Antonín Dvořáks *Rusalka*-Thema mit einem vom Verfasser variierten Begleitsatz für geteilte Violen

Im Kontext erscheint die Stelle, die die sehnsüchtige Gefühlslage der Titelheldin ausdrückt, als inselartiges Moment aufgrund des Kontrasts mit der unaufgeregtprosaischen Attitüde von Rusalkas Gegenüber, dem Wassermann, und dem vorherrschenden deklamatorischen Gesangsstil.

Äußerlich verbindet Claude Debussys 1902 uraufgeführte Oper *Pelléas et Mélisande* mit Dvořáks *Rusalka* neben der zeitlichen Nähe der Entstehung ein zumindest ähnlicher mythologischer Hintergrund des Sujets.¹⁸ Eine dominantische Klangfläche aus *Pelléas* ist dem *Rusalka*-Thema technisch – durch die Verwendung langsamer Doppeltremoli bzw. -triller – ebenso vergleichbar wie durch die syntaktische Bedeutung als Erinnerungsmotiv.¹⁹ In der 3. Szene des ersten Akts, in der sich die Titelhelden erstmals begegnen, repräsentiert sie eine emotionale Tiefenschicht, die sich von der kargen klanglichen Umgebung und der vordergründig belanglosen Plauderei der Gesprächspartner abhebt. In den beiden ersten

18 Mertens (1998, 89) differenziert bei den »Erzählungen von der weltübergreifenden Liebe« zwischen »undinischen« und »melusinischen« einerseits sowie »isoldischen« andererseits. Die Besonderheit der letzteren gegenüber den ersteren bestehe darin, dass den jeweiligen männlichen Partnern keine besondere Aufgabe (wie Treue oder Wahrung eines Tabus) gestellt werde.

19 Die Auffassung, dass es sich bei wiederkehrenden Elementen in dieser Oper um »Leitmotive« nach Richard Wagner'schem Muster handele, wurde, wie Stirnemann (1980, 153–159) ausführt, von einigen Interpreten ebenso entschieden vertreten wie sie von anderen bestritten wurde. Grayson (1986, 275) resümiert, dass neben einigen eindeutig personenbezogenen »Leitmotiven« andere gezielt auf unzweideutige Klarheit verzichten würden, um die Zwiespältigkeit, Verwirrung oder Unentschlossenheit der Protagonisten widerzuspiegeln. Kolbus (2001, 159) betont beim Triolenmotiv, das sie im Ganzen als »unspezifisch« einschätzt, dessen Kombination mit dem die Oper eröffnenden »Schicksals-Wald-Motiv« in der 1. Szene des ersten Akts. Mithin läge eine Assoziation mit Golaud nahe, zumal das Triolenmotiv einem diesem Protagonisten zugeordneten Motiv ähnelt (ebd., 153). Demgegenüber ließe sich differenzieren zwischen einstimmigem Auftreten des Motivs als gleichsam kontrapunktierende Gegenstimme und seiner vom Mixtur-Prinzip geprägten und an eine bestimmte Harmonik gebundenen Verwendung als Klangfläche. Als solche wird es in der hier thematisierten 3. Szene des ersten Akts gleichsam exponiert. Die Wiederkehr der profilierten Klangfläche trägt zum dreiteiligen Aufbau (A-B-A') der Szene wesentlich bei. Der Ort beider A-Teile ist der walddreich-düstere Park des Schlosses Allemonde, während der Mittelteil von der Aussicht auf das Meer geprägt ist. Im weiteren Verlauf der Oper kehrt das Triolenmotiv als Klangfläche in solchen Szenen wieder, die sich auf die Natur in der Umgebung des Schlosses ebenso beziehen wie auf Mélisande und ihre Beziehung zu Pelléas. So in der instrumentalen Überleitung zwischen 2. und 3. Szene sowie in der anschließenden 3. (Grotten-)Szene des zweiten Aktes; bei Arkels Rede von freudvolleren Zeiten, die mit Mélisandes Ankunft im Schloss begonnen hätten, in der 2. Szene des vierten Akts; ein letztes Mal – vielfältig variiert – bei Yniolds Zusammentreffen mit weinenden Schafen an der Quelle, die hernach Ort einer letzten Begegnung der Liebenden wird, in der 3. Szene des vierten Aktes.

Takten²⁰ handelt es sich wie bei Dvořák um einen auf einem Orgelpunkt basierenden dominantischen Klang. Die Einführung und Fortführung dieses pentatonischen Undezimenakkords lassen jedoch kaum mehr Assoziationen mit einer schwebenden C-Dur-Tonalität zu, der Akkord ist frei transponierbar.

The image shows a musical score for an orchestral passage. It consists of seven staves, each labeled with an instrument: Flöten (Flutes), Oboen (Oboes), Klarinetten (Clarinets), Hörner (1 und 3) (Horns), Violinen (Violins), Violen/ Violoncelli (Violas/Violoncellos), and Kontrabässe (Contrabasses). The music is in 12/8 time and features a pentatonic undecimal chord. Dynamics include *pp* and *p*. Performance instructions include *pizz.*, *arco*, and *div.*. The score is divided into three measures by repeat signs.

Beispiel 9: Claude Debussy, *Pelléas et Mélisande*, erster Akt, 3. Szene, »un peu moins lent«, ohne die Vokalparts der Geneviève und der Mélisande. Transponierende Instrumente sind klingend notiert.

Der Gefahr von Stereotypie wirkt eine Reihe von Mitteln entgegen. Erstens bleiben, da es sich statt eines Tremolos um einen langsamen Doppeltriller handelt, die Akkordbedeutungen vage. So könnte von der Erweiterung eines pentatonischen Klangs um eine zusätzliche Quinte ebenso die Rede sein wie von einer Vorhaltwirkung eines ersten pentatonischen Akkords gegenüber einem zweiten, oder von der Bedeutung des zweiten als Wechselharmonie.

20 Die Darstellung dieser beiden identischen Takte mit Hilfe eines Wiederholungszeichens (Beispiel 9) entspricht nicht dem Original.

The image shows a musical score for three measures, labeled a), b), and c). The top staff is a single treble clef staff. Measure a) shows a chord with notes G4, A4, B4, C5, and D5, labeled 'erweiterte Pentatonik bzw. Hexatonik'. Measure b) shows a chord with notes G4, A4, B4, C5, and D5, with a slur over the notes A4 and B4 labeled 'Vorhalt'. Measure c) shows a chord with notes G4, A4, B4, C5, and D5, with a slur over the notes A4 and B4 labeled 'Wechselakkord/ Nebentoneinstellung'. The bottom staff consists of two staves, treble and bass clef. Measure a) shows a chord with notes G3, A3, B3, C4, and D4. Measure b) shows a chord with notes G3, A3, B3, C4, and D4, with a slur over the notes A3 and B3. Measure c) shows a chord with notes G3, A3, B3, C4, and D4, with a slur over the notes A3 and B3.

Beispiel 10: Deutungsmöglichkeiten des Fluktuationsklangs im Beispiel 9, T. 1

Zweitens geht die Kleinterztransposition (im vorletzten Takt des Beispiels 9) aufgrund einer halbtönigen Modifikation der Klarinetten-Liegetöne (d^1-e^1 statt es^1-f^1) mit einem Moduswechsel zur akustischen Skala ($b-c-d-e-f-g-as$) einher, der wie der Pentatonik natursymbolische Bedeutung eignet. Drittens unterstreicht das Alternieren zwischen Flöten und Oboen die unterschiedlichen Farben und semantischen Konnotationen beider Modi sowie den Rang des triolischen Trillers als Erinnerungsmotiv. Viertens führt die von Klarinetten-Pulsen unterstützte duolische Phrasierung zu rhythmischer Belebung. Fünftens tritt bei dieser Sequenzierung die anfangs ausgesparte Schicht der oktavierten Melodie mit dem ›Mélisande-Motiv‹ kontrapunktierend hinzu (vgl. den Part der Violinen). Deren lang gehaltenener erster Ton setzt wie in den Liszt-Beispielen synkopisch ein.

Eine bemerkenswerte Entwicklung erfuhr der Klangtyp innerhalb der russischen Musik. Im Schlussabschnitt der Liszt gewidmeten, im Zeitraum von 1862 bis 1882 entstandenen sinfonischen Dichtung *Tamara* bildet Mili Balakirew ein durch zweistimmige Gegenbewegung der Fagotte ergänztes fünfstimmiges triolisches Achtel-Tremolo in der Diskant- und Mittellage. Die Holzbläser-Motorik ergänzen bewegte Figurationen der hohen Streicher mit Antizipationen einer jeden Achtelposition, während als dritte Schicht ein von Posaunen und Pauken dominierter Akkordsatz zur Geltung kommt (Beispiel 11). Der Monotoniegefahr wirkt die individuelle dynamische Gestaltung eines jeden Akkords der erweiterten Kadenz entgegen. Deren eigentliches Attraktionsmoment stellt ein (im Beispiel nicht gezeigter) dominantischer Tredezimenakkord (T. 534) dar, der sich über das Klangband des Hochtens f^1 (3. und 4. Horn) konstituiert.

Langsame Doppeltremoli und -triller im spätromantischen Orchestersatz

The image shows a page of a musical score for an orchestra. The instruments listed on the left are: Fl. (Flute), Ob. (Oboe), Kl. (Clarinet), Engl.horn (English Horn), Fag. 1/2 (Bassoon), Horn 3/4 (Horn), 2 Ten.pos. (Trombone), Basspos. (Tuba), Pauken (Drums), 2 Harfen (Harps), Vl.1 (3) and Vl.2 (2) (Violins), Vla. (Viola), and Vc. Kb. (Cello/Double Bass). The score is in 12/8 time and features slow double tremolos and trills. Dynamic markings include *pp* (pianissimo) and *mf* (mezzo-forte). The key signature has two flats.

Beispiel 11: Mili Balakirew, *Tamara*, T. 531f.

Das bei Balakirew und in Ansätzen bei Dvořák beobachtete Gegenbewegungsprinzip modifizierte Alexander Skrjabin im 1904 bis 1907 komponierten Orchesterwerk *Le Poème de l'extase* op. 54 dahingehend, dass sich zwei komplementäre Tremoli zur innerlich bewegten Darstellung eines einzigen Intervalls verbinden. Dieses zusätzlich durch Pizzicati (Sekundviolin), repetierende Tremoli (Primviolin) und Liegetöne (Hörner) differenziert instrumentierte Intervall stellt jeweils die kleine Septime und große Terz, also die charakteristischen Intervalle der diversen dominantischen Harmonien dar.²¹ Mit dem auf solche Weise inszenierten Mittelstimmen-Tritonus korrespondiert der vom »Skrjabin-Akkord« in Takt 138 ($e^1/ais^1/d^1/gis^1/cis^2/fis^2$) ausgehende Tritonus-Fall.²²

²¹ Bereits Rameau (1722, 45, 56) hob die besondere Bedeutung beider Intervalle mit den Bezeichnungen »dissonance mineure« für die Dominantseptime und »dissonance majeure« für den Leitton hervor.

²² Der Ton *ais* tritt in T. 138 in der eingestrichenen Oktavlage auf. In T. 137 handelt es sich um einen konventionellen Chopin-Akkord. Zum »Skrjabin-Akkord« vgl. Sabbagh 2001, 21; zum »Tritonus-Fall« ebd., 72 f.

Cl. 1 *espressivo*
 Fag. 1 *pp*
 Cor. 1/2 *pp*
 VI. 1 *Solo* *dolce, espressivo*
 VI. 2 *pizz.* *p*
 Vle. div. *pp*
 Vc. *pizz.* *p*

The score for Example 12 is in 3/4 time and D major. It features a Clarinet 1 part with *espressivo* markings and triplets. The Bassoon 1 part is marked *pp*. The Cor 1/2 part is marked *pp*. The Violin 1 part has a *Solo* section marked *dolce, espressivo* and a *tutti, div.* section marked *pp*. The Violin 2 part has a *pizz.* section marked *p* and a *div.* section. The Viola part has a tremolo section marked *pp*. The Cello part has a *pizz.* section marked *p*.

Beispiel 12: Alexander Skrjabin, *Le Poème de l'extase* op. 54, T. 137–139

Im langsamen Satz der in den Jahren 1902 bis 1904 entstandenen dritten Sinfonie op. 43, »Le Divin Poème«, bricht nach homophonem Beginn ein triolisches Tremolo der Violen die Statik des Satzes auf.

Tr. *f*
 VI. 1 *f*
 VI. 2 *f*
 Vla. *p*
 Vc. *p*
 Cb. *p*

The score for Example 13 is in 3/4 time and D major. It features a Trumpet part marked *f*. The Violin 1 and Violin 2 parts are marked *f*. The Viola part has a tremolo section marked *p*. The Cello part is marked *p*.

Beispiel 13: Alexander Skrjabin, Sinfonie Nr. 3 op. 43, 2. Satz »Voluptés«, T. 32–37, Reduktion auf Trompete und Streicher

Im fernerer Verlauf wird die Triolen-Figuration der Violen ergänzt durch simultane quartolische, quintolische und sextolische Tremoli, die sukzessiv den höheren Streicherlagen zugeordnet sind (Beispiel 14). Das Naturphänomen der bei zunehmender Tonhöhe erhöhten Frequenz findet in dieser Konstellation eine sinnfällige, auch im Partiturbild ersichtliche Nachahmung.

The image shows a musical score for Example 14, featuring a Clarinet (Cl.) and string parts (VI.1, VI.2, Vle., Vc., Cb.) in 3/4 time with a key signature of three sharps. The Cl. part starts with a 'dolce' marking and features triplet figures. The string parts include tremolos and triplets in various registers, with dynamic markings like 'pp' and 'p'.

Beispiel 14: Alexander Skrjabin, Sinfonie Nr. 3 op. 43, 2. Satz »Voluptés«, T. 88–90, Reduktion auf Solo-Klarinette und Streichersatz

Die Abstände benachbarter Stimmen – große Sexten und Quinten (Beispiel 15) – erinnern, wenn sie sich auch aus der regelmäßigen Schichtung der Akkordtöne ergeben, gleichwohl an die die Oktavspanne ausfüllenden Griffe in Liszts Klaviersatz, lassen beim Moskauer Komponisten den pianistischen Hintergrund erkennen.

1. Violinen,
Pulte 6,7,8 Sextolen

2. Violinen,
1. Gruppe (à 5) Quintolen

2. Violinen,
3. Gruppe (à 5) Quartolen

Violen,
Pulte 4,5,6 Triolen

Sexte Quinte

Sexte Sexte

Quinte Sexte

Beispiel 15: Das Prinzip der weiten Lage bei der Disposition tremolierender Stimmen im zweiten Satz («Voluptés») aus Alexander Skrjabins Sinfonie Nr. 3, T. 88–90

In Igor Strawinskys 1910 uraufgeführtem Ballett *L'Oiseau de feu* verteilt sich bei der Darstellung des den Iwan Zarewitsch um seine Freilassung bittenden gefangenen Feuervogels ein langsames triolisches Tremolo auf die Klangfarben der Klarinette und der tiefen Harfe.

Adagio

Ob.,
C.ing.
Vla. solo *cantabile espressivo ma p*

Cl. 2 *p*

Cl. 1,3
Fag. 1-3
Cfig. *pp*

Arpe *p*

1.

2.

VI. 2
Vc.
Cb. *pizz* *p*

Beispiel 16: Igor Strawinsky, *L'oiseau de feu*, 1. Tableau, »Supplications de l'oiseau de feu«

Bei der intensivierten Reprise (Beispiel 17) werden Skrjabins Techniken der Simultaneität unterschiedlich rascher sowie (in den Sekundviolin) komplementärer Tremoli aufgegriffen. Abermals handelt es sich um einen pentatonischen Akkord ($a/h/d^1/e^1/fis^1$) mit dominantischen (und zugleich subdominantischen) Implikationen, der jedoch auf dem Zentralton und Orgelpunkt A basiert. Seine mühsam erreichte Konstituierung über den vom e^1 ausgehenden, mehrfach wiederholten chromatischen Anlauf der Melodie zum Hochton fis^1 bewirkt eine permanent hohe Spannungsintensität.²³

The image shows a musical score for Igor Stravinsky's *L'oiseau de feu*, 1. Tableau, «Suppliques de l'oiseau de feu». The score is in 8/8 time and features a pentatonic chord ($a/h/d^1/e^1/fis^1$). The instruments shown are Arpa 2, VI.1 Vle. C.ing, VI.1 Vle., VI.2, Vc., Fag. Cb., and Cb. The VI.2 part features prominent tremolos. The Cb. part features a chromatic line starting on e^1 and moving towards fis^1 .

Beispiel 17: Igor Stravinsky, *L'oiseau de feu*, 1. Tableau, «Suppliques de l'oiseau de feu»

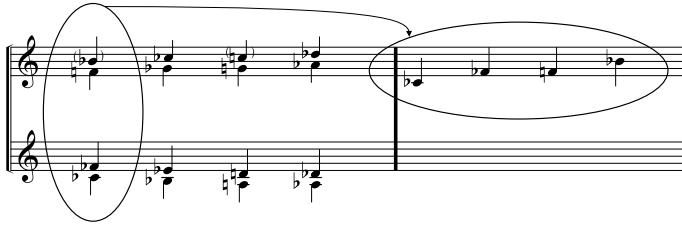
23 Die Linie $e^1-eis^1-fis^1$ wird im dritten Takt der «Suppliques» durch ais^1 zur Umkehrung des hier sehr verlangsamten und gedehnten Feuervogel-Leitmotivs. Zur Bedeutung von Leitmotiven und -harmonien («leit-music») in diesem Ballett vgl. Taruskin 1996, Bd. 1, 586 ff.; zu Bezügen der Feuervogelmotivik zum Kolorit fantastischer Darstellungen bei Nikolai Rimsky-Korsakov vgl. ebd., Bd. 1, 598–604.

Im »Tanz der Bäume« aus Béla Bartóks 1917 uraufgeführtem Ballett *Der holzgeschnittene Prinz* begegnet eine Tremolo-Kombination mit der partiell konflikt-rhythmischen Proportion 3:4:8 (siehe Beispiel 18). Fernab von Dur-Moll bildet den Gerüstsatz eine chromatische Gegenbewegung von Quartmixturen, deren Ausgangspunkt die in einigen Werken der klassischen Moderne auffällige Viertongkonstellation aus zwei Quarten im Tritonusabstand darstellt (Beispiel 19).²⁴ Fluktuationstöne mit Tremoli repräsentieren in Bartóks Ballett Naturgewalten, die sich den Helden widersetzen.

The image shows a musical score for the piece 'Tanz der Bäume' from Béla Bartók's ballet 'Der holzgeschnittene Prinz'. The score is in 3/4 time and features a complex rhythmic pattern of 3:4:8. The instruments shown are Cl. (Es), Ob.1, Cl., Fag., Trp., Vcl.1, and Vcl.2. The woodwinds and strings play tremolos, while the trumpet plays a melodic line. The score includes dynamic markings like pp and mf.

Beispiel 18: Béla Bartók, *Der holzgeschnittene Prinz*, »Tanz der Bäume«

24 Die aus zwei Quarten im Tritonusabstand gebildete Viertonggruppe spielt eine zentrale Rolle im ersten Satz von Bartóks Streichquartett Nr. 2 op. 17, namentlich beim Reprisesbeginn (T. 117–123), in Schönbergs Streichquartett Nr. 2 op. 10, (2. Satz, Takte 165–169, T. 269 f.) sowie in Alban Bergs Oper *Lulu* (»Erdegeistquarten« unmittelbar zu Beginn).



Beispiel 19: Quarten im Tritonusabstand in Béla Bartóks *Der holzgeschnittene Prinz*

Györgi Ligeti führt in dem 1961 entstandenen und uraufgeführten Orchesterwerk *Atmosphères* die Tremolo-Behandlung von Avantgarden um 1910 in radikaler Konsequenz weiter. Den eröffnenden Farbklangen²⁵ folgen als zweite Sektion Fluktuationsklänge mit Tremoli und Trillern in sämtlichen Geschwindigkeiten von der Triole bis zur Vigintimole. 46 von insgesamt 56 Streicherstimmen sind in 23 Paare unterteilt, die jeweils komplementäre Tremoli bzw. Triller ausführen. Daraus resultiert ein 46-töniger, in sich auf denkbar differenzierte Weise bewegter Cluster.²⁶ Dass die sukzessive Beschleunigung innerhalb einer jeden Stimme bzw. eines jeden Bausteins dieser Klangfläche²⁷ mikropolyphon als rhythmischer Kanon angelegt ist, bewirkt abermals eine Zuordnung langsamer Figurationen zu tiefen und schneller zu hohen Registern sowie die Kombination sämtlicher Geschwindigkeiten auf simultan-vertikaler wie sukzessiv-horizontaler Ebene.

25 Sora (2017, 26–30) unterscheidet zu Beginn des Werks drei Klangflächen. Die dritte überlagert sich in Takten 23–25 mit der hier untersuchten »4. Klangfläche«.

26 Zu der Differenzierung trägt nicht zuletzt die Aufteilung des Clusters in traditionsbehaftete Teilmomente wie den Ausschnitt einer »Weiße-Tasten-Heptatonik« (Vlitaktis 2008, 158) der Primviolin, Pulte 1–4, und die fragmentierte Pentatonik der Primviolin, Pulte 5–8, bei. Die Wiederholung der von den Sekundviolin (Pulte 1–4) intonierten Tonqualitäten *g-a-b-c* durch die Violoncelli (Pulte 1–4) ist ein Beispiel für den von Vlitakis (ebd.) näher untersuchten Fall, dass »die zyklische Wiederholung eines Tons in unterschiedlichen Oktavlagen wenn nicht deutlich hörbar, so doch zumindest »fühlbar« erscheint.

27 Als »Bausteine« definiert Sora (2017, 16) die tendenziell identischen Elemente, aus denen Klangflächen generell bestehen. In diesem Fall fasst er rhythmisch identische Stimmen zu einem Baustein zusammen. So bilden bei den ersten Violinen u. a. die Pulte 1–4 und 5–8 jeweils einen Baustein.

Rhythmischer Kanon

erste Violinen
(14-fach geteilt)

komplementäre Stimmen

Pult 1

komplementäre Stimmen

Pult 3

komplementäre Stimmen

Pult 5

komplementäre Stimmen

Pult 7

Beispiel 20: György Ligeti, *Atmosphères*, Reduktion der Takte 23–26: die vier höchsten von 46 tremolierenden Streicherpartien; Hervorhebung der komplementären Tremoli und der Struktur eines rhythmischen Kanons

Der gegebene Überblick erhebt weder analytisch noch hinsichtlich der Berücksichtigung von Repertoire einen Anspruch auf Vollständigkeit. Im cursorischen Überblick sollte aber deutlich werden, auf welcher unterschiedlichen Ebenen ästhetische Qualitätsmerkmale von Fluktuationsklängen zum Tragen kommen. Bei langsamen Doppeltremoli und -trillern kann das Bedeutungsvolle wie bei Liszt in der innovativen Hervorhebung spezifischer Klangeigenschaften liegen, wie bei Dvořák und Debussy in der durch die psychologische Spannung zwischen Innen und Außen begründeten inselartigen syntaktischen Einbindung, wie bei Balakirew in der verklärenden Überhöhung einer konventionellen Akkordprogression, wie bei Skrjabin und Strawinsky in einer der avancierten Harmonik angemessenen

nen untergründigen Bewegtheit, wie bei Bartóks Naturdarstellung in polyrhythmischer Unschärfe oder wie bei Ligeti im Experiment der maximalen Ausdifferenzierung eines Clusters. Allgemein zeigt sich, dass in dur-moll-tonalen Kontexten Analyse-Kriterien jenseits von Harmonik, Stimmführung und Form an Bedeutung gewinnen, wenn die Betrachtung bei morphologischen Aspekten ihren Ausgangspunkt nimmt. Weite Akkordlagen, der metrische Schwerpunkte abschwächende triolische Rhythmus langsamer Tremoli, deren bevorzugte Verlegung in den Violinpart und die Gestaltung mit ruhigen Außen- und bewegten Mittelstimmen prägen das Modell ebenso wie die zumeist dominantisch-pentatonische Harmonik und eine Semantik des Zarten, Intimen und Sehnsüchtigen. Zudem werden bei dieser Klangtypen-Studie intertextuelle Bezüge sowohl zwischen Personalstilen als auch nationalen Traditionen erkennbar. Werkkritische Aspekte kommen zum Tragen bei der Bewertung des kompositorischen Umgangs mit der dem Fluktuationsklang inhärenten Monotoniegefahr. Dass derlei Klänge ein saturiertes Hörverhalten anregen, wäre eine nicht pauschal auf alle Beispiele anwendbare Behauptung. In diese Richtung gehende Thesen Lachenmanns sind im Kontext des ästhetischen Diskurses der späten 1960er Jahre zu würdigen als Stellungnahmen eines Komponisten, der ein eigenes Profil durch Abgrenzung von anderen schärfte, aber auch Tendenzen zur Anpassung Neuer Musik an kommerzielle Interessen und Befindlichkeiten eines primär konservativ eingestellten Bürgertums entgegentrat.

Literatur

- Edler, Florian (2021), Art. »Dvořák, Antonín«, in: *Lexikon des Orchesters*, hg. von Frank Heidlberger, Gesine Schröder und Christoph Wunsch, Laaber: Laaber, Bd. 1, 307–310.
- Edler, Florian (2013), *Reflexionen über Kunst und Leben. Musikanschauung im Schumann-Kreis 1834 bis 1847* (Musik und Musikanschauung im 19. Jahrhundert 15), Sinzig: Studio.
- Grayson, David A. (1986), *The Genesis of Debussy's ›Pelléas et Mélisande‹*, Ann Arbor, MI: UMI Research Press.
- Grüny, Christian (2014), *Kunst des Übergangs. Philosophische Konstellationen zur Musik*, Weilerswist: Velbrück.
- Halm, August (²1923), *Die Symphonie Anton Bruckners*, München: Müller.
- Hindrichs, Gunnar (2014), *Die Autonomie des Klangs. Eine Philosophie der Musik*, Berlin: Suhrkamp.
- Hirsbrunner, Theo (1994), »Impressionistische Elemente in Dvořáks Sinfonischer Dichtung ›Der Wassermann‹?«, in: *Dvořák-Studien*, hg. von Klaus Döge und Peter Jost, Mainz: Schott, 204–210.

- Kolbus, Anita (2001), *Maeterlinck, Debussy, Schönberg und andere: Pelléas et Mélisande. Zur musikalischen Rezeption eines symbolistischen Dramas*, Marburg: Tectum.
- Lachenmann, Helmut (³2015), *Musik als existenzielle Erfahrung. Schriften 1966–1995*, Wiesbaden: Breitkopf & Härtel.
- Mertens, Volker (1998), »Undine, Melusine, Isolde: die Frauen aus der Anderswelt«, in: *O sink hernieder, Nacht der Liebe. Tristan und Isolde – der Mythos von Liebe und Tod*, hg. von Sabine Borris und Christiane Krautscheid, Berlin: Parthas, 87–93.
- Rameau, Jean-Philippe (1722), *Traité De l'harmonie Reduite à ses Principes naturels: Divisé En Quatre Livres*, Bd. 1, Paris: Ballard.
- Sabbagh, Peter (2001), *Die Entwicklung der Harmonik bei Skrjabin*, [Norderstedt]: books on demand.
- Schönberg, Arnold (1976), »Brahms der Fortschrittliche«, in: ders., *Stil und Gedanke. Aufsätze zur Musik* (Gesammelte Schriften 1), hg. von Ivan Vojtěch, Nördlingen/Reutlingen: Fischer, 35–71.
- Sora, Tom (2017), *Untersuchung des Begriffes ›Klangfläche‹ dargestellt am Orchesterstück ›Atmosphères‹ von György Ligeti* (sinefonia 24), Hofheim: Wolke.
- Stirneemann, Knut (1980), »Zur Frage des Leitmotivs in Debussys ›Pelléas et Mélisande‹«, in: *Schweizer Beiträge zur Musikwissenschaft* 4, Bern: Paul Haupt, 151–170.
- Taruskin, Richard (1996), *Stravinsky and the Russian traditions. A Biography of the Works Through ›Mavra‹*, 2 Bde., Oxford: Oxford University Press.
- Utz, Christian / Kleinrath, Dieter (2015), »Klangorganisation. Zur Systematik und Analyse einer Morphologie und Syntax post-tonaler Kunstmusik«, in: *Musiktheorie und Improvisation. Kongressbericht der IX. Jahrestagung der Gesellschaft für Musiktheorie, 2009*, hg. von Jürgen Blume und Konrad Georgi, Mainz: Schott, 564–596.
- Vlitakis, Emmanouil (2008), *Funktion und Farbe. Klang und Instrumentation in ausgewählten Kompositionen der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts: Lachenmann – Boulez – Ligeti – Gri-sey* (sinefonia 11), Hofheim: Wolke.

© 2020 Florian Edler (f.edler@hfk-bremen.de)

Hochschule für Künste Bremen

Edler, Florian (2020), »Langsame Doppeltremoli und -triller im spätromantischen Orchestersatz. Zur Analyse und ästhetischen Bewertung von Fluktuationsklängen«, in: *›Klang‹: Wundertüte oder Stiefkind der Musiktheorie. 16. Jahreskongress der Gesellschaft für Musiktheorie Hannover 2016* (= GMTH Proceedings 2016), hg. von Britta Giesecke von Bergh, Volker Helbing, Sebastian Knappe und Sören Sönksen, 107–128. <https://doi.org/10.31751/p.8>.

veröffentlicht / first published: 01/10/2020

Konstantin Zenkin

On the Integrity of the World of Sounds: Montage and Organic Unity

ABSTRACT: The purpose of this paper is to track the history of interaction of two fundamental principles of creating sounding musical texts: the organic unity, on the one hand, and the editing, on the other hand, in both composers' and performers' artwork. It is likely that the idea of organic unity reached the highest point of its development in Mozart's oeuvre; later, Beethoven and composers of the following generations started comprehending the idea of a process (or, in philosophical terms, "the becoming") as something organically integral. According to an opinion of musicians with a romantic way of thinking, sound engineers' work in general, in particular editing, tends to break an ideal view of integrity as the instantaneous and inimitable life of an artwork. At the same time, as will be presented, the principle of editing an artwork, from the motifs to the entire structure, also reached its highest, though often implicit, expression in the music of Romanticism (Schumann, Chopin). On the contrary, musicians of the post-Romantic era, such as Stravinsky or Gould, preferred the method of montage which can easily explain their general preference for the audio recording, with its almost unavoidable, merely "cinematographic," editing for the live sound. Having disavowed an idea of the process as a kind of organic development, both composers of the avant-garde and the following trends in new music have engaged a virtuosic playing with the very principle of editing, including the editing of every separate sound, as their most important creative method. Therefore, there are various ways of comprehending an idea of integrity at different time periods of art history as well as fundamentally different methods of implementing this idea in accordance with certain artistic purposes.

Schlagworte/Keywords: Montage; montage; Integrität; integrity; organic unity; Organizität; Stil; style; Technik; technique

It is generally accepted that unity is inherent to artistic statements, including artworks to a varying degree. The issue of unity of utterance becomes especially topical in temporal kinds of art as time is known to be able to negate relationships, to lose the thread of meaning, and just to prevent anything that has gone before from being forgotten. In fact, the very idea of montage historically emerged in temporal kinds of art and, importantly, was related to technical junctions of the temporal fragments of an artwork. Montage is both a creative and a technical process in cinematography, on TV, and in the recording studios, which allows one to obtain a compositionally integral artwork as a result of bringing the separate fragments of an initial recording together.

Montage in cinematography soon became an absolutely natural procedure that did not create the sense that violence was being done to the material. Moreover, practitioners and theorists of the art of cinema began to comprehend montage as a universal category for both an entire art and the artistic way of thinking in general, to which Sergei Eisenstein's work *Dickens, Griffith and Us* bears eloquent witness.¹ The Russian film maker considers in his text how Dickens' novels affected Griffith's devices of montage and shows that the latter used them in a completely deliberate manner.

The following questions then arise: Why does montage, represented in Eisenstein's text as such a universal device, need any justification or special pleading of any kind? What else exists besides montage? And what serves as its background? Usually, performers dislike being recorded in the studio, and this rather routine fact might help answer the first question best of all. A piece that is heard at a concert is the result of an integral creative process whose continuous sequence is under the performer's full control. And even though the same musician is free to vary his concept of interpretation from one performance to another, this concept of his is the result of an organically continuous becoming, which, in various artists' opinions, is inseparable from creative intuition and inspiration. It is precisely a rupture in the organic continuity of a creative process that may be accepted most painfully.

Consequently, one might suppose that organic continuity is the antithesis of montage. The organic is the antithesis of the mechanical; for this reason, it is montage, thanks to the technical conditions of its implementation (i.e., the connection of the fragments of not even the very text of an artwork but rather of its physical or electronic medium), that can be perceived as something extremely mechanical and thus may surely alarm adherents of the aesthetics of "organicity," which was characteristic of Romanticism.

Organic continuity in the art of performance is the continuity of the performance act itself, whereby the continuity in the art of composition should be comprehended as the organic integrity of the form of a composition. At this point, one must immediately note that both montage and organic continuity tend to act mainly as the two poles of the creative way of thinking and, in fact, are rarely manifest in a pure form.

Historically, the English words *composition* and *composer* as well as the German word *Komponist* are related precisely to the idea of montage. Yet, the Ger-

1 Eisenstein 1968, Vol. 5, 129–180.

man language has a synonym, *Tondichter* (literally, *tone-poet*), which is closer to the perception of the creative process in newer European music, especially at the time of Romanticism. It was precisely the Romantics who finally established organic continuity of flowing as an ideal of the music they composed. This ideal reached its culmination in the idea of a through-composed formal structure and in Wagner's endless melody as well as in the idea of an integral and, up to a point, a "sacred" burst of a performing artist's inspiration.

Two kinds of montage with different artistic results may be highlighted. The process of film editing may deliberately emphasize a state of contrast, an incompatibility of the neighboring moments of meaning; however, the kind of montage with the purpose of replacing the unsuccessfully recorded fragments almost completely prevails in the recording studios. This kind of montage must not be detectable, and it must not breach the smoothness and continuity of the flow of the music. Let us call this the hidden montage. Yet, is it possible that the hidden montage is essentially one of the typical devices of composers', poets' and painters' works as well – whereas the organic continuity that we perceive as a result is an illusion created by this hidden (secret) montage?

Earlier, it was not necessary to "combine" separate tones: composers of past centuries tended to use at least some shorter musical motifs, if not some pre-existent melodic patterns. The fact that centos used to prevail in literature as well as quodlibets and, later, pastiches and potpourris in music on a permanent basis, together with a common practice of including rhetorical devices in the texts, shows that the idea of montage has been present within the creative way of thinking during all epochs since antiquity.

The idea of montage flourished by the time of the Baroque, when the whole was comprehended as the sum of its parts. This idea revealed itself quite openly when the contrasting parts in fantasias or toccatas were juxtaposed and when the numbers in operas were combined in a variable manner.

By the time of the Classical period, both poles had been topicalized in a newer way: the organic continuity of the form notably deepened the integrity of a piece of music, but never before had this kind of art reached such sophisticated and demonstratively theatrical oppositions, from the level of a motif up to that of a compositional section. It is known that, having created sonata allegros, composers of Classicism started inventing their themes, thinking particularly of how they would relate naturally to each other; thus, the idea of montage was balanced with the organicity of their entire conception.

The above-mentioned antinomy was intensified even more strongly in music of the Romantic period. On the one hand, the striving for the continuity and integrity of the developmental principle became as dominant as never before: the *Vorspiele* to Wagner's *Lohengrin* and *Tristan und Isolde* are among the most vivid examples. However, as the through-composed musical flow is based on a juxtaposition of several leitmotifs, some features of the half-hidden montage can be traced even there. On the other hand, the paradigm of a conscious playing with the integrity of an artwork, with the deliberate drawing of attention to the idea of montage in order to create the effect of both its "disrupted" form and randomness of interchanging its episodes, has also emerged.

The most striking example from literature could be E.T.A. Hoffmann's novel *Lebens-Ansichten des Katers Murr nebst fragmentarischer Biographie des Kapellmeisters Johannes Kreisler in zufälligen Makulaturblättern*, in which two manuscripts, Kreisler's biography and the tomcat's "autobiography," happened to get mixed up as though by accident. This novel served as a prototype for Robert Schumann, who liked to combine several narrative strands simultaneously, mainly in his cycles of miniatures (*Papillons*, *Carnaval*, *Davidsbündlertänze* and especially *Kreisleriana*). Thus, it is obviously not by accident that the name of Hoffmann's protagonist appears in Schumann's title. The idea of montage is carried out in them in the suite, composed from different pieces. Meanwhile, Schumann provides some impressive, really cinematographic examples of sudden cut-ins and shot changes in the middle of some pieces as well. The briefest shot changes (lasting just for one or two bars) are especially impressive. The natural flow of the music of a polonaise in *Papillon* No. 11 (Bars 42–43) is suddenly interrupted for a moment with a mysterious motif, which is completely incongruous with the character of this piece (its configuration recalls *Sphinxes* from *Carnaval*). Piece No. 10 provides another example: an intimately lyrical melody of a waltz, featuring its cantilena structure, is suddenly interrupted here ten bars before the end of the piece, and we hear an unexpected intrusion of the loud music of a ball (lasting just for four bars). Incidentally, the above-mentioned *Sphinxes* provide an extremely rare example in Romantic music of a motif being reassembled from separate tones that symbolize letters of the alphabet.

It was also at the time of Romanticism that compositions in the form of a potpourri started to gain popularity. For example, *Künstler-Quadrille nach Motiven berühmter Meister* by Johann Strauss, Junior [op. 201 (1858)] is fully based on quotations from the music by Mozart, Beethoven, Rossini, Weber, Chopin and other popular composers of the time, and this is far from being the only example in nine-

teenth-century music. Is this not a postmodernist approach? It is likely that such phenomena indeed anticipated our time from the depths of the epoch of Romanticism (simply everything is there!); still, such potpourris used to be considered jokes that did not claim to be highly intellectual products in the good old days.

Chopin, whose ballades have exemplified the newer comprehension of form by the Romantics as an integral and continuous process – contrary to the very principle of montage – was Schumann’s antipode. Nevertheless, it was Chopin who anticipated such cinematographic devices in the musical dramaturgy as “starting from the end” in the First Ballade or the cut-out of a large piece of the “tape” (in this case, meaning the score) in the recapitulation of the main subject in the Second Ballade.² Yet, even in Chopin’s pieces where no traces of any montage-like joins can be found, the method of the composer’s work recalls a recording session in the studio rather than a continuous and organically integral concert performance. It is known that Chopin introduced newer variants of some details in different editions of his text. How does it differ from the process of montage in the recording studio, with its botches and patches, when sound engineers select the most successful fragment to substitute for the less successful one?

Since the very beginning of the twentieth century, music and art have been influenced by the idea of montage so deeply that there is no need to consider all of its aspects in detail: they are more than obvious. Let us just outline the main stages of its usage and concentrate on our aesthetic résumé. For example, the twelve-tone technique is based on the introduction of montage at all compositional levels, starting from the construction of the motif itself (which is analogous to the cinematographic montage of an integral shot).

The technique of total serialism went further than dodecaphony even though it seemed that there was no further way: after all, you would not “dismember” a single tone! However, it turned out that, yes, you *can* dismember the tone! The sound in pieces composed using such a technique was the result of a very specific kind of montage as the overlapping of separate parameters (namely, pitch, duration, volume and timbre). Hence there is a direct path to electronic synthesis of sound, which drew the attention of avant-gardists in the second half of the twentieth century. Here, as well as with sound recording, montage might become a big part of the creative process and not be detected directly as it is evident with the sound synthesis. Still, an intensified feeling of the mounted sound texture of some electronic pieces normally used to appear at both their syntactic and compositional

2 Zenkin 2015, 269–270.

levels, as evidenced in pieces by Zimmermann (*Requiem für einen jungen Dichter*), Stockhausen (*Gesang der Jünglinge, Telemusik, Hymnen*), and others. Montage in *Hymnen* is used with permanent dissolves: they greatly recall cinematography and even more – the result of rotating the tuning handle of a radio receiver when one radio station or another randomly emerges from the welter of background noise. In the above-named pieces, both Zimmermann and Stockhausen applied some elements of the collage technique, which was later taken up by the followers of post-modernist aesthetics. The synthesis of stylistically contrasting quotations was applied in Berio's *Sinfonia*, in Zimmermann's ballet noir *Musique pour les soupers du Roi Ubu*, and in Schnittke's First Symphony. It is precisely the montage, rather than the synthesis, of styles, languages, worldviews and aesthetic paradigms that has become the sign of the postmodernist state of culture.

Montage in the twentieth century became so natural that its followers could be found even in the area of audio recording. One of the simplest examples of using montage with a clearly realized artistic purpose occurred when Glenn Gould was working on Bach's *Goldberg Variations*, and he recorded the theme after the variations. It was as late as the twentieth version when he was able to find the proper character, which would not anticipate what was going to sound after the theme. Gould used to make many different experiments with montage at his sound recording sessions.³

Besides, Gould used to enthusiastically state some heretical thoughts, one of which was that if concerts had ceased to be performed, the world of music would not have been impoverished. Conversely, the sound recording would have enriched it, as it could have helped listeners to attain closer contact with music and make them more active in view of their new opportunities to carry out montage of various performers' recordings independently, etc.⁴

Meanwhile, I should go back to my initial antithesis and raise the following question: what is, on the one hand, the idea of montage and, on the other hand, the organic continuity as its opposition? Any kind of montage in the traditional art of antiquity, medieval times and even Romanticism used to be balanced with the organic unity of the prototypical idea of a piece. However, as prototypes exist beyond time, they can be embodied quite freely in real time as well. The presence of the prototype (primordial idea) of a piece secures the unity of the latter even when the devices of montage are used in it deliberately (as in the cases of Hoff-

3 Maikapar 1983, 17.

4 Gould 2006, Vol. 2, 96.

mann or Schumann), regardless of the unity of the temporal unfolding of its original idea.

Still, unity started to be perceived as a necessary feature with regard to the implementation of an idea as well, to its temporal unfolding. It was manifest in the strongest way within the context of certain artistic systems, most of all at the time of Classicism and especially Romanticism (which is provided by a more tangible reference of the world of art to the real world and its time). In fact, the idea of such a total unity is an assimilation of the artistic form to a human feeling, a human, nature, or the logic of real space–time continuum.

The idea of montage is to soar above time and common sense, to let the creative spirit play, considering that such a spirit can embrace anything with an integral thought. From this viewpoint, an artwork need not be created consequently from beginning to end but may rather be assembled in a free order. A composer often starts creating his piece with some key episode. For example, Tchaikovsky started composing *Eugene Onegin* with Tatiana's letter scene, and Wagner started *Der fliegende Holländer* with Senta's Ballad. Further on, during the process of composition, the rays spread out in opposite directions from such a pivotal scene and, as though illuminating all the other components, make the artwork be perceived as something integral and organically continuous so that in reality it may seem to be assembled from building blocks. In a majority of cases, after all, montage is a way to reconstruct (to restore) the integrity of the original idea whereas montage through a collage is likely to be nothing else but an effort to compensate the organic unity which has been lost.

Finally, another paradox may be stated – the capacity of montage to actualize both creative freedom and an opportunity to discover a certain lack of freedom within the organic continuity, which is, in its turn, an attachment to some particular material and temporal process developing in a linear manner.

References

- Eisenstein, Sergei M. (1968), *Selected Works in 6 Volumes [Izbrannyye proizvedeniya v 6 tomakh]*. Moscow: Art [Iskusstvo].
- Zenkin, Konstantin V. (2015), *Music – Eidos – Time. A.F. Losev and Horizons of Contemporary Music Research [Muzyka – Eidos – Vremia. A.F. Losev I gorizonty sovremennoy nauki o muzyke]*, Moscow: [Pamiatniki istoricheskoy mysli].
- Maikapar, Aleksandr (1983), “Unacquainted Glenn Gould” [Neznakomyy Glenn Gould], *Muzykalnaya zhizn'* 19, 16–17.
- Gould, Glenn (2006), *Izbrannoye. In 2 volumes. Vol. 2*. Moscow: [Klassika XXI].

Konstantin Zenkin

© 2020 Konstantin Zenkin (kzenkin@list.ru)

Zenkin, Konstantin (2020), »On the Integrity of the World of Sounds: Montage and Organic Unity«, in: ›Klang‹: *Wundertüte oder Stiefkind der Musiktheorie. 16. Jahreskongress der Gesellschaft für Musiktheorie Hannover 2016* (= GMTH Proceedings 2016), hg. von Britta Giesecke von Bergh, Volker Helbing, Sebastian Knappe und Sören Sönksen, 129–136. <https://doi.org/10.31751/p.9>.

veröffentlicht / first published: 01/10/2020

Strawinskys ›Leitharmonie‹: Pentatonik statt *octatonicism*¹

ABSTRACT: Im Gegensatz zu in der Strawinsky-Literatur geläufigen Ansichten zur Bedeutung von Oktatonik für Strawinskys Werk kann dessen ›Leitharmonie‹ als ein verschlungenes *pentatonisches* Netzwerk verstanden werden: Das diesem zugrundeliegende melodische Pattern – kleine Terz, Ganzton – ist aus der anhemitonischen pentatonischen Skala ableitbar, welche Strawinsky in einem Brief von 1913 als ›pseudo-chinesische Skala‹ bezeichnet hatte. Im Unterschied zu gängigen oktatonischen Interpretationen hebt mein Zugang die ›Pentatonisierung‹ des chromatischen Tonraums hervor und beleuchtet zwei Beispiele dieses verschleierte ›Pentatonizismus‹, die der zweiten Kompositionsphase der Oper *Le Rossignol* (1913–14) vorangehen: erstens eine Leitharmonie-Skizze zur Einleitung des ersten Akts (1908–09), wo orthographische und modale Eigenheiten die Gegenwart der ›pseudo-chinesischen Skala‹ maskieren; zweitens einige Stellen in *L'Oiseau de feu* (1909), wo dieselbe Skala wiederum durch eine vertikale Überlagerung pentatonischer Ketten mit Kleinterz-Ganzton-Zellen verschleiert ist. Eine Charakterisierung dieser bislang kaum untersuchten Techniken verlangt es, der Schlüsselrolle der pentatonischen Skala in den zwei besprochenen (wie auch möglicherweise in anderen zwischen 1908 und 1914 entstandenen) Werken Aufmerksamkeit zuzuwenden. ›Pentatonizismus‹ – eine oft vernachlässigte Facette von Strawinskys Kompositionspraxis um 1910 – kann sowohl auf den Einfluss einer modernen Pariser als auch der traditionellen chinesischen Klanglichkeit zurückgeführt werden; er manifestiert sich in der ›Leitharmonie‹ und durchdringt Strawinskys Musik auch jenseits von Chinoiserien in der Oper.

The present study offers an alternative understanding of Stravinsky's ›Leitharmonie‹ that reads it as an intricate pentatonic network instead of octatonicism. The underlying melodic pattern – minor third with whole tone – is derivable from the anhemitonic pentatonic scale, which Stravinsky referred to in a letter from 1913 as the ›pseudo-Chinese scale‹. Contrary to existing octatonic interpretations, my approach highlights the ›pentatonicisation‹ of the chromatic pitch space and illuminates two instances of this disguised pentatonicism that precedes the second composition phase of the opera, *Le Rossignol* (1913–14): firstly, a ›Leitharmonie‹ sketch for the Introduction to Act I (1908–1909), where orthographical and modal idiosyncrasies mask the presence of the ›pseudo-Chinese scale‹; secondly, several passages in *L'Oiseau de feu* (1909), where the same scale is again veiled through vertical superimposition

1 Ich danke Heidi Zimmermann und Carlos Chanfón für ihre Hilfe während meiner Forschungen an der Paul-Sacher-Stiftung im Sommer 2016 und dem Eurasia-Pacific Uninet für die Unterstützung durch das Ernst Mach Stipendienprogramm. Besonders gedankt sei Cheong Wai Ling und Gesine Schröder für ihre Kommentare zu früheren Versionen dieses Aufsatzes, sowie Tobias Tschiedl für seine Übersetzung ins Deutsche und seine hilfreichen editorischen Beiträge.

of pentatonic chains with minor-third-major-second cells. A characterisation of these little-examined techniques calls for critical attention to the key roles of the pentatonic scale in the two discussed works (and potentially others created between 1908 and 1914). Pentatonicism – an oft-neglected facet of Stravinsky’s compositional practice around 1910 – can be traced back to the influence of modern Parisian as well as traditional Chinese sonorities; it manifests in ›Leitharmonie‹ and penetrates Stravinsky’s music beyond the chinoiserie in the opera.

Schlagworte/Keywords: Chinoiserie; Leitharmonie; leit-harmony; octatonic; Oktatonik; pentatonic; Pentatonik; Stravinsky; Strawinsky

Einleitung

Alle Gespräche und die den Porzellanpalast für den Feiertag reinigenden Massen sollen hinter herabgesenktem Tüll[vorhang] stattfinden (mit chinesischen Schatten) [...]. Ich sehe das als glücklichen Fund, mit welchem durchaus in hohem Maße die von mir verwendete [...] pseudo-chinesische Skala zusammenpasst.²

Nachdem er im Sommer 1913 das Libretto für den zweiten Akt seiner Oper *Le Rossignol* (1908–14) fertiggestellt hatte, teilte Strawinsky seinem Bühnenbildner Alexandre Benois mit, was für ›Chinoiseries‹ er dafür im Sinn hatte.³ Die ›pseudo-chinesische‹ Leiter erläuterte er dabei als eine aufsteigende Folge von Noten: *fis-gis-ais-cis-dis-fis* (Beispiel 1a) – also eine anhemitonisch pentatonische Skala (die schwarzen Tasten des Klaviers). Die Notiz zeugt von Strawinskys Interesse an Pentatonik in dieser Oper.

Das Datum des Briefs mag den Eindruck erwecken, Strawinsky habe pentatonisches Material erst in Akt II und darauf folgend (1913–14) erprobt, jedoch nicht früher. So schweigt Richard Taruskin in seiner Besprechung des ersten Aktes (1908–1909) über die Frage der Pentatonik;⁴ und Strawinskys autobiographische

2 Dieses Zitat entstammt einem Brief vom 30. Juli oder 12. August 1913. Die zugegeben ungelenke deutsche Übersetzung (Tobias Tschiedl) stützt sich neben der englischen Übersetzung in Strawinsky / Craft (1978, 114) auch auf den russischen Originaltext in D’iachkova (1973, 475–476) und übernimmt dessen sprachliche Eigenarten. Die französische Bezeichnung *fausse-chinoise* wurde im russischen Original verwendet und in der englischen Übersetzung beibehalten; sie wird in diesem Aufsatz mit ›pseudo-chinesisch‹ übersetzt.

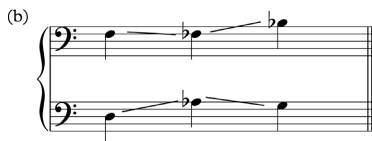
3 Ich beziehe mich auf das Wort ›Chinoiserie‹, das Strawinsky in einem Brief an Benois verwendet (datiert 13. Juli 1911): »In any case, I shall continue the *Nightingale* that I have begun. It is devilish good fun to compose such *Chinoiserie*. Think about it, dear, it will be a great joy for me.« (Strawinsky / Craft 1978, 114)

4 Taruskin 1996, Bd. 1, 462–486.

Bemerkung über eine angebliche stilistische Diskrepanz zwischen Akt I und dem Rest der Oper scheint dies zu rechtfertigen.⁵

Eine vergleichbare Bemerkung, die Rimsky-Korsakovs Ratschläge in Bezug auf Akt I würdigt, scheint einen analytischen Fokus auf die oktatonische Skala nahe-zulegen, die in Sankt Petersburg als die ›Rimsky-Korsakov'sche Skala‹ gehandelt wurde.⁶ Ist aber die Musik des ersten Aktes ausschließlich über die Skala jenes russischen Lehrmeisters zu charakterisieren oder hätte nicht zur klanglichen He-raufbeschwörung des Fernen Ostens die ›pseudo-chinesische‹ Tonleiter als besser geeignet erscheinen müssen?

Im Folgenden gehe ich der verschleierte Pentatonik in der Einleitung zum ers-ten Akt der Oper nach und plädiere für kritische Aufmerksamkeit gegenüber Erscheinungsweisen der ›pseudo-chinesischen‹ Skala in Strawinskys Musik der sogenannten russischen Periode.



Beispiel 1: Strawinskys Darstellung (a) der ›pseudo-chinesischen Skala‹ in einem Brief von 1913 über *Le Rossignol* (b) der ›Leitharmonie‹ in einem Programmtext von 1929 zu *L'Oiseau de feu*

- 5 »As there is no action until the second act, I told myself that it would not be unreasonable if the music of the Prologue bore a somewhat different character from that of the rest. And, indeed, the forest, with its nightingale, the pure soul of the child who falls in love with its song...all this gentle poetry of Hans Andersen's could not be expressed in the same way as the baroque luxury of the Chinese Court, with its bizarre etiquette, its palace fetes, its thousands of little bells and lanterns, and the grotesque humming of the mechanical Japanese nightingale...in short, all this exotic fantasy obviously demanded a different musical idiom.« (Strawinsky 1936, 51) Nach Ravels Ansicht war der stilistische Abstand nicht so groß: »I personally did not find the difference so enormous. The composer's technique had merely evolved.« (Orenstein 1990, 382)
- 6 »After my marriage I continued my lessons with Rimsky-Korsakov, the work consisting mainly of my showing him my compositions and discussing them with him. [...] This work [Akt I von *Le Rossignol*] was greatly encouraged by my master, and to this day I remember with pleasure his approval of the preliminary sketches of these compositions« (Strawinsky 1936, 22–23). Zur Verbreitung der ›Korsakov'schen Skala‹ (*korsakovskaya gamma*) unter Sankt-Petersburger Komponisten siehe Taruskin 1996, Bd. 1, 122.

Charakteristische melodische Patterns der ›pseudo-chinesischen Skala‹

Im Fokus meiner Untersuchung steht Strawinskys Idee der ›Leitharmonie‹ (Beispiel 1b).⁷ Strawinsky selbst hat das Konzept 1929 in einem Programmtext zu *L'Oiseau de feu* erwähnt:⁸ Die ›Leitharmonie‹ (hier verstanden als Erweiterung des melodisch bestimmten Leitmotivs) charakterisiert den bösen Geist Kashchej und sein Reich;⁹ Strawinsky erklärt ihre Zusammenklänge aus alternierenden vertikalen großen und kleinen Terzen und notiert drei dieser Terzen in dem Programmtext.

Darin werden die beiden Noten jeder Terz abwechselnd einem oberen und unteren System zugeordnet, sodass sich als lineare Abfolge in jeder Stimme nun eine Folge von Halbton und Tritonus ergibt. Hätte Strawinsky durchgehend die obere Stimme dem oberen, die untere dem unteren System zugeordnet, hätten sich in jeder Stimme Abfolgen von Kleinterz und Ganzton ergeben. Diese Abfolgen wie auch der sich aus der Schichtung zweier solcher Einheiten ergebende Block (*f-as-b, d-fes-g*) könnten als Bestandteile einer oktatonischen Skala (*des-eses-fes-f-g-as-b-ces*) angesehen werden; und wie Mark McFarland zeigt, könnten die verbleibenden zwei Töne der Oktatonik (*des, ces*) durch weitere Schichtung solcher Dreitoneinheiten gewonnen werden.¹⁰ Diese Erreichbarkeit aller acht Töne scheint eine oktatonische Interpretation zu untermauern; bedauerlicherweise wird jedoch mit einem derartigen Block-orientierten analytischen Zugang die wesentliche Rolle der melodischen Einheit nicht angesprochen, die Strawinsky mittels Stimmkreuzung verschleierte: Diese Einheit, so möchte ich behaupten, entstammt der ›pseudo-chinesischen‹ Leiter, die sich hinter einer frühen Skizze zur ›Leitharmonie‹ verbirgt.

7 Taruskin 1996, Bd. 1, 589; McFarland 1994, 223, Tabelle 1(B).

8 Taruskin (1996, Bd. 1, 472) macht den Begriff in Rimsky-Korsakovs analytischem Kommentar zu *Schneeflöckchen* ausfindig.

9 »Thus in *The Firebird*, all that relates to the evil spirit, Kashchey, all that belongs to his kingdom – the enchanted garden, the ogres and monsters of all kinds who are his subjects, and in general all that is magical, mysterious or supernatural – is characterised musically by what one might call a *leit-harmonie*.« Zit. in Taruskin (1996, Bd. 1, 589). Taruskin sieht den Ursprung dieser Tonhöhenorganisation in Rimsky-Korsakovs Oper *Kashchey der Todlose* (Taruskin 1996, Bd. 1, 591, Beispiel 9.5).

10 Vgl. McFarland 1994, 213, und sein Beispiel 7. Er sieht die ›Leitharmonie‹ als ein Vehikel für Übergänge zwischen den drei oktatonischen Skalen. Eine weitere oktatonische Interpretation bietet das erste Kapitel in Van den Toorn (1983).

›Pentatonizismus‹ in der vermeintlich oktatonischen Leitharmonie

Interessanterweise findet sich jene Skizze in den Manuskripten zu Akt I von *Le Rossignol*: Letztendlich wurden aus ihr acht Takte in der Einleitung zu Akt I (Ziffer 5). Die ›Leitharmonie‹ ist in Form einer oktavverdoppelten Streicherlinie in die orchestrale Textur eingebettet. Wenn wir ihre Töne paarweise zu vertikalen Terzen zusammenfassen, können wir zu Beginn der Streicherlinien die drei Terzen aus dem *Oiseau*-Programmtext von 1929 wiederfinden (vgl. Beispiel 2a mit 1b). In anderen Worten: Die ›Leitharmonie‹ des späteren Feuervogel-Balletts hatte Strawinsky bereits zum Zeitpunkt der Konzeption dieser acht Takte aus dem ersten Akt von *Le Rossignol* erkundet. Können wir in diesem Ausschnitt Hinweise auf eine oktatonische Deutung finden? Strawinskys vielsagende Skizze (Beispiel 2b) für die Stelle weist eine ansteigende Abfolge von Terzen in der Art der ›Leitharmonie‹ auf! In der Skizze sind acht Terzen notiert, im Vergleich zu Beispiel 2a eine Quarte höher und mit halbierten Dauer.¹¹ Diese Abfolge von (vertikal gesehen) abwechselnd kleinen und großen Terzen lässt sich melodisch beschreiben als phasenverschobene Überlagerung zweier horizontaler Schichten mit Kleinterz-Ganzton-Muster.

(a)

(b)

Beispiel 2: (a) ›Leitharmonie‹ in den Streichern, *Le Rossignol*, Ziffer 5 (siehe Beispiel 6 für den gleichzeitig auftretenden Frauenchor); (b) Transkription von Strawinskys Skizze zur ›Leitharmonie‹ (Sammlung Igor Strawinsky, Paul-Sacher-Stiftung)

¹¹ Die Terzen sind eingerahmt durch einen chromatischen Abstieg in der Oberstimme und eine ganztönige Bassstimme. Vgl. Beispiel 7.15d in Taruskin 1996, Bd. 1, 484.

Dabei ist bemerkenswert, dass die ersten fünf Töne in der oberen Stimme eine orthographisch verschleierte Variante der ›pseudo-chinesischen‹ Skala darstellen (*b-cis-es-fis-as*), die uns aus Strawinskys Brief von 1913 bekannt ist. Die entsprechenden Töne in der unteren Stimme sind *g-a-c-d-f*, also wiederum eine pentatonische Skala; die oktatonische Skala ist dagegen hier nicht auffindbar.

Die strukturelle Bedeutung der pentatonischen Skala in der vermeintlich oktatonischen ›Leitharmonie‹ lässt sich kaum überschätzen; es lohnt sich, die beiden Stimmen in Beispiel 2b genauer zu betrachten. Die durch Balkierung und enharmonische Schreibung kaschierte ›pseudo-chinesische‹ Tonleiter rotiert, sodass sie nicht mehr mit *fis* beginnt, sondern mit *ais*, um Abfolgen von abwechselnd kleiner Terz und Ganzton zu erhalten. Wenn somit die obere Stimme als zweite Rotation der Dur-Pentatonik (›pseudo-chinesische‹ Skala) verstanden werden kann, lässt sich die untere Stimme als deren zweite Rotation bezeichnen. Diese Überlagerung zweier pentatonischer Vorräte in verschiedenen Rotationen sollte allein schon deshalb nicht als Erklärung zurückgewiesen werden, weil sie als Präzedenzfall zum sogenannten ›Petrushka-Akkord‹ gesehen werden kann: So wie in der Leitharmonie zwei Pentatoniken übereinandergeschichtet werden, so stehen einander im Petrushka-Akkord zwei Durakkorde gegenüber – einer in Grundstellung (*c-e-g*), der andere in erster Umkehrung (*ais-cis-fis*). Das ähnliche pianistische Arrangement (schwarze gegen weiße Tasten) unterstützt meine Sichtweise. In diesem Lichte ist fraglich, ob der Petrushka-Akkord per se schon eine Manifestation eines besonderen Interesses an Oktatonik ist; schließlich fehlen für eine exakte Entsprechung zur Oktatonik zwei weitere Töne (*a* und *dis/es*).

L'Oiseau de feu aus pentatonischer Perspektive

Sogar *L'Oiseau de feu* muss nun neu verstanden werden. Als Strawinsky in *Expositions and Developments* (1959) Andeutungen zu »zwölf­tönigen [evtl.: seriellen] Tendenzen« in *L'Oiseau de feu* machte,¹² dachte er nicht an das, was amerikani-

12 »If an interesting construction exists in *The Firebird*, it will be found in the treatment of intervals, for example in the major and minor thirds in the *Berceuse*, in the Introduction, and in the Kastchei music [...]. When some poor Ph.D. candidate is obliged to sift my early works for their ›serial tendencies‹, this sort of thing will, I suppose, rate as an *Ur-example*.« (Strawinsky/Craft 1959, 132–133) Für eine Interpretation dieser »serial tendencies« im Sinne von ›interval cycles‹ siehe Antokoletz (1986). (A.d.Ü.: Man beachte, dass eine implizite Unterscheidung zwischen ›Zwölf­ton-‹ und ›serieller‹ Musik, wie sie im Deutschen existiert, im englischen Sprachgebrauch

sche Musikk-literatur als ›octatonicism‹ bezeichnen würde, sondern, wie ich vorschlagen möchte, den vorwärtsgerichteten ›Pentatonizismus‹ der ›Leitharmonie‹, mit dem er bereits in *Le Rossignol* experimentiert hatte. Ausgehend von der Abfolge vertikaler Terzen in Strawinskys Skizze (Beispiel 2b) dient das Schema in Beispiel 3 zur Illustration des pentatonischen Netzwerks, das von der ›pseudo-chinesischen‹ Leiter herrührt.¹³ Wenn man das charakteristische intervallische Muster – Kleinterz und Ganzton (obere Schicht) gegen Ganzton und Kleinterz (untere Schicht) – fortführt, bis die Ausgangstöne (hier *g* und *b*) wieder erreicht sind, durchläuft man in beiden Schichten jeweils alle zwölf Transpositionen der pentatonischen Skala, wobei jede Note des chromatischen Totals zweimal erklingt.¹⁴

The image shows two staves of musical notation. The top staff is labeled '›pseudo-chinesische Skala‹'. It features a chromatic line of notes with a bracket above it. The notes are: B-flat, B, C, C-sharp, D, D-sharp, E, E-sharp, F, F-sharp, G, G-sharp. The bottom staff shows a similar chromatic line, but with a different intervallic pattern: C, D, E, F, G, A, B, C, D, E, F, G. There are dashed lines with the number '8' above and below the staves, indicating an octave.

Beispiel 3: Das pentatonische Netzwerk der ›Leitharmonie‹

In gewisser Weise wird so der chromatische Raum gleichzeitig ›serialisiert‹ (im Sinne eines geordneten Durchlaufens von Zwölftonaggregaten) und ›pentatonisiert‹. Wider Erwarten liegt der Schlüssel zu dieser Facette der ›Serialisierung‹ nicht im *harmonischen* Muster (als Abfolge großer und kleiner vertikaler Terzen) – wie es Strawinskys Bezeichnung ›Leitharmonie‹ nahelegt –, sondern im *melodischen* Muster der Abfolge horizontaler Intervalle, das in jenem Feuervogel-Programmtext von 1929 nicht zur Sprache kam. Somit kann die post-tonale Technik der ›Leitharmonie‹ letztlich als eine Art maskierte Pentatonik betrachtet werden.

kaum vorhanden ist: Die Adjektiva ›serial‹ und ›twelve-tone‹ sind mitunter Sammelbezeichnungen für dasselbe, in sich äußerst heterogene Repertoire. Vgl. etwa Joseph Straus' Buch *Twelve-Tone Music in America* [2014]. Ob Strawinskys Bemerkung überhaupt mehr als eine Geistreichelei darstellt, ist ohnehin fraglich.)

13 Vgl. ein ähnliches Schema in Beispiel 9.6 in Taruskin (1996, Bd. 1, 591). Meine Darstellung geht von den Terzen aus der Skizze zu *Le Rossignol* aus, während Taruskin von dem Programmtext von 1929 ausgeht. Vgl. auch McFarland 1994, 223, Beispiel 5.

14 Auf Basis von Edward Gollins Konzept der *multi-aggregate cycles* kann das pentatonische Netzwerk als (3,2)-Zyklus gesehen werden. Cheong Wai Ling (2014) bezeichnet es als *24-note series*.

Beispiel 4: ›Leitharmonie‹ in *L'Oiseau de feu*, Ziffer 6–7

Beispiel 5: Tonhöhenreduktion der mehrstimmigen Erweiterung des pentatonischen Netzwerks in *L'Oiseau de feu*: (a) drei Stimmen (Ziffern 6–7 und 111–112) und (b) vier Stimmen (Ziffern 112–113)

In der Tat ist das harmonische Muster nichts als desorientierend, sofern man nach spezifisch pentatonischen Klängen sucht; dieser Effekt scheint schwer vermeidbar, wenn in *L'Oiseau de feu* das ›Leitharmonie‹-Material aus *Le Rossignol* wiederverwendet und entwickelt wird. Während Prinz Ivan den Feuervogel in

den verzauberten Garten verfolgt (Ziffer 6–7; siehe Beispiel 4), hört man unterhalb des zittrigen Strangs der ›Leitharmonie‹ die durch Kleinterzen und Ganztöne charakterisierte pentatonische Figur aus Ivans Leitmotiv (Beispiel 5a). Freilich bringt dieser Strang die sechs vertikalen Terzen der früheren ›Leitharmonie‹-Skizze aus *Le Rossignol* (vgl. Bsp. 2b), jedoch bildet er nun durch Interaktion mit Ivans Leitmotiv ein Muster abwechselnder Dur- und Mollakkorde in Grundstellung. Eine derartige Dreiklangsorganisation kann nicht ohne Vorausplanung zustande gekommen sein.

Die sechs Terzen der Streicherlinie aus *Le Rossignol* (vgl. Bsp. 2a) werden später während des Dialogs zwischen Kashchej und Prinz Ivan nochmals heraufbeschworen und einem variierten Auftritt von Ivans Leitmotiv auf den schwarzen Tasten gegenübergestellt, sodass sich eine Aneinanderreihung von Dur- und Mollakkorden in erster Umkehrung ergibt (Ziffer 111–112, Beispiel 5a).¹⁵ Wenngleich sowohl Dur- als auch Mollakkord im Tonvorrat der Pentatonik auftreten, hat dennoch keiner dieser Akkorde einen spezifisch pentatonischen Beigeschmack. Endgültig ausschließen lässt sich die Pentatonik als harmonischer Rahmen, sobald zwei Stränge von ›Leitharmonien‹ im Tritonusabstand gegeneinandergesetzt werden, sodass sich eine Folge von abwechselnd hartverminderten und verminderten Septakkorden ergibt (Ziffer 112–113; Beispiel 5b).¹⁶

In Summe sind die *harmonischen* Prozeduren jener kreativen Manipulationen der ›Leitharmonie‹ überhaupt nicht pentatonisch orientiert. Genauso wenig sind sie jedoch oktatonisch im strengen Sinn, insoweit als zwei Töne des oktatonischen Vorrats durchgehend fehlen (sowohl in den Varianten mit Dreiklängen als auch in der mit Vierklängen). So ergibt sich, dass alle bisherigen harmonischen Interpretationen, seien sie nun legitim oder nicht, unsere Aufmerksamkeit von der Reichhaltigkeit pentatonischer Skalen ablenken können, und sogar Spezialisten wie Taruskin legen nahe, diese als »diatonische Teilmengen« (»diatonic subsets«) zu marginalisieren.¹⁷ Ironischerweise ist diese Schwierigkeit bereits in der Vokabel ›Leitharmonie‹ angelegt.

15 Taruskin (1996, Bd. 1, 610–611) ignoriert den vorletzten Dreiklang (ein Gis/As-Dur-Akkord), und zerbricht damit die zugrundeliegenden pentatonischen Netzwerke in seiner Analyse. Vgl. sein Beispiel 9.25.

16 Taruskin (1996, Bd. 1, 591) insistiert auf einer oktatonischen Interpretation dieser zwei Akkorde: »These, of course, are the two common-practice chords in which tritones interlock: we are dealing here with Yavorsky's ›diminished mode‹.« Vgl. auch McFarland 1994, 226, Beispiel 7.

17 »As partitioned between a pair of horns and a pair of trumpets, it takes the aural shape of two mutually exclusive pentatonic scales (›white keys‹ versus ›black keys‹ as it presents itself to the eye).

Chinesisch-französische Resonanzen

Rückblickend erweist sich jedoch die ›pseudo-chinesische‹ Tonleiter – welche in der ersten Kompositionsphase von *Le Rossignol* als das für die ›Leitharmonie‹ grundlegende Material gehandhabt wurde – als das Mittel zur Überwindung jener Schwierigkeiten. Hätte Strawinsky nicht im Brief von 1913 gewissermaßen verspätet seine Vorliebe für die pentatonische Leiter zur Schau gestellt, so hätte er sich in seiner ersten Formulierung der ›Leitharmonie‹ von 1910 wahrscheinlich nicht für die melodischen Kleinterz-Ganzton- bzw. Ganzton-Kleinterz-Zellen entschieden. Aus dieser Perspektive beleuchtet also der Zusammenhang der ›Leitharmonie‹ eine lange übersehene Facette der kompositorischen Praxis Strawinskys, nämlich seinen ›Pentatonizismus‹, wodurch Akt I nicht nur mit dem Rest der Partitur verbunden scheint, sondern auch mit anderen um 1910 herum komponierten Werken.

Dieses Interesse an der Pentatonik, das sich in die Einleitung zu Akt I zurückverfolgen lässt, ist, wie ich vorschlage, subtil verbunden mit musikalischen Praktiken im modernen Paris nicht weniger als in Sankt-Petersburg.¹⁸ Meines Erachtens ist es kein Zufall, dass Strawinsky ausschließlich während des achttaktigen Auftretens der ›Leitharmonie‹ in den Streichern (Beispiel 2a) nach insgesamt sechzehn Frauenstimmen verlangt (Beispiel 6). Mit geschlossenem Mund (*à bouche fermée*) durchgleiten die Frauenstimmen eine absteigende Abfolge von Tritonusmotiven (man erinnere sich an die Stimmkreuzungen der ›Leitharmonie‹ im Programmtext von 1929) und gemahnen damit an Debussys mysteriöses Sirenenlied aus den *Nocturnes* (1897–99). Das einzigartige Vorkommen eines wortlosen Frauenchors mit genau sechzehn Stimmen macht Debussys Einfluss auf diese acht Takte unverkennbar.

Vor allem die pentatonische Machart einer Englischhorn-Melodie (Beispiel 7) aus *Nuages*, der ersten der *Nocturnes*, weckt Assoziationen und führt zur Frage: Könnte Strawinskys klangliche Idee von der ›Leitharmonie‹, zusätzlich zur Behandlung des Chors in *Sirènes*, auch von den charakteristischen Intervallen der Englischhorn-Melodie in *Nuages* beeinflusst worden sein?

An early Stravinskian ›polytonalism‹, it gives a clue to the interpretation of such contrivances in his later music: they are usually the result, as here, of partitioning chromatic pitch fields into diatonic subsets.« (Taruskin 1996, Bd. 1, 595)

18 Taruskin bringt Ivans Leitmotiv (vgl. Beispiel 4) in Verbindung mit einem russischen Volkslied (aus Balakirevs *Sammlung Russischer Volkslieder* (1866). Allerdings weist das Volkslied mehr Dreiklangsbildungen auf als Ivans pentatonisches Leitmotiv. Vgl. Taruskin 1996, Bd. 1, 609.

Example 6: ›Leitharmonie‹ as orchestration (strings not fully shown) in *Le Rossignol*, Example 5 (see Example 2a for the simultaneous string setting)

Example 7: Pentatonic melody in *Nuages*, Example 5–6 (English Horn)

Example 7: Pentatonic melody in *Nuages*, Example 5–6 (English Horn)

In Hinblick auf die Inspirationsquelle für Akt I gestand Strawinsky die Prominenz von Debussys Musik in einer recht bitteren Erinnerung an die Pariser Rezeption der Oper ein:

That Ravel liked it, I am certain, but I am almost as convinced that Debussy did not, for I heard nothing from him about it. I remember this well, for I expected him to question me about the great difference between the music of Act I and the later acts, and though I know he would have liked the Mussorgsky-Debussy beginning, he probably would have said about that, too, ›Young man, I do it better.‹ On my last trip to Russia I remember reading a remark in my diary – I kept a diary from 1906 to 1910 – written when I was composing the first act of *The Nightingale*: ›Why should I be following Debussy so closely, when the real originator of this operatic style was Mussorgsky?‹ But, in justice to Debussy, I must own that I saw him only very infrequently in the weeks after *The Nightingale*, and perhaps he simply had no opportunity to tell me his true impressions.¹⁹

19 Strawinsky/Craft 1960, 132–133.

Die »Mussorgsky-Debussy«-Inspiration kommt freilich von keinem anderen Stück als *Nuages*, welches seinerseits einem Lied von Mussorgsky ähnelt: *Das Werk des Tages ist vollbracht*, Nr. 3 aus dem Zyklus *Ohne Sonne* (1874).²⁰ Tatsächlich zeigt eine frühe Skizze für den Anfang der Einleitung zu *Le Rossignol* einen vierstimmigen Holzbläsersatz (je zwei Klarinetten und Fagotte), der seinen Ursprung im Beginn von *Nuages* hat.²¹ Beispiel 8 zeigt den Beginn der abgeschlossenen Partitur, wo dieser Satz letztendlich den Streichern überantwortet wurde.

Larghetto M.M. ♩ = 92

The image shows a musical score for two staves: Vln. II div. (Violin II, divided) and Vla. div. (Viola, divided). The time signature is 3/4, and the tempo is Larghetto with a metronome marking of ♩ = 92. The key signature has three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The score is marked 'con sord.' (con sordina) and 'pp' (pianissimo). The Vln. II part starts with a half note chord (F4, A-flat4, C5) followed by a series of eighth notes. The Vla. part starts with a half note chord (F4, A-flat4, C5) followed by a series of eighth notes.

Beispiel 8: Der »Mussorgsky-Debussy-Anfang« von *Le Rossignol* (T. 1–2)

Insofern als die Anspielung auf paarweise Holzbläser gekoppelt ist an offenbare Bezüge in der Tonhöhenstruktur, ist es nicht überraschend, dass pentatonisches Material wie die Englischhorn-Melodie zum Klang der ›Leitharmonie‹-Passage ebenso fruchtbar beiträgt wie der an *Sirènes* angelehnte Chorsatz. Sogar wenn jene Melodie oder die vollentwickelte Pentatonik im mittleren Abschnitt von *Nuages* nicht die spezifische Quelle waren, finden sich dennoch etliche nach der Jahrhundertwende etwa von Debussy und Ravel komponierte pentatonische Themen, die jene melodische Einheit (Kleinterz und Ganzton) hervorheben, auf die das Tonhöhenetzwerk der ›Leitharmonie‹ sich zurückführen lässt – *Pagodes* (T. 41), *Jeux d'eau* (T. 78) u.v.m. Pariser Anklänge sind in jenem Netzwerk reichlich vorhanden. Sein gleichermaßen der modernen Pariser als auch traditioneller ›chinesischer‹ Klanglichkeit zuordenbarer komplexer pentatonischer Mechanismus

20 Siehe Taruskin (1996, Bd. 1, 473–474) und Pople (2003, 71–72) für zwei Interpretationen dieses »Mussorgsky-Debussy-Anfangs«, den auch Ravel in seiner Rezension von *Le Rossignol* (1914) erwähnte: »Strawinsky must surely have been aware of the fact that one of his themes slightly resembled Debussy's *Nuages*, but even more so a certain song by Mussorgsky. I think he considered it unnecessary to change one or two notes of his theme in order to disguise this similarity.« (Orenstein 1990, 381)

21 Siehe die Manuskripte zu *Le Rossignol* in der Strawinsky-Sammlung der Sacher-Stiftung. Dieser Bläsersatz tritt nun bei Ziffer 1 der Partitur auf.

manifestiert sich in einer Form, die letztlich nicht ›pentatonisch‹ *klingt*. Sobald die zwei pentatonischen Schichten, miteinander verzahnt, *eine* aufsteigende Linie bilden, verliert sich der pentatonische Charakter vollkommen. Keinerlei Mühe wurde darauf verwendet, auf die Gegenwart der ›pseudo-chinesischen‹ Tonleiter in der ›Leitharmonie‹ hinzuweisen: Wenn überhaupt, wurde sie versteckt (wenngleich sie in *L'Oiseau de feu* durchwegs in Verwendung war) und erst im Brief von 1913 als das entscheidende Skalenmaterial für die späteren Akte von *Le Rossignol* offengelegt. Im Vergleich mit den auffälligen pentatonischen Klängen in Akt II scheint der *Chinoiserie*-Effekt des versteckten ›Pentatonizismus‹ der Einleitung zu Akt I eher belanglos; aber ohne den chinesischen Schauplatz der Oper wäre es wohl viel unwahrscheinlicher gewesen, dass die ›pseudo-chinesische‹ Skala in die frühe Konzeption der ›Leitharmonie‹ Eingang gefunden hätte. Die pentatonische Skala, durch modernistische Behandlung verwandelt und verfremdet, macht Strawinskys *Chinoiserie*-Stil – wie auch seine frühe musikalische Sprache im Allgemeinen – nur noch interessanter.

Übersetzung aus dem Englischen: Tobias Tschiedl

Literatur

- Antokoletz, Elliott (1986), »Interval Cycles in Stravinsky's Early Ballets«, *Journal of the American Musicological Society* 39/3, 578–614.
- Cheong, Wai Ling (2014), »›Miroir fluide‹: Messiaen, Debussy and Cyrano's ›Synaesthetic‹ Bird«, *Music and Letters* 95/4, 603–647.
- D'iachkova, L. S. (Hg.) (1973), *I.F. Stravinsky: Stat'i i materialy [I. F. Stravinsky: Aufsätze und Materialien]*, Moskau: Sovetsky Kompozitor.
- Ewell, Philip (2012), »Rethinking Octatonicism: Views from Stravinsky's Homeland«, *Music Theory Online* 18/2. <http://mtosmt.org/issues/mto.12.18.4/mto.12.18.4.ewell.php>
- Gollin, Edward (2007), »Multi-Aggregate Cycle and Multi-Aggregate Serial Techniques in the Music of Béla Bartók«, *Music Theory Spectrum* 29/2, 143–76.
- McFarland, Mark (1994) »Leit-harmony, or Stravinsky's Musical Characterization in The Firebird«, *International Journal of Musicology* 3, 203–233.
- Pople, Anthony (2003), »Early Stravinsky«, in: *The Cambridge Companion to Stravinsky*, hg. von Jonathan Cross, Cambridge: Cambridge University Press, 58–78.
- Ravel, Maurice (1990), *A Ravel Reader: Correspondence, Articles, Interviews*, hg. von Arbie Orenstein, New York: Columbia University.
- Stravinsky, Igor (1936), *Stravinsky: An Autobiography*, New York: Simon and Schuster.
- Stravinsky, Igor / Robert Craft (1959), *Expositions and Developments*, London: Faber and Faber.

John Lam Chun-fai

Strawinsky, Igor (1960), *Memories and Commentaries*, London: Faber and Faber.

Strawinsky, Vera / Robert Craft (1978), *Stravinsky: In Pictures and Documents*, New York: Simon and Schuster.

Taruskin, Richard (1996), *Stravinsky and the Russian Tradition: A Biography of the Works through Mavra*, Oxford: Oxford University Press.

Van den Toorn, Pieter (1983), *The Music of Igor Stravinsky*, New Haven: Yale University Press.

© 2020 John Lam Chun-fai (johnlamchunfai@alumni.cuhk.net)

The Chinese University of Hong Kong

Chun-fai, John Lam (2020), »Strawinskys ›Leitharmonie‹: Pentatonik statt *octatonicism*«, in: ›Klang‹: *Wundertüte oder Stiefkind der Musiktheorie. 16. Jahreskongress der Gesellschaft für Musiktheorie Hannover 2016* (= GMTH Proceedings 2016), hg. von Britta Giesecke von Bergh, Volker Helbing, Sebastian Knappe und Sören Sönksen, 137–150. <https://doi.org/10.31751/p.10>.

veröffentlicht / first published: 01/10/2020

Chao-Chiun CHOU

“The Depth of Sound”

The Creation of Sonic Space in Works by Giacinto Scelsi and Gérard Grisey

ABSTRACT: This article discusses the conception and creation of space in works by Giacinto Scelsi and Gérard Grisey. Based on the fact that both composers conceived of space as closely related to the energetic, internal structure of sound, I propose a textural approach that emphasizes the interlinear relationship to examine the construction of space in their work. In two works for solo instruments, *Ygghur* and *L'Âme ouverte*, Scelsi generates numerous micro-vibrational movements and timbral contrasts from a drone voice, creating a sense of space. In the third movement of Grisey's *Quatre chants pour franchir le seuil* space is created through an imitative polyphonic writing associated with the poetic idea of echo. The textural writing in these works shows the decisive role of movement in the creation of sonic space, inspired by the energetic character of sound.

Schlagworte/Keywords: Gérard Grisey; Klangraum; Giacinto Scelsi; sonic space; spectral music; Spektralmusik; Textur; texture

Space has become an important subject matter in musical composition. However, as many musicologists have already pointed out, space is a polysemic notion in music.¹ It may be related to the spatialization in the real, three-dimensional space and/or to the organization of notes in the two-dimensional, imaginary, and metaphorical tonal space.

In this article, I will discuss how, stemming from the interest in inner sonic energy, Italian composer Giacinto Scelsi (1905–1988) and French composer Gérard Grisey (1946–1998) created impressions of three-dimensional sonic space within a two-dimensional space. Firstly, I will present each composer's conceptions of sonic space that were closely related to their understanding of sound and musical time. Secondly, I will examine how Scelsi created sonic space in his works based on “one single sound”. Finally, I will show how Grisey used/included sonic space in his last work, *Quatre chants pour franchir le seuil* (*Four Songs to Cross the Threshold*), 1999.

1 See, for example, French musicologist Makis Solomos' discussion on »Espace sonore (sonic space)« (Solomos 2013).

1. Scelsi's and Grisey's ideas on sonic space

The conception of sonic space by both Scelsi and Grisey was based on one fundamental criterion: sound is a dynamic and organic object and should be considered as such when used in compositions. Whereas Scelsi's sonic concept had a spiritual and mystical origin, Grisey's approach was more scientifically based.

For Scelsi, sound was the essential and most "powerful" element in the world. He wrote, "The Sound is the first movement of the immovable, and this is the beginning of the Creation."² According to Scelsi, a sound is spherical and dynamic in essence. Apart from the two generally perceived dimensions – pitch and duration – a sound, being spherical, contains a third dimension: "depth." This clearly suggests the existence of an inner-sonic space. He mentioned that while the invention of perspective hundreds of years ago made it possible to create the impression of spatial depth in painting, a similar technique for creating depth in music was never developed. For Scelsi, the real musicians are those who can reach the "core" of the spherical object that is sound.

Scelsi once referred to the harmonic series in a sound and the movement of these harmonics as a possible way of creating depth. According to Scelsi, "the upper and lower harmonics (which we hear less) sometimes give us the impression of a more immense and complex sound, besides that of pitch and duration, but it is difficult for us to perceive its complexity."³ In this regard, sonic depth seems to be derived from the sound spectrum. However, Scelsi seldom used "spectral techniques" in his composition, as are common in Grisey's works. By "spectral techniques," I refer to the procedure which consists firstly in the "decomposition" of a particular sound into as many partials as possible and then in the use of these partials as materials for timbral synthesis as well as for linear, melodic, or rhythmic writings. For example, in Grisey's orchestral work *Transitoires* (1980–81), he used up to the 55th partial of an E-flat sound. There is a real sense of enlargement of the inner sonic space by "digging into the core" of a single sound. The spectral approach to reach the "core" of sound in Grisey's work generates a close relationship between sonic space and musical time. In other words, "digging" into the inner sonic space has a temporal consequence. Indeed, for the energetic and evolutionary inner structure of a sound to be perceived on

2 Scelsi 2006, 127. My own translation.

3 Ibid., 126. My own translation.

this compositional level, the microscopic inner structure needs to be exteriorized to a larger scale in time and space.

Scelsi's focus on a single sound and his perspective on artistic creation resulted in a similar conception of musical time. Influenced by Zen Buddhism, he talked about the necessity of expanding a single sound in order to observe and perceive its inner energy. He also claimed that the creative force of an artist lies in his ability "to stop the movement and to crystallize an instant of the duration...and to project this instant...in a verbal, sonic, or plastic material."⁴ Thus, "music is the result of the projection and the crystallization in a sonic material of a moment of the duration..."⁵ In other words, a piece of a musical composition can be regarded as capturing a specific moment of a sound's energetic flux and expanding this instant into a longer span of time.

2. Texture and timbre as generators of space in Scelsi's music

With these elements in mind, I will now examine Scelsi's attempt to create sonic depth in works based on the conception of expanding a single sound, especially in conjunction with a reduced instrumental formation, as in solo instrumentals. As I already pointed out, Scelsi seldom used the harmonic series of a sound. Therefore, our question can be stated more precisely: how did he create sonic depth or spatial sense with a limited number of pitches, harmonics, and timbral materials?

As vibration and movement are two principal elements in Scelsi's concept of sound, it seems reasonable to propose a textural approach that focuses on "the interactions, interrelations, and relative projections and substances of component lines or other component sounding factors."⁶ This kind of approach, focusing on interlinear relationships, seems all the more appropriate if we take Scelsi's compositional procedure into consideration. In fact, although Scelsi claimed that he had never "com-posed" – by which he meant put different "things" together – he did often combine several tracks of recorded sounds. As we shall see, in his works, especially those for solo instruments, the "drone" plays an important role as the basis of sonic movement. Therefore, I argue that in Scelsi's works, sonic

4 Ibid., 203. My own translation.

5 Ibid., 150. My own translation.

6 Berry 1976, 184.

depth is related to the different writings of micro-vibrational textures from one pivotal sound.

The superposition of different recorded tracks as well as the connection between sonic depth and textural writing is apparent in *Quattro pezzi per orchestra ciascuno su una nota sola* (*Four Pieces for Orchestra each on a single note*), 1959. For example, the first piece is based on the pivotal pitch F and structured as the succession of two kinetically contrasting sections: one relatively animated, the other relatively stable. In the animated sections, textural writing contains various inter-linear interactions created by microtonal, rhythmic, timbral, and dynamic movements. As for the stable sections, the textural writing is simpler. There are less sonic vibrations – especially with no microtonal movement (except the beginning section) – and less instrumental layers. In addition, these two contrasting sections are also combined with two different registral spaces: the stable ones are limited in one octave (F_3 – F_4), while the animated ones always unfold in two octaves (F_2 – F_4). The correspondence between the reduced registral space and the stable sections and that between the “expanded” registral space and animated sections seem to reinforce the connection between textural writing and the sense of space.

Quattro pezzi per orchestra is written for an ensemble of twenty-five musicians and contains rich timbral and textural variations. French Composer Tristan Murail argues that the depth of sound in Scelsi’s work is “primarily a question of working with timbre, taken in the broadest sense: the global timbre of the orchestra as a whole.”⁷ However, many of Scelsi’s works are for solo, duo, or larger ensembles with similar timbral features (for example a string trio or quartet).⁸ I argue that, in this kind of work, the textural writing or the “inter-voice” relationships becomes more decisive for the creation of sonic depth, as this dimension seems to be generated from the “drone” voice played on the pivotal pitch. I will demonstrate this with textural writing based on the drone voice in two of Scelsi’s works for solo instruments: *Ygghur* (1965) and *L’Âme ouverte* (*Opened Soul*), 1973.

7 Murail 2005, 176.

8 It can always be argued that the final instrumental setting of a Scelsi piece actually represents decisions made by a transcriber. Thus, talking about Scelsi’s »composition« is problematic. However, research on the Scelsi Archives shows that Scelsi did give indications about instrumental setting for the transcription, especially for smaller formations (solo and duo). See Jaecker 2013, 146–148. Besides, as Sandro Marrocu (2013, 158–159) argues, instead of the recording and remixing tapes, which are doubtlessly closer to the sound captured at the moment of inspiration, Scelsi intended the »written scores« to become his artistic legacy.

In *Ygghur* for solo cello, the specific way of notation already implies that the solo instrument is conceived as comprising two or three interactive voices. Each string of the cello is noted on its own staff.⁹ In the second movement of *Ygghur*, the cello is almost “divided” into two instruments. Firstly, we have a bowed string instrument playing sustained notes mainly on the second string; secondly, a percussion-like string instrument playing *pizzicato*, and on other strings there are scraping and striking sounds. This movement requires up to seven different percussive effects.¹⁰ In addition, the whole second movement should be played without vibrato, according to Scelsi. Because different kinds of vibrato normally play an important role in his music as one of the “vibration” generators, we should now look for other ways of putting the sound in motion in the absence of vibrato.

The drone is played using the bowed (or the “first”) instrument on the second string and interrupted only two times during the whole movement. In regard to pitch, the drone itself moves within a very narrow intervallic space. Starting with the pivotal pitch, B₃, it moves back and forth between B₃ and C₃ quarter-flat. It stays stable at C₃ quarter-flat during the central section (measures 26–40) and starts moving between the two notes again before finally going back to B₃. However, the drone is regularly in a contrapuntal relationship with other sounds played also by the bowed instrument on B₃ and B₄ (sometimes as harmonic sounds, as seen in Example 1.1). The contrapuntal interaction and the “quarter-tone” distance between the drone and another line constitute the most basic way of moving sound. These kinds of rhythmic and microtonal interactions around the drone can be regarded as the simplest “vibration” and the “micro-movement” of and around a single sound, which is typical in Scelsi’s compositions.¹¹

In addition to the bowed instrument, there is another contrapuntal “voice” that seems to grow more and more independent from the drone: the percussive (or the

9 *Ygghur* also requires *scordatura* tuning. For the first movement, the violoncello should be tuned to D^b₂, B^b₂, D^b₃, B^b₃; for the second and third movements, C[#]₂, B₂, D₃, B₃.

10 The seven percussive effects are 1) *pizzicato* with the bow touching the string lightly; 2) left-hand *pizzicato* without pick; 3) a finger without pick, striking the string; 4) thumb with pick, striking the string; 5) thumb with pick, scraping the string vertically; 6) index finger with pick, scraping the string vertically; 7) *pizzicato* with middle finger on the string, touched by the thumb with pick on the note indicated in the score.

11 In 1944, Scelsi wrote: »In fact, a simple sound already produces a harmonic series that constitute in some way a melodic element. Moreover, the difference in loudness of a sound causes a fluctuation of the sound’s pitch, which constitutes an interference and another relationship/connection with the melodic element« (Scelsi 2006, 93. My own translation).

“second”) instrument. Indeed, the very first percussive sound appears after the drone moves for the first time to C_3 quarter-flat in measure 4. It is a *pizzicato* on B_3 played on the first string.¹² On the first drone line, the percussive sounds are mainly played on B_3 and B_4 (as seen in Example 1.1). The contrapuntal effect is primarily due to the timbral contrast. However, the counterpoint becomes more sophisticated when the second drone line starts on C_3 quarter-flat in measure 13. In addition to the timbral contrast, there are more variations of pitch. Indeed, the percussive part starts to appear on other pitches: F sharp (which is the first harmonic of B), G sharp, and C sharp. We can view the last two pitches as adjacent notes to the B–F sharp fifth. However, if we consider the drone’s pitch (C) as fundamental of a harmonic series, the G sharp and C sharp become more distant. As the drone gradually starts to settle on the C_3 quarter-flat, the percussive sounds are played more often on G sharp and C sharp. They also literally open the registral space: in measure 33, G_2 and G_2 sharp are the lowest notes of the whole movement (as seen in Example 1.2).

We can definitely view the use of distant partials and the expansion of registral space between the drone and the percussive part as ways of creating sonic depth. However, what seems more interesting is that on some occasions, the percussive effects make the pitches almost unrecognizable. As in measure 33, we hear strikes of low sounds without necessarily recognizing the pitch. Here, the impression of sonic depth is more of a result of the notes “becoming a pure timbral object”, in contrast to the drone that is played with constant timbre and recognizable pitches. French musicologist Daniel Charles argues that, in Indian Mridangam music, the “becoming-timbre” (*devenir-timbre*) element generated by a drone is a kind of outburst.¹³ We can also consider the percussive part as the “becoming-timbre” voice in *Ygghur* and thus also as the outburst of energy of the pivotal sound (the drone). It is this outburst of energy that gives the sound depth.

12 Specifically, a *pizzicato* played with the bow slightly touching the string.

13 See Charles 2011, 45 f.

Arc: half wood, half hair on the fingerboard \pm 1 cm from the bridge.
The second piece must be played without oscillation.

4 $\text{♩} = 88$

|| Contrapuntal bowed string voice creating a quarter-tone interval with the drone

I.c.

II.c. *FAST. 1st Drone line on B*

III.c.

IV.c.

5 Encircled notes: the percussive notes played on B and F#

Example 1.1: Giacinto Scelsi, *Ygghur*, 2nd movement, mm. 1-7

30

4 **3** **5**
4 **4** **4**

Drone on C quarter-flat

Encircled notes: the percussive notes played on various pitches.

9 **3** **4** **35** **3**
4 **4** **4** **4**

The lowest notes of the movement.

Example 1.2: Giacinto Scelsi, *Ygghur*, 2nd movement, mm. 30-36

The outburst of sonic energy can also be more subtle, as in *L'Âme ouverte* for solo violin. The extension of sonic depth is not achieved by the enrichment of texture or by the outburst of the energy at the “becoming timbre” moment, yet, there is a real concentration on the micro-movement of sound. As in *Ygghur*, there is a continuous drone voice played on the second string and a contrapuntal voice starting five quarter-notes later. The depth of sound comes from the intervallic distance between the two voices. The distance remains mostly very narrow, mainly between semitone and unison, and often stays within a quarter-tone span. The expansion of this intervallic space to a minor third plus a quarter-tone represents the “climax” of the piece (see Example 2).

More important than this expansion of space are the movement and the inter-linear relationships between the two voices. In fact, the interlinear distance creates a tiny “vibrational” phenomenon – the beats. As the piece should be played without vibrato or other techniques, such as tremolos and trills, the beats become the main vibrational element. Scelsi notated carefully on the score the number of beats per second that should be caused by the intervallic relation (see Example 2). French musicologist François-Xavier Féron points out that some numbers can only be generated by intervals smaller than an eighth-tone. He argues that because it is almost impossible to play this kind of microtonal interval, the violinist can only “adjust to the best” to create the number of beats as close as possible to the indication. Therefore, it is actually the beats that control the microtonal interval instead of the other way round.¹⁴ Thus, it is the vibration of sound that dictates the evolution of “vertical space.” Moreover, like the “becoming timbral moment” in *Ygghur*, the impression of sonic depth generated by the beats can only be fully perceived while listening. Carried out at the esthetic level, the sonic depth in Scelsi’s work gains a sense of three-dimensionality.

14 See Féron 2008, 227.

Example 2: Giacinto Scelsi, *L'Âme ouverte*, mm 16–21

3. Grisey: echo, imitative polyphony, and space

Considering sound as a holistic object, Scelsi proceeds to create sonic depth through extreme concentration on a single sound, resulting in textural writing based on micro-vibration and micro-movement. On the contrary, in Grisey's works, digging into the inner space of sound is at the same time an enlargement of the sonic field (*champ sonore*) caused by integrating different kinds of sound and creating multiple temporal scales. Depth is the result of this enlargement of sonic space, where the temporal-spatial movement can settle on or shift between different scales. Indeed, besides the characteristic "instrumental synthesis," or timbral writing, there is also a characteristic textural-temporal writing in Grisey's works: the temporal proportional and imitative polyphony (i.e., the beginning section of *Tempus ex Machina* for percussion). The proportion between voices is often deduced by numerical analysis of an *objet sonore*, or "sonic object." This kind of multi-layer temporal writing seems to resemble the perspective technique mentioned by Scelsi even more than the micro-vibrational writing in his own work.

In the third movement of his last work, *Quatre chants pour franchir le seuil* for soprano and 15 instruments, Grisey creates a sonic space through temporal poly-

phonic writing that reflects the poetic theme of echo. In fact, the third song “D’après Erinna” (“After Erinna”) is “the song of the death of the voice,” using a poem by an ancient Greek poet, Erinna de Telos that reads as such: “Dans le vide d’en bas l’écho en vain derive. Et se tait chez les mort. La voix s’épand dans l’ombre.”¹⁵

The poetic subject matter corresponds to Grisey’s fundamental concept: the music is the “becoming of the sound” (*le devenir du son*). By referring to the poetic image of echo instead of a sonic object in this song, Grisey’s characteristic temporal-textural writing, originally associated with the “spectral techniques” receives a full sense of space. As shown in Example 3, there are at least four different forms of echo in the polyphonic-textural writing: in addition to the three echoic forms in the horizontal evolution of each voice that continue to split into smaller “echoic cells” (see Example 3, the first to third echoic forms), the vertical, interlinear texture also creates an echoic space by its imitative character (see Example 3, the fourth echoic form). Moreover, the sense of space of this textural writing is reinforced by the instrumentation. The echoic texture is created by the soprano, who is accompanied by violin, cello, and vibraphone. The first two are placed at the front of the stage while the last two are in the back right. Thus, by using these four instruments, Grisey creates a “physically spatialized” effect of sound reflection.

Example 3: Grisey, *Quatre chants pour franchir le seuil*, III. D’après Erinna, mm. 1–4, polyphonic part

15 »In the world below, the echo drifts in vain, and fallen silent among the dead. The voice spread in the Shadow.« The English translation is taken from the booklet accompanying the CD: Gérard Grisey, *Quatre chants pour franchir le seuil*, with Catherine Dubosc (soprano) and Klangforum Wien, conducted by Sylvain Camberling, Kairos 0012252KAI, 2010, compact disc.

4. Conclusion

The creation of sonic space in works by Scelsi and Grisey is inspired by their interest in the “inner energy of sound,” and the musical realization of this ideal is accomplished in two opposite ways: by Scelsi through reduction and by Grisey through extension. However, in the work of both composers, the sonic depth, or sense of space, is created through the movement of sound and with interlinear textural interaction, implying a temporal factor. We can say that the sense of sonic depth and space in both cases is created by “exteriorization” of the microscopic structure and inner space within a sound that is full of interactions, events, and movements.

References

- Berry, Wallace (1976), *Structural Functions in Music*, New York: Dover Publication Inc.
- Charles, Daniel (2011), *Le Temps de la voix*, Paris: Hermann.
- Féron, François-Xavier (2008), “L’Esthétique des battements dans la musique de Giacinto Scelsi”, in: *Giacinto Scelsi Aujourd’hui: actes des journées européennes d’études musicales consacrées à Giacinto Scelsi*, edited by Pierre-Albert Castanet, Paris: CDMC, 221–242.
- Grisey, Gérard (2008), *Écrits ou l’invention de la musique spectrale*. Paris: Editions MF.
- Jaecker, Friedrich (2013), “Funziona? O non funziona? An Excursion Through the Scelsi Archives”, in: *Music as Dream: Essays on Giacinto Scelsi*, edited by Franco Sciannameo and Alessandra Carlotta Pellegrini, Lanham, Maryland: Scarecrow Press, 143–155.
- Marrocu, Sandro (2013), “The Art of Composing Sound”, in: *Music as Dream: Essays on Giacinto Scelsi*, edited by Franco Sciannameo and Alessandra Carlotta Pellegrini, Lanham, Maryland: Scarecrow Press, 157–183.
- Murail, Tristan (2005), “Scelsi, De-Composer”, Translated by Robert Hasegawa, *Contemporary Music Review* 24/2–3): 173–180.
- Scelsi, Giacinto (2006), *Les Anges sont ailleurs*, Arles: Actes Sud.
- Solomos, Makis (2013), *De la musique au son*, Rennes: Presses Universitaires de Rennes.

Chao-Chiun CHOU

© 2020 Chao-Chiun Chou (chaochiun.chou@gmail.com)

Soochow University, Taiwan

Chou, Chao-Chiun (2020), »The Depth of Sound«. The Creation of Sonic Space in Works by Giacinto Scelsi and Gérard Grisey«, in: »Klang«: *Wundertüte oder Stiefkind der Musiktheorie. 16. Jahreskongress der Gesellschaft für Musiktheorie Hannover 2016* (= GMTH Proceedings 2016), hg. von Britta Giesecke von Bergh, Volker Helbing, Sebastian Knappe und Sören Sönksen, 151–162.
<https://doi.org/10.31751/p.11>.

veröffentlicht / first published: 01/10/2020

3. Klang als Analyse-Kategorie (nicht nur) in der neuen Musik

Helga de la Motte-Haber*

Phänomenologische und kompositorische Dimensionen des Klangs

Über die Umwertung zentraler Tonsatzparameter und die Aufwertung von Darstellungsmitteln

ABSTRACT: Jenseits ihrer Tonhöhe i.e. S. können Töne in ihrem Klangcharakter (timbre) unterschieden werden, und dies auch im Zusammenspiel. Timbre ist jedoch eine schlecht definierte Kategorie, ein Sammelbegriff. Bereits im 19. Jahrhundert versuchten Hermann von Helmholtz und Carl Stumpf eine präzisere Bestimmung zu finden. Die von ihnen angenommene multidimensionale Struktur ist heute durch moderne Skalierungstechniken benutzende Forschungen bestätigt und erweitert. Die Ergebnisse zeigen vier Dimensionen: hard/sharp vs. soft/dull, tonal vs. noisy, empty vs. full, compact vs. pure. Beabsichtigt war mit diesem Artikel jedoch nicht nur psychoakustische Befunde vorzustellen, sondern auch kompositorische Techniken des Komponierens mit Klangcharakteren, so bei Schönberg, Cowell, Rudhyar, Ligeti. Jedoch hat eine Eigenschaft von Tönen und Klängen, nämlich die von Debussy benutzte räumliche Dimension, die Wissenschaft bis heute kaum interessiert. Ein Hinweis auf die Theorie von Ernst Kurth zeigt, dass noch immer viele Fragen mit dem Regenschirmbegriff ›Timbre‹ verbunden sind.

Beyond their pitch, tones can be thought of as differing in sound characteristics (timbre) by which they can be segregated simultaneously from one another. However, timbre is an ill-defined category: it is a catchall term of several sound qualities. Already in the 19th century Hermann von Helmholtz and Carl Stumpf tried to find a more precise description. Their assumption about multidimensional structure of timbre-attributes has been confirmed today and augmented by researches using modern scaling techniques. The results show four dimensions: hard/sharp vs. soft/dull, tonal vs. noisy, empty vs. full, and compact vs. pure. The purpose of this article is not only to report psycho-acoustic results but also to show techniques of composing with the timbre-factors by Schoenberg, Cowell, Rudhyar, and Ligeti. However, one attribute of tones and sounds, namely, its spatial dimension such as that used by Debussy has hardly interested the scientists of today. A clue to the theory of Ernst Kurth reveals that still a lot of questions surround the term ›timbre‹.

Schlagworte/Keywords: Klangfarbenmelodie; psychoacoustics; Psychoakustik; Räumliche Dimension des Klangs; spatial dimension of sound; Strukturklang; Timbre

* Keynote-Beitrag

Vorbemerkung

Phänomenal gegeben in der Wahrnehmung sind Klänge mit einem zeitlichen Verlauf. Auch ein gehörter Ton ist ein Klang, der dessen komplexe Eigenschaften besitzt, aus denen jedoch besonders leicht eine präzise Höhe zu abstrahieren ist (im englischen Pitch), weil genau definierte Abstände vorliegen. Ein Klang/Ton besitzt darüber hinaus jedoch noch anderen Eigenschaften, ein Chroma, eine Intensität, eine Morphologie und damit auch ein Volumen, eine Dichte. Es ist ein laxer Sprachgebrauch, den Ton mit Tonhöhe gleichzusetzen und die anderen Eigenschaften als Farbe zu bezeichnen.

Das Wort Klangfarbe ist eine Metapher. Denn die Klangfarbe lässt sich nicht unmittelbar mit der Farbe vergleichen. Viele Objekte des alltäglichen Lebens lassen eine veränderte Farbgebung zu, und bleiben konstant. Die Klangfarbe hingegen repräsentiert den ganzen Klang, was inzwischen bei Analysen Berücksichtigung findet, so bei Tobias Janz (2008)¹ bezüglich der *Klangdramaturgie von Wagners Ring*. Dass für Beethovens Musik Tonhöhen-Analysen unzureichend sind, sei kurz am Beispiel des Eintritts des Schlusssatzes der 5. Sinfonie angedeutet, schlichtes C-Dur, das aber, ähnlich wie von Ernst Kurth (1923, ²1968, S. 92)² an der Eroica gezeigt, eine »zusammengeraffte Machtgebärde« symbolisiert. Der Satzbeginn zielt nicht auf Glanz, sondern auf maximale Kraftentfaltung durch den überraschenden Auftritt neuer Instrumente: der Posaune – eigentlich ein Theaterinstrument – der tief gesetzten Piccoloflöte, nur das Spektrum der Flöte verstärkend, des hochgelagerten Kontrafagotts, nur den Kontrabass verdoppelnd, der seinerseits auch hoch notiert, nur das Cello unterstreicht. Avant la Lettre kann man von Amplifiern sprechen. Das Kontrafagott wurde in Haydns *Schöpfung* zum »Brüllen des Löwen« verwendet.³ Bemerkenswert auch Beethovens undifferenzierte, Dynamik (Fortissimo für alle Instrumente). Das aufrauende Tremolo-Rauschen der Bratsche hat auch zeitliche Implikationen als Vorwegnahme der nachfolgenden Tempointensivierung.

Da mir interdisziplinäre Verknüpfungen immer fruchtbar erscheinen, ist der erste Teil des Vortrags einigen Bemerkungen zur psychoakustischen Forschung gewidmet. Oft wird bei dieser nicht von Klang, sondern nur von Klangfarbe (timbre) gesprochen. Der ganze Umfang dieser Forschungen (über 30 Eigenschaf-

1 Janz 2008.

2 Kurth ²1923, 92.

3 Die Schöpfung, Zweiter Teil, Nr. 21.

ten des Klangs) lässt sich hier nicht darstellen. Gute Informationen erhält man auf der Internetseite des IRCAM.⁴

Bei der kurzen Darstellung der psychoakustischen Forschung wird ein Problem deutlich: nämlich, dass das Ohr das akustische Geschehen nicht unmittelbar abbildet. Komponisten stellen dies in Rechnung; Beispiele dafür liegen in musikpsychologischen Untersuchungen vor.⁵ Besonders prägnant zeigte Steve Reich dies für seine *Violin Phase* (1967). Reich hat ein freies System notiert für die sog. ›resulting patterns‹. Das Ohr kann als eine Art Mischpult dienen, das eine Umgestaltung des Notierten bewirkt.

Der erste Teil des Vortrags konzentriert sich auf die Frage einer dimensionalen Ordnung der Klänge. Der zweite Teil ist der Umwertung traditioneller Tonsatzparameter (Akkordik, Rhythmus) in der neuen Musik gewidmet sowie der Aufwertung von Darstellungsmitteln (Dynamik), d. h. einer musiktheoretisch neuen Gewichtung klanglicher Dimensionen.

Eine im 19. Jahrhundert einsetzende Entwicklung führte um 1910 zu einer Neukonzeption, die mindestens so folgenreich war wie die Preisgabe der Tonalität bzw. sie wahrscheinlich begünstigte. Eine Beschränkung vor allem auf die Anfänge der neuen Musik war hier zwangsläufig, jedoch zeigen Hinweise auf die Gegenwart, dass einmal gefundene kompositorische Möglichkeiten noch heute Gültigkeit haben.

I Zur Psychoakustik des Klanges

1. Im Zuge der zunehmenden Bedeutung der ökologischen bzw. Umweltpsychologie wurden auch emotionale Wirkungen des Klanges als wichtig erachtet. Dieser Forschungstyp spielt im Rahmen meines Themas eine untergeordnete Rolle. Er wäre für die Symbolik von Klängen bedeutsam.

2. Die Feststellung physikalisch-akustischer Merkmale eines Klangs bezieht sich auf das Spektrum, auf Rauschanteile, Lautstärke und zeitlichen Verlauf. Ein Klang enthält darüber hinaus Hinweise auf die Schallquelle, die Beschaffenheit des Tonerzeugers sowie, bezüglich Musik, auf die Spieltechnik eines Instruments. Und er birgt Informationen über den architektonischen Raum, in dem sich der Schall ausbreitet. Diese akustischen Messungen werden gern zur Begründung des Gehörten herangezogen. Vor allem die neuen Ansätze zur Feststellung der mehrdimensionalen Struktur von Klangeindrücken kommen hier zur Sprache.

4 Vgl. Peeters 2004.

5 De la Motte-Haber 1985, 99–111.

Die mehrdimensionale Struktur der Klangeindrücke

Einsetzend mit der Verbesserung von Methoden in den 1970er Jahren (Signalverarbeitungstheorien, mathematisch-psychologische Skalierungsverfahren), hat sich die Psychoakustik intensiv mit Untersuchungen beschäftigt, wie sich gehörte Klangeindrücke, die offensichtlich mehrdimensional sind, in eine räumliche Ordnung bringen lassen, und welche messbaren physikalischen Eigenschaften dafür verantwortlich gemacht werden können. Es wurden empfundene Ähnlichkeiten und Differenzen von synthetischen wie natürlichen Klängen durch Paarvergleiche beurteilt und mit physikalischen Messwerten verglichen. Aus den zahlreichen Untersuchungen, die inzwischen meist eine dreidimensionale Struktur nachwies, ist sehr schwer auf die akustischen Bedingungen rückzuschließen, wie einem Überblicksartikel von Stephen McAdams und Bruno L. Giordano (2009) zu entnehmen ist.⁶ Die Beschreibung von Klängen resp. Klangfarbenwirkungen durch akustische Parameter – Attack time (der Einschwingvorgang), Spectral Flux, (Verschiedenheit der Spektren der Partialtöne) und Spectral Centroid (eine Art Mittelung der höchsten Teiltöne) – korreliert mit diesem Urteil, bildet aber die empfundenen Ähnlichkeiten nur ungenügend ab. Nach langer Zeit liegt auch wieder eine psychologische, nämlich an semantischen Ähnlichkeitsurteilen des Klangs orientierte Untersuchung mit interessanten Ergebnissen vor. Taffetta Elliott, Liberty Hamilton und Frédéric Theunissen⁷ ließen 42 Töne, auch solche von Instrumenten des Barockorchesters mit einem semantischen Differential beschreiben⁸ und stellten darüber hinaus die akustischen Bedingungen fest. Dabei zeigten sich durchaus Abhängigkeiten von physikalischen Merkmalen, aber keine hinreichende Übereinstimmung der empfundenen Ähnlichkeiten der Instrumente mit denen der akustischen Analyse. Dies erstaunt insofern nicht, als psychologische Maße andere Inhalte repräsentieren als physikalische.⁹ Elliott et al. fanden wie schon G. von Bismarck (1974)¹⁰ vier interpretierbare Faktoren für die semantischen Einschätzungen:¹¹

6 McAdams / Giordano 2009.

7 Elliott / Hamilton / Theunissen 2013.

8 23 musikalisch vorgebildete Personen beurteilten auf 16 neunstufigen Skalen, darunter auch »gefällt mir nicht« ihre Eindrücke. Die Töne waren alle annähernd gleich in der Höhe (ein es in mittlerer Lage).

9 Einschätzungen von Forte und Piano sind nicht identisch mit der Lautstärke.

10 Von Bismarck 1974.

11 Ein fünfter schwach ausgeprägter Faktor war nicht interpretierbar. Mit drei Faktoren waren bereits 91,5 % der Varianz extrahiert.

- Dimension 1: hard, sharp (Kornett, Bachtrompete) vs. soft, dull (Horn).
- Dimension 2: tonal/noisy (Tenorposaune, Englisch Horn vs. Streicher-Vibrato allgemein).
- Dimension 3: empty (Altflöte) vs. full (Tuba). Dies verweist auf einen Objektcharakter der Klänge, für dessen weitere Untersuchung die Typologie der Morphologie der Klangobjekte (>objets sonores<) von Pierre Schaeffer¹² hilfreich sein könnte.
- Dimension 4 beschreibt den Eindruck: compact vs. pure.

Es ist etwas bedauerlich, dass amerikanische Autoren zwar Hermann von Helmholtz als unerlässlich für ihr Literaturverzeichnis empfinden, jedoch offensichtlich sein Buch nicht gelesen haben und daher die überraschenden Übereinstimmungen mit den Überlegungen von Helmholtz¹³ nicht feststellten. An eine regelrechte Skalierung hatte Helmholtz noch nicht gedacht. Er hatte jedoch auch angenommen, dass die Tonhöhe eine Abstraktion sei, daher, eine Melodie in einer neuen Instrumentation zu erkennen, eine kognitive Leistung erfordere: »Man denke nur an den Unterschied, den es macht, ob eine Melodie gepfiffen oder von einer Violine vorgetragen [...] wird.« Helmholtz hatte eine Unterscheidung von Klängen als weich, scharf, voll, leer und wohl lautend vorgeschlagen. Carl Stumpf¹⁴ hatte jedoch zusätzlich bereits an eine dimensionale Ordnung gedacht. Er schrieb, es liegen »drei Gegensätze« vor: dunkel – hell; stumpf (weich) – scharf (rau); voll (breit) – leer (dünn).

Im Folgenden wird sich zeigen, dass Schönbergs Op. 16,3 im Einklang steht mit Stumpfs Auffassung einer Korrelation von Klangfarben und Helligkeit. Dies erlaubt einen eleganten Übergang zum nächsten Abschnitt zur *Aufwertung der Klanglichkeit in der neuen Musik*, die an weiteren Beispielen von Cowell und Ligeti besprochen werden soll, die weniger die Farbwirkung der Tonhöhe betreffen als Dimensionen wie full, noisy, sharp oder compact. Die hier angedeutete Möglichkeit der Zuordnung zu semantischen Dimensionen soll im Folgenden zurücktreten gegenüber der Frage, wie Zusammenhänge gebildet werden. Es folgt ein Beispiel von Debussy, das zeigt, dass vormals musiktheoretisch nur als Darstellungsmittel geltende Tonsatzparameter wie die Dynamik in den Rang einer zentralen Eigenschaft aufgerückt sind. Sie ermöglicht genuin musikalische Raumkonstruktionen durch den Eindruck von Entfernungen, der mit Klängen verbunden ist.

12 Schaeffer 1966, 518 und 584.

13 Helmholtz 1863, 192.

14 Stumpf 1890, 530.

II Kompositorische Dimensionen des Klangs

Melodische Fortschreitungen von Klangfarben: Arnold Schönberg

Steven McAdams irrte, als er schrieb, dass die Mehrdimensionalität der Klangfarbe ein Hindernis für Schönbergs Idee einer Klangfarbenmelodie sei.¹⁵ Denn Schönberg war durchaus bewusst, dass ein Ton mehr Komponenten umfasst als normalerweise in der Satzlehre vorgesehen. 1911 schrieb er in der berühmten, die Klangfarbenmelodie betreffenden Schlusspassage der *Harmonielehre*: »Ich kann den Unterschied zwischen Klangfarben und Klanghöhe [...] nicht so unbedingt zugeben. Ich finde, der Ton macht sich bemerkbar durch die Klangfarbe, deren eine (sic!) Dimension die Klanghöhe ist.«¹⁶ Die Idee der Tonhöhe in einem erweiterten Sinn realisierte Schönberg 1909 im dritten seiner fünf Orchesterstücke op. 16, das den Titel *Farben* trägt und wie so viele Innovationen neuer Musik aus außermusikalischen Ideen hervorging. Das Stück ist so vielfach analysiert, dass ich mich auf wenige Bemerkungen beschränke. Sie betreffen den Anfang bis zur Fermate, d. h. die Takte bevor mehr Bewegung in die schillernde Klangfläche kommt, wobei die changierende Bewegung dieser Klangfläche den Befund bestätigen würden, dass Klangfarben zu einem sog. ›perceptual streaming‹ analog zu melodischen Bildungen der Tonhöhe fähig sind.¹⁷ Unmerklich, rhythmisch vermischt, werden die Tonhöhen bei fast gleicher Instrumentation verändert. Die damit erzeugten Farbunterschiede ergeben einen Klangfluss. Sie haben eine formbildende Funktion. Ich bin mir nicht sicher, ob bereits darauf eingegangen wurde, dass bis zur Fermate alle 12 Töne erscheinen.¹⁸ Keine Hinweise habe ich in Analysen gefunden auf Paul Dukas und seine Oper *Ariane et Barbe bleu* (1901) und das dort komponierte Glitzern der Edelsteine. Nicht nur Oliver Messiaen, der dies gern erwähnte, sondern auch Schönberg (ebenso Alexander von Zemlinsky und Richard Strauss) bewunderten diese Oper. 1908 war sie in Wien unter der Leitung von Zemlinsky aufgeführt worden. Schönberg war anwesend. Dukas bedürfte seinerseits einer ausführlicheren Analyse.

15 McAdams / Giordano 2009, 75.

16 Zitiert nach Schönberg, Arnold 1949, 503.

17 Moore / Gockel 2002.

18 Der Ton D, der nur ganz kurz in der Klarinette anklingt, tritt erst deutlich danach in der Bassklarinette auf.

Stimmführungen von Cluster: Henry Cowell

Andere Motivationen veranlassten Henry Cowell, aus rauschenden Klängen einen Farbverlauf zu gewinnen für sein Klavierstück *The Tides of Manaunaun* (1912), das er 15jährig schrieb. Traditionell wirken die Vorzeichen von Tonarten, wenngleich bi-tonal: b-Moll und d-Moll. Durchgängig sah Cowell sog. Toncluster vor, d. h. das gleichzeitige oder arpeggierte Anschlagen aller chromatischen (auch diatonischen) Töne innerhalb eines Rahmenintervalls, wodurch ein Klang mit einer großen Zahl an Harmonischen einschließlich ihrer Kombinationstöne entsteht. In der Mitte des Stücks (T. 18) spreizt Cowell als Höhepunkt einen Klang auf, der mit einem breiten Cluster der linken und einem hohen B-moll-Dreiklang der rechten Hand einen Tonraum von über 7 Oktaven abdeckt (was dem Gesamtumfang seines Klaviers entsprochen haben dürfte). Dieser weit aufgespreizte Klang hat rein spieltechnisch in der Mitte eine Lücke, die naturgemäß größer ist als bei allen anderen Klängen des Stücks. Er ist dadurch hervorgehoben, denn es tönen im vorgeschriebenen Fortissimo Saiten im Inneren des Klaviers mit, aber doch dynamisch zurückgenommen. Cowell benutzte dieses Mittönen später bewusst durch das stumme Niederdrücken von Tasten (*Tiger*, 1928). Die Clustertechnik diente dazu, Schwebungen zwischen den Tönen zu erzeugen und damit eine Klangfarbenwirkung erzielen, die er als wohlklingend bezeichnete («euphonious»)¹⁹.

Cowell ging es nur teilweise um die Erweiterung der Tonalität, die er in Claude Debussys Ganztonakkorden vorgeprägt sah. Er wollte den Eindruck einer Bewegung von einem Cluster zu einem anderen erzeugen. Einen einzelnen repetierten dissonanten Klang, wie ihn La Monte Young bei *Arabic Numeral (Any Integer) for H. F.* (1960) konzipierte, um in die Klangstruktur einzudringen, intendierte er nicht.

Wichtige Einflüsse sind von dem zehn Jahre älteren, 1917 nach Amerika emigrierten französischen Komponisten Dane Rudhyar ausgegangen, der ein enger Freund von Cowell war und wie dieser Theosoph. Dane Rudhyar hatte seit Beginn der 1920er Jahre mehrere Publikationen vorgelegt, in denen er die Gleichsetzung von Ton und Klang sowie sein Prinzip der ›dissonanten Harmonie‹ dargestellt hatte. Sein Artikel *The Relativity of our Musical Conception* (1922)²⁰ ist ein musiktheoretischer Traktat, in dem ein einzelner Ton als ein compound chord verstanden wird, der aus vielen Partialtönen zusammengesetzt ist. Diese werden verstanden als Fäden (threads), die in einem Ton zusammengezogen sind. Ein

19 Cowell 1919/1958, 115.

20 Rudhyar 1922/1982.

grundsätzlicher Unterschied zu einem aus mehreren Tönen zusammengesetzten Akkord besteht nicht. Dass man bei Cowell ein melodisches Denken der Fortführung seiner Cluster bemerken kann, dabei auch innerhalb eines Clusters liegende Töne der Weiterführung dienen können, genügt einem bei Rudhyar explizit formulierten Prinzip. Es können quasi aus einem Ton, einem Akkord oder Cluster Fäden (threads) herausgezogen werden, und neue Töne bzw. Klänge entstehen, die eine logische Fortsetzung bilden. Das scheint eine etwas andere Art der Geschlossenheit einer Klangfarbenmelodie zu begründen als das Schönbergsche Konstanthalten der Töne. Nicht Farbveränderungen durch die Helligkeit sondern solche durch die Kompaktheit, Rauigkeit sind intendiert. Jedoch ist das Ergebnis ebenfalls ein schillernder Formverlauf. Rudhyar sprach von einem ever changing chatoyement of colors.²¹

Eine Verbindung von Rudhyar besteht auch zu Edgard Varèse. Beide kannten sich gut. Varèse' sog. ›additional Tones‹, d. h. im nächsten Klang klingend notierte, zwar nicht weitergeführte Obertöne, sondern Kombinationstöne, genügen dem Prinzip des herausgezogenen Fadens; sie leisten für den Hörer einen Zusammenhang. Die Schriften von Rudhyar, der zum astrologischen Esoteriker wurde, was seine Beziehung zu Cowell trübte, bilden auch eine Basis zum Verständnis von Giacinto Scelsis Musik. Grundsätzlich aber ist das Prinzip, Fäden herauszuziehen, ein wichtiges Prinzip der zeitlichen Fortschreitung in neuer Musik geblieben. Als Beispiel sei auf Rebecca Saunders *Blue and Gray* (2005) verwiesen für zwei Kontrabässe, die sich engräumig vierteltönig verschlingen können, aber auch etwas auseinandergezogen werden können; es entsteht eine regelrechte Klangfarbenmelodie.

Farben und Clustern als Strukturklänge

Ganz unterschiedlich in der Machart, genügten sowohl Schönbergs wie Cowells Stücke einem Prinzip, das in seiner bekannten und zur Analyse überaus nützlichen Klangtypologie (deren Kenntnis ich voraussetze) Helmut Lachenmann²² als ›Strukturklang‹ bezeichnete. Im Unterschied zu statischen oder statistischen

21 Diesen Ausdruck gebrauchte er in dem genannten Artikel von 1922. Chatoyement ist ein Kunstwort, das er aus dem Französischen chatoyer (schimmern, funkeln) abgeleitet hatte.

22 Lachenmann 1970/1996, 17.

Klängen, etwa dem Kadenzklang,²³ ist er aus Texturen gebildet, die auch eine formale Bedeutung haben. Er birgt Verwandtschafts- und Kontrastbeziehungen, aus denen ganze Stücke entstehen können. Schönberg und Cowell benutzten unterschiedliche Gestaltungsprinzipien. Es gibt jedoch eine Gemeinsamkeit. Beide Stücke kehren am Schluss zu einer Reminiszenz des Ausgangsklangs zurück, als wäre etwas daraus ausgewickelt und wieder eingewickelt worden.

Klänge sind zu formalen Verläufen fähig. Was jedoch fehlt, und was eine Aufgabe der Musiktheorie wäre, sind neue Formenlehren, die im Übrigen stärker an den Phänomenen orientiert sein müssten als an abstrakten Schemata.

Rhythmische Mischungen: Ligetis Klangkomposition

Ein zentrales Werk für die Erfindung des neuen musikwissenschaftlichen Gattungsbegriffs ›Klangkomposition‹ war György Ligetis Orchesterwerk *Atmosphères* (1961), dessen mikropolyphone Gestaltung einer Vielzahl von Stimmen zu deren Verwebung als Klangtexturen führt. Einen wesentlichen Anteil hat das Ohr, das ob der Überschreitung der absoluten Schwelle des Hörens zu einer Art Mischpult wird. Für Klangfarben bzw. Klänge, die aus der inneren Bewegung eines feinfaserigen Klanggewebes entstehen, verliert der Rhythmus im traditionellen Sinn seine Eigenständigkeit. Er wird Teil von Texturen, die aus verschiedenen ›Fäden‹ gewebt sind. Die Klangflächen (insgesamt 22)²⁴ können verschiedene Strukturen haben, stationär, vibrierend (Triller, Tremolo) oder durch unterbrochene Linie lockerer gefügt. Da sie ineinanderfließen, verwandeln sie sich unmerklich. Die Auflösung der traditionellen kompositorischen Parameter geht auch mit einer Veränderung der traditionellen Formvorstellungen einher. An die Stelle sich entwickelnder Teilganze tritt eine Struktur, die gemäß der Lage der Klänge, ihrer Dichte, ihrer Proportionen etc. analysierbar ist. Sie ist weitaus individueller als traditionelle Formen. Die Veränderung der Formvorstellungen ist jedoch vor allem in grundsätzlich veränderten Zeitvorstellungen zu suchen.²⁵ Ligetis Technik stellt eine Weiterentwicklung der inneren Differenzierung von Clustern dar. Wahrscheinlich kannte er jedoch zu diesem Zeitpunkt Cowells Werk nicht. Seine Bewunderung erregte vor allem Conlon Nancarrow. Klangfar-

23 Farbklang, Fluktuationsklang und Texturklang bilden zusammen mit dem Kadenzklang statische oder statistische Klangerfahrungen. Ihnen steht der Strukturklang gegenüber.

24 Floros 1996, 96.

25 De la Motte-Haber 2016.

bentechniken sind heute eine Selbstverständlichkeit geworden. Sie wurden erweitert, z.B. durch Georg Friedrich Haas, um Verwebungen durch mikrotonale Stimmungen.

Dynamische räumliche Wirkungen: Debussy

Titel wie *Nebel* oder *Wolken* im Werk von Claude Debussy verweisen auf eine Klangchemie, deren Prozesse die traditionellen musikalischen Strukturen ersetzen. Die Berichte über den Anschlag und die Pedalisierung seines Klavierspiels²⁶, sind Indikatoren dafür, dass er nicht in erster Linie mit Tonhöhen, sondern mit Klängen komponierte. Dieter Schnebel (1972)²⁷ hat für das Klavierstück *Brouillards* (Préludes II, 1912) eine ausführliche Analyse der Klangstrukturen, Klangbewegungen, Tonscharen usw. bis hin zu geräuschhaften Strukturen vorgelegt. Da dies nachlesbar ist, möchte ich einen anderen Aspekt aufzeigen im Gedanken daran, dass sich bei Debussy generell Spielanweisungen wie *en dehors*, auch *très en dehors*, *écho*, *lointain*, *s'éloigner*, *laisser vibrer* und auch Pausen mit Fermaten finden. Komponiert sind Klangbewegungen in einem dreidimensionalen Raum mit einer zeitlich ausgedehnten Horizontalen, einer in die Höhe und Tiefe reichenden Vertikalen und einer weiteren Dimension von Vorder- und Hintergrund.

Die Vertikale des Tonraums ist bei jedem Musikstück, auch einem einstimmigen, in der Auf- und Ab-Bewegung vorhanden. Sie ist, wie schon von Helmholtz dargelegt²⁸, später von Carroll Pratt²⁹ nachgewiesen, eine ausgeprägte räumliche Dimension der Musik, weil mit definierten Abständen ausgestattet, was jedoch nicht für Sinustöne gilt.³⁰ Sie geht auch mit Veränderungen des Volumeneindrucks einher.³¹

Das polytonale, leise zu spielende Stück *Brouillards*, in der mittleren Lage beginnend, nutzt die zeitliche Horizontale des Tonraumes meist mit einem fließenden Übergang der Helligkeit und Höhenlage der Klänge und Mixturen in der Vertikalen. Die zahlreichen Wiederholungen lassen bei dem vorliegenden Stück den Nebel als recht statisch lastend erscheinen, aber der Nebel lichtet sich (T. 18), als

26 Lockspeiser / Halbreich 1980, 546.

27 Schnebel 1972.

28 Helmholtz 1873, 473 und 597.

29 Pratt 1930.

30 Roffler / Butler 1968.

31 Stevens 1934.

wäre ein Vorhang aufgezogen. Über vier Oktaven ausgespannt, erscheint eine zweiundeinhalb-taktige, wiederholte melodische Unisono-Stelle: heraustretend, ›en dehors‹ zu spielen. Der Klangnebel, der wie eine Wand vor dem Hintergrund gelegen hatte, kehrt mit seiner verdeckenden Wirkung zurück. Ganz überraschend war die Lichtung nicht, denn davor hatte der Nebel schon hohe Töne hindurchblitzen bzw. nach vorn treten lassen, und Reminiszenzen davon tauchen im zweiten Teil noch auf. Eine besondere dynamische Gestaltung fällt bei diesen Stellen auf, nämlich die kurzen heraushebenden Crescendi und Descrescendi auf einem Ton, die wie die Spielanweisungen *loin* oder *en dehors* dem Eindruck einer dritten räumlichen Dimension dienen, d. h. der musikalischen Konstruktion eines Vorder- und Hintergrunds. Was entfernt (*loin*) ist, ist leiser als das, was nach vorne drängt. *Brouillards* ist ein räumliches Stück, das nur auf musikalische Mittel setzte. Obwohl sich vergleichbare Techniken, mit Hilfe der Dynamik eine bewegte Räumlichkeit zu erzeugen, u. a. auch bei Gustav Mahler, finden, dürfte Varèse sie aus der Musik von Debussy abgelesen haben und sie durch gleichzeitiges, aber gegenläufiges Crescendo sowie Decrescendo von Klängen für seine spatiale Musik benutzt haben, was ich gern als kontrapunktische Dynamik bezeichne. Die Dynamik ist nicht mehr nur eine musikalische Intensivierung. Sie erhielt eine neue Bedeutung, um räumliche Eindrücke zu schaffen.

Gegenwärtig verschränken Komponisten zuweilen den Klangraum und den Realraum. Mark Andre hat den Raum für seine Trilogie »...auf...« (2005) in doppelter Weise genutzt. Der dunkel verhangene Anfang, ein fast gänzlich geschlossener Raum, verweist durch die stellenweise kurz eingesetzte kontrapunktische Dynamik auf die Öffnung im dritten Teil, die sich mit elektronischen Mitteln im ganzen architektonischen Raum ausbreitet.

Die dritte Dimension

Die Tiefendimension wurde vor allem von Ernst Kurth³² ausführlich beschrieben. Es wäre eine eigene Betrachtung wert, Kurths von einem phänomenologischen wie musikalischen Verständnis ausgehende Bestimmung des musikalischen Raums mit der jüngeren philosophischen Auffassung eines genuin klanglichen Raums, »l'espace sonore lui-même«, von Roberto Casati und Jérôme Dokic zu

32 Kurth 1931/1947, 116–136.

vergleichen,³³ dessen Grundlage sog. Qualia sind, die sich nicht durch die äußeren Reize erklären lassen.

Mit der Frage des Raums ist ein großes neues Kapitel der Musiktheorie aufgeschlagen, in dem auch die Raumresonanzen wie in den Stücken von Alvin Lucier oder in Iannis Xenakis (*Eonta*, 1964) zu behandeln wären.

Die Beschreibung solcher komplexen räumlichen Strukturen, die eng mit der dynamischen Gestaltung von Musik zusammenhängen wie auch mit den räumlich wirkenden Einzelklängen, z.B. als voll oder leer, scheint eine Aufgabe zukünftiger Musiktheorie zu sein. Die hier vorgestellten formbildenden Verläufe von sog. Klangfarben erfordern die Konzeption neuer Formenlehren unter Einbezug psychoakustischer Merkmale wie der Rauheit, Schärfe, Leere von Klänge. Verwiesen sei auf ein bekanntes Beispiel, den Aufschrei im Adagio von Mahlers 10. Sinfonie: Der neuntönige Akkord in as-Moll ist spektral gesehen trotz Terzenschichtung durch seine Tiefe extrem rau und scharf, massiv voll, was dynamisch mit *fff* hervorgekehrt wird. Formal gesehen ist er der Wendepunkt des Satzes.

Epilog: Der Klangraum – ein philosophisches Problem?

Der Klangraum ist in letzter Zeit zu einem Fragenkomplex von englischen und amerikanischen Phänomenologen geworden, die sich die psychologischen Forschungen zur Wahrnehmung anzueignen versuchen, dabei jedoch eher einen empiristisch-positivistischen gedanklichen Hintergrund offenbaren. Dazu nur einige kurze Anmerkungen, weil diese Forschungen gänzlich verquer zu meinen Ausführungen stehen.

Es ist selbstverständlich für keinen dieser neuen Phänomenologen eine Frage, dass Klänge Rauminformationen enthalten über die Schallquelle, deren Lokalisation usw. Jedoch hallt aus allen Schriften unter Bezug auf die Ästhetik von Roger Scruton (1983)³⁴ sowie auf die Metaphysik von Peter F. Strawson (1959)³⁵ die Idee, dass Klänge an sich keine räumlichen Eigenschaften haben, wobei an der alten Unterscheidung von Tonhöhe (pitch), Klangfarbe (timbre), Lautstärke (intensity) festhalten wird. Von den psychoakustisch feststellbaren Objektqualitäten der Klänge scheint man noch nichts gehört zu haben. Und auch nicht davon, dass ›pitch‹ vielleicht keine primäre Klangqualität ist. Nur der immer auf Vermittlung

33 Casati / Dokic 1994, 9, 104–117.

34 Scruton 1983/²1997.

35 Strawson 1959.

bedachte Andy Hamilton³⁶ lässt neben reinem akusmatischem Hören auch ein Hören realräumlicher Komponenten zu, so die der Herkunft des Tons. Generell gilt für die ganze Forschergruppe: Beim reinen akusmatischen Hören³⁷ kommen keine räumlichen Merkmale zum Tragen. Es ist, wie Matthew Nudds³⁸ formulierte, in erster Linie ein »Frequency Grouping«. Verloren gegangen ist, was der Schöpfer des Worte akusmatisch, nämlich Pierre Schaffer³⁹ damit meinte, nämlich ein Bewusstsein von Klängen als strukturierten Objekten (objets sonores) unabhängig von der Welt der Gegenstände. In der Regel wird bei den neuen Phänomenologen von einem Vergleich mit dem Sehen ausgegangen und die Raumwahrnehmung auf visuelle Eindrücke eingeschränkt. Gut und schön. Müssten sich aber nicht die Zweifel daran herumgesprochen haben, ob wir den Raum sehen können, bzw. ob so etwas wie ein dimensioniertes visuelles Feld quasi als genuine Anschauungsform existiert? Was wir sehen können, sind Objekte, um die das Licht gebeugt wird. Ohne Objekte sehen wir auch bei hellstem Licht nichts (Ganzfeld). Eindrücke von Räumlichkeit in unterschiedlicher Form werden nicht nur beim Sehen, sondern auch beim Hören und Tasten erfahren. Ich glaube, Joseph Beuys hatte Recht, als er bei seinen Überlegungen zur Schallwelle sagte: »Das Ohr ist ein Wahrnehmungsorgan für Plastik.«⁴⁰

36 Hamilton 2007, 103, sowie Hamilton 2009.

37 Akusmatik bezeichnet das Hören ohne sichtbare Klangquelle.

38 Nudds 2009, 80.

39 Schaeffer 1966.

40 Beuys 1972, 13.

Literatur

- Beuys, Joseph (1972), *Zeichnungen 1947–1959*, Köln: Schirmer.
- von Bismarck, G. (1974), »Sharpness as an Attribute of the Timbre of Steady Sounds«, *Acta Acustica united with Acustica* 30, 159–172.
- Casati, Roberto / Jérôme Dokic (1994), *La philosophie du son*, Nîmes: Chambon.
- Cowell, Henry (1919/1958), *New Musical Resources*, New York: Alfred A. Knopf.
- De la Motte-Haber, Helga (1985), *Handbuch der Musikpsychologie*, Laaber: Laaber.
- De la Motte, Helga (2016), »Weitgespannter Horizont. Zeitvorstellungen in der neuen Musik«, *MusikTexte* 148, 27–38.
- Elliott, Taffetta M. / Liberty S. Hamilton / Frédéric E. Theunissen (2013), »Acoustic structure of the five perceptual dimensions of timbre in orchestral instrument tones«, *The Journal of the Acoustical Society of America* 133/1, 389–404.
- Floros, Constantin (1996), *György Ligeti. Jenseits der Avantgarde und Postmoderne*, Wien: Lafite.
- Janz, Tobias (2008), *Klangdramaturgie. Studien zur theatralen Orchesterkomposition in Wagners Ring*, Würzburg: Könighausen und Neumann.
- Hamilton, Andy (2007), *Aesthetics and Music*, London: Continuum.
- Hamilton, Andy (2009), »The Sound of Music«, in: *Sounds and Perception: New Philosophical Essays*, hg. von Casey O’Callaghan und Matthew Nudds, Oxford: Oxford University Press, 146–182.
- Helmholtz, Hermann von (1863), *Die Lehre von den Tonempfindungen als physiologische Grundlage für die Theorie der Musik*, Reprint Hildesheim: Olms 1968.
- Kurth, Ernst (²1923), *Romantische Harmonik und ihre Krise in Wagners ›Tristan‹*, Reprint Hildesheim: Olms 1968.
- Kurth, Ernst (1931/1947), *Musikpsychologie*, Bern: Krompholz.
- Lachenmann, Helmut (1970/1996), »Klangtypen der Neuen Musik«, in: *Musik als existentielle Erfahrung. Schriften 1966–1995*, hg. von Josef Häusler, Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 1–20.
- Lockspeiser, Edward / Harry Halbreich (1980), *Debussy, sa vie et sa pensée* [Lockspeiser, übers. von Léo Dilé], gefolgt von einer Analyse des Werkes von Harry Halbreich, Paris: Fayard.
- McAdams, Steven / Bruno L. Giordano (2009), »The Perception of Musical Timbre«, in: *The Oxford Handbook of Music Psychology*, hg. von Susan Hallam, Ian Cross und Michael Thaut, Oxford: Oxford University Press, 72–80.
- Moore, Brian C.J. / Hedwig Gockel (2002), »Factors Influencing Sequential Stream Segregation«, *Acta Acustica United With Acustica* 88, 320–332.
- Nudds, Matthew (2009), »Sound and Space«, in: *Sounds and Perception: New Philosophical Essays*, hg. von Casey O’Callaghan und Matthew Nudds, Oxford: Oxford University Press, 69–96.
- Peeters, Geoffroy (2004), *A Large Set of Audiofeatures for Sound Classification in the CUIDADO Project*, http://recherche.ircam.fr/anasyn/peeters/ARTICLES/Peeters_2003_cuidadoaudiofeatures.pdf (24.2.2018). CUIDADO: Content-based Unified Interfaces and Descriptors für Audio/Music Databases available Online.
- Pratt, C. C. (1930), »The Spatial Character of High and Low Tones«, *Journal of Experimental Psychology* 13/3, 278–285.

- Roffler, Suzanne K. / Robert A. Butler (1968), »Factors That Influence the Localization of Sound in the Vertical Plane«, *Journal of the Acoustical Society of America* 43/6, 1255–1259.
- Rudhyar, Dane (1922/1982), »The Relativity of our Musical Conceptions«, in: *The Musical Quarterly* 4/1, 108–118, online in: *Early Musical Writings*, Rudhyar Archival Project. <http://khaldea.com/rudhyar/relativity.html> (8.3.2018)
- Schaeffer, Pierre (1966), *Traité des Objets Musicaux*, Paris: Éditions du Seuil.
- Schnebel, Dieter (1972), »...Brouillard«, in: *Denkbare Musik. Schriften 1952–1972*, Köln: DuMont, 62–69.
- Schönberg, Arnold (¹1949), *Harmonielehre*, Wien: Universal Edition, Neuauflage von ²1922.
- Stevens, Stanley S. (1934), »The Volume and Intensity of Tones«, *The American Journal of Psychology* 46/3, 397–408.
- Stumpf, Carl (1890), *Tonpsychologie*, Bd. 2, Leipzig: Hirzel.
- Scruton, Roger (1983/²1997), *The Aesthetic Understanding. Essays in the Philosophy of Art and Culture*, London: Methuen.
- Strawson, Peter F. (1959), *Individuals. An Essay in Descriptive Metaphysics*, London: Methuen.

© 2020 Helga de la Motte-Haber (de-la-motte@t-online.de)

Technische Universität Berlin

Motte-Haber, Helga de la (2020), »Phänomenologische und kompositorische Dimensionen des Klangs. Über die Umwertung zentraler Tonsatzparameter und die Aufwertung von Darstellungsmitteln«, in: »Klang«: *Wundertüte oder Stiefkind der Musiktheorie. 16. Jahreskongress der Gesellschaft für Musiktheorie Hannover 2016* (= GMTH Proceedings 2016), hg. von Britta Giesecke von Bergh, Volker Helbing, Sebastian Knappe und Sören Sönksen, 165–179. <https://doi.org/10.31751/p.12>.

veröffentlicht / first published: 01/10/2020

Konstantin Bodamer

Klanglichkeit und formaler Zusammenhang in Brahms' opp. 114 und 115

Analytische Implikationen eines Begriffes

ABSTRACT: Für die musikalische Analyse ist Klang eine problematische Kategorie, fehlt es doch an genauen begrifflichen Bestimmungen. Diese werden im Rahmen der *Sound Studies* im Bereich der populären Musik bereitgestellt. Am Beispiel der jeweils ersten Sätze des Klarinettrios op. 114 und des Klarinettenquintetts op. 115 von Brahms wird versucht, den in Bezug auf populäre Musik etablierten Klang-Begriff auf die Analyse klassischer Musik anzuwenden. Die Analyse soll verdeutlichen, wie die durch die Besetzung bestimmten klanglichen Voraussetzungen eines Werkes dessen musikalischen Charakter wie auch seine formale Anlage prägen.

For the analysis of music sound is a problematic category because of the lack of distinct definitions. Such definitions will be found within the context of *Sound Studies* of popular music. Using the example of the first movements from the Clarinet Trio op. 114 and the Clarinet Quintet op. 115 of Brahms this article seeks to adapt the concept of sound as established in popular music to the analysis of classical music. The analysis shall explain how sound as determined by instrumentation shapes the musical character and formal structure of both movements.

Schlagworte/Keywords: Johannes Brahms; clarinet chamber music; Kammermusik für Klarinette; Klanglichkeit; Klarinette; sound as determined by instrumentation; sound studies

In Bezug auf ein musikalisches Kunstwerk scheint Klang eine selbstverständliche Kategorie zu sein, deren fundamentale Bedeutung nicht in Frage gestellt werden muss. Gleichwohl erzeugt der Versuch einer genaueren Bestimmung dieser Bedeutung schnell Probleme. Zwar kann die Frage, warum ein Werk oder auch nur ein Abschnitt innerhalb eines Werkes für den Rezipienten auf eine bestimmte Art und Weise ›klingt‹, durch eine Analyse, welche aus einer Untersuchung der Abstimmung aller Details des Tonsatzes Aussagen über die Gestaltung musikalischer Sinneinheiten gewinnt, meist mehr oder weniger erschöpfend geklärt werden. Jedoch verschwindet Klang als elementare Kategorie dabei wieder hinter der Betrachtung der verschiedenen Details seiner Genese. Insbesondere die Frage, inwiefern Klang ›an sich‹ bereits Bedeutungsträger ist und dadurch Vorgänge im musikalischen Kunstwerk beeinflusst, scheint nur sehr schwer zu beantworten.

Bestimmungen des Begriffes ›Klang‹

Unbestreitbar ist die Art der Klangerzeugung, also das beteiligte Instrumentarium, Voraussetzung für die spezifischen klanglichen Ereignisse in einem musikalischen Kunstwerk. Allerdings würde es zu kurz greifen, die Kategorie ›Klang‹ nur bündig an die Disziplin Instrumentation zu koppeln. Zwar bringt die Instrumentation¹ notwendigerweise die besonderen Klangfarben eines Werkes hervor und verdeutlicht strukturelle Ereignisse. Die Behauptung aber, eine musikalische Sinneinheit sei von vornherein an eine bestimmte Klangfarbe gebunden, etwa indem ein Thema oder Motiv ausschließlich für ein bestimmtes Instrument gedacht ist, lässt sich nur schwer aufrechterhalten. Als Gegenbeispiel können in klassisch-romantischer Musik obligatorische Techniken wie motivisch-thematische Arbeit, durchbrochene Arbeit oder das Prinzip des Faktorwechsels genannt werden, welche von vornherein die Möglichkeit der Präsentation einzelner musikalischer Bausteine in verschiedenen Klangfarben implizieren. Auch die im 19. Jahrhundert weit verbreitete Praxis der Bearbeitung von Klavierwerken für Orchester steht dazu in Widerspruch, wird doch eine Veränderung der Klangfarben durch Instrumentierung offenbar nicht als Widerspruch zum musikalischen Grundgehalt eines Werkes empfunden.² Als ein extremes Beispiel für eine akzidentielle Auffassung von Instrumentierung kann Gabriel Fauré genannt werden, der die Instrumentation explizit als einen von der Gestaltung musikalischen Sinns abgekoppelten Vorgang ansah.³ Die Kategorie ›Klang‹ wird so unter den sekundären Merkmalen eines musikalischen Kunstwerks subsummiert.

›Klang‹ im Kontext populärer Musik

Alternative Bestimmungen der Funktion von Klang für das musikalische Kunstwerk stellt dagegen die sich aktuell akademisch formierende Disziplin der *Sound Studies* zur Verfügung.⁴ Im Rahmen von Konzepten, die sich an im weitesten Sinne ›populärer‹ Musik orientieren, kann Klang durchaus als Kategorie ›an sich‹

1 Der Begriff wird hier in einem allgemeinen Sinn gebraucht. Sevsay trennt zwischen Instrumentation und Orchestration, siehe Sevsay 2005.

2 Natürlich stellt sich dann die Frage, ob ein Werk durch Instrumentierung noch weitere Sinneinheiten gewinnt.

3 Nectoux 2013, 255.

4 Vgl. z.B. Sanio 2011.

gedacht werden. So schreibt etwa Elena Ungeheuer in einer Studie über das ›Sonische‹⁵:

Unmittelbarkeit ist traditionell eine stabile Größe im musikalischen Diskurs, die dem kompositorischen Drang zu gestalten keineswegs entgegensteht. Unmittelbarkeit des Klangs heißt für einen Komponisten nicht zwingend, dass er sich mit von seiner Hand unberührtem Klang befassen muss, um damit eine Gegenwelt zu den Artefakten der Motive, Themen und Rhythmen zu etablieren.⁶

Tatsächlich wird der Rolle des Klangerzeugers als einem den Entstehungsprozess des Kunstwerks beeinflussendes Medium im Bereich der sog. U-Musik sehr viel stärkere Bedeutung beigemessen als in Konzepten, die an klassischer Musik⁷ orientiert sind. Gerade der Einsatz elektronischer Mittel der Klangerzeugung wie etwa Studioteknik, DJ-Tablets, Liveelektronik etc. wirft die Frage auf, »ob die Gegebenheiten der Klangerzeugungstechnik die Musik unmittelbar hervorgebracht haben, oder ob ein musikalisches Konzept einem klangerzeugenden Instrument aufoktroiert wurde«⁸. So ist beispielsweise Phil Sectors ›Wall of sound‹ konkret an bestimmte räumliche, technische und personelle Gegebenheiten gekoppelt und versteht ausdrücklich das Tonstudio als Musikinstrument.⁹

Allerdings wird dieser im Rahmen der *Sound studies* formulierte Klang-Begriff häufig in direkte Opposition zum Klangverständnis klassischer Musik gebracht. So bezeichnet Rolf Großmann mit dem Begriff *Sound* ein der Körperfeindlichkeit und dem Technik-Misstrauen des klassischen Musikbetriebs entgegengesetztes Konzept.¹⁰ Für Diedrich Diederichsen wiederum ist der Parameter Klang in klassischer Musik nur Voraussetzung im Sinne eines Materials, mit dem gearbeitet wird, wohingegen im Jazz-Rock-Pop gerade diese scheinbar sekundären Momente zum Spezifischen würden, das mit technischen Mitteln auf neue Weise präsentiert werden könne.¹¹ Sehr typisch ist auch die Definition von Sound als konzeptuali-

5 Der Begriff des ›Sonischen‹ ist relativ weit gefasst und bezieht in der Popmusik-Theorie neben der rein klanglichen auch weitere ästhetische Ebenen (Bild, Geste, Lebensgefühl u.ä.) mit ein. Vgl. dazu Ungeheuer 2008, 3.

6 Ebd., 8.

7 Der Terminus ›Klassische Musik‹ ist hier, anknüpfend an den Gebrauch in Literatur zur Pop-Musik, in einem sehr allgemeinen Sinne als Gegensatz zur populären Musik gemeint.

8 Ungeheuer 2008, 2.

9 Wikipedia, Artikel »Wall of Sound«.

10 Großmann 2011, 8.

11 Diederichsen 2011, 9.

siertes, aber nicht verschriftlichtes Arbeiten am Klang, wohingegen zum Wesen klassischer Musik immer auch die schriftliche Niederlegung gehöre.¹²

Anwendbarkeit

Diese offensichtliche Frontstellung schließt den Versuch einer Rück-Übertragung des so gewonnenen Klang-Begriffs auf den Bereich der klassischen Musik nicht grundsätzlich aus, lassen sich doch die überdeutlichen Abgrenzungsbemühungen auch aus dem Formierungsprozess der *Sound Studies* als akademischem Fach und damit dem Streben einer jungen Disziplin nach Eigenständigkeit erklären. Allerdings hat ein derartiges Unternehmen durchaus den Charakter eines Experimentes, und so sollen in einem ersten Schritt zunächst die Rahmenbedingungen dieses Experimentes festgelegt werden:

1. Klang und Gattung

Da der Begriff Klang im bisherigen Verlauf dieser Untersuchung schon mit Bedeutung überfrachtet ist, soll er durch den weniger belasteten Begriff ›Klanglichkeit‹¹³ ersetzt werden. Anknüpfend an die oben beschriebenen Überlegungen zur Rolle der Klangerzeugung wird Klanglichkeit definiert als die durch die Besetzung vorgegebenen klanglichen Voraussetzungen einer Komposition. Andere Details des Tonsatzes, welche ebenfalls an der Entstehung klanglicher Wirkungen beteiligt sind (Harmonik, Satztechnik, Instrumentation usw.), sollen hier nur in Abhängigkeit dazu betrachtet werden.

Schränkt man die Bedeutung des Begriffes Klanglichkeit auf die Besetzung ein, tritt jedoch ein anderer Aspekt in den Vordergrund, nämlich der Zusammenhang von Gattung und Besetzung. So erscheint es einleuchtend, dass eine Untersuchung, welche die über die Besetzung vorgegebene Klanglichkeit in den Blick nimmt, auch Probleme der Gattung mit einbeziehen muss.

12 Großmann 2011, 8–9. Gerade die Frage der Verschriftlichung wird in Sound-Konzepten immer wieder problematisiert.

13 Auch diesem Begriff haftet eine gewisse Unbestimmtheit an. Die in der Folge vorgenommenen Definitionen sind daher zunächst einmal willkürlich. Sie erheben keinen Anspruch auf Allgemeingültigkeit, sondern gelten nur im Rahmen dieser Untersuchung.

2. Werkauswahl

Um den Einfluss von Klanglichkeit evident zu machen, wurde die Form des Vergleiches gewählt. Ein möglichst hohes Maß an Vergleichbarkeit ergibt sich aus der Auswahl zweier in unmittelbarer zeitlicher Nachbarschaft entstandenen Werke desselben Komponisten, nämlich jeweils der Kopfsätze aus dem Klarinettentrio op. 114 und dem Klarinettenquintett op. 115 von Johannes Brahms. Zudem sind beide Werke demselben musikalischen Genre zuzuordnen (Kammermusik), die ausgewählten Sätze komponieren dasselbe Formschema aus (Sonatenhauptsatzform) und beziehen dasselbe ›Sonderinstrument‹, nämlich die Klarinette, ein, das im Gegensatz zu etablierten Gattungsnormen im Klaviertrio die Violine ersetzt, im Quintett der klassischen Streichquartettbesetzung hinzugefügt ist.¹⁴

3. Fragestellung

Da Klanglichkeit selbst nur ein einzelner Parameter des musikalischen Kunstwerks ist, soll die Untersuchung auf zwei Aspekte beschränkt bleiben:

1. Die Rolle der Klanglichkeit für den musikalischen Charakter beider Werke: Obwohl – oder auch gerade weil – beide Werke nahezu zeitgleich entstanden, unterscheiden sie sich hinsichtlich ihres musikalischen Charakters erheblich. Dies belegt auch die Rezeptionsgeschichte beider Werke: Während sich das Klarinettenquintett seit seiner Uraufführung ungebrochener Beliebtheit erfreut, scheint das Klarinettentrio schwerer zugänglich zu sein und wurde sogar schon als »weniger inspiriert« bezeichnet.¹⁵ Die Analyse wird zeigen, dass der unterschiedliche musikalische Charakter beider Werke wesentlich mit der besonderen Ausgangssituation zusammenhängt, die sich aus der jeweiligen Besetzung (und damit implizit der Klanglichkeit) ergibt.
2. Der Einfluss der Klanglichkeit auf die formale Gestaltung: Die Untersuchung beschränkt sich auf die jeweils ersten Sätze beider Werke. Beide Sätze entsprechen den Normen der Sonatenhauptsatzform. Sie unterscheiden sich aber deutlich hinsichtlich der die Form konstituierenden Ereignisse. Ausgehend von den Beobachtungen zum musikalischen Charakter soll in einem zweiten Schritt untersucht werden, inwiefern auch Unterschiede in der formalen Gestaltung beider Sätze als Resultat der durch die Besetzung vorgegebenen Klanglichkeit verstanden werden können.

14 Dabei darf die Klarinette nicht als Ersatz für eine zweite Viola oder ein zweites Violoncello missverstanden werden. Vgl. etwa Krämer 2009, 464.

15 Ebd., 462.

Klanglichkeit und musikalischer Charakter

In diesem Teil des Beitrags wird zunächst der Beginn der Kopfsätze beider Werke analysiert. Es ist auffällig, dass gerade die Hauptsätze beider Werke zwei völlig unterschiedliche musikalische Charaktere ausprägen. Diese Unterschiede können direkt auf die Einführung des ›Sonderinstruments‹ Klarinette und seiner Klanglichkeit in den jeweiligen Gattungskontext zurückgeführt werden.

Schon beim ersten Hören ist der unterschiedliche musikalische Charakter dieser beiden Satzanfänge evident: Der Hauptsatz des Trios wirkt klar, fast ein wenig spröde, prägt als Ganzes eindeutig die Tonart a-Moll aus und ist weniger entwickelnd als vielmehr statisch angelegt. Demgegenüber wirkt der Beginn des Quintetts weich, fließend und ist, nicht nur harmonisch, eher unbestimmt – die Grundtonart h-Moll tritt erst im Verlauf des Hauptsatzes hervor und wird in eindeutig tonikaler Funktion erstmalig zu Beginn des Überleitungsabschnitts in Takt 25 erreicht. Der unterschiedliche Charakter der beiden Satzanfänge lässt sich darüber hinaus an der Taktart – im Trio 4/4 *alla breve*, im Quintett jedoch 6/8 – festmachen.

Diese Unterschiede sollen nun in Bezug auf die Rolle der durch die Besetzung gegebenen Klanglichkeit erklärt werden.¹⁶ Wie erwähnt, stellt die Klarinette in beiden Besetzungen ein ›Sonderinstrument‹ dar, weshalb sich die Untersuchung auch auf Brahms' Umgang mit diesem Instrument im jeweiligen Gattungskontext konzentriert.

Klarinetten trio a-Moll op. 114, 1. Satz

Die Gattung des Klaviertrios ist in der Romantik definiert als Klavier mit zwei zusätzlichen obligaten Instrumenten, im Regelfall Violine und Violoncello, wobei dem Klavier die führende Rolle zugeordnet ist. In Bezug auf die Brahms'schen Klaviertrios fällt auf, dass der Komponist häufig die beiden Streichinstrumente dem Klavier als selbständigen Klangkörper gegenüberstellt – gerade der Beginn der Kopfsätze aus op. 87 und op. 101 zeichnet sich durch ein solchermaßen kompaktes Klangbild aus.

¹⁶ Es darf noch einmal betont werden, dass dies nur eine mögliche Perspektive respektive ein möglicher Erklärungsansatz ist.

Demgegenüber lässt die polyphone Einrichtung des Beginns des Klarinettentrios deutlich die Absicht erkennen, drei unabhängige solistische Instrumente zu exponieren, offenbar auch, weil die Möglichkeit einer solch kompakten Einrichtung des Satzes bei Mitwirkung der Klarinette nicht gegeben ist. Die beiden obligaten Instrumente setzen nacheinander und imitierend ein, der Quintabstand der Themeneinsätze lässt dabei an einen fugierten Satz denken. Das Klavier setzt zunächst ebenfalls nur einstimmig in Bass-Funktion ein und fügt, nachdem die Bassbewegung in einen Orgelpunkt *a* mündet, eine Mittelstimme hinzu, die wiederum vom Violoncello imitiert und enggeführt wird.

Die gattungstypische führende Rolle des Klaviers äußert sich in dem Umstand, dass dieses in Takt 15 eine zweite thematische Gestalt einführt. Die beiden obligaten Instrumente übernehmen währenddessen lediglich rudimentär begleitende Funktion in Form von Liegetönen und komplementär ergänzenden Spielfiguren.

Außerdem führt der Beginn des Satzes, wie Jost Michaels in seiner diesbezüglich sehr instruktiven Studie zeigt, im Rahmen des ersten Themeneinsatzes nahezu den gesamten Klangraum der Klarinette vor (mit Ausnahme der Töne des höchsten Registers zwischen *a*² und *e*³). Der Tonumfang der Klarinette wird gleichzeitig zu den klangräumlichen Möglichkeiten der beiden anderen Instrumente in Bezug gesetzt, indem das Violoncello zunächst die mit der Klarinette gemeinsame Lage bedient, während das Klavier sich in der dem Violoncello nicht mehr zugänglichen tiefen Bassregion unterhalb des *C* zeigt.¹⁷

Der musikalische Charakter des Satzbeginns lässt zudem in hohem Maße jene Besonderheit des Klarinettenklanges zur Geltung kommen, die Michaels mit der Formulierung »innere Ruhe« charakterisiert (Beispiel 1).¹⁸

Klarinettenquintett h-Moll op. 115, 1. Satz

Der unmittelbare Vergleich mit dem Klarinettenquintett macht deutlich, wie in einem anderen Gattungskontext die besondere Klangcharakteristik der Klarinette in völlig unterschiedlicher Weise eingesetzt wird (Beispiel 3).

¹⁷ Michaels 2002, 42.

¹⁸ Ebd., 8.

Konstantin Bodamer

Allegro

Klarinette in A

Thema 1

poco *f*

Cello

poco *f*

Klavier

un poco *f*

A Kl.

6

3 3

dim.

Vc.

6

dim.

Kl.

6

dim.

A Kl.

11

Vc.

11

p

Thema 2

3 3 3

p

3 3 3

Beispiel 1: Johannes Brahms, Klarinetten trio a-Moll op. 114, 1. Satz, T. 1–21

Klarinette

Violoncello

Beispiel 2: Stimmumfänge Klarinette und Violoncello

Hauptsatz

Allegro

D-Dur

Beispiel 3: Johannes Brahms, Klarinettenquintett h-Moll op. 115, 1. Satz, T. 1–25

Die harmonische Disposition des Satzbeginns verdeutlicht, auf welche Weise die Klarinette im Quintett eingeführt wird. Diese wird zu Beginn dem Streichquartett als einem geschlossenen Ensemble gegenübergestellt, indem zunächst letzteres das viertaktige 1. Thema vorstellt, welches dann von der Klarinette in einer bereits erweiterten Fassung wiederholt wird. Der zweifachen Themenpräsentation entspricht auf harmonischer Seite, dass der Einsatz des Streichquartetts in einem

latentem h-Moll beginnt, der Einsatz der Klarinette hingegen in D-Dur. Der entwickelnde Charakter des Hauptsatzes hängt in der Folge wesentlich mit der Notwendigkeit der Herbeiführung einer eindeutigen Tonika h-Moll zusammen. Diese wird als Ziel der Entwicklung endgültig in Takt 25 am Beginn des nächsten Formteils Überleitung erreicht.

Auch im Quintett präsentiert der erste Einsatz von Takt 5–16 den zur Verfügung stehenden großen Klangraum der Klarinette. Die in Takt 5 deutlich veränderte, flächige Faktur des Streichquartett-Satzes lässt zum einen die Klarinette bei ihrem ersten Erscheinen als solistisches Instrument gegenüber dem begleitenden Streicherensemble hervortreten. Zum anderen kann die plötzliche Beruhigung der Musik mit der bereits oben angesprochenen besonderen Klangcharakteristik der Klarinette in Verbindung gebracht werden. Im Gegensatz zum Trio, in dem das Moment der Ruhe den gesamten Hauptsatz prägt, stellt dieser Charakterwechsel im Quintett jedoch nur ein punktuelles Ereignis in einem insgesamt bewegten Abschnitt dar.

Ein drittes prägendes Moment des Hauptsatzes ist die weitere Behandlung des 1. Themas. Es erscheint im Verlauf des Hauptsatzes in vier verschiedenen Varianten, welche nach dem Prinzip der ›entwickelnden Variation‹ auseinander hervorgehen.¹⁹ Auffällig ist dabei, dass die Klarinette beim dritten und vierten Erscheinen des Themas in Takt 14 und Takt 18 jeweils unterschiedliche Funktion übernimmt (im ersten Fall Bass, im zweiten Mittelstimme). Derartige Funktionswechsel einzelner Stimmen in kürzesten Abständen sind aber typisch für die Gestaltung eines Streichquartettsatzes und zeigen, wie Brahms das zunächst solistische Instrument Klarinette nun in den Kontext der Gattung Streichquartett einbindet.

Die geschilderten Beobachtungen machen deutlich, in welcher unmittelbarer Weise die unterschiedliche musikalische Gestaltung beider Satzanfänge einerseits mit den besonderen klanglichen Eigenschaften der Klarinette in Verbindung gebracht, andererseits auf die Frage der Einführung der Klarinette in den jeweiligen Gattungskontext zurückgeführt werden kann. Die Ursachen dafür lassen sich auf einer Ebene verorten, welche der konkreten Ausarbeitung der Komposition, etwa in Form motivisch-thematischer Gestalten, gewissermaßen vorgängig ist. Sie beeinflusst aber zugleich verschiedene Details des Tonsatzes, wie etwa Harmonik oder satztechnische Einrichtung. Genau diese Art der Vorgängigkeit ist jedoch mit einem in die Nähe des *Sound*-Begriffs gerückten Verständnis von Klanglichkeit gemeint, wie es oben beschrieben wurde.

¹⁹ Schmidt 2002.

Einfluss der Klanglichkeit auf die formale Gestaltung

In einem zweiten Schritt sollen mögliche Bezüge zwischen der unmittelbar auf die besondere Klanglichkeit zurückführbaren Ausprägung des Satzbeginns und der jeweiligen formalen Gestaltung beider Sätze hergestellt werden. Dabei kann es nur um die Darstellung von Einzelmomenten gehen, da selbstverständlich nicht alle Ereignisse des musikalischen Kunstwerks mit dem Einzel-Parameter ›Klanglichkeit‹ in Verbindung gebracht werden können.

Harmonische Konsequenzen

Hinsichtlich der Ausgestaltung der Sonatenform wirkt der erste Satz des Klarinettenquintetts konservativer als der des Klarinettentrios, da die Formteile sehr viel klarer abgesetzt und in ihrer Funktion deutlich erkennbar sind. Jedoch hat die besondere harmonische Einrichtung des Hauptsatzes Auswirkungen auf die harmonische Statik des gesamten Satzes.

In Bezug auf den Satzbeginn des Klarinettenquintetts wurde bereits darauf hingewiesen, dass der erste Einsatz der Klarinette im Hauptsatz in D-Dur, der parallelen Durtonart der eigentlichen Grundtonart h-Moll, steht. Brahms akzentuiert so bereits im Hauptsatz die spätere Tonart des Seitensatzes. Als Reaktion darauf steht der in Takt 36 beginnende Seitensatz zwar eindeutig in D-Dur, stellt jedoch in seiner Gesamtheit die Prolongation eines dominantischen A-Dur-Klanges dar: Nicht nur endet dieser Formteil in Takt 55 wieder mit der Dominante A-Dur, auch alle Binnen-Gliederungen wie etwa in Takt 39, Takt 43 oder Takt 45 zielen ebenfalls auf diese Dominante ab.

Die zu erwartende Tonika-Auflösung wird so zurückgehalten, obwohl D-Dur als Tonart klar wahrnehmbar ist, und erscheint tatsächlich erst sukzessive im Verlauf der Schlussgruppe. Diese schwächer ausgeprägte Tonikawirkung im Seitensatz steht meiner Ansicht nach in unmittelbarem Zusammenhang mit der Prominenz von D-Dur im Hauptsatz.

Insgesamt ist so die Exposition stärker auf D-Dur ausgerichtet als auf die eigentliche Grundtonart h-Moll. Im Gegensatz zum Klarinettentrio schreibt Brahms im Quintett eine Wiederholung der Exposition vor. Die Wiederholung setzt in Takt 5 mit dem Einsatz der Klarinette in D-Dur ein und gibt der Exposition harmonisch einen D-Dur-Rahmen.

Hauptsatz	Überleitung	Seitensatz	Schluss-Satz
(h) : D	h	D (dominantisch)	D :

Harmonischer Verlauf Exposition (schematisch)

Die Schwächung der Grundtonart h-Moll innerhalb der Exposition wird auch beim Repriseneintritt in Takt 136 nicht aufgefangen, welcher die unbestimmte Anfangsterz *fis-d* durch Hinzufügen eines Basstones *fis* dominantisch als Quartsextvorhalt in Anspruch nimmt (die Reprise des Seitensatzes steht wiederum in G-Dur). Damit kommt der Coda bei der Herbeiführung eines Schlusses, welcher der Tonika h-Moll ein abschließendes Gewicht verleiht, eine umso größere Bedeutung zu.

Aus dieser Konstellation heraus erklärt sich die ungeheuer zwingende und dramatische Intensität, die vom Eintreten der Tonika in Form eines H^7 -Akkordes am Beginn der Coda in Takt 195 ausgeht.

Der Effekt der Reprise in op. 114

In Bezug auf den ersten Satz des Klaviertrios fällt insbesondere die Einrichtung der Reprise ins Auge. Während Christian Martin Schmidt diesbezüglich umstandslos davon spricht, dass die Reihenfolge der Themen in der Reprise umgekehrt werde,²⁰ fällt es Ulrich Konrad in einer nahezu ausschließlich auf die motivisch-thematische Gestaltung des Satzes zielenden Analyse schwer, überhaupt einen genauen Reprisenbeginn zu bestimmen – dass er diesen letztendlich in Takt 138 sieht, darf man getrost als Verlegenheitslösung bezeichnen.²¹

Beide Analysen lassen einen Teilaspekt der formalen Implikationen des Satzbeginns außer Acht: die Tatsache, dass in der Exposition die Wahrnehmung des ersten Formteils als Hauptsatz durch die mit dem Hinzutreten der Klarinette zusammenhängende spezielle Einrichtung an Eindeutigkeit verliert. Infolgedessen inszeniert der Beginn des nominellen Überleitungsteils ab Takt 22 zunächst einen Neubeginn, der den Eindruck vermittelt, die »eigentliche« Exposition beginne erst jetzt. Diese Wahrnehmung eines Anfangs im emphatischen Sinn wird durch den Dur-Moll-Wechsel, die Dynamik, das in rhythmischer Hinsicht entwickelnde Moment der Vierteltriolen sowie den Wechsel in der Faktur des Klaviersatzes zu vollgriffigen Akkorden hervorgerufen. Dass die Überleitung selbst klar zweiteilig

²⁰ Schmidt 1998, 131.

²¹ Konrad 1986, 168f.

angelegt ist, wirkt aufgrund der besonderen Anlage des Hauptsatzes aus zwei Gründen logisch: Einerseits ist diese Zweiteiligkeit thematisch motiviert, indem die Takte 22–33 das 1. Thema weiterentwickeln, die Takte 34–43 das 2. Thema. Andererseits kann aber auch erst der zweite Abschnitt im eigentlichen Sinn überleitende Funktion übernehmen, wohingegen sich Takt 22ff. nur sukzessive als ein entwickelnder Abschnitt zu erkennen gibt.

Erst vor dem Hintergrund dieser Doppelfunktion des Überleitungsteiles wird die Einrichtung der Reprise verständlich. Bezieht man die Forte-Wirkung des Überleitungsbeginns aus der Exposition noch als ein latentes Moment des Hauptsatzes mit ein, so kehrt die Reprise sowohl den dynamischen Verlauf als auch die Reihenfolge der Themen im Vergleich zur Exposition um, indem zunächst das 2. (vormalige Klavier-)Thema in Takt 126 im Forte erscheint und danach das 1. Thema ab Takt 132 im Piano (vorher p-f, jetzt f-p) – ein Effekt von großformaler, unmittelbar wahrnehmbarer Wirkung.

Sehr auffällig ist jedoch, dass in der Reprise ein eigentlicher Überleitungsabschnitt nahezu vollständig entfällt – lediglich die Takte 146–149 lassen sich in dieser Hinsicht interpretieren. Offenbar kehrt Brahms hier die Gegebenheiten der Exposition ins Gegenteil. Während in dieser Thema 1 und Thema 2 je zweimal gebracht wurden – nämlich im Hauptsatz und in der Überleitung –, erscheint in der Reprise jedes Thema nur noch einmal. Ein eigenständiger Formteil Überleitung entfällt an dieser Stelle (Beispiel 4).

Hieraus folgt zwingend, dass der Reprise des ersten Themas bereits überleitende Funktion zukommt – Brahms zieht also aus den besonderen Gegebenheiten des Satzbeginns neue, formal spannende Konsequenzen. Deutlich wird diese Doppelfunktion am bereits erwähnten dynamischen Gegensatz zwischen den Reprisen des zweiten und ersten Themas, der in Analogie zur Exposition auch hier als Funktionswechsel wahrgenommen werden kann. Die so entstandene Schwächung der Reprise – sowohl thematisch wie auch in ihrer harmonischen Funktion der Rückkehr zur Haupttonart – findet schließlich am Ende des Satzes in der sehr stabilen Auskomponierung der Tonikavariante A-Dur zu Beginn der Coda ab Takt 185 einen Ausgleich.

Reprise

Thema 2

The musical score is arranged in systems for four instruments: Klarinette in A, Cello, Klavier (Piano), and A Kl. (Alto Clarinet). The score is in 3/4 time and B-flat major. The first system (measures 125-126) features the Clarinet in A and Cello. The piano part has a complex texture with triplets and a forte (f) dynamic. The second system (measures 127-128) features the Alto Clarinet and Cello. The piano part continues with triplets and a fortissimo (ff) dynamic. The third system (measures 129-130) features the Alto Clarinet and Cello. The piano part features a fortissimo (ff) dynamic and a fortissimo piano (fp) dynamic.

Beispiel 4: Johannes Brahms, Klaviertrio op. 114, 1. Satz, T. 125–149

Fazit

Die Untersuchung ging von einem Teilaspekt des musikalischen Kunstwerks, der Klanglichkeit, aus. Es wurde versucht nachzuweisen, in welcher Weise die durch die Besetzung präformierte Klanglichkeit der untersuchten Werke als Ursache für bestimmte kompositorische Entscheidungen angesehen werden kann, und ebenso, wie diese kompositorischen Entscheidungen nachhaltig den unterschiedlichen musikalischen Charakter beider Werke beeinflussen. Darüber hinaus wurde anhand von ausgewählten Beobachtungen exemplarisch dargestellt, dass die formale Gestaltung des Satzverlaufs ebenfalls mit der durch die klanglichen Voraussetzungen geprägten besonderen Anfangssituation in Verbindung gebracht werden kann. Der eingennommene Blickwinkel sollte so verdeutlichen, dass auch die formale Gestaltung eines Satzes im Zusammenhang mit der Kategorie Klanglichkeit betrachtet werden kann.

Natürlich kann Klanglichkeit in der hier gewählten begrifflichen Bestimmung immer nur als Teilmoment eines Werkes betrachtet werden, das für sich genommen nur spekulative oder eklektische Aussagen zuließe. Im Rahmen einer umfassenden Analyse könnte der Einbezug von Klanglichkeit als eigener Sinnenebene eines Werkes jedoch geeignet sein, der Betrachtung anderer Teilmomente der Analyse eine neue, spannende Perspektive hinzuzufügen.

Literatur

- Dahlhaus, Carl (1974), »Brahms und die Idee der Kammermusik«, in: *Brahms-Studien 1*, hg. von Constantin Floros, Hamburg: Karl Dieter Wagner, 45–58.
- Diederichsen, Diedrich (2011), »Sound.Musik.Pop.Musik«, in: *Sound Studies (= Positionen. Texte zur neuen Musik 86)*, hg. von Gisela Nauck, Mühlenbeck: Positionen, 9.
- Goltz, Maren / Wolfgang Sandberger / Christiane Wiesenfeldt (2010), *Spätphase(n)? Johannes Brahms Werke der 1880er und 1890er Jahre. Internationales musikwissenschaftliches Symposium Meinungen 2008*, München: Henle.
- Großmann, Rolf (2011), »Schriftlichkeiten«, in: *Sound Studies (= Positionen. Texte zur neuen Musik 86)*, hg. von Gisela Nauck, Mühlenbeck: Positionen, 8–9.
- Hwang, Soondo (2014), *Klarinettenkammermusik von Johannes Brahms und in seiner Nachfolge. Analytische Studien zur Harmonik und Metrik (= Studien zur Musikwissenschaft 31)*, Phil. Diss., Hamburg: Dr. Kovač.
- Konrad, Ulrich (1986), »Ökonomie und dennoch Reichtum: Zur Formbildung im ersten Satz des Trios für Klavier, Klarinette und Violoncello a-moll, op. 114 von Johannes Brahms«, in: *Festschrift Emil Platen zum sechzigsten Geburtstag*, hg. von Martiella Gutierrez-Denhoff, Bonn: Beethoven-Archiv, 153–174.
- Krämer, Ulrich (2009), »Kammermusik mit Bläsern«, in: *Brahms-Handbuch*, hg. von Wolfgang Sandberger, Stuttgart: Metzler, 457–473.

- Krehahn, Thomas (1998), *Der fortschrittliche Akademiker. Das Verhältnis von Tradition und Innovation bei Johannes Brahms* (= *Musikwissenschaftliche Schriften* 33), München: Katzbichler.
- Michaels, Jost (2002), *Die Bedeutung der Klarinette in der Kammermusik von Johannes Brahms*, Frechen: Müller und Göschl.
- Nectoux, Jean-Michel (2013), *Fauré. Seine Musik. Sein Leben*, übers. von Norbert Kautschitz, Kassel: Bärenreiter.
- Pfisterer, Manfred (1989), »Eingriffe in die Syntax. Zum Verfahren der metrisch-rhythmischen Variation bei Brahms«, in: *Aimez-vous Brahms »the progressive«* (= *Musik-Konzepte* 65), hg. von Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn, München: Edition Text+Kritik, 76–85.
- Reiter, Elisabeth (2000), *Sonatensatz in der Kammermusik von Johannes Brahms: Einheit und Zusammenhang in variativen Verfahren* (= *Würzburger musikhistorische Beiträge* 22), Tutzing: Hans Schneider.
- Sanio, Sabine (2011), »Musikalische Klangforschung. Ästhetische Praxis zwischen Kunst und Wissenschaft«, in: *Sound Studies* (= *Positionen. Texte zur neuen Musik* 86), hg. von Gisela Nauck, Mühlenbeck: Positionen, 28–30.
- Schmidt, Christian Martin (2001), »Das Klarinettenquintett op. 115. Oder: Von der nicht entwickelnden Variation«, in: *Die Kammermusik von Johannes Brahms. Tradition und Innovation* (= *Schriften zur musikalischen Hermeneutik* 8), hg. von Gernot Gruber und Siegfried Mauser, Laaber: Laaber, 275–283.
- Schmidt, Christian Martin (2002), »Johannes Brahms«, in: *Brahms/Bruckner*, hg. von Christian Martin Schmidt und Wolfgang Steinbeck, Kassel: Bärenreiter, 1–111.
- Schmidt, Christian Martin (²1998), *Johannes Brahms und seine Zeit*, Laaber: Laaber.
- Sevsay, Ertugrul (2005), *Handbuch der Instrumentationspraxis*, Kassel: Bärenreiter.
- Ungeheuer, Elena (2008), »Das Sonische. Musik oder Klang?«, in: *Popscriptum* 10, hg. von Gerrit Papenburg. https://edoc.hu-berlin.de/bitstream/handle/18452/21051/pst10_ungeheuer.pdf?sequence=1&isAllowed=y (29.9.2017)
- Vlitakis, Manolis (2014), »Beobachtungen zum Verhältnis von Form und Instrumentation am Beispiel des Menuetts aus W. A. Mozarts Sinfonie Nr. 40 in g-Moll KV 550«, *ZGMTH* 11/1, 63–73. <https://doi.org/10.31751/792>
- Wiese, Walter (2008), *Kammermusik der Romantik. Schubert – Mendelssohn. Schumann – Brahms*, Winterthur: Amadeus.
- Wikipedia, Artikel »Wall of Sound«. https://en.wikipedia.org/wiki/Wall_of_Sound (29.9.2017)
- Winter, Rainer (Hg.) (2011), *Die Zukunft der Cultural Studies. Theorie, Kultur und Gesellschaft im 21. Jahrhundert*, Bielefeld: Transcript.

© 2020 Konstantin Bodamer (konstantinbodamer@gmail.com)

Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Mannheim, Robert-Schumann-Hochschule Düsseldorf

Bodamer, Konstantin (2020), »Klanglichkeit und formaler Zusammenhang in Brahms' opp. 114 und 115. Analytische Implikationen eines Begriffs«, in: »Klang: Wundertüte oder Stiefkind der Musiktheorie. 16. Jahrestagung der Gesellschaft für Musiktheorie Hannover 2016 (= GMTH Proceedings 2016), hg. von Britta Giesecke von Bergh, Volker Helbing, Sebastian Knappe und Sören Sönksen, 181–196. <https://doi.org/10.31751/p.13>.

veröffentlicht / first published: 01/10/2020

Die Unterscheidbarkeit musikalischer Cluster: Eine wahrnehmungspsychologische Studie

ABSTRACT: Die Einbeziehung des Klangs in die analytische Musikbetrachtung erscheint spätestens im 20. Jahrhundert eine unausweichliche Herausforderung an die musiktheoretische Forschung. Ausgangspunkt der hier vorgestellten Studie ist der musikalische Cluster. Cluster markieren die Schnittstelle zwischen tonhöhengeleitetem Harmoniebegriff und geräuschhaften Klangmaterial. Mit Henry Cowells Buch *New musical resources* (1930) existiert zudem eine kompositorische Theorie zur Clustertechnik. Für die wahrnehmungspsychologische Studie wurden zunächst zehn Prototypen von Clustern entwickelt, die teils Cowells Klavierwerken entstammen (z.B. diatonisch, pentatonisch, chromatisch) und teils nach theoretischen Überlegungen konstruiert waren. Mit experimentellen Methoden gingen wir der Frage des Konzept-Perzept-Verhältnisses nach, also ob diese Prototypen auditiv überhaupt unterscheidbar sind, welche Hörexpertise dafür notwendig ist und welche psychoakustischen Eigenschaften die Cluster als Voraussetzung für eine auditive Diskriminierung haben müssen. Das angewandte Paradigma war eine Modifikation des MUSHRA Hörtests (MULTI Stimulus test with Hidden Reference and Anchor, ein Hörtest zur Ermittlung der Audioqualität von datenreduzierenden Algorithmen wie MP3). Die Probanden beurteilten hierbei die Ähnlichkeit der Cluster-Klänge im Vergleich zu einem zuvor festgelegten Referenzklang. Das Ergebnis der Studie zeigte, dass sich die Ähnlichkeitsratings in zwei Gruppen aufteilen lassen: (a) Cluster, deren perzeptuelle Ähnlichkeitseinschätzung von ihrer Clusterdichte abhängen und (b) Cluster, deren Klangstruktur eine perzeptuelle Sättigung aufwies, was die Differenzierung erschwerte. Auch die psychoakustischen Untersuchungen der Stimuli korrelierten stark mit den Ergebnissen des Ähnlichkeitsratings. Die Beobachtungen ermöglichen es, die Wirkung von Clustern empirisch fundiert zu beschreiben. Das Ziel der weiteren Forschung wird es sein, den Zusammenhang der Clustertheorie mit anderen Klangformen zu untersuchen.

The musical tone cluster is a prototypical sound of avant-garde music in the twentieth and twenty-first centuries. Tone clusters mark a boundary between pitch-related techniques of composing in earlier epochs to the use of sound-based materials in avant-garde music. The composer Henry Cowell offered the first theoretical reflection on the structure of tone clusters with a focus on tone density, which relies on the number of tones and the ambitus of a cluster (Cowell, 1930). Using experimental methods, we investigated whether participants were able to discriminate between various types of tone clusters (e.g., pentatonic, diatonic or chromatic) and how they evaluated their similarities. We also questioned whether a timbre-based approach using psychoacoustical methods of analysis could be used to explain the perception of avant-garde music sounds. Ten different prototypical tone cluster chords varying in density were presented in two studies. Additionally, the relation between similarity ratings and psychoacoustic features was examined. The design of the study was based on an adaption of the Multi Stimulus with Hidden Reference and Anchor (MUSHRA) paradigm (International Telecommunication Union, 2014). With this method, participants rated the similarity

between a firstly chosen reference tone cluster and the other cluster sounds. The tone clusters could be grouped into two classes of sounds based on the similarity ratings of the participants: (a) those clusters with a high grade of perceptual discrimination depending on the cluster density and (b) those clusters of a more aurally saturated structure, making it difficult to separate and evaluate them. The results also showed congruency between theoretical features of the cluster structure, results of the timbre feature analysis, and perceptual evaluation of stimuli. The findings can provide valuable insights into aural training methods for avant-garde music. In future research, there will be a need to identify more variables influencing the aural perception of musical sounds to aid in listening to and understanding avant-garde music.

Schlagworte/Keywords: aural perception; contemporary music; Henry Cowell; Hörwahrnehmung; Musikalischer (Ton-)Cluster; Neue Musik; psychoacoustics; Psychoakustik; tone cluster

Einleitung

Seit dem 20. Jahrhundert ist der Aspekt ›Klang‹ ein bedeutender Bestandteil der Kompositionstechnik geworden. In den frühen 1910er Jahren hat der amerikanische Komponist Henry Cowell (1897–1965) den musikalischen Cluster (sogenannte ›tone-cluster‹) als Klangkonzept etabliert. Darüber hinaus hat Cowell mit dem Buch *New Musical Resources*¹ eine basale Theorie für die Clustertechnik geliefert. Der musikalische Cluster markiert einen musikhistorischen Umbruch: Er bildet das Bindeglied zwischen traditioneller Harmonik und geräuschhaften Klangbildungen. Die klassischen Kategorien ›Konsonanz‹ und ›Dissonanz‹ sind zur harmonischen Qualitätsbeurteilung in dieser Entwicklung nicht mehr hinreichend. Insbesondere um das Jahr 1960 wurde das Konzept des musikalischen Clusterklangs in Orchesterwerken wie György Ligetis *Atmosphères* oder Krzysztof Pendereckis *Anaklasis* aufgegriffen.

Das Ziel der hier vorgestellten Studie soll ein erster Ansatz² zur Erforschung der Wahrnehmung von Clusterklängen als grundlegendem Prototyp für die Klangbildung des 20./21. Jahrhunderts sein. Die bisherige Forschung setzte in erster Linie auf ›klassische‹ Theoriebildung über die Harmonizität³, die Interpretation grafischer bzw. schematischer Notationen⁴ oder sonographischer Analy-

1 Cowell 1930.

2 Weiterführende Monographie: Ong 2019.

3 Dies ist auch bei Cowell selbst der Fall. Siehe auch Schönberg 1922.

4 Siehe z.B. Salmenhaara 1969.

sen.⁵ Im Gegensatz dazu wird hier auf die empirischen Methoden der Musikpsychologie zurückgegriffen, um Rückschlüsse auf die klangliche Wahrnehmung der musikalischen Avantgarde vornehmen zu können. Darüber hinaus sind psychoakustische Analysen über die Stimulusclusterklänge der Studie zur Anwendung gekommen.

Als abhängige Variable wendet die Studie das psychologische Paradigma der ›Ähnlichkeit‹ an. Daneben ist auch die ›Interessantheit‹ abgefragt worden, welche die subjektive Einschätzung der Klänge in den Blick nimmt. Als Ausgangshypothese für die Bewertung der klanglichen Ähnlichkeit verschiedener Clusterklänge geht die Studie davon aus, dass die Ähnlichkeitseinschätzung beim Hören zweier musikalischer Cluster von der Clusterdichte abhängig ist: je kleiner die Differenz der Dichten der Clusterklänge, desto ähnlicher werden sie eingeschätzt. Das Maximum der Ähnlichkeitseinschätzung ist demnach bei einer Differenzdichte von $\Delta D = 0$ zu finden, um dieses Maximum herum fällt die Beurteilung der Ähnlichkeit ab (siehe Abb. 1, Hypothese 1)

Abweichend zu der Grundhypothese kann auch angenommen werden, dass mit steigender Clusterdichte ein Sättigungseffekt einsetzt, welcher den Einfluss der Clusterdichte auf die Ähnlichkeitswahrnehmung überdeckt, so dass die Ähnlichkeitseinschätzung stagniert (siehe Abb. 1, Hypothese 2).

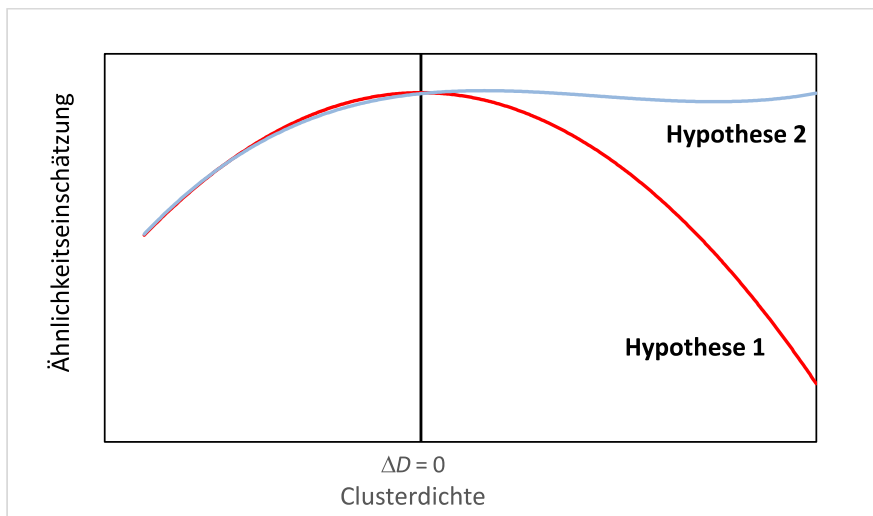


Abbildung 1: Hypothesen zur Ähnlichkeitseinschätzung

5 Siehe z.B. Schneider / Beurmann 1991.

Theorie

Definition des musikalischen Clusters

Laut Definition von Werner Grünzweig sind Cluster:

... in der Musik ein aus mehreren sehr dicht nebeneinander liegenden Tönen (vorwiegend Sekunden, aber auch Mikrointervalle) zusammengesetztes, an das Geräusch grenzendes Klanggebilde, dessen Bestandteile nicht mehr im einzelnen wahrgenommen werden (auch nicht als Teile selbständiger Stimmen).⁶

Henry Cowell selbst gab folgende Definition an: »Tone-clusters, then, are chords built from major and minor seconds, which in turn are derived from the upper reaches of the overtone series and have, therefore, a sound foundation.«⁷ Cowell bezeichnete die vier (im zwölftönigen Tonsystem) möglichen dreitönigen Sekundschichtungen als ›cluster-triads‹ und vergleicht den Aufbau von Clusterklängen mit den Prinzipien der tonalen Harmonielehre. Größere Kombinationen dieser elementaren ›cluster-triads‹ bilden entsprechend größere Clusterklänge: »These four triads are the basis of all larger clusters, which can have great variety, owing to the many different possible juxtapositions of the triads within larger clusters.«⁸ Daneben zählte Cowell auch Klanggebilde zu den musikalischen Clustern, die sich an dem Aufbau von Skalen orientieren. Diese Sichtweise bildet im Prinzip die Gegebenheiten auf der Klaviertastatur ab. Clusterklänge auf der Basis der pentatonischen Skala werden entsprechend als ›schwarze Cluster‹, diatonisch aufgebaute auch als ›weiße Cluster‹ bezeichnet. Hier zeigt sich die pragmatische Herangehensweise Cowells, auch wenn er versuchte, eine akustisch-theoretische Fundierung der Theorie der ›tone-clusters‹ unter Zuhilfenahme der höheren Obertonregionen zu finden. Über die sukzessive Erschließung der Obertonreihe leitete er das historisch Unausweichliche ab, welches in der Entwicklung des musikalischen Clusters als harmonisches Konzept liegt.

6 Grünzweig 1995, 917.

7 Cowell 1930, 117.

8 Ebd., 118.

Clusterdichte

Die grundlegende Idee des musikalischen Clusters ist, wie bereits dargestellt, die Aufschichtung von mehreren Sekundintervallen in einem Klang. Das Einzelintervall ist im Klang nicht mehr herauszuhören. Dies macht es notwendig, eine alternative Erklärung zur qualitativen Beurteilung von Clusterklängen zu finden. Der Begriff ›Dichte‹ wurde von Mauricio Kagel als Spezifikation der ›cluster-triad‹-Theorie Cowells vorgeschlagen.⁹ Mathematisch kann die Clusterdichte als Quotient zwischen Tonanzahl und Ambitus des Clusterklangs (die nach Kagel so genannte Clusterbreite) mit folgender Gleichung dargestellt werden:

wobei D die Clusterdichte, N die Tonanzahl und W der Ambitus des Klangs sind. Der Faktor 12 normiert den Dichtewert auf Tonanzahl pro Oktave. Der so ermittelte Dichtewert berücksichtigt nicht die Oktavidentität, im Gegensatz zur Vorgehensweise in anderen Harmonielehren – so, wie es auch bei Allen Forte zu finden ist.¹⁰ Dies bedeutet, dass alle Töne im Klang gewertet werden, auch gleichnamige Töne in den verschiedenen Registern.

Experimentalmethodik der Studie

Stimuli

Für die Wahrnehmungsstudie wurden zehn Clusterklänge mit unterschiedlichen Clusterdichtewerten, aber gleichem Ambitus, als Stimuli ausgewählt. Die Klänge wurden mit gesampelten Klavierklängen der Soundlibrary »The Giant« von *Native Instruments* erstellt.¹¹ Der Ambitus aller Stimulusklänge umfasst 24 Halbtöne (zwei Oktaven), die Tonlage ist auf c bis c^2 (181,1 – 523,3 Hz) fixiert. Aufgrund seines prototypischen Charakters in den Kompositionen Cowells wurde die diatonische Clusterklangversion im Set als Referenzklang (REF) ausgewählt. Dieser Referenzklang hat eine Clusterdichte von $D_{REF} = 7,0$ Tönen pro Oktave. Die Auswahl der übrigen Clusterklänge im Stimulusset richtete sich danach, verschiedene Dichtegrade zwischen 3,5 und 12 Tönen pro Oktave zu repräsentieren. Abbildung 2 zeigt einen Überblick über das Stimulusset.

⁹ Kagel 1959.

¹⁰ Forte 1973.

¹¹ Baronowsky / Hermes 2012.

The image shows a musical score for piano, consisting of two staves (treble and bass clef). Above the staves, ten clusters are labeled: REF, VC1, VC2, VC3, VC4, VC5, VC6, VC7, VC8, and VC9. Each cluster is represented by a set of notes on the staves, with some notes bracketed together. The clusters show a progression of increasing complexity and density of notes.

Abbildung 2: Clusterklänge der Studie in klassischer Notationsdarstellung

Neben dem Referenzklang wurden auch ein pentatonischer (VC2) und ein ganztöniger Klang (VC3) in die Auswahl aufgenommen. Dazu kamen ein septakkordähnlicher, in Terzen geschichteter Klang, der strenggenommen kein Clusterklang ist (VC1), sowie ein Klang, der aus zwei komplementären, diatonischen Skalen kombiniert ist (VC5). Die Klänge mit steigenden Clusterdichten von 8,0 bis 10,5 Tönen pro Oktave sind theoretische Konstruktionen (VC6 – VC8), die dazu dienen, das Set um nicht repräsentierte Clusterdichtewerte zu vervollständigen. Der letzte Clusterklang ist der chromatische Cluster (VC9) mit der maximal möglichen Clusterdichte von 12,0 Tönen pro Oktave.

Demografie der Versuchspersonen

Insgesamt nahmen $N = 50$ Studierende (davon 26 weiblich) der *Hochschule für Musik, Theater und Medien Hannover* an der Studie teil. Das Durchschnittsalter lag bei $M = 21,9$ Jahren (Standardabweichung $SD = 2,6$) mit einer Spannweite von 19 bis 29 Jahren. Die Studierenden studierten in den Bereichen Musikpädagogik, Musikwissenschaft und in künstlerischen Studiengängen. Sie spielten zumeist mindestens ein Instrument (16 Pianist*innen, 11 Sänger*innen, 10 Gitarrist*innen oder Streicher*innen. Hinzu kamen Schlagzeuger*innen, Trompeter*innen, Flötist*innen oder Saxophonist*innen). Die Studiumsdauern betragen von einem Semester bis zu 15 Semestern.

Versuchsdesign und Prozedur

Als Kontrollvariable wurde in der Studie zusätzlich die musikalische Erfahrung unter Verwendung der deutschen Version des *Goldsmith Musical Sophistication Index* erhoben.¹² Dabei beschränkte sich die Befragung auf den 18 Items umfas-

12 Schaal / Bauer / Müllensiefen 2014.

senden ›General Factor‹ und die musikalische Ausbildung (ein zusätzliches Item). Die Fragen des Fragebogens wurden von den Versuchsteilnehmern als Grad der Zustimmung zu einzelnen Itemaussagen auf einer Sieben-Punkt-Likert-Skala beantwortet. Der Fragebogen wurde von den Versuchspersonen vor dem eigentlichen Hörversuch ausgefüllt.

Das Experimentaldesign sah vor, dass die Versuchspersonen zwei abhängige Variablen zu beurteilen hatten: Interessantheit und Ähnlichkeit. Die Probanden wurden gebeten die Klänge unter diesen Aspekten zu beurteilen. Das Experiment fand im Labor am Computer statt und war in zwei Abschnitte unterteilt. Operationalisiert wurde der Hörversuch mithilfe der Computersoftware STEP.¹³ Im ersten Abschnitt sollten die Versuchspersonen die Clusterklänge parallel beurteilen. Auf dem Bildschirm bekamen die Versuchspersonen folgendes zu sehen (Abbildung 3).

Die Instruktion lautete: »Beurteilen Sie die zehn Klänge A bis J auf einer Skala von 0 (›sehr uninteressant‹) bis 100 (›sehr interessant‹).« Der Referenzklang spielte in diesem Abschnitt der Studie noch keine Rolle. Die Teilnehmer konnten sich über den Computer die Klänge wiederholt anhören und sie direkt miteinander vergleichen. In dieser Phase des Experiments konnten die Versuchspersonen sich mit dem Stimulusmaterial vertraut machen. Der zweite Abschnitt des Experiments ist eine Adaption des Paradigmas »Multi Stimulus test with Hidden Reference and Anchor« (MUSHRA), wie es in der Empfehlung BS.1534-2 der International Telecommunication Union dokumentiert ist.¹⁴ In diesem Versuchsdesign wurde der Referenzclusterklang REF als Anker verwendet. Die Versuchspersonen wurden gebeten, den Anker mit den übrigen neun Stimuli zu vergleichen. Zusätzlich wurde der Referenzklang als so genannte ›versteckte Referenz‹ mit unter die Vergleichsklänge gemischt, so dass der Anker mit sich selbst verglichen wurde. Dieses Vorgehen wurde zur zusätzlichen Reliabilitätskontrolle gemacht. Die Vergleichsstimuli wurden in zufälliger Reihenfolge mit dem Referenzklang präsentiert. Auf dem Bildschirm bekamen die Versuchspersonen diesmal folgendes zu sehen (Abbildung 4).

Die Instruktion lautete hier: »Beurteilen Sie die Ähnlichkeit des Bewertungsklanges A mit dem Referenzklang REF auf einer Skala von 0 (›sehr unähnlich‹) bis 100 (›sehr ähnlich‹).«

13 Quakenbusch 2004.

14 International Telecommunication Union 2014.

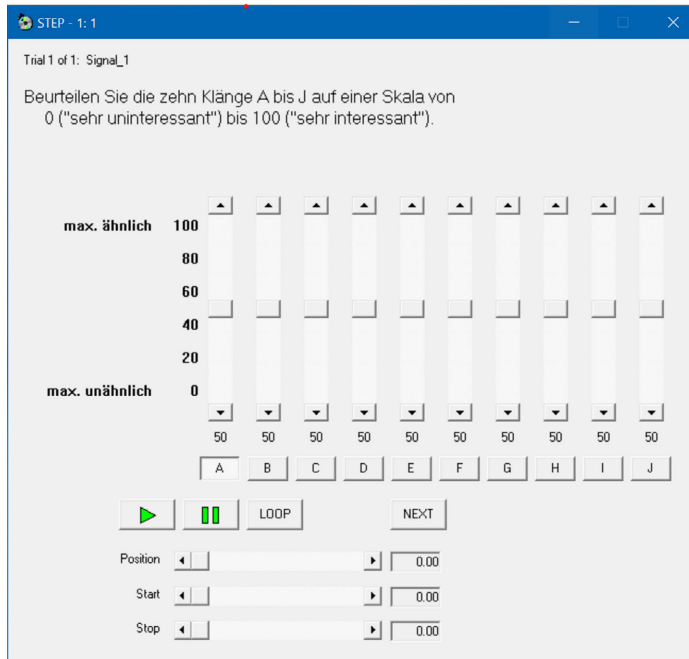


Abbildung 3: Screenshot des ersten Abschnitts der Studie

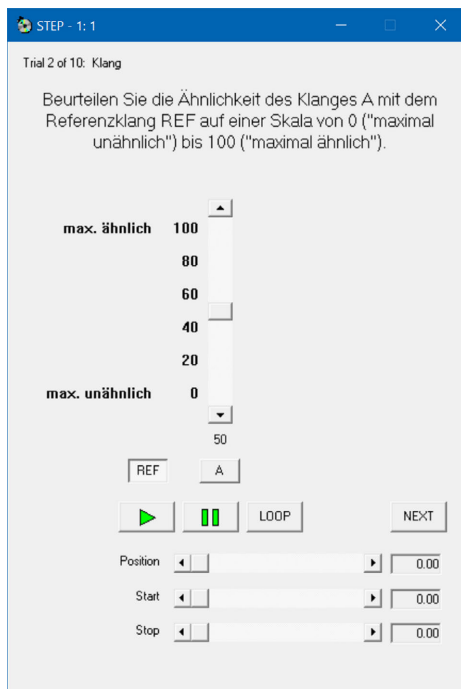


Abbildung 4: Screenshot der Ähnlichkeitsstudie (zweiter Abschnitt des Experiments)

Resultate

Musikalische Erfahrungheit

Der Durchschnittswert der musikalischen Erfahrungheit nach dem Gold-MSI betrug in der Stichprobe dieser Studie $M = 99,1$ [75; 112], mit einer Standardabweichung von $SD = 8,5$. Der mögliche Maximalwert wäre $Max = 127$ gewesen. Dies bedeutet, dass die Versuchsteilnehmer der Studie bereits über eine hohe musikalische Erfahrungheit verfügten. Die Subskala ›Musikalisches Training‹ hatte einen Mittelwert von $M = 38,5$ [29; 46], mit einer Standardabweichung von $SD = 4,1$ und möglichem Maximum $Max = 49$. Die Erfahrung mit Musiktheorie schätzten die Versuchspersonen im Mittel mit $M = 4,0$ ($SD = 1,8$) ein. Der hohe Grad an Erfahrungheit der Stichprobe war eine Voraussetzung für eine hohe Reliabilität der Ratings in der Studie.

Interessantheit

Die Beurteilung der Interessantheit war für die Clusterklangitems REF und VC1 – VC3 höher ausgefallen im Vergleich zu den übrigen Klängen der Studie (VC4 – VC9). Insgesamt war ein abfallender Trend beobachtbar. Tabelle 1 zeigt die Mittelwerte der Interessantheitsbeurteilungen in Abschnitt 1 der Studie.

Clusterklang	Clusterdichte [3,5; 12,0]	Interessantheit Mittelwert	95%-Konfidenzintervall	
			Untergrenze	Obergrenze
VC1	3,5	75,5	70,1	80,9
VC2	5,0	62,7	56,3	69,1
VC3	6,0	70,7	62,6	78,8
VC4	6,5	50,3	45,5	55,1
VC5	7,0	43,6	37,4	49,8
REF	7,0	61,5	54,0	69,0
VC6	8,5	43,1	35,5	50,7
VC7	9,5	40,2	32,1	48,3
VC8	10,5	46,2	38,9	53,5
VC9	12,0	43,0	34,8	51,2

Tabelle 1: Mittelwerte der Interessantheitsbeurteilungen mit 95%-Konfidenzintervallen

Abbildung 5 zeigt die Mittelwerte der Interessantheitsbeurteilungen mit 95%-Konfidenzintervallen (CI). Mithilfe einer polynomischen Regression wurde eine Regressionslinie in das Diagramm eingefügt. Das Bestimmtheitsmaß der Regression über alle Daten betrug $R^2 = 0,37$.

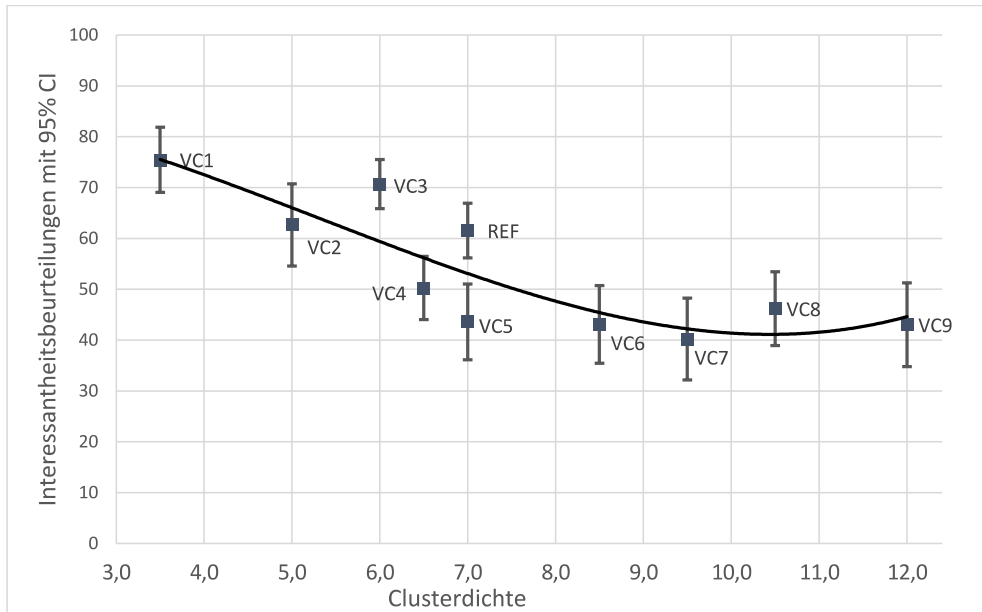


Abbildung 5: Mittelwerte der Interessantheitsbeurteilungen mit 95%-Konfidenzintervallen (95% CI) und Regressionslinie

Zur Komplexitätsreduktion wurde eine Faktorenanalyse (Hauptkomponentenmethode mit Varimax-Rotation und Kaiser-Normalisierung) durchgeführt. Dieses explorative, statistische Verfahren ermöglicht es, erklärende Zusammenhänge (so genannte Faktoren) zwischen den einzelnen Items in den Daten aufzudecken. Im Falle der Interessantheitsbeurteilung ergab das Vorgehen eine Zwei-Faktoren-Lösung mit Eigenwerten über 1 und einer Varianzerklärung von 67%. Der Eigenwert ist Maß für die Relevanz der Faktoren. Im Prinzip existieren noch zahlreiche weitere Zusammenhänge in den Daten, die jedoch nur geringes Erklärungspotenzial bieten. Die Varianzerklärung zeigt jedoch, dass immer noch rund 33% Varianz in dem gefundenen Faktorenmodell nicht erklärt sind. Tabelle 2 zeigt die Faktorladungen (die Stärke des Zusammenhangs zwischen Item und Faktor) der Interessantheitsbeurteilungen.

Clusterklang	Clusterdichte [3,5; 12,0]	Komponenten	
		1	2
REF	7,0		0,757
VC1	3,5		0,741
VC2	5,0		0,709
VC3	6,0		0,527
VC4	6,5	0,834	
VC5	7,0	0,837	
VC6	8,5	0,852	
VC7	9,5	0,881	
VC8	10,5	0,914	
VC9	12,0	0,910	
Eigenwerte		4,83	2,08

Tabelle 2: Faktorladungen der Interessantheitsbeurteilungen mit Varimax-Rotation und Kaiser-Normalisierung.¹⁵ Die Information zur Clusterdichte wurde hinzugefügt.

Ähnlichkeit

Erkennung der versteckten Referenz

Der Mittelwert der Ähnlichkeitsbeurteilung des versteckten Referenzklangs mit sich selbst lag bei $M = 96,4$ (95%-Konfidenzintervall [93,7; 99,1]) und war somit sehr hoch und konsistent über alle Versuchspersonen hinweg. Dies kann so interpretiert werden, dass der Vergleich zwischen zwei identischen Klängen tatsächlich als sehr ähnlich beurteilt wurde. Signifikant war auch der Unterschied zwischen dem identischen Vergleich der Referenz mit sich selbst (>versteckte Referenz<) und den übrigen Paarvergleichen. Dies zeigte sich in einem t-Test mit $t(49) = 21,82$; $p < 0,001$, die Effektgröße lag bei Cohens $d = 3,09$. Aufgrund des hohen Wiedererkennungseffektes wurde die versteckte Referenz von den weite-

¹⁵ 15 Faktorladungen mit $r < 0,5$ wurden aus der Tabelle entfernt.

ren Analysen zum Zusammenhang zwischen Clusterdichte und Ähnlichkeitsbeurteilung ausgeschlossen.

Ähnlichkeitsbeurteilungen

In Tabelle 3 sind die im zweiten Abschnitt der Studie gefundenen Mittelwerte der Ähnlichkeitsbeurteilungen aufgelistet.

Clusterklang	Clusterdichte [3,5; 12,0]	Ähnlichkeit Mittelwert	95%-Konfidenzintervall	
			Untergrenze	Obergrenze
VC1	3,5	25,64	19,8	31,5
VC2	5,0	35,64	28,6	42,9
VC3	6,0	43,64	37,0	50,3
VC4	6,5	44,38	37,7	51,0
VC5	7,0	56,06	49,3	62,8
VC6	8,5	54,92	48,2	61,6
VC7	9,5	45,70	39,2	52,2
VC8	10,5	47,54	41,1	54,0
VC9	12,0	50,30	43,5	57,1

Tabelle 3: Mittelwerte der Ähnlichkeitsbeurteilungen mit 95%-Konfidenzintervallen

Die Mittelwerte der Ähnlichkeitsbeurteilungen zeigten eine Verteilung mit Gipfel bei der Clusterdichte von 7,0 Tönen pro Oktave (VC5). Die Mittelwerte der Klänge VC7 bis VC9 sind nahezu gleich. Die polynomische Regression über den Datensatz erbrachte die in Abbildung 6 geplottete Kurve mit einem Bestimmtheitsmaß von $R^2 = 0,39$.

Die Faktorenanalyse (Hauptkomponentenmethode mit Varimax-Rotation und Kaiser-Normalisierung) zeigt eine Dreifaktorenlösung mit jeweiligen Eigenwerten über 1 und einer Varianzaufklärung von 63%. Die Faktorladungen sind in Tabelle 4 dargestellt.

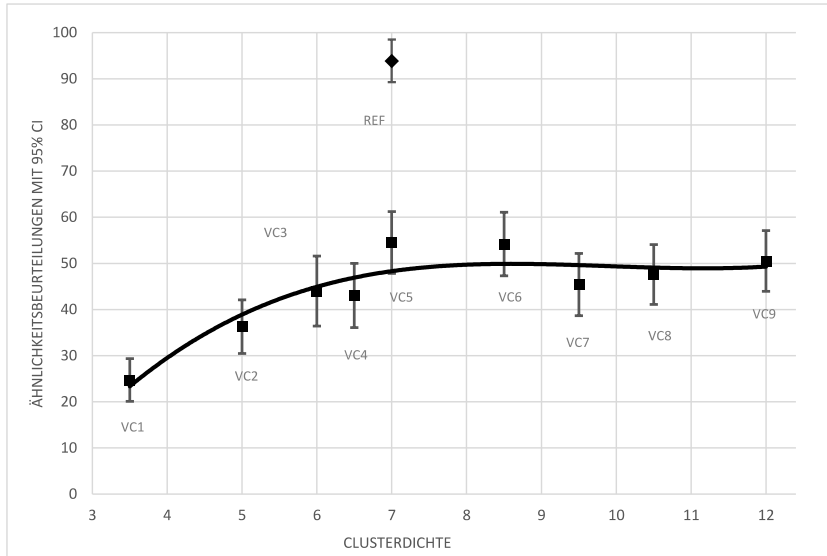


Abbildung 6: Mittelwerte der Ähnlichkeitsbeurteilungen mit 95%-Konfidenzintervallen und Regressionslinie

Clusterklang	Clusterdichte [3,5; 12,0]	Komponenten		
		1	2	3
VC7	9,5	0,739		
VC5	7,0	0,714		
VC1	3,5	0,642		
VC9	12,0	0,592		
VC3	6,0		0,752	
VC2	5,0		0,750	
VC8	10,5		0,673	
VC4	6,5			0,822
VC6	8,5			0,756
	Eigenwerte	2,06	1,98	1,67

Tabelle 4: Faktorladungen der Ähnlichkeitsbeurteilungen mit Varimax-Rotation und Kaiser Normalisierung.¹⁶ Die Information zur Clusterdichte wurde hinzugefügt.

¹⁶ 16 Faktorladungen mit $r < 0,59$ wurden aus der Tabelle entfernt.

Psychoakustische Analysen

Dieser Abschnitt stellt ausgewählte psychoakustische Analysen der zehn Clusterklangstimuli vor. Diese Methode soll dazu dienen, Aussagen über die Klangeigenschaften der Stimuli treffen zu können.

Rauigkeit

›Rauigkeit‹ gehört zu den von Fastl und Zwicker vorgeschlagenen psychoakustischen Maßen.¹⁷ Charakteristisch für dieses Maß ist das Geräuschhafte im Klang. Die Rauigkeitsanalyse der Samples wurde der Software *dBSONIC* durchgeführt.¹⁸ Die durchschnittlichen Rauigkeitswerte der Clusterklänge sind mit der theoretischen Clusterdichte in Tabelle 5 dargestellt.

Clusterklang	Clusterdichte	Durchschnittliche Rauigkeit
	[3,5; 12,0]	<i>M</i> [centi Asper (cA)]
REF	7,0	17,797
VC1	3,5	15,785
VC2	5,0	16,564
VC3	6,0	17,295
VC4	6,5	19,571
VC5	7,0	20,128
VC6	8,5	20,128
VC7	9,5	21,283
VC8	10,5	22,469
VC9	12,0	22,959

Tabelle 5: Rauigkeit der Stimuli nach dBSONIC.¹⁹ Die Information zur Clusterdichte wurde hinzugefügt.

Die Rauigkeitswerte korrelierten mit $r = 0,95$ mit der theoretischen Clusterdichte. Mit dem Datensatz der Ähnlichkeitsbeurteilungen korrelierte die Rauigkeit mit $r = 0,63$, wobei die versteckte Referenz bei der Berechnung herausgelassen wurde.

¹⁷ Fastl / Zwicker 2006.

¹⁸ dBSONIC 2012.

¹⁹ dBSONIC 2012.

Mel-Frequency-Cepstral-Coefficient

Ein weiteres von Tzanetakis und Cook vorgeschlagenes Verfahren zur Klang- und Timbreanalyse sind die *Mel-Cepstral-Coefficients (MFCC)*.²⁰ Das Verfahren ist bereits in der Sprachanalyse und für Klangidentifikationen etabliert.²¹ Es basiert auf der psychophysikalischen Mel-Tonhöhenkalierung, reduziert darüber hinaus die Komplexität der spektralen Information der Klangdaten durch die Transformation in diskrete Koeffizienten. Die MFCC-Analyse wurde in dieser Studie mit der *MIR-Toolbox* durchgeführt.²² Tabelle 6 führt ausgewählte MFCCs und die Korrelationen zu Clusterdichte und Ähnlichkeitsbeurteilungen der Studie auf.

Cluster- klang	Clusterdichte [3,5; 12,0]	MFCC						
		1	2	3	4	5	6	7
REF	7,0	3,735	-0,250	0,992	0,020	0,360	0,113	0,147
VC1	3,5	3,879	-0,089	1,088	0,080	0,359	-0,110	0,018
VC2	5,0	3,562	-0,226	1,019	0,040	0,347	0,058	0,035
VC3	6,0	3,882	-0,164	1,033	0,058	0,398	-0,031	0,085
VC4	6,5	4,003	-0,179	1,122	0,181	0,403	0,115	0,040
VC5	7,0	3,881	-0,243	1,053	0,121	0,329	0,017	0,093
VC6	8,5	3,961	-0,208	0,990	0,099	0,424	0,066	0,134
VC7	9,5	3,944	-0,241	1,114	0,159	0,374	0,141	0,101
VC8	10,5	3,893	-0,235	1,061	0,083	0,367	0,105	0,192
VC9	12,0	3,880	-0,231	1,053	0,106	0,374	0,116	0,172
Korrelation r zur Clusterdichte		0,34	-0,63* ²³	0,02	0,29	0,18	0,71* ²²	0,86* ²²
Korrelation r zur Ähnlichkeitseinschätzung		0,14	-0,26	-0,10	0,13	0,07	0,20	0,24

Tabelle 6: Die MFCCs 1 bis 7 für die Clusterklänge in der Studie nach MIR-Toolbox.²⁴ Die Korrelationen zur Clusterdichte und zur Ähnlichkeitseinschätzung sind mit aufgeführt.

20 Tzanetakis / Cook 2002.

21 Loughran / Walker / O'Neill / O'Farrell 2008.

22 Lartillot / Toivainen 2007.

23 Signifikanzlevel: * $p < 0,05$

Diskussion und Ausblick

Die Ergebnisse dieser ersten experimentellen Studie zur Clusterklangwahrnehmung zeigen, dass deren perzeptuelle Diskrimination nicht zufällig geschieht. Die Beurteilung der Interessanztheit der Klänge zeigt nach der Faktorenanalyse, dass die Vertrautheit der Klänge hier eine Rolle spielt. So laden auf dem ersten Faktor die Klänge, die weniger vertraut sind, während die auf dem zweiten Faktor ladenden Klänge etablierten theoretischen Konzepten wie ›pentatonisch‹ oder ›diatonisch‹ zugeordnet werden können. Die Ergebnisse der Ähnlichkeitsbeurteilungsstudie können zu einem Teil als Bestätigung der These interpretiert werden, dass die spezifische Struktur der Clusterklänge Einfluss auf ihre qualitative Wahrnehmung hat. Die deutliche Wiedererkennung der versteckten Referenz zeigt, dass die strukturellen Aspekte der Klänge differenzierbar sind. Die Verteilung der Ähnlichkeitseinschätzungen der übrigen Klänge entspricht jedoch nicht der Erwartung einer unimodalen Verteilung um die Clusterdichte des Referenzklanges. Auch wenn es um die Clusterdichte 7,0 Töne pro Oktave einen Gipfel in der Ähnlichkeitseinschätzung gibt, so gibt es oberhalb dieses Wertes ähnlich hohe Ähnlichkeitseinschätzungen. Eine mögliche Erklärung ist, dass mit zunehmender Clusterdichte ein Sättigungseffekt in der Wahrnehmung einsetzt, wie in Hypothese 2 angenommen. Die Faktorenanalyse der Ähnlichkeitsbeurteilungen scheint ebenfalls Einflüsse der Klangstruktur widerzuspiegeln, hier ist jedoch die Interpretation der Faktoren nicht klar, was weitere Untersuchungen notwendig macht. Die psychoakustischen Analysen korrelieren stark mit der theoretischen Annahme der Clusterdichte, so dass das Dichtemaß zur Beschreibung der Clusterstruktur mit Einschränkungen geeignet scheint. Eine relativ hohe Korrelation ist auch zwischen den Ähnlichkeitsbeurteilungen und den psychoakustischen Maßen zu beobachten. Die Ergebnisse der Studie können als Grundlage für ein systematisches Hörtraining mit Klängen der Musik des 20./21. Jahrhunderts genutzt werden. Die Beobachtungen des Effektes der Clusterdichte sind dabei nicht nur auf Musik mit Klavierclusterklängen übertragbar. Es zeigt sich hier auch die Möglichkeit einer wahrnehmungsbasierten Theorie klangerorientierter Genres der Neuen Musik.

Literatur

- Baronowsky, Uli / Ingo Hermes (2012), »The Giant«, Native Instruments. https://www.native-instruments.com/fileadmin/ni_media/downloads/manuals/The_Giant_Manual_English.zip
- Cowell, Henry Dixon (1930), *New Musical Resources*, New York: AA Knopf.
- dBSONIC (2012), »dBSONIC«, 01dB-Metravib. <https://www.01db.com/software/>
- Fastl, Hugo / Eberhard Zwicker (2006), *Psychoacoustics: Facts and Models*, Berlin: Springer.
- Forte, Allen (1973), *The Structure of Atonal Music*, New Haven: Yale University Press.
- Grünzweig, Werner (1995), »Cluster« in: *Musik in Geschichte und Gegenwart*, Bd. 2, hg. von Ludwig Finscher, Kassel: Bärenreiter.
- International Telecommunication Union (2014), »Method for the subjective assessment of intermediate quality level of audio systems BS Series Broadcasting service«.
- Kagel, Mauricio (1959), »Ton-Cluster, Anschläge, Übergänge«, *Die Reihe. Informationen über serielle Musik* 5, 23–37.
- Lartillot, Olivier / Petri Toiviainen (2007), »A Matlab toolbox for musical feature extraction from audio«, *International Conference on Digital Audio Effects*, 237–44.
- Loughran, Róisín / Jacqueline Walker / Michael O’Neill / Marion O’Farrell (2008), »The use of mel-frequency cepstral coefficients in musical instrument identification«, *International Computer Music Conference, Belfast, Northern Ireland*.
- Ong, Arvid (2019), *Die Ähnlichkeit von Tonclustern: Zur Hörwahrnehmung eines prototypischen Klangs in Neuer Musik*, Berlin: wvb.
- Quakenbusch, Schuyler (2004), »STEP - Subjective Test and Evaluation Program«, Audio Research Labs.
- Salmenhaara, Erkki (1969), *Das musikalische Material und seine Behandlung in den Werken »Apparitions«, »Atmosphères«, »Aventures« und »Requiem« von György Ligeti*, Regensburg: Bosse.
- Schaal, Nora K. / Anna-Katharina R. Bauer / Daniel Müllensiefen (2014), »Der Gold-MSI: Replikation und Validierung eines Fragebogeninstrumentes zur Messung Musikalischer Erfahrung anhand einer deutschen Stichprobe«, *Musicae Scientiae* 18, 423–47.
- Schneider, Albrecht / Andreas Beurmann (1991), »Struktur, Klang, Dynamik: Akustische Untersuchungen an Ligetis »Atmosphères««, in: *Für György Ligeti. Die Referate des Ligeti-Kongresses, Hamburg 1988*, hg. von Peter Petersen, Laaber: Laaber.
- Schönberg, Arnold (1922), *Harmonielehre*, Wien: Universal Edition.
- Tzanetakis, George / Perry Cook (2002), »Musical genre classification of audio signals«, *IEEE Transactions on Speech and Audio Processing* 10, 293–302.

Arvid Ong, Reinhard Kopiez

© 2020 Arvid Ong (arvid.ong@uni-hamburg.de), Reinhard Kopiez (reinhard.kopiez@hmtm-hannover.de)

Institut für Historische Musikwissenschaft der Universität Hamburg; Hochschule für Musik, Theater und Medien Hannover

Ong, Arvid / Reinhard Kopiez (2020), »Die Unterscheidbarkeit musikalischer Cluster. Eine wahrnehmungspsychologische Studie«, in: *›Klang‹: Wundertüte oder Stiefkind der Musiktheorie. 16. Jahreskongress der Gesellschaft für Musiktheorie Hannover 2016* (= GMTH Proceedings 2016), hg. von Britta Giesecke von Bergh, Volker Helbing, Sebastian Knappe und Sören Sönksen, 197–214. <https://doi.org/10.31751/p.14>.

veröffentlicht / first published: 01/10/2020

Klara Hayward

Klangfarben in George Crumbs *Vox Balaenae*

Eine hermeneutische Analyse

ABSTRACT: George Crumb ist bekannt dafür, dass er in seinen Kompositionen mit einer großen Palette an Klangfarben arbeitet. Im Trio *Vox Balaenae* findet sich mit der Besetzung *Electric Flute*, *Electric Cello*, *Electric Piano* – drei Instrumentalgruppen plus elektronische Verstärkung – ein besonders vielfältiger Klangfarbenreichtum. Die vorliegende Analyse zeigt, dass ein wesentlicher Ausdruckgehalt des Stückes von den Klangfarben selbst transportiert wird. Als Rahmen für die hermeneutische Analyse dieser Klangfarbenstruktur dient Rebecca Leydons psychoakustischer Ansatz *evidence of bodies: Timbre* verweise grundsätzlich auf den Körper zurück, der den gehörten Klang hervorgebracht hat. So weist Leydon verschiedenen Klängen verschiedene Grade an Körperlichkeit zu und knüpft an das musikalische Spiel mit den verschiedenen Körperlichkeiten von Klängen dramaturgische Konzepte. Die vorliegende Analyse greift diesen Ansatz auf und entwickelt ihn weiter, um den Ausdrucksgehalt von *Vox Balaenae* herauszuarbeiten.

George Crumb is known for using a great variety of timbre in his compositions. This is most certainly true for his Trio *Vox Balaenae* for *Electric Flute*, *Electric Cello*, *Electric Piano*, a composition which employs three different types of instruments; winds, strings, and keys, with electric amplification. The presented analysis will show that the expressive content of the piece is transported by timbre. This timbral analysis builds on Rebecca Leydon's psychoacoustic theory of timbre, which she calls ›evidence of bodies‹: namely, a sound's timbre is the audible evidence of the material nature of the body which produced the sound. Following this, Leydon connects different degrees of embodiment to different timbres ranging from the disembodied to sheer materiality of matter. This allows her to reveal timbral trajectories in pieces from which narratives can be drawn. The presented hermeneutic analysis of *Vox Balaenae* builds on Leydon's theory and explores further timbral trajectories and narratives in order to reveal the expressive content of the piece.

Schlagworte/Keywords: hermeneutic analysis; hermeneutische Analyse; Klangfarben; musical programmatic; musikalische Programmatik; psychoacoustics; Psychoakustik; sound colour; Timbre

»It is impossible to imagine a successful piano reduction, without interior effects, of any of his mature ensemble pieces because the removal of timbre as a variable would almost completely ruin the music.«¹

Andrew Stiller empfindet es fast schon als Klischee, Klangfarben einen zentralen Stellenwert in George Crumbs Musik einzuräumen.² Dennoch betont auch er, Klangfarben seien so wesentlich, dass eine Fassung für (ein nicht präpariertes) Klavier unmöglich sei, denn der damit einhergehende Verlust der Klangfarben würde die Musik fast vollständig zerstören. Ich möchte mich Stiller für das Stück *Vox Balalaenae for three masked players, electric flute, electric cello and electric piano* von 1971 anschließen. Die Besetzung mit den drei Instrumentalgruppen Blas-, Streich- und Tasteninstrument (jeweils verstärkt, um klangliche Feinheiten hervorzubringen) ermöglicht einen großen Klangfarbenreichtum, den ich als substantiell für das Stück erachte. Die Autoren von Analysen schenken diesem aber entweder gar keine Beachtung, wie Brian Moseley³, der sich fast ausschließlich auf die Tonhöhenstruktur konzentriert. Oder sie bleiben auf einer rein deskriptiven Ebene, wie Kenneth Timm⁴, der 38 Klangfarbentypen auflistet und primär deren formale Abfolge beschreibt. Oder sie assoziieren stichprobenartig mit einzelnen Klangfarben außermusikalische Themen, ohne die Klangfarbenstruktur als gesamte analytisch in den Blick zu nehmen. Russell Steinberg z.B. bietet spieltechnische und assoziative Beschreibungen der für ihn wichtigsten »instrumental characters«, wie er sie nennt.⁵ Komplementär zu den bestehenden Analysen konzentriert sich der vorliegende Text ausschließlich auf die Klangfarben und unternimmt eine hermeneutische Analyse der gesamten Klangfarbenstruktur, um jenen Bedeutungsgehalt zu erfassen, der bei einer Klavierfassung verloren ginge. Um dabei nicht auf einer rein deskriptiven und frei assoziativen Ebene zu verweilen, sondern der Analyse eine theoretische Fundierung zu geben, stütze ich mich auf Rebecca Leydons psychoakustischen Ansatz aus ihrem Aufsatz »Clean as a Whistle: Timbral Trajectories and the Mo-

1 Stiller 2005, 37.

2 Ebd., 37.

3 Moseley 2007.

4 Timm 1977.

5 Steinberg 2005, 213 bezeichnet die instrumentalen Charaktere als eine der »large ideas« des Stückes. Allerdings verfolgt er den Ansatz nicht tiefgehend.

dem Musical Sublime«⁶. Leydon bezieht sich dort in zwei grundlegenden Punkten auf die Musikethnologin Cornelia Fales – *perceptualization* und *paradox of timbre*⁷ – und baut darauf ihr Konzept *evidence of bodies* auf, welches ich für die Analyse von *Vox Balaenae* aufgreife und weiterentwickle.

*

**

Ausgangspunkt für ihr Konzept der *perceptualization* ist für Fales⁸ die Tatsache, dass Hören nicht nur ein passiver, Schall empfangender Vorgang ist. Da es neben den afferenten Nervenbahnen vom Ohr zum Gehirn auch efferente gibt, die umgekehrt verlaufen, ist Hören ein aktiver Prozess komplexer *Feedbackloops* zwischen dem Gehirn und dem ankommenden Audiosignal im Ohr. Dabei können während des kognitiven Prozesses, der zu unserem Hörerlebnis führt, ebenso Schalldaten ausgeblendet wie auch ergänzt werden. Was wir als Klänge wahrnehmen, entspricht nicht eins zu eins der physikalischen Realität. Jenen Prozess kognitiver Verarbeitung der physikalischen Realität zu dem von uns Wahrgenommenen bezeichnet Fales als *perceptualization*. Am meisten kognitive Arbeit verberge sich hinter der Wahrnehmung des Parameters Klangfarbe. Unser Gehirn muss bei mehreren aktiven Schallquellen entscheiden, welche Schallinformationen aus der Masse von Schallwellen mit je eigener Amplitude, Frequenz, Länge und eigenem Beginn zu einem Klang zusammengefasst werden und ob Fehlendes ergänzt wird. Diese vielen Daten werden zu nur *einer einzigen* Information verarbeitet, die wir als die Klangfarbe erleben und welche in ihrer Qualität auf die Schallquelle zurückweist. Dabei ist unsere Wahrnehmung der Klangfarbe eine sehr ausdifferenzierte. Sonst wäre unsere Sprache in der existierenden Form nicht möglich: Das Erkennen verschiedener Vokallaute beruht ausschließlich auf der Wahrnehmung feinsten Klangfarbenunterschiede. Interessant ist, dass die Wahrnehmung von Klangfarbe zwar auf einem Prozess starker kognitiver Verarbeitung basiert (*perceptualization*), dies jedoch *unbewusst* geschieht. Wir nehmen den Verarbeitungsprozess als solchen nicht wahr – im Gegenteil: Während wir Lautstärke und Tonhöhe als veränderbare Eigenschaften eines Klanges erleben, empfinden wir die Klangfarbe als das, was den Klang ausmacht, was er unveränderlich *ist*. Genau das versteht Fales unter *paradox of timbre* – in den Worten Ley-

6 Leydon 2012.

7 Fales 2002.

8 Für die nun folgende Zusammenfassung siehe Leydon 2012, III.

dons: »Of all sonic parameters, the human auditory system is most acutely sensitive to timbre. [...] Yet despite our acute sensitivity, the cognitive processing of timbre barely registers on our consciousness.«⁹

Von diesem Punkt ausgehend entwickelt Leydon ihre analytische Herangehensweise an *Timbre*, welche sie *evidence of bodies* nennt. Über den unbewussten Prozess der *perceptualization* ziehen wir Schlüsse auf den Klangkörper und dessen Eigenschaften: »For all our unconscious tweaking of the auditory data, we are still amazingly adept at this task, and we confidently form a mental picture of the morphology of a sounding object, even when we cannot see or feel it.«¹⁰ Auf dieser Eigenschaft unserer Wahrnehmung von Klangfarben lassen sich hermeneutische Konzepte aufbauen. Leydon stellt in ihrem Artikel ihre »narrative of sonic purification«¹¹ vor. Ihr Gedankengang ist folgender: Die verschiedenen Klänge lassen sich auf einem Kontinuum zwischen zwei Extremen anordnen. Auf der einen Seite eine einzelne Frequenz, ein einzelner Sinuston, auf der anderen Seite eine gebündelte Masse an Frequenzen, Klänge mit unharmonischen Spektren, Geräusche. Irgendwo dazwischen liegen die Frequenzmassen, die zusammengenommen ein harmonisches Spektrum bilden, also Klänge, denen man eine eindeutige Tonhöhe zuordnen kann. Gemäß ihrem Konzept *evidence of bodies*¹² stellt Leydon fest, dass kein Körper es vermag, eine einzelne reine Frequenz hervorzubringen (außer ein Computer, müsste man ergänzen). Eine einzelne Sinuswelle existiert somit nur als Teil eines Klangspektrums.

Wird die Wahrnehmung auf solch einen Teilton gelenkt (wie z.B. beim Tibetischen Obertonsingen), wirkt er laut Fales, als habe er sich von dem Wahrnehmungsprozess, der einzelne Frequenzen zu Klangfarben bündelt, befreit und damit von dem Klang losgelöst.¹³ Da einzelne Sinuswellen immer gleich klingen, so gesehen keine eigene Klangfarbe haben, sind sie nicht nur von dem ursprünglichen Klang losgelöst, sondern auch von dem ursprünglichen *Klangkörper* – sie seien *disembodied*. Einzelne Sinuswellen stehen somit nach Leydon für *non-corporality*. Dem gegenüber stehen unharmonischen Spektren, deren Klänge in der Materie

9 Ebd., 2.5.

10 Ebd., 4.1.

11 Ebd., 5.1.

12 Ebd., IV.

13 Zitat siehe ebd., 4.2.

ihrer Klangkörper verfangen sind.¹⁴ Davon gibt es unendlich verschiedene Klänge, welche durch ihre Klangfarbe auf ihre jeweilige Materie, auf ihren Körper verweisen. Ist in einem Stück eine klangfarbliche Entwicklung von unharmonischen Klängen starker Körperlichkeit hin zum entkörpernten einzelnen Sinuston erkennbar, knüpft sie daran ihre *narrative of sonic purification*, die Erzählung klanglicher Läuterung. Eine einzelne Frequenz steht hierbei mit ihrer Körperlosigkeit für klangliche Reinheit. Da diese klangliche Reinheit in der physikalischen Realität (ohne Computer) in Perfektion nicht möglich ist, stilisiert sich diese zu einem unerreichbaren Ideal. Ihre *narrative of sonic purification* stellt also die Transzendenz von Körperlichkeit dar, womit Leydon Spiritualität und Religiosität assoziiert.

Für die Analyse von George Crumbs *Vox Balaenae* möchte ich noch zwei weitere hermeneutische Konzepte vorschlagen. Sowohl der Titel des Stückes, die *Stimme des Walfisches*, als auch die Untertitel der einzelnen Abschnitte, beschriftet mit den geologischen Zeitaltern, machen die Natur zum Programm. Unsere westlichen Musikinstrumente produzieren harmonische Spektren. Diesen ordnen wir in unserer Wahrnehmung zum einen eindeutige Tonhöhen zu. Zum anderen erleben wir bestimmte Varianten der harmonischen Obertonspektren jeweils als eine unverkennbare instrumentale Klangfarbe. Da Musikinstrumente Artefakte des Menschen sind, schlage ich vor, dass die typischen instrumentalen Klangfarben für die Welt der Menschen stehen. Im Gegenzug dazu ordne ich harmonische Spektren, die nicht so eindeutig eine bekannte Instrumentalfarbe tragen, und besonders auch die unharmonischen Spektren, die wir geräuschhaft wahrnehmen, dem programmatischen Bereich der Natur inklusive der Tierwelt zu. Inspiriert von den geologischen Zeitaltern als Überschriften schlage ich anhand der Dichotomie zwischen Mensch und Natur für *Vox Balaenae* die Erzählung des graduellen Eintretens des Menschen in die Natur bzw. in die Tierwelt vor. Das dritte hermeneutische Konzept baut auch auf einer Dichotomie auf, bildet aber nicht wie die anderen beiden eine Erzählung. Den verschiedenen Körperlichkeiten der Klangfarben aus dem Bereich Natur lassen sich verschiedene Grade an Masse zuordnen. Vermittelt durch unsere alltägliche Erfahrung der Schwerkraft ergibt sich eine räumliche Anordnung von Klängen. Schwere massige Klänge erleben wir als ein räumliches Unten, leichte erleben wir eher als weiter oben schwebend – so können über die Klangfarben Räume aufgespannt werden (oft verstärkt über Tonhöhen).

14 Ebd., 4.4: Lydons Sprache ist sehr bildlich: »When inharmonic noise crosses the tolerance threshold set by our perceptualizing impulses, a sound becomes incorrigibly fleshy, entangled in the sheer materiality of matter.«

*
**

Entlang dieser Konzepte stelle ich nun meine Klangfarbenanalyse vor. Das Stück gliedert sich in drei Teile, wobei die äußeren beiden, *Vocalize* und *Sea-Nocturne*, einen Rahmen für den mittleren Teil bilden, der aus dem *Sea Theme* und 5 Variationen besteht, die mit den geologischen Zeitaltern überschrieben sind. Es ist mit wenigen Ausnahmen »willfully monophonic«, wie Steinberg es beschreibt¹⁵: Die Abschnitte bestehen mit einer Ausnahme aus einer Abfolge einzelner sich wiederholender Elemente, wobei es meist bei wenigen Ereignissen pro Abschnitt bleibt. Da Klangfarben von Interpretation zu Interpretation unterschiedlich gestaltet werden können, möchte ich die Aufnahme benennen, mit welcher ich gearbeitet habe: Es ist die Aufnahme des *George Crumb Trio* mit Norbert Grlinger an der Flöte, Andreas Pözlberger am Cello und Sven Birch am Klavier.

Das *Sea Theme* besteht aus zwei Elementen (Bsp. 1). Beide Elemente geben nicht eindeutig ihren Klangkörper preis. Das Cello spielt Melodiefragmente in sehr hohen Flageoletttönen. Im Klavier erklingen geräuschhafte Glissandi auf den tiefen Saiten, aus denen zwar Quint-Oktav-Klänge herausgefiltert werden, welche aber aufgrund der tiefen Lage immer noch recht grollend klingen. Die kontrastierenden Tonhöhen (hoch im Cello vs. tief im Klavier) verstärken mein räumliches Empfinden von geräuschvoller, schwerer Masse in der Tiefe und fast klanglicher Reinheit körperlos schwebend in der Höhe – Leydons Idee des *disembodiment* wird in dieser Gegenüberstellung sehr gut nachvollziehbar. Es wird ein Raum aufgespannt, den ich vor allem im Vergleich zu späteren Variationen, in denen mehr und mehr die originalen Klangfarben der Instrumente hervortreten, dem Raum der Natur zuordne. Mit dem Titel *Sea Theme* assoziiere ich beim Hören die Tiefe des Ozeans und darüber den weiten Meereshorizont.

Auch die erste Variation (*Archeozoic*) besteht aus zwei Elementen (Bsp. 2). Von dem von Crumb in der Partitur benannten *Seagull effect* (Möweneffekt) würde man kaum vermuten, dass er von einem Cello hervorgebracht wird. Nicht nur die Klangfarbe, auch das gleitende Glissando sowie das leichte Echo-Empfinden verstärken meine Assoziation von Rufen mir unbekannter Wesen (beim Blick in die Partitur werden sie von Crumb als Möwen enttarnt), die durch ihr recht reines Spektrum beinahe schwerelos in dem zuvor aufgespannten Raum umhergleiten. Dieser Raum ist über die nachklingende grummelnde Basis in der Tiefe noch präsent. Das Klavier antwortet mit Klängen, die insofern ähnlich sind, als dass sie auch aus Flageo-

15 Steinberg 2005, 212.

lettönen und Glissandi bestehen. Zunächst sind es einzelne Flageolettöne, die über Glissandi verbunden werden, dann sind es auseinander- und wieder zusammendringende Glissandi. Auch diese höre ich als Rufe unbekannter Lebewesen.

[SEA THEME] Adagio (♩=50); solemn, with calm majesty

Electric Cello

E. Pno.

(Ped.)

depress keys silently

rapid gliss. over strings (fingertip)

(i.v.)

Ped. Ped. Ped. Ped. Ped.

Beispiel 1: Beginn *Sea Theme*¹⁶

ARCHEOZOIC [VAR.1] Timeless, inchoate

E.Vc.

E. Pno.

act. sound

play

Seagull effect

chisel-Piano

pizz. (ft.)

mp

(hold Pedal down)

chisel on string (AM) (sempre gliss.)

4

13 = p

(hold Pedal down - - -)

(accel. rit.)

on the key

[♩=72, but very free]

Beispiel 2: Beginn der ersten Variation *Archeozoic*¹⁷

16 George Crumb: *Vox Balaenae*, 8. Abdruck mit freundlicher Genehmigung C.F. Peters Ltd & Co. KG, Leipzig.

17 Ebd., 8. Abdruck mit freundlicher Genehmigung C.F. Peters Ltd & Co. KG, Leipzig.

Die zweite Variation (*Proterozoic*) besteht aus drei Elementen (Bsp. 3), die einerseits jeweils klangfarblich schon den Instrumenten zuzuordnen sind. Andererseits ist die gewohnte instrumentale Klangfarbe noch mit geräuschhaften Momenten kombiniert. Das Klavier spielt einen tiefen gezupften Orgelpunkt, der im Anklang eine klare Tonhöhe hat und den Klavierklang mehr als bisher preisgibt, aber scheppernd ausklingt. Über diesem Orgelpunkt wechseln sich Flöte und Cello mit ihren Äußerungen ab. Die Flöte spielt in tiefer Lage ohne Effekte, gefolgt von geflüsterten explosiven Konsonant-Lauten. Das Cello spielt Pizzicati, die über Glissandi verbunden sind und einige perkussive geräuschhafte Nebeneffekte aufweisen. Die Klangwelt des Menschen tritt mit ihren traditionellen Instrumentalfarben in das Stück – wenn auch noch nicht in ihrer reinen Form.

PROTEROZOIC [VAR. II]
Darkly mysterious
[♩ = 60]

E. Fl. [a slow, wide vibr.]

E. Vc. [lay bow aside]

E. Pno. apply paper clip to vibrating string
pizz. (f.f.) (like a larger rhythm of nature)
(hold Ped. down --)

(steady, unvarying) sempre sim.

E. Fl. Speak-flute⁹ (whisper)
Ko-Ki-Ka-Ku-Ka-Ki-Ko
3

E. Vc. [Vc.]
a very rapid pizz. tremolo (2 fingers)
l.h. (sul. D#) fzf
r.h. mf

E. Pno. (sempre sim.) 10/10 sempre
(hold Ped. down --)

(mar.) (l.h. pizz.) (accel. --) (mar.) (l.h. pizz.)
pizz. arpegg.

Beispiel 3: Beginn der zweiten Variation *Proterozoic*¹⁸

18 Ebd., 9. Abdruck mit freundlicher Genehmigung C.F. Peters Ltd & Co. KG, Leipzig.

In der dritten Variation (*Paleozoic*) spielt nun das Klavier *ordinario* zwei Elemente: einen in Achtel aufgebrochenen und repetierten Klang sowie eine abwärtsgeleitete arpeggio-ähnliche Figur. Beide Figuren werden von Cello und Flöte verzerrt beantwortet (Bsp. 4). Bei der ersten Antwort verschmelzen in meiner Hörerfahrung die Flageolettöne der beiden Instrumente zu einer einzelnen leicht schief krächzenden Klangfarbe (das Intervall des Tritonus verstärkt sicher dieses Gefühl). Die Abwärtsbewegung im Klavier wird nur vom Cello mit einem leicht kratzenden *sul ponticello* gespielten Glissando imitiert. Da das Klavier zugleich ein tiefes geräuschvolles Cluster spielt, wird der im *Sea Theme* aufgespannte Raum wieder aufgegriffen. Repräsentiert dieser Raum zu Beginn des *Sea Themes* die Natur und versteht man die Klavierklangfarbe als Repräsentant der Menschheit, so erscheinen die verzerrten Antworten wie Kommentare aus der Ferne dieses Raumes bezüglich des Eindringens der Menschheit.

PALEOZOIC [VAR. III]
Flowing [♩=50]

The image shows a musical score for three instruments: E. Fl. (English Flute), E. Vc. (Electric Violoncello), and E. Pno. (Electric Piano). The title is 'PALEOZOIC [VAR. III]' with a tempo marking 'Flowing [♩=50]'. The score is written in 4/4 time. The E. Fl. part starts with a series of notes marked 'legatiss.' and a '5' above the staff. The E. Vc. part has a '5' above the staff and a 'sul pont.' marking. The E. Pno. part has a '5' above the staff and a 'pizz. f.t.' marking. There are also markings like '(on keys)', '(legatiss.)', '(sulle D#-A)', '(l.v.)', '(f.t.)', and 'poco f'.

Beispiel 4: Beginn der dritten Variation *Paleozoic*¹⁹

Die vierte Variation (*Mesozoic*) ist nun vom Menschen vollkommen eingenommen (Bsp. 5). Flöte und Cello spielen ausgehend von *fortissimo* bis hin zum dreifachen *forte* gemeinsam *ordinario* eine Melodie. Das Klavier ist zwar in der Klangfarbe verzerrt, doch lässt sich diese mit der Klangfarbe eines anderen traditionellen westlichen Musikinstrumentes assoziieren, dem Cembalo. Diese Assoziation ist sicherlich auch durch die begleitende Rolle gegenüber den solistischen Melodieinstrumenten bedingt: Über das Timbre hinaus nehmen die Instrumente die für die

¹⁹ Ebd., 10. Abdruck mit freundlicher Genehmigung C.F. Peters Ltd & Co. KG, Leipzig.

westliche Kunstmusik so typischen Rollen ein. Die ganze Variation erscheint wie eine Stilisierung eines Musikstückes und damit menschlicher Kultur.

MESOZOIC [VAR. IV]
Exultantly! (♩ = 140)

The musical score is arranged in three staves: E. Fl. (top), E. Vc. (middle), and E. Pno. (bottom). The E. Pno. part includes performance instructions: '(poco meccanico)', '(m.d. ♭ sempre →)', '(m.s. ♯ sempre →)', '(hold Pedal down --)', and '(m.s. ♯ sempre →)'. The E. Fl. and E. Vc. parts include instructions: '(modo ord.)' and 'broad, with passion!'.

Beispiel 5: Beginn der vierten Variation *Mesozoic*²⁰

Die letzte Variation (*Cenozoic*) lässt sich in zwei Abschnitte teilen. Der erste wird dominiert von menschlichen Klängen (Bsp. 6). Er besteht aus einem lauten Akkord im Klavier *ordinario* gespielt und einem stark diminuierenden schnellen Wechselspiel von zwei Akkorden, welches die Cembalo-ähnliche Klangfarbe aus der vorherigen Variation aufgreift. Dies löst jeweils sehr laute Ausbrüche in Flöte und Cello aus. Dieser Charakter wird durch die Flatterzunge der Flöte und das *sul ponticello*-Spiel des Cellos verstärkt. Die traditionellen instrumentalen Klangfarben sind trotz besonderer Spieltechniken sehr präsent, nicht zuletzt auch über die Lautstärke.

Dieser menschliche Abschnitt steht dem zweiten Teil der Variation gegenüber, welcher Elemente aus dem Raum der Natur aufgreift und zwar aus dem noch nicht besprochenen ersten Teil des Stückes, *Vocalise*. Auf ein tief grummelndes Glissando der Klaviersaiten folgt der sogenannten Echo-Effekt in der Flöte (Bsp. 7). In der Literatur wird dieser am engsten mit Walgesängen assoziiert, die im Ozean multiple Echos hervorrufen. Zusammen mit dem Halleffekt der Klaviersaiten bei gedrücktem Pedal entsteht zudem ein Gefühl räumlicher Weite. Ähnlich dem *Seatheme* ist mit dem gewichtigen Grummeln in der Tiefe und dem Echoeffekt in der Höhe ein Raum aufgespannt. In die Walstimmen dringt nun das Glissando des Cellos hinein. Losgelöst von fixen Tonhöhen, in hoher Lage für Cello gesetzt und immer weiter *sul ponticello* wandernd empfinde ich das Glissando mit seiner fast hysterischen Klangfarbe als eine Störung der ruhigen Naturwelt. Das graduelle Eindringen des

²⁰ Ebd., 11. Abdruck mit freundlicher Genehmigung C.F. Peters Ltd & Co. KG, Leipzig.

Menschen im Verlauf der Variationen führt zu einem Konflikt, der hier seinen Höhepunkt erreicht.²¹ Die dynamische Gestaltung und Crumbs Charakterisierungen der Variationen verstärken diesen Verlauf (Tab. 1).

CENOZOIC [VAR. V]
Dramatic; with a sense of imminent destiny

The musical score consists of three staves: E. Fl. (E. Flute), E. Vc. (E. Viola), and E. Pno. (E. Piano). The first system shows the beginning of the piece with a 3/4 time signature and a key signature of one sharp (F#). The E. Fl. part has a melodic line with a '3' above it and a 'velociss.' marking. The E. Vc. part has a '3' above it and a 'molto' marking. The E. Pno. part has a 'ffz' marking and '(m. s. sopra)'. The second system continues with 'ffz' and '(ff sempre)' markings, and includes performance instructions like 'very free, with élan', 'mp', 'molto', and 'ff feroce'. The third system starts with an ellipsis [...]. The E. Vc. part in the third system has '(allarg. ---)' and 'gradually to sul pont.' markings, along with 'ff very free, with élan', 'ppp sub. (a very rapid trem.)', 'molto', and 'ff' markings.

Beispiel 6: Beginn der fünften Variation und in der dritten Notenzeile die erst später erklingende Cellostimme²²

21 Es gibt allerdings einen ›Fehler‹ in dieser Deutung: Erst im Zeitalter Känozoikum, Variation V, ist die Menschheit entstanden, nicht schon in Proterozoikum, wie in meiner Erzählung. Doch sind die geologischen Zeiten nicht unbedingt zwingend wörtlich gemeint, sondern repräsentieren vielmehr die evolutionäre Entwicklung, wie auch Steinberg schreibt: »While there is a general evolutionary flow to the music, defining precise musical analogues seems a little forced; Crumb probably did not intend for too literal an interpretation« (Steinberg 2005, 214).

22 Ebd., 12. Abdruck mit freundlicher Genehmigung C.F. Peters Ltd & Co. KG, Leipzig.

Klara Hayward

Beispiel 7: Echoeffekt, Mitte der fünften Variation *Cenozoic*²³

SeaTheme	Var. I	Var. II	Var. III	Var. IV	Var. V
<i>solemn, with calm majesty</i>	<i>timeless, inchoate</i>	<i>darkly mysterious</i>	<i>flowing</i>	<i>exultantly</i>	<i>dramatic, with a sense of imminent destiny</i>
<i>pp</i> (Vc); <i>poco f</i> – <i>pp</i> – <i>ppp</i> (Kl Gliss.)	<i>p</i> (Vc Seagull), <i>pppp</i> (Vc Gliss.); <i>mp</i> (Kl)	<i>p</i> (Kl pizz.); <i>fz mp</i> < <i>mf</i> > (Vc); <i>f</i> > <i>mp</i> (Fl)	<i>fz p sub.</i> (Kl); <i>poco f</i> (Kl pizz.); <i>ppp</i> (Fl und Vc); <i>pppp, pp</i> (Vc Gliss.)	<i>f</i> < <i>ff</i> < <i>p sub.</i> < (Kl); <i>ff</i> (Fl und Vc)	<i>Fffz ff</i> < <i>fff</i> – <i>p</i> . <i>sub.</i> , ... > <i>mp</i> (Kl); <i>f</i> < <i>fff</i> > ... <i>pp</i> (Fl); <i>f</i> < <i>fff</i> > <i>ff</i> > <i>ppp</i> (Vc)

Tabelle 1: Überblick über die dynamische Gestaltung und die Charakterisierungen Crumbs

Im Informationstext zu einer Aufnahme des Stückes des *Curtis Institute of Music* auf *YouTube* wird das Stück mit der Umweltbewegung, insbesondere der »Rettet die Wale«-Bewegung der späten 1960er und frühen 1970er in Verbindung gebracht.²⁴ Vor diesem Hintergrund lässt sich das »störende« Glissando im Cello, welches ausgerechnet in die Walstimme eindringt, die – außer in *Vocalise* – nur hier erscheint, als Bedrohung der Wale durch den Menschen interpretieren. Der Konflikt zwischen Mensch und Natur konkretisiert sich also am Beispiel der Wale. Crumb gibt mit seinem Stück den Walen eine Stimme: *Vox Balaenae*. Die Anweisung von Crumb, die SpielerInnen sollen schwarze Halb-Masken tragen, hat dabei folgenden Zweck: »Die Masken verwischen das Gefühl einer menschlichen Projektion und symbolisieren dadurch die gewaltigen, unpersönlichen Naturkräf-

23 Ebd., 13. Abdruck mit freundlicher Genehmigung C.F. Peters Ltd & Co. KG, Leipzig.

24 Auf dieses Video bin erst beim Überarbeiten meines Vortrages für den Kongressbericht gestoßen. Der Text deutet zusammenfassend eine ähnliche hermeneutische Lesart des Stückes an, wie ich sie über die Klangfarbenanalyse erarbeitet habe: »Crumb puts the contemporary relationship between man and whale on a much broader scale, painting a picture that encapsulates the vast spans of history that predate man’s interaction with the sea and its inhabitants before introducing the inevitable conflict« (Curtis Institute of Music 2015).

te («entmenschlichte Natur«).²⁵ Die MusikerInnen sollen möglichst wenig als Menschen und Akteure wahrgenommen werden.

Zu dieser Entwicklung gibt es einen erzählerischen Rahmen: *Vocalise (...for the beginning of time)* und *Sea-Nocturne (...for the end of time)*. *Vocalise* besteht aus drei Klangfarben-Elementen. Aus einem langen Flötensolo, bei dem der/die FlötistIn fast ausschließlich gleichzeitig singt, entwickelt sich die Parodie²⁶ *Also sprach Zarathusthra*, woraufhin die Walstimme über den eben besprochenen Echoeffekt zu Wort kommt (Bsp. 8). Das Element des Erzählens ist nicht nur über den Titel *Vocalise* und die Parodie präsent, sondern insbesondere auch klangfarblich durch die Stimme des/der FlötistIn. Sie erfährt über den Flötensound jedoch eine Verzerrung, sodass das Timbre weder eindeutig menschliche Stimme noch eindeutig menschengebautes Instrument ist: ein nicht identifizierbarer Erzähler jenseits des ersten geologischen Zeitalters, der mit seiner Erzählung den Beginn der Zeit setzt (...for the beginning of time). Er führt zugleich in die Thematik des Stückes ein: Das Zitat *Also sprach Zarathusthra* fungiert als Doppelpunkt, auf den die Walstimme folgt. In der fünften Variation kehrt diese Parodie wieder. Hier steht sie an der Schnittstelle der Konfrontation von Mensch und Natur und fungiert wieder als Doppelpunkt. Danach werden die Folgen des Eintritts des Menschen demonstriert – die Wale sind nun bedroht.

Beispiel 8: Mitte *Vocalise*, ab der Wiederholung der Parodie *Also sprach Zarathusthra* (Beginn Fl, zweites System) bis Beginn des Echoeffekts (Fl)²⁷

Die *Sea-Nocturne* zum Ende des Stückes verweist auf ein Jenseits der dramatischen Entwicklung innerhalb der Geologischen Zeiten: ...for the end of time. Hierzu passt Leydons Konzept der *purification* sehr gut. Einige Elemente des Stückes

25 Crumb: *Vox Balaenae*, 3.

26 Von Crumb in der Partitur selbst so bezeichnet («Parody of»), ebd., 7.

27 Ebd., 7. Abdruck mit freundlicher Genehmigung C.F. Peters Ltd & Co. KG, Leipzig.

kehren mit einem reineren Spektrum wieder und verleihen somit der *Sea-Nocturne* ein Gefühl von Transzendenz. Besonders der Beginn setzt diese Stimmung, indem das *Sea-Theme* aufgegriffen wird und zwar pfeifend. *Clean as a whistle* ist die Überschrift von Leydons Aufsatz – das fast reine Spektrum des Pfeifens nach der turbulenten letzten Variation wirkt auf mich tatsächlich körperlos schwebend, wie aus anderer Sphäre. Das darauf folgende *shimmering* in der Flöte assoziiere ich entfernt mit dem Echoeffekt, der durch das Flageolett reiner wirkt (Bsp. 9). Da die Melodik des zuvor klingenden *Sea-Themes* in das *shimmering* integriert ist, wird die transzendente Atmosphäre des vorhergehenden Pfeifens mit hineingetragen. Die dazugehörigen Arpeggien im Klavier erscheinen in ihrer Einstimmigkeit als reinere Spektralversion der Variation III (in der sie abwechselnd zwei- und vierstimmig sind).

The image shows a musical score for three instruments: E. Fl. (Flute), E. Vc. (Violoncello), and E. Pno. (Piano). The Flute part is marked '(play)' and '(shimmering)'. The Violoncello part is marked '(pizz.)' and '(ft.)'. The Piano part is marked '(hold Ped. down --)', '(pizz.)', '(ft.)', and '(l.h. 10p sempre)'. The score includes dynamic markings like *mf*, *f*, and *ffz*, and articulation like accents and slurs.

Beispiel 9: Mitte *Sea-Nocturne*, *shimmering*²⁸

Zum Ende der *Sea-Nocturne* kommt die Parodie *Also sprach Zarathustra* wieder. Hier sind die Klavierakkorde durch Glissandi auf den Saiten ersetzt und somit ist ihnen ihr klar erkennbares klangfarbliches Klavierprofil genommen. Die Paukenschläge des Zitats, die in *Vocalise* über gedämpfte Saiten dargestellt sind, sind nun über Flageolett bereinigt. Daraufhin wird das *Sea Theme* nochmals vom Cello im Flageolett gespielt und klingt mit Minibecken aus. Auch wenn vor der Parodie voller Inbrunst das *Sea Theme* in Cello und Flöte mit Klavierbegleitung *ordinario*

²⁸ Ebd., 14. Abdruck mit freundlicher Genehmigung C.F. Peters Ltd & Co. KG, Leipzig.

gespielt wird, ruft der klangfarblich bereinigte Rahmen des letzten Abschnittes von *Vox Balaenae* ein Gefühl von Transzendenz hervor und suggeriert – nicht zuletzt auch wegen der dem Stück bisher fremden Klangfarben des Pfeifens und der Minibecken (am Ende von der/dem FlötistIn gespielt) – eine andere Welt, jenseits der geologischen Zeiten: ...*for the end of time*.

*
**

Beide hier vorgeschlagenen Erzählungen verbergen sich, wie deutlich wurde, programmatisch schon in den Überschriften der musikalischen Abschnitte. Das transzendierende Moment der Läuterung deutet sich in dem Titel des strukturellen Rahmens an (... *for the beginning of time ... for the end of time*). Die zweite Erzählung, der Eindringungsprozess des Menschen in die Natur, verbirgt sich in den Überschriften mit den geologischen Zeitaltern. Doch ist meine Klangfarbenanalyse entlang dieser Erzählstrukturen nicht eine durch die Programmatik provozierte bloße »Aufladung« der Klangstruktur. Leydons psychoakustischer Ansatz gibt der Analyse von Klangfarben eine wahrnehmungspsychologische Fundierung. Über ihr Konzept *evidence of body* kann man dem Spiel mit Klangfarben mit hermeneutischen Konzepten begegnen, die in der Wahrnehmung der Klangfarben und damit in den Klangfarben selbst begründet sind. Mit diesem Ansatz befreit Leydon die Klangfarbenanalyse nicht nur aus dem Bereich des scheinbar willkürlich Assoziativen, sie lässt dem Parameter Klangfarbe, der zwar als ästhetisch wertvoll, aber z.B. im Vergleich zur Tonhöhenstruktur doch oft als nebensächlich betrachtet wird, eine größere Bedeutung zukommen. Die durch meine Klangfarbenanalyse herausgearbeiteten Bedeutungsebenen des Stückes können nicht auf vergleichbare unmittelbare Weise von den anderen musikalischen Parametern transportiert werden. Dass diese anderen Parameter, auch über die hier gemachten Seitenbemerkungen hinaus, gleichermaßen wie die gegebene Programmatik meine Deutung stützen, schwächt den Stellenwert der Klangfarben in der Bedeutung der Komposition keineswegs. Sie sind zentraler Bedeutungsträger. Ohne sie ginge – um nochmals Stillers Einschätzung von Beginn aufzugreifen – Wesentliches des Ausdrucksgehaltes von *Vox Balaenae* verloren.

Literatur

- Curtis Institute of Music (2015), CRUMB Vox Balaenae (Voice of the Whale), YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=cGPQLXPV5wE> (14.7.2017)
- Fales, Cornelia (2002), »The Paradox of Timbre«, *Ethnomusicology* 46/1, 56–95.
- Leydon, Rebecca (2012), »Clean as a Whistle: Timbral Trajectories and the Modern Musical Sublime«, *Music Theory Online* 18/2. <http://mtosmt.org/issues/mto.12.18.2/mto.12.18.2.leydon.html> (14.7.2017)
- Moseley, Brian C. (2007), *Integrating Analytical Elements through Transpositional Combination in Two Works by George Crumb*, Master Thesis (veröffentlicht), University of Cincinnati.
- Steinberg, Russel (2005), »»Meta-Counterpoint« in George Crumb's Music: Exploring Surface and Depths in Vox Balaenae (Voices of the Whale)«, in: *George Crumb and the Alchemy of Sound*, hg. von Steven Bruns und Ofer Ben-Amots, Colorado: Colorado College Music Press, 211–233.
- Stiller, Andrew (2005), »Where's that sound coming from? John Cage, George Crumb, and the world of timbre«, in: *George Crumb and the Alchemy of Sound*, hg. von Steven Bruns und Ofer Ben-Amots, Colorado College Music Press, 37–56.
- Timm, Kenneth (1977), *A Stylistic Analysis of George Crumb's Vox Balaenae and An Analysis of Trichotomy*, D.M.A Diss. (veröffentlicht), Indiana University.

© 2020 Klara Hayward (klara.hayward@posteo.de)

Hochschule für Musik Nürnberg

Hayward, Klara (2020), »Klangfarben in George Crumbs *Vox Balaenae*. Eine hermeneutische Analyse«, in: »Klang«: *Wundertüte oder Stiefkind der Musiktheorie. 16. Jahreskongress der Gesellschaft für Musiktheorie Hannover 2016* (= GMTH Proceedings 2016), hg. von Britta Giesecke von Bergh, Volker Helbing, Sebastian Knappe und Sören Sönksen, 215–230. <https://doi.org/10.31751/p.15>.

veröffentlicht / first published: 01/10/2020

Chae-Lin Kim

Gebärden-Klang?!

Musik und Gebärdensprache bei Helmut Oehring

ABSTRACT: Helmut Oehring, der als hörendes Kind gehörloser Eltern aufgewachsen ist, meint, Musik schon immer »als eine Art innere[n] Fünffingermonolog zweier oder mehrerer Hände« gebärdet zu haben und schließlich aus diesem Monolog seine Noten zu formen. Wie »klingt« seine Musik, deren Ausgangspunkt die ausschließlich visuell funktionierende Gebärdensprache ist? Kann von Klang überhaupt die Rede sein? Anhand Oehring's Instrumentalwerk *Foxfire Eins* (1993), das der Komponist »entlang der Grammatik und Syntax der Gebärdensprache« komponiert hat, wird zum einen untersucht, wie/ob dieses Werk tatsächlich aus gebärdensprachlicher Sicht betrachtet werden kann, zum anderen, welchen Stellenwert der Klang hierbei innehat.

Helmut Oehring, a hearing child growing up with deaf parents, claimed that he always »signed« music in a »five-fingers-monologue« and tried to create musical notes from that »monologue«. Considering that his music is rooted in sign language that operates only visually, the following questions arise: How does his music »sound«? Is the sound an issue at all? Based on Oehring's instrumental music *Foxfire Eins* (1993) that he composed »along the grammar and syntax of sign language«, I will examine whether this musical composition can actually be seen from the perspective of sign language and what kind of role the sound plays.

Schlagworte/Keywords: Bewegung; contemporary music; Gebärdensprache; Klang; motion; Neue Musik; playing technique; sign language; sound; Spieltechnik

Ein Missverständnis?

Mein Vortrag wurde auf dem Kongress in die Teilsektion *Klang als Analysekategorie (nicht nur) in der neuen Musik* eingeteilt, obwohl ich ihn eigentlich als *Freien Beitrag* eingereicht hatte. Ein Missverständnis? Es geht mir nämlich weniger um eine klangliche als eine gebärdensprachliche Analyse, die den Stellenwert des Klanges in Frage stellt, anders ausgedrückt: die Frage, ob es tatsächlich einen Klang gibt, der analysiert werden kann, bleibt zunächst weitgehend offen.

Das im Zentrum meiner Analyse stehende Instrumentalwerk *Foxfire Eins* (1993)¹ von Helmut Oehring geht auf die Muttersprache der Gehörlosen, die Gebärdensprache zurück. Oehring, der als hörendes Kind gehörloser Eltern aufgewachsen ist

1 Es gib auch eine Version für Gitarre (1993). Meine Analyse orientiert sich ausschließlich an der Version für Violoncello.

und die Deutsche Gebärdensprache (DGS²) seine Erstsprache nennt, behauptet, dass er sich bei diesem Werk »ausschließlich um eine gewisse Übertragung von Gebärdensprachmustern auf das Instrument bemüht«³ und »entlang der Grammatik und Syntax der Gebärdensprache komponiert«⁴ hat. Anzumerken ist hierbei, dass

[d]ie in den 1960er Jahren einsetzende linguistische Untersuchung von Gebärdensprachen als natürliche, einzelsprachlich organisierte Kommunikationsform Gehörloser [...] eindeutige Belege für deren reichhaltig differenzierte Struktur [liefert], die sie entlang der klassischen linguistischen Ebenen als vollwertige, den Lautsprachen in jeder Hinsicht ebenbürtige Kommunikationsform ausweist.⁵

Vor diesem Hintergrund setze ich mich hauptsächlich mit zwei Fragen auseinander: 1. (Wie) Lässt sich dieses Werk tatsächlich aus gebärdensprachlicher Sicht betrachten? 2. Welche Rolle spielt hierbei der Klang?

Gebärdensprachliche Annäherung⁶

Vorwissen

Oehring zieht und sieht (im buchstäblichen Sinne) eine Parallele zwischen der körperlichen Bewegung von Gebärdensprachler*innen und der von Instrumentalspieler*innen. Vor allem bezieht sich diese Parallele auf die Möglichkeit der *simultanen* Bewegung, die sowohl beim Gebärden als auch beim Instrumentalspiel zu beobachten ist. Im Zusammenhang mit dem Instrumentalwerk *Losheit* für zwei Kontrabässe (1992), das Oehring ein Jahr zuvor komponiert hat, brachte er dies wie folgt zum Ausdruck:

They [the players] are often required to do a number of different things at once, like playing a run *arco*, while at the same time plucking an open string and knocking on the

2 Gebärdensprache ist nicht universell. Jedes Land hat seine eigene (nationale) Gebärdensprache. Die Deutsche Gebärdensprache (DGS) wurde im Jahr 2002 gesetzlich anerkannt.

3 E-Mail Korrespondenz vom 7.8.2013.

4 Ebd.

5 Fehrmann / Iversen / Adam 2012, 103.

6 In der vorliegenden Arbeit klammere ich bewusst andere Ebenen der ›Übersetzung‹ von Gebärdensprache in Musik aus, die für Oehrings Arbeit ebenso relevant sind (z.B. in Bezug auf filmische Kompositionsstruktur und Gebärdensprache *als* Musiktext) und fokussiere mich auf die sichtbare Bewegung.

instrument; this is a reflection on the possibilities of sign language: being the only language that takes place in space as well as in time, it allows you to express different things simultaneously; in this it is nearer to music than any ›sounding‹ language.⁷

Während die lautsprachliche Produktion »auf die Möglichkeiten des Stimmapparates beschränkt«⁸ ist, können in der Gebärdensprache »gleichzeitig und unabhängig voneinander mehrere Artikulatoren sprachliche Elemente produzieren«⁹. Zu den Artikulatoren bzw. Körperbereichen der Gebärdensprache, die lexikalische, syntaktische, grammatikalische sowie prosodische Funktionen erfüllen, gehören: Hände, Arme, Gesicht (Mimik, Mundbild), Kopf/Hals und Oberkörper/Schultern.¹⁰ Oehring »Anknüpfungspunkt besteht darin, die verschiedenen Bewegungen, die mit der Grammatik der Gebärdensprache zu tun haben, die Gleichzeitigkeit der körperlichen [...] Bewegungen [...] in Musik zu übertragen.«¹¹ Diesbezüglich spricht er von einem gewissen »Umweg«:

Für mich ist interessant zu suchen: Wie kann ich mir ein eigenes Schriftsystem finden in meiner ureigenen Sprache [Gebärdensprache]? Und der Umweg ist [...] mit Sicherheit über Noten, weil Musiker [...] ja auch bestimmte Bewegungen ausführen, und die Bewegungen [...] ihnen eingeschrieben [sind], das ist ihre Sprache [...]. Also, ein Pianist, der ständig diese Bewegungen übt, ist ähnlich, wie wenn man als Kind mit Gebärden aufwächst. Das schreibt sich ein und gehört dann zu dem Menschen.¹²

Sein kompositorisches Ziel, der Gebärdensprache eine Schriftform zu verleihen, bedeutet aber nicht, dass es sich hierbei um eine semantische Übertragung handelt, sodass man Oehring's Musik in Gebärdensprache ›verstehen‹ könnte. Vielmehr fokussiert und beschränkt er sich auf die Grammatik der Gebärdensprache bzw. auf deren Erzählstruktur an sich, es gibt daher – so Oehring – »eine indirekte Anwesenheit beziehungsweise eine intensive Existenz durch Abwesenheit von Gebärden«¹³. Was für einen (musikalischen) »Umweg« macht nun Oehring bei *Foxfire Eins*?

7 Oehring, zit. nach Solare 2000, 4.

8 Becker / Meyenn 2012, 52.

9 Ebd.

10 Vgl. hierzu Prillwitz 2005, 31.

11 Oehring, zit. nach Nauck 1997, 14.

12 Ders., zit. nach Vollhaber 1997, 48.

13 E-mail Korrespondenz vom 7.8.2013.

Zweihandtechnik

Der/die Cellist*in wird mit folgender Notation konfrontiert:

The image shows a handwritten musical score for a cello. It consists of two staves: the upper staff is labeled 'R.H.' (Right Hand) and the lower staff is labeled 'L.H.' (Left Hand). The music is written in a 4/4 time signature. The notation is highly rhythmic and includes many accidentals (sharps, flats, naturals) and dynamic markings such as 'mf' and 'p'. Above the staves, there are several groups of notes with a '3' above them, indicating triplets. The notes are often marked with 'x' or 'b x', suggesting specific bowing or fingering techniques. The overall style is that of a working draft or a composer's sketch.

Beispiel 1: *Foxfire Eins*, natriumpentothal, Version für Violoncello, ©Copyright 1994 by Bote & Bock Musik- und Bühnenverlag GmbH & Co. Mit freundlicher Genehmigung von Boosey & Hawkes Bote & Bock, Berlin

Das obere Notensystem ist für die rechte und das untere für die linke Hand gedacht. Die notierten Töne werden auf dem Cello durch einen ›Fingerschlag‹¹⁴ realisiert, sodass die beiden Hände in ähnlicher Weise Klopfbewegungen ausführen. Oehring notiert das Werk also mittels der Zweihandtechnik, die eher im Bereich der Rockmusik verbreitet und unter dem Namen ›Tapping‹ bekannt ist.¹⁵ Auf dem Cello ist diese Technik ziemlich ungewöhnlich und unbequem, zumal die rechte Hand, die ›normalerweise‹ für den Bogen zuständig ist oder fürs Pizzicato eingesetzt wird, hier wie die linke Hand aufzusetzen hat. Hinzukommt, dass Oehring auch der rechten, dafür ungeübten Hand, exakte Tonhöhen vorschreibt. Dadurch, dass der/die Interpret*in die Töne nicht so hört, wie er/sie eigentlich gewohnt ist, spielt die visuelle Orientierung beim Zurechtfinden der Töne auf dem Griffbrett in der Tat eine entscheidende Rolle. Oehring, der sich sicherlich dieser Herausforderung bewusst war, machte auf den visuellen Aspekt dieser Technik folgendermaßen aufmerksam: »Bei *Foxfire 1* [...] muß der Instrumentalist komplett neu lernen, das Instrument zu spielen, um die Töne hervorzubringen, weil die Komposition in Form von Bewegungen abläuft. Und diese Bewegungen sind Gebärden sehr ähnlich.«¹⁶ Welche Bewegungen sind es denn genau, die als

14 Vgl. hierzu Maurer 2014, 87f.

15 Vgl. hierzu Wicke / Ziegenrucker 1997, 540.

16 Oehring, zit. nach Nauck 1997, 15.

gebärden(sprach)ähnlich aufgefasst werden können (diese Frage auch in DGS, siehe Videobeispiel 2 – 00:12–00:21)?

Zunächst ist die Zweihandtechnik selbst mit der Gebärdensprache in Verbindung zu bringen, weil rechte und linke Hand (sich) ›zweistimmig‹ artikulieren. Zweifellos führen beide Hände beim ›klassischen‹ Cellospiel auch verschiedene Bewegungen aus, die gleichzeitig stattfinden. Allerdings zielen diese Bewegungen auf *einen* Klang hin, während bei der Zweihandtechnik jede Hand ihre *eigene* Stimme bekommt. Die rechte und linke Hand ›klingen‹ unabhängig voneinander. Interessanterweise wird die Kombination der beiden Hände in der Gebärdensprache tatsächlich als zweistimmig *gesehen*. Gisela Fehrmann und Ludwig Jäger meinen hierzu: »Die Tatsache, daß in Gebärdensprachen aufgrund modalitätsspezifischer Artikulationsbedingungen zwei sprachliche Zeichen simultan geäußert werden können, eröffnet Gebärdensprechern gleichsam die Möglichkeit einer ›doppelten‹ bzw. ›zweistimmigen‹ Zeichenproduktion.«¹⁷ Die Zweistimmigkeit der beiden Hände unterliegt des Weiteren »phonotaktischen (kombinatorischen) Beschränkungen«¹⁸, und zwar »der Regel der Symmetrie und der Regel der Dominanz.«¹⁹ Fehrmann und Jäger erklären dies noch genauer (Gebärdenbeispiele und Erklärung in DGS, siehe Videobeispiel 1²⁰):

Bei der *Symmetriemform* haben beide Hände die gleiche strukturelle Komposition und werden simultan oder alternierend – und zwar entweder gleich oder spiegelbildlich – bewegt. Zweihändig artikulierte Gebärdenzeichen, bei denen sich die Handform der bewegten (dominanten) Hand von der Handform der unbewegten (nicht dominanten) Hand unterscheidet, werden als *Dominanzform* bezeichnet.²¹



https://storage.gmth.de/proceedings/articles/16/attachments/p16-16_video_01.mp4

Videobeispiel 1: Vortrag im Gemeindesaal der Evangelischen Gehörlosengemeinde Berlin. Aufgenommen am 22.4.2017. Zustimmung für die Veröffentlichung seitens aller Anwesenden

17 Fehrmann / Jäger 2004a, 184.

18 Happ 2005, 12.

19 Ebd.

20 Gebärdenbeispiele für Symmetriemform: BUCH, WIE, MORGEN (00:08–00:14) und für Dominanzform: GEBÄRDENSPRACHE, KULTUR, LEISTUNG (00:23–00:26).

21 Fehrmann / Jäger 2004b, 319.

Meiner Ansicht nach können die (Klopf-)Bewegungen der Zweihandtechnik mit den beiden genannten Formen verglichen werden. Die *Symmetrieform* kommt dadurch zustande, dass die rechte und linke Hand sich stets in gleichen Intervallen bewegen, wie im Takt 16 (Beispiel 2). Die beiden Hände stehen im Grunde immer in einem Halbtonabstand. Aus gebärdensprachlicher Sicht gesprochen entsteht hier eine ›alternierende und gleiche Symmetrieform‹.²² Die *Dominanzform* kommt dadurch zustande, dass eine Hand (die nicht dominante Hand) einen Ton aushält, während die andere (die dominante Hand) sich fortbewegt bzw. artikuliert, wie im Takt 34 (Beispiel 3, siehe Videobeispiel 2 – 02:30–2:37).

Beispiel 2: *Foxfire Eins*, natriumpentothal, Version für Violoncello, ©Copyright 1994 by Bote & Bock Musik- und Bühnenverlag GmbH & Co. Mit freundlicher Genehmigung von Boosey & Hawkes Bote & Bock, Berlin

Notenbeispiel 3: *Foxfire Eins*, natriumpentothal, Version für Violoncello, ©Copyright 1994 by Bote & Bock Musik- und Bühnenverlag GmbH & Co. Mit freundlicher Genehmigung von Boosey & Hawkes Bote & Bock, Berlin

22 Ein anderes Beispiel für Symmetrieform (simultan und gleich), siehe hierzu Videobeispiel 2 – 01:49–02:29.

Die Takte 73 bis 77 (Notenbeispiel 4, siehe Videobeispiel 2 – 02:38–02:51) sind als ein Zusammenspiel von Dominanz- und Symmetrieform zu sehen: zunächst eine Dominanzform mit einer dominanten rechten Hand (T. 73–74), dann eine ›simultane und gleiche Symmetrieform‹ (T. 74–75), gefolgt von einer Dominanzform mit einer dominanten linken Hand (T. 76–77). Bemerkenswert ist, dass eine solche Kombination beider Hände, in der es nicht *die* dominante Hand gibt bzw. die rechte und linke Hand gleichberechtigt sind, zu einer der poetischen Möglichkeiten der Gebårdensprache gehört. Darauf weisen Edward Klima und Ursula Bellugi ausdrücklich hin:

Balance between the two hands. In everyday signing, signers tend to use their dominant hand as the active hand.²³ Thus in conversation there is typically an imbalance in the use of two hands by any individual signer. [...] In the poetic tradition [...] one type of [...] poetic structure consists of a pattern of hand alternation that keeps the two hands more equally active.²⁴

73 $\text{♩} = 44$

74 $\text{♩} = 44$

75 $\text{♩} = 44$

76 $\text{♩} = 60$

77 $\text{♩} = 40$

sf extrem kompakt

arco

(dämpfer sub. mp (leicht))

Beispiel 4: *Foxfire Eins*, natriumpentothal, Version für Violoncello, ©Copyright 1994 by Bote & Bock Musik- und Bühnenverlag GmbH & Co. Mit freundlicher Genehmigung von Boosey & Hawkes Bote & Bock, Berlin

23 Für Rechtshänder ist dies die rechte, für Linkshänder die linke Hand.

24 Klima / Bellugi 1976, 346f.

Erwähnenswert hierbei ist *Gebärdensprachpoesie*, die von diesen und anderen poetischen Möglichkeiten Gebrauch macht und nicht zuletzt seitens gehörloser Menschen oft als ›Lied‹ oder ›Gesang‹ bezeichnet wird.²⁵ Die beiden nachfolgenden Punkte meiner Analyse, *Repetition* und *gleichmäßiger Rhythmus*, gehören ebenfalls zu den poetischen Mitteln, die dafür eingesetzt werden, die Gebärdensprache ›poetischer‹, ja ›singender‹ zu machen (Erklärung auch in DGS, siehe Videobeispiel 2 – 02:54–03:10).

Repetition – Im Zusammenhang mit Gebärdengröße

Repetition ist in diesem Werk ein häufig auftauchendes Element, das buchstäblich ins Auge fällt. Zum Beispiel muss der/die Cellist*in den Takt 29 mindestens elf Mal spielen (Notenbeispiel 5), oder die rechte Hand hat vom Takt 22 bis 32 Sechzehntel-Ketten zu spielen (die Wiederholungen mitgerechnet sind es insgesamt mindestens 36 Takte), die einzig aus zwei Tönen bestehen: f^2 -e.

Fortwährend denselben Ton (oder dieselben Töne) zu spielen bedeutet – auf der visuellen Ebene – stets die *gleiche* Bewegung bzw. Gebärde auszuführen (siehe Videobeispiel 2 – 00:35–01:27). »Repetition of entire signs« – so schrieb Rachel Sutton-Spence – »may create a range of poetic effects.«²⁶ Sutton-Spence wies diesbezüglich außerdem darauf hin, dass der poetische Effekt noch gesteigert werden kann, wenn die zu wiederholende Gebärde im Verlauf der Entwicklung etwas modifiziert auftritt: »Repeating signs with small alteration is also highly effective. Modifying repeated signs slightly is one way to show how something may appear the same but be perceived very differently depending on the context. Modified repeated signs can contrast emotions in different situations.«²⁷ Erwähnenswert ist hierbei, dass insbesondere die *Größe* der Gebärde eng mit Emotion

25 Die gehörlose Solistin Christina Schönfeld, die oftmals an Bühnenwerken Oehrings beteiligt war, sagte beispielsweise: »[...] für Hörende ist so etwas wie Singen eben etwas Besonderes und was anderes. Und ich kann zeigen, daß ich auch mit Gebärdensprache poetisch umgehen kann, [...]« (Schönfeld, zit. nach Vollhaber 1997, 54).

26 Sutton-Spence 2012, 1015. Hier fügt sie noch hinzu: »[...] repeating signs that are aesthetically pleasing will increase the audience's enjoyment.« (ebd.). Siehe hierzu auch eine Gebärdensprachpoesie *Tears of Life*, bei der die Gebärde der linken Hand (›Träne‹) stets wiederholt wird. https://www.youtube.com/watch?v=_A5KIYg-q88 (17.7.2017)

27 Ebd., 1015f.

verbunden ist. Sie gehört zu einer der manuell-prosodischen Elemente der Gebärdensprache²⁸ und wird in der Gebärdensprachlinguistik häufig mit Lautstärke der (laut-)gesprochenen Sprache assoziiert. Ulrike Wrobel schrieb hierzu: »Werden Gebärden mit reduzierter Bewegung ausgeführt und kleiner als normal üblich gebildet, wird das mit einem Flüstern in Lautsprachen verglichen [...]. [D]ie Lautstärke einer Äußerung [kann] erhöht werden [...], wenn die Bewegungen vergrößert [...] werden.«²⁹ Mit Blick auf die Zweihandtechnik lässt sich behaupten, dass diese Verknüpfung wirklich hör- und sichtbar gemacht wird. Denn bei der Anschlagstechnik hängt die Lautstärke unmittelbar davon ab, wie stark der/die Cellist*in seinen/ihren Finger auf dem Griffbrett setzt. »Höhere« Lautstärke z.B. setzt kräftigeres Aufsetzen der Finger voraus, und dies wiederum erfordert eine größere Bewegung. Oehring modifiziert demnach die Repetition durch die (extreme) dynamische Veränderung oder – aus gebärdensprachlicher Sicht gesprochen – durch die Veränderung der Gebärdengröße (Notenbeispiel 5, Erklärung auch in DGS, siehe Videobeispiel 2 – 03:12–04:05).

Gleichmäßiger Rhythmus

Neben der Repetition ist der gleichmäßige, ja geradezu metronomische Rhythmus in diesem Werk ebenso auf- wie augenfällig. Bei Oehring scheint es nicht darum zu gehen, einzelne Töne zu rhythmisieren, sondern vielmehr um ein vorgedachtes Gebärdemuster, das ein bestimmtes rhythmisches Pattern zur Folge hat. Bemerkenswert ist, dass ein solches gleichmäßiges rhythmisches Pattern in der poetischen Gestaltung der Gebärdensprache bevorzugt wird: »Rhythm is experienced only if the audience has identified the patterns of regularity. Repeated use of movements and holds with identical timing can be highly poetic. [...] In some poems, the [...] regular ›metronome‹ beat of the signing in performance can signal poetic intent.«³⁰

28 Vgl. hierzu Schidlowski 2005, 99f.

29 Wrobel 2007, 23. Siehe hierzu auch den Abschnitt »Whispering and shouting« von Baker Anne und Bepie van den Bogarde 2016, 88.

30 Sutton-Spence 2012, 1014.

Gebärden-Klang?!

Auf diese poetischen Möglichkeiten, die eine wesentliche Grundlage für meine Analyse bilden, hat der Komponist Oehring allerdings – im Zusammenhang mit dem Instrumentalwerk *Foxfire Eins* oder in Bezug auf die Querverbindung zwischen Musik und Gebärdensprache überhaupt – nie (oder vielleicht noch nicht?) hingewiesen. Ich war neugierig, was die Muttersprachler selbst dazu sagen, so hielt ich am 22.4.2017 einen Vortrag in der Evangelischen Gehörlosengemeinde Berlin, worin ich dem gehörlosen Publikum Oehring's Werk vorgespielt und anschließend meine gebärdensprachliche Analyse in DGS erklärt habe (die beiden Videoausschnitte stammen aus diesem Vortrag).

The image shows three systems of handwritten musical notation for a cello. The first system (measures 21-24) is marked with a tempo of $\text{♩} = 60$ and includes the instruction "4x SPIELEN!". The second system (measures 25-28) is marked "3x SPIELEN". The third system (measures 29-32) includes the instruction "Takt 29 mindestens 11x spielen / pp".

Annotations and performance instructions include:

- "L.H. dämpft alle Saiten" (Left hand damps all strings)
- "im Verlauf der Wdh. kontinuierlich Wmpf. ausfließet" (during the course of the repetition, the sound continuously flows out)
- "ohne Dämpfung" (without damping)
- "1.H. mit 2+3. Finger Saiten p. Intervalle ad lib./immer ändern/Ausfließen wies.H." (Right hand with 2nd and 3rd fingers plucks strings in intervals ad lib./always change/flow out like the left hand)
- "ppp" (pianississimo) and "pp" (pianissimo) dynamic markings.

Beispiel 5: *Foxfire Eins*, natriumpentothal, Version für Violoncello, ©Copyright 1994 by Bote & Bock Musik- und Bühnenverlag GmbH & Co. Mit freundlicher Genehmigung von Boosey & Hawkes Bote & Bock, Berlin



https://storage.gmth.de/proceedings/articles/16/attachments/p16-16_video_02.mp4

Videobeispiel 2: Vortrag im Gemeindesaal der Evangelischen Gehörlosengemeinde Berlin. Aufgenommen am 22.4.2017. Zustimmung für die Veröffentlichung seitens aller Anwesenden

Erstaunlicherweise wurde meine Analyse überzeugend aufgenommen, sodass letztlich sogar die Frage kam, wie man dieses Stück überhaupt spielen könne, ohne die Gebärdensprache zu beherrschen. In diesem Sinne war auch beispielsweise die Frage zu verstehen, ob alle Musiker*Innen nun diese Zweihandtechnik lernen ›müssen‹ oder doch ›freiwillig‹ lernen.³¹

Hörende Menschen aber werden letztlich fragen, wie dieses Werk *klingt* . Der ›Klang‹ der beschriebenen Zweihandtechnik wird durch starkes Aufsetzen der Finger selbst hervorgebracht, was zugleich bedeutet, dass der Klang eher als ›Begleiterscheinung‹ zu sehen/hören ist.

Dass es zwischen Gebärde und Klang einen Zusammenhang gibt, ist keineswegs neu. Beim ›klassischen‹ Cellospiel ist dies immer vorhanden: um überhaupt einen Klang hervorzubringen, muss der/die Instrumentalspieler*in sich bewegen und dabei ganz bestimmte Bewegungen ausführen. Dass die Gebärde aber wie bei *Foxfire Eins* den Vorrang hat, ist ungewöhnlich.

Der wesentliche Unterschied ist meiner Ansicht nach folgender: Beim ›klassischen‹ Cellospiel hat der/die Interpret*in eine bestimmte Klangvorstellung und um diesen Klang zu ›erreichen‹, wird die dazu benötigte Bewegung/Technik eingesetzt. Die Gebärde ist demnach um des Klanges willen da. Sie ist zwar nicht unwichtig, wird selbst aber nicht hörbar gemacht. Bei Oehring scheint es umgekehrt zu sein. Der Klang ist um der Gebärde willen da. Es ist sogar ein ›Klang‹, der auch in einem *gehörlosen* Raum sicht- und hörbar gemacht werden kann.

In diesem Sinne komme ich zum Schluss noch auf das – anfangs erwähnte – Missverständnis zurück: Vielleicht war die Einteilung meines Beitrags in die Sektion: *Klang als Analysekategorie* doch kein Missverständnis, sondern ein *Verständnis* für einen Klang, bei dem das Hören-Können auch eine ›zweite Rolle‹³² spielen kann und darf. Klang als ›Wundertüte‹ eben?

31 Daher betone ich in dem Video (Videobeispiel 2 – 04:13–04:52) nochmals, dass es hierbei um meine *eigene* Analyse geht, die ich im Laufe des Übeprozesses erst entdeckt habe.

32 Dieser Ausdruck stammt von dem Komponisten Oehring. Über sein Bühnenwerk *Self-Liberator* (1994), in dem zwei gehörlose Solistinnen im Zentrum stehen, äußerte er sich wie folgt: »Die eigentliche Revolution. Nicht: dass Taube hörend gemacht werden. Das geht ja nicht. Sondern:

Literatur

- Baker, Anne / Beppie van den Bogaerde (2016), »Interaction and discourse«, in: *The Linguistics of Sign Language. An Introduction*, hg. von Anne Baker, Beppie van den Bogaerde, Roland Pfau und Trude Schermer, Amsterdam: John Benjamins, 73–92.
- Becker, Claudia / Alexander von Meyenn (2012), »Phonologie. Der Aufbau gebärdensprachlicher Zeichen«, in: *Handbuch deutsche Gebärdensprache. Sprachwissenschaftliche und anwendungsbezogene Perspektiven*, hg. von Hanna Eichmann, Mathe Hansen und Jens Hessmann, Seedorf: Signum, 31–60.
- Fehrmann, Gisela / Wiebke Iversen / Meike Adam (2012), »Gebärde«, in: *Handbuch der Mediologie. Signaturen des Medialen*, hg. von Christina Bartz, Ludwig Jäger, Marcus Krause und Erika Linz, München: Wilhelm Fink, 103–112.
- Fehrmann / Ludwig Jäger (2004a), »Sprachraum – Raumsprache. Raumstrategien in Gebärdensprachen und ihre Bedeutung für die kognitive Strukturierung«, in: *Medialität und Mentalität. Theoretische und empirische Studien zum Verhältnis von Sprache, Subjektivität und Kognition*, hg. von Ludwig Jäger und Erika Linz, München: Wilhelm Fink, 177–191.
- Fehrmann / Ludwig Jäger (2004b), »Sprachbewegung und Raumerinnerung. Zur topographischen Medialität der Gebärdensprachen«, in: *Kunst der Bewegung. Kinästhetische Wahrnehmung und Probedandeln in virtuellen Welten*, hg. von Christina Lechtermann und Carsten Mosch, Bern: Lang, 311–335.
- Happ, Daniela (2005), »DGS-Grammatik. Manuelle und nicht manuelle Module der Deutschen Gebärdensprache (DGS): Linguistische Aspekte«, in: *Gebärdensprachen. Struktur, Erwerb, Verwendung*, hg. von Helen Leuninger und Daniela Happ, Hamburg: Buske, 9–28.
- Klima, Edward S. / Ursula Bellugi (1976), »Poetry and Song in a Language without Sound«, in: dies., *The Signs of Language*, Cambridge MA: Harvard University Press, 340–374.
- Maurer, Barbara (2014), *Saitenweise. Neue Klangphänomene auf Streichinstrumenten und ihre Notation*, Wiesbaden: Breikopf & Härtel.
- Nauck, Gisela (1997), »Verborgene Geschichten. Zu den Grundlagen der Musik von Helmut Oehring«, *Positionen* 32, 12–15.
- Oehring, Helmut (2011), *Mit anderen Augen. Vom Kind gehörloser Eltern zum Komponisten*, München: btb.

dass diese Hallen der Hörenden in Besitz genommen werden von Bürgern bislang zweiter Klasse. Von Tauben. Menschen ohne Gehör. Die jetzt und hier die Solisten und, neben der erklingenden Musik, Gravitationszentren des Abends sind. Hören können spielt eine wirklich schöne aber zweite Rolle. Es geht auch um die Gehörlosengemeinschaft, um den Wandel der Zeit.« (Oehring 2011, 78)

- Prillwitz, Sigmund (2005), »Phonologie. Das Sprachinstrument von Gebärdensprachen und die phonologische Umsetzung für die Handformkomponente der DGS«, in: *Gebärdensprachen. Struktur, Erwerb, Verwendung*, hg. von Helen Leuninger und Daniela Happ, Hamburg: Buske, 29–58.
- Schidlowski, Antje (2005), »Zum vokalen Ausdruck von Emotionen beim Dolmetschen von Deutsch in Deutsche Gebärdensprache. Eine experimentelle Untersuchung«, *Das Zeichen* 19/69, 90–105.
- Solare, Maria Carlos (2000), »Helmut Oehring in Profile«, *Tempo* 213, 2–4.
- Sutton-Spence, Rachel (2012), »Poetry«, in: *Sign Language. An International Handbook*, hg. von Roland Pfau, Markus Steinbach und Bencie Woll, Berlin: Walter de Gruyter, 998–1022.
- Vollhaber, Tomas (1997), »Eine Oper in Laut- und Gebärdensprache. ›Das D´Amato System‹«, *Das Zeichen* 11/39, 44–56.
- Wicke, Peter / Kai-Erik Ziegenrucker / Wieland Ziegenrucker (1997), *Handbuch der populären Musik*, Zürich: Atlantis Musikbuch.
- Wrobel, Ulrike (2007), *Raum als kommunikative Ressource. Eine handlungstheoretische Analyse visueller Sprachen*, Diss., Universität München, Frankfurt am Main: Lang.

© 2020 Chae-Lin Kim (c.kim@udk-berlin.de)

Universität der Künste Berlin

Kim, Chae-Lin (2020), »Gebärden-Klang?! Musik und Gebärdensprache bei Helmut Oehring«, in: *›Klang‹: Wundertüte oder Stiefkind der Musiktheorie. 16. Jahreskongress der Gesellschaft für Musiktheorie Hannover 2016 (= GMTH Proceedings 2016)*, hg. von Britta Giesecke von Bergh, Volker Helbing, Sebastian Knappe und Sören Sönksen, 231–243. <https://doi.org/10.31751/p.16>.

veröffentlicht / first published: 01/10/2020

4. Instrumentation, Orchestration, Registrierung

Fabien Lévy*

Funktionale Orchestration: Ein Fach in seiner Vorgeschichte¹

ABSTRACT: Orchestrierung wurde bisher hauptsächlich auf eine intuitive, non-verbale musikalische Art und Weise unterrichtet und Traktate zur Orchestrierung widmen sich vor allem den Instrumenten (Instrumentenkunde). Der Komponist und Professor für Orchestrierung am nationalen Konservatorium in Paris, Marc-André Dalbavie (1961–), und einige seiner ehemaligen Studierenden haben seit den 1990er Jahren unter dem Begriff ›funktionale Orchestrierung‹ allgemeine und verbalisierte Prinzipien der Orchestrierung entwickelt, die meisten davon basierend auf Akustik, Psychoakustik und üblicher Praxis. Ich präsentiere im Folgenden eine Auswahl dieser Funktionen und einige damit in Verbindung stehende Beispiele aus der Literatur.

Orchestration has been mainly taught in a quite intuitive and non-verbalized musical way, and treatises in orchestration are mostly treatises on instruments. Since the 90's, under the name ›functional orchestration‹, the composer and orchestration professor at the national Paris conservatory, Marc-André Dalbavie (1961–), and a few of his former students have developed some general and verbalized principles of orchestration, mostly based on acoustics, psychoacoustics and common practice. I briefly present some of these functions and a few related examples from the literature.

Schlagworte/Keywords: doubling; functional orchestration; funktionale Orchestration; Instrumentation; instrumentation; Klang; Mixtur; mixture; sound; Verdopplungen

Die meisten Lehrbücher der Instrumentation – und dies gilt sowohl für Hector Berlioz' Gründungs-Traktat von 1844 als auch für die jüngeren Referenzbücher von Samuel Adler, Cecil Forsyth, Walter Piston und Casella/Mortari – sind, anders als ihr Titel suggeriert, eher Lehrbücher der Instrumentenkunde als der Instrumentation. Die Traktate von Rimskij-Korsakov (publ. 1913) und Koechlin (1954–59) gehören zu den seltenen Ausnahmen echter Instrumentationslehrwerke, legen aber eher allgemeine Prinzipien dar, vor allem in Bezug auf die Verknüpfung der Instrumente, die Führung der Stimmen und die Formartikulation. Zudem handelt es sich größtenteils um aus persönlichen Erfahrungen stammende, wenig systematische und nur selten akustisch abgestützte Informationen.

* Keynote-Beitrag

1 Ich danke William Lepp und Volker Helbing für ihre Bemerkungen und Korrekturen.

Im Zuge meines Kompositionsstudiums in Frankreich, wo das Studium der Orchestration eine bedeutende Rolle spielt (die erste unabhängige Orchesterungsklasse wurde 1978 von Marius Constant gegründet und unterrichtet), hatte ich selbst zahlreiche Orchesterungslehrer, die sicherlich brillant, aber zum größten Teil intuitiv waren. Einzig meinem letzten Lehrer, Marc-André Dalbavie (1961–), ist es gelungen, ausgehend von pseudo-akustischen Eigenschaften (wie Rimskij-Korsakov), bestimmte Prinzipien zu isolieren und verbalisieren. Diese sind die Projektionswirkung der Instrumente, die Verschmelzung der Klangfarben sowie logische Prinzipien hinsichtlich der Gestaltung von Kontrasten und der Formartikulation.

Im Laufe meiner eigenen, über zehnjährigen Lehrpraxis in Instrumentation (als einem von der Komposition abgetrenntem Fach) in Berlin, New York, Detmold und Leipzig stellte ich fest, wie sehr diese verbalisierten Prinzipien einer funktionalen Orchestration, obgleich nach wie vor fragil und nicht wissenschaftlich validiert, den Studierenden erlauben, die Begriffe schneller und solider zu erfassen. Außerdem wurde deutlich, wie sehr diese Prinzipien eine universelle und zeitlose Gültigkeit zu haben scheinen, auch wenn sie stets anders interpretiert wurden, von Haydn über Schubert und Brahms bis hin zu Ligeti, Beat Furrer und zur *musique spectrale*, ja selbst bis zur elektroakustischen Musik.

Gleichwohl befinden wir uns nach wie vor in der Vorgeschichte dieser Disziplin, vergleichbar mit den ersten stotternden Verbalisierungen einer funktionalen Harmonielehre zu Beginn des 18. Jahrhunderts. Ich werde hier dennoch versuchen, einige Prinzipien dieser funktionalen Orchestration kurz zu präsentieren und darüber hinaus für verstärkte musikalische, musikwissenschaftliche und naturwissenschaftliche Forschungen zu plädieren, um die Entwicklung dieser immer noch jungen Disziplin zu beschleunigen.

A. Zielsetzung der funktionalen Orchestration

Die funktionale Orchestration umfasst grundsätzlich vier Zielsetzungen:

1. Erweiterung des bislang auf Register und Dynamik beschränkten Verständnisses der Instrumentation um weitere ›Dimensionen‹, um die Funktion der Instrumente innerhalb des Orchesters besser zu verstehen.
2. Isolierung und Verbalisierung universeller Prinzipien der Komposition von Timbres. Derlei Prinzipien wurden manchmal mit Hilfe der Akustik oder Psychoakustik fundiert.

3. Erarbeitung allgemeiner Teilfunktionen, um Stimmführungsprinzipien wie zum Beispiel Verschmelzung/Trennung, Hauptstimme/Nebstimme/Begleitung und Formprinzipien wie Kontrast, Überblendung, Klimax, Crescendo zu kategorisieren.
4. Identifikation, Kategorisierung und Verfeinerung dieser Funktionen und ihrer Mechanismen. Die Techniken haben sich im Laufe der Geschichte verändert. Brahms hatte im Allgemeinen andere Vorstellungen vom Orchesterklang als Schubert. Die Prinzipien bleiben jedoch die gleichen und wurden von den ›besseren‹ Komponisten zumindest intuitiv beachtet.

B. Teilfunktionen in einer Instrumentation

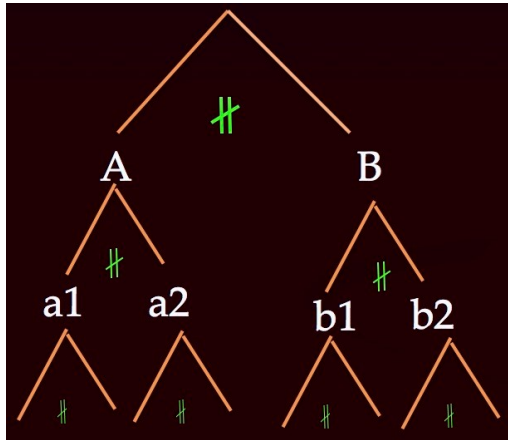
Eine zusammenfassende Beschreibung der Methoden der funktionalen Orchestration stellt sich nach wie vor als schwierig dar. Dennoch kann man allgemein acht Teilfunktionen erkennen, die in der funktionalen Orchestration erarbeitet wurden.

1. Intensitätsfunktionen, Formartikulation durch Dynamik

Instrumentationstechniken für die Dynamik, für übergreifende Crescendi und Decrescendi, für Höhepunkte und für die Verstärkung eines Elementes (Schaffung klanglicher Analogien auf unterschiedlicher Dynamik – z.B. in Ravels Bolero oder bei Brahms).

2. Formartikulation durch Kontrast

Kontraste zwischen verschiedenen Sätzen, Motiven, Elementen, sowie lokale Kontraste zwischen untergeordneten Teilmotiven und Teilelementen. Beispiele für das letztere sind ›Frage und Antwort‹, Arsis und Thesis, Schlussbildung, Akzente usw. Unter anderen gilt das Prinzip der ›Baum-Logik‹, d.h. Kontraste auf übergeordneten Stufen sind oft stärker als Kontraste auf unteren Stufen der Satzkonstruktion (Bsp. 1).



Beispiel 1: Schematische Darstellung des Prinzips der ›Baum-Logik‹

3. Satzartikulation: Stimmführung

Instrumentationsstrategien und Techniken für die Trennung von Hauptstimme und Nebenstimme, von Melodie und Begleitung und zwischen verschiedenen Stimmen. Differenzierung der Stimmen im Sinne ihres je spezifischen Gewichts im Tonsatz. Differenzierungs- oder Fusionsstrategien von Ebenen. Beispiele zu diesen Techniken sind zu finden bei Komponisten wie Arnold Schönberg (*Fünf Orchesterstücke* op. 16), Franz Schreker (Vorspiel zur Oper *Die Gezeichneten*), die verschiedene Stimmen und Ebenen als unabhängige klar hörbare Stimmen trennen. Dagegen streben Komponisten wie György Ligeti (z.B. im *Kammerkonzert*), Claude Debussy oder Beat Furrer (z.B. in *Still* oder *Nuun*) nach einer Verschmelzung der Ebenen. Ein weiterer wichtiger Punkt in dieser Kategorie ist die Behandlung von neuen Einsätzen eines Motivs (dem Einsatz geht zum Beispiel bei den Klassikern oft eine kleine Pause voraus).

4. Satzartikulation: Überblendungsstrategien

Für Strategien und Techniken der Überblendung stellen sich grundsätzliche Fragen wie: Realisation durch gemeinsame Töne oder nicht? Welche Instrumente eignen sich für einen Überblendungseffekt? Thematisiert werden z.B. Überblendungsstrategien für die Hauptlinien und für verschiedene Texturen, ›Klangfarbenmelodie‹ bei Wagner oder Schönberg, usw.

5. Klangerschaffung: Verdopplungen

Es gibt verschiedene Arten von Verdopplungen, die sich in sechs Kategorien einordnen lassen (die genaue Ausarbeitung und Denominierung dieser Begrifflichkeit überlasse ich den Musikwissenschaftlern):

- a) *Verdichtungsverdopplungen*: mehr tiefe oder hohe Frequenzen, mehr Klangdichte (z.B.: Kb. mit den Celli; Violinen in Oktaven)
- b) *Präzisionsverdopplungen* (z.B. Fg. mit den Celli für die Präzisierung des Tons)
- c) *Verstärkungsverdopplungen*: hier steht der dynamische Aspekt im Vordergrund
- d) *Raumverdopplungen*: Erweiterung der Raumprojektion eines Klanges (z.B. eine kaum hörbare Flöte, die in der zweiten Oktave unisono mit den Geigen spielt, wie bei Mozart)
- e) *Klangverdopplungen*: Klangveränderung durch Verdopplung, wobei die verschiedenen Instrumente dennoch erkennbar bleiben (zum Beispiel Xyl.+Flöte bei Bartók)
- f) *Mixturen*: Der aus der Orgeltechnik übernommene Terminus bezeichnet eine Verdopplung, bei der zwei Instrumente zu einem dritten, virtuellen und klanglich neuen verschmelzen (einige Beispiele werden in Abschnitt C.2 benannt).

In der Praxis kann es vorkommen, dass eine Verdopplung in mehrere dieser Kategorien fällt.

6. Klangerschaffung: Akkordinstrumentation, Texturen

Hier geht es um die orchestrale Schreibweise eines Akkords (z.B. gestapelt, überlappt oder verflochten, siehe Abschnitt C.3) oder einer Textur.

7. Klangerschaffung: Resonanzgestaltung

Im Mittelpunkt stehen hier Techniken für Anstoß, Resonanzwirkung, Nachhall, Präsenzwirkung, Schärfung des Klangs usw. Zum Beispiel geht es darum, ein Klangelement ›trockener‹ oder ›feuchter‹ ausklingen zu lassen (so wird z.B. die Rolle des Horns als ›Sauce² von den Klassikern gerne im Antwort-Teil eines ›Satzes‹ verwendet) oder einen Einschlag stumpf oder stechend wirken zu lassen usw.

2 Kulinarische Analogien benutze ich in meinem Orchestrationsunterricht des Öfteren ...

The image displays a musical score for Joseph Haydn's Symphony No. 93, first movement, measures 12-15. The score is arranged in two systems. The top system includes the woodwind section: Flute (Fl.), Oboe (Ob.), and Bassoon (Fg.). The bottom system includes the string section: Violin I (Vl. I), Violin II (Vl. II), Viola (Vla.), and Cello/Double Bass (Vc. Cb.). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The Bassoon part is marked with a *p* dynamic and a dashed line, indicating its role as the 'Sauce' in the response phrase. The Flute and Oboe parts also show dynamics like *f* and *f*[a2].

Beispiel 2: Joseph Haydn, Symphonie Nr. 93, erster Satz, T. 12–15. Der Tonart wegen (tonikalisiert Neapolitaner) wird hier das Naturhorn in seiner klassischen Funktion als ›Sauce‹ in der Antwortphrase eines Satzes durch das Fagott ersetzt.

8. Klangerschaffung: Raum- und Projektionswirkung

Die *Direktionalität*, also die Projektionswirkung der Instrumente, bleibt eine wichtige Funktion in der Instrumentation (siehe Kapitel C.1). In Sachen Raumwirkung wird aber nicht nur die Direktionalität benutzt und studiert, sondern auch die Aufstellung des Orchesters. (Im westlichen Orchester bleiben die Blas- und Schlagzeuginstrumente hinten, im Gagaku hingegen sitzen die Schlaginstrumente vorn, die gezupften dahinter und ganz hinten die Instrumente mit ausgehaltenem Klang: Sho, Hichiriki, damit der »Schatten des Klangs« besser zu hören ist.)

9. Kammermusik vs. Tutti

Das Orchester soll als ›ein Instrument‹ mit Funktionen und nicht als Summe seiner Instrumente wirken. Dabei gibt es allgemein zwei Schreibweisen: als ›Kammermusik‹ oder als ›Tutti‹.

C. Einige ausgewählte Beispiele zu Stücken und Prinzipien für diese Teilfunktionen

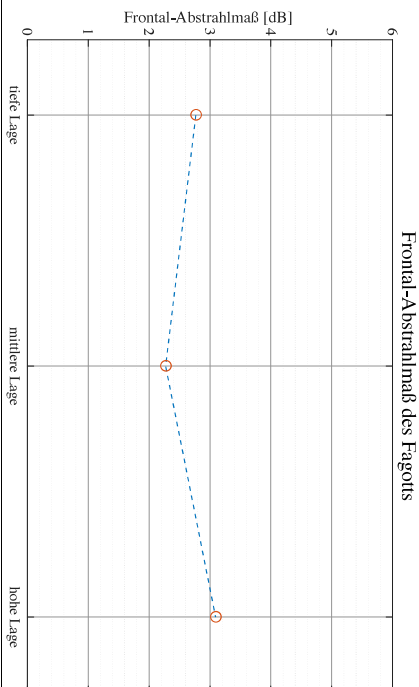
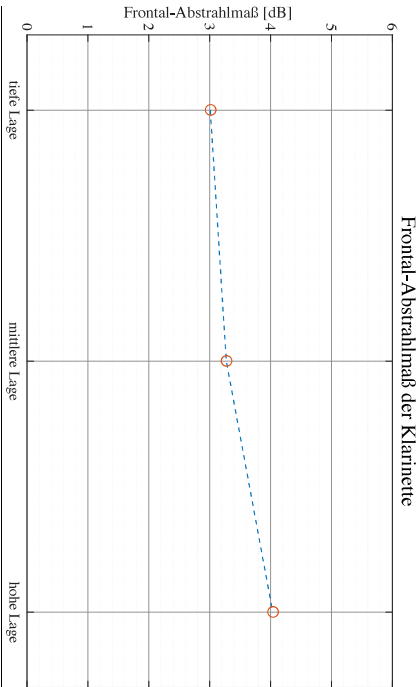
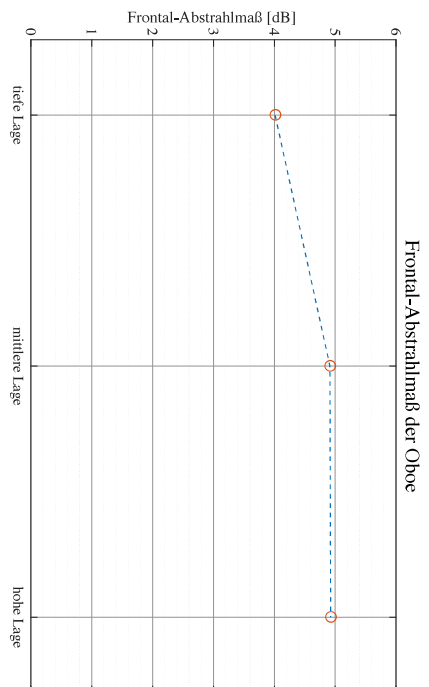
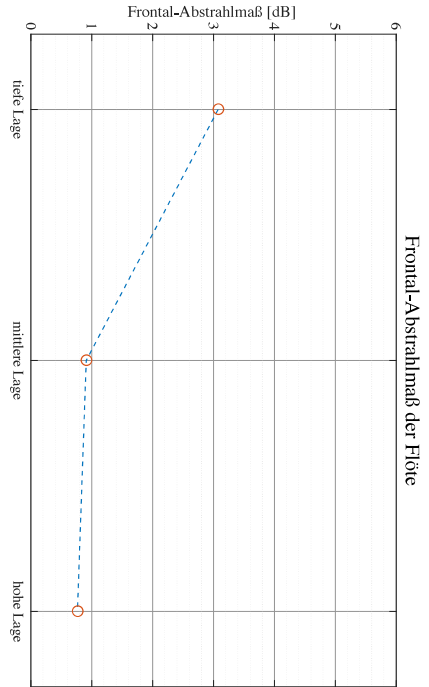
Obwohl die Charakteristik der Instrumente – ihre Dynamik (auch die relative Dynamik zwischen den Instrumenten), ihre Register, ihre Geschwindigkeit – für das Verständnis und die Lehre der Funktionen selbstverständlich eine bedeutsame Rolle spielt, wird hier nicht davon die Rede sein, um die funktionale Instrumentation gegenüber der Instrumentenkunde abzugrenzen.

Wir werden hier nur einige paradigmatische oder bemerkenswerte Beispiele von Prinzipien oder Stücke betrachten, um einige Teilfunktionen besser zu verstehen zu können.

1. Direktionalität

Ein wesentliches und grundlegendes Prinzip der funktionalen Orchestration ist das der *Direktionalität* des Instruments (sozusagen seine Projektionswirkung): So wird bei den Wiener Klassikern die Oboe schematisch als eher direktionales (man könnte auch sagen »gerichtetes«) Instrument verwendet, während Klarinette und Flöte als eher undirektionale Instrumente eingesetzt werden. Das Fagott ist, trotz seiner ›Nasalität‹ aufgrund des Dopplerohrblatts, akustisch nicht so direktional (siehe Bsp. 3) und wurde von den Klassikern meistens auch nicht so benutzt.

Analog dazu ist in der klassischen Musik das Verhältnis zwischen Posaune und Trompete (ohne Dämpfer) als direktionalen Instrumenten und dem Horn als undirektionalem Instrument. Sogar die ersten Violinen wurden oft (und wohl unbewusst) als direktonaler als die zweiten Violinen benutzt (siehe die *10te Symphonie* von Mahler). Dieser auf den ersten Blick eher karikaturhaft anmutende Parameter bietet jedoch eine effiziente weitere Dimension über Dynamik, Register und Geschwindigkeit hinaus, um die Rolle jedes Instruments im Orchester zu verstehen.



Beispiel 3: Frontal-Abstrahlmaß der verschiedenen Register der Flöte, der Oboe, der Klarinette und des Fagotts, in Etezazi 2017, 18–24

2. Verdopplungen

Verdopplungen sind in der Instrumentation ein wichtiges und breitgefächertes Thema. Hier werden nur einige bemerkenswerte Beispiele für Mixturen Erwähnung finden.

Eine der ersten und besonders paradigmatischen Mixturen ist die zwischen Klarinette und Oboe, in der das Hauptmotiv im ersten Satz von Schuberts *Unvollendeter Symphonie* erstmals erscheint. In diesem Fall spielen auch die ersten Geigen die Begleitung, nicht nur die zweiten Geigen oder Bratschen wie bei den Klassikern. Im Sinne eines Vexierspiels setzt die Melodie auf diese Weise hinter dem Orchester ein, gespielt von einem ›virtuellen Instrument‹, das man nicht erkennt (es klingt fast wie ein Saxophon...). Mixturen sind sogar ein zentraler Bestandteil von Schuberts Projekt in diesem Satz: an der Überleitung zwischen Motiv 1 und 2 (T. 38) spielen zwei Hörner und zwei Fagotte einen langen Ton als Mixtur, um sich dann wenige Takte später zu trennen. Es ist, als ob Schubert dem Zuhörer die Mixtur didaktisch verständlich machen wollte.

Beispiele anderer bekannter Mixturen sind die Imitation der Orgel (Spektrum, Luft) im *Dies Irae* der *Symphonie Fantastique* von Berlioz mit einer Mixtur aus vier Fagotten und zwei Ophikleiden, die eine Oktave höher spielen (statt wie üblich unisono). Diese Mixtur erwacht mit rhythmisierten Streichern und Pauken allmählich zu monströsem Leben.

Weitere Beispiele sind die Imitation eines Nebelhorns durch Trompete und Englischhorn in Debussys *La Mer* (Bsp. 4), die zahlreichen Mixturen (nicht nur unisono oder Oktaven, sondern auch als (oktavierte) Quinte und Dezime im Sinne der $2^2/3$ '- und $1\frac{3}{5}$ '-Aliquotregister der Orgel) in Ravels *Bolero* (Ziffer 8, z.B.)³ oder im *Klavierkonzert* von Ligeti (zwei parallele Klavierlinien im Abstand von sechs Oktaven und Quarte im zweiten Satz, Takt 32; Klar. in tiefem Register und Mundharmonika in Gegenbewegung am Ende desselben Satzes, Takt 79, Bsp. 5).

3 Insgesamt handelt es sich um eine Kombination aus den Partialtönen 1 (Horn), 2 (Cel.), 3 (Pic. 2), 4 (Cel.), 5 (Pic. 1).

1

Cor A. *pp expressif et soutenu*

Tromp. *pp expressif et soutenu*

Timb. *piu pp*

pp

Unies *pp*

Beispiel 4: Claude Debussy: *La Mer*, erster Satz, Ziffer 1, © Durand ed. 1938

79 80 81

Tempo primo 3/4

Cl. *pp* *morendo al niente*

Cor. *morendo al niente*

Trbn. *morendo al niente*

Perc. CHROMONICA in C (HOHNER) *pp* *delicissimo* *morendo al niente*

breathes in *breathes out*

breathes when needed, but alternately in horn and trombone.

we sections 5, 6, 7 simultaneously

knob in knob out knob in knob out

Beispiel 5: György Ligeti, Klavierkonzert, zweiter Satz, Takt 79, mit freundlicher Genehmigung von SCHOTT MUSIC, Mainz

Im zweiten Satz »quand Jeff Wall regarde Hokusai« meines Stückes *À propos* (2008), für Fl., Klar., Klav., Vn., Cello, zitiere/dekonstruiere ich *Etenraku*, eine Gagakumelodie (Bsp. 6). Ich versuche, den Gagakuklang der Hichiriki-Oboe in Heterophonie mit der Sho-Mundorgel, oder doch dessen Geist, durch eine Art von Mixtur (Es-Klarinette und Flöte unisono in sehr hohem Register, dazu zwei Glissandi im Halbtonabstand von Cello und Geige, beide mit Bleidämpfer) zu imitieren.

The image shows a musical score for Example 6, consisting of six staves. The tempo is marked 'A tempo' with a quarter note equal to 30 and a half note equal to 60. The score includes various dynamics such as *ppp*, *p*, and *pp*, along with performance instructions like 'parfaitement fusionné avec la clar.', 'commencer avec le 'mi' de la clarinette et parfaitement fusionner avec le vcl.', and 'rythmiquement précis'. There are also markings for 'gliss.', 'legato', and 'senza Ped.'. The score is written in 4/4 time and features a mix of melodic lines and sustained notes.

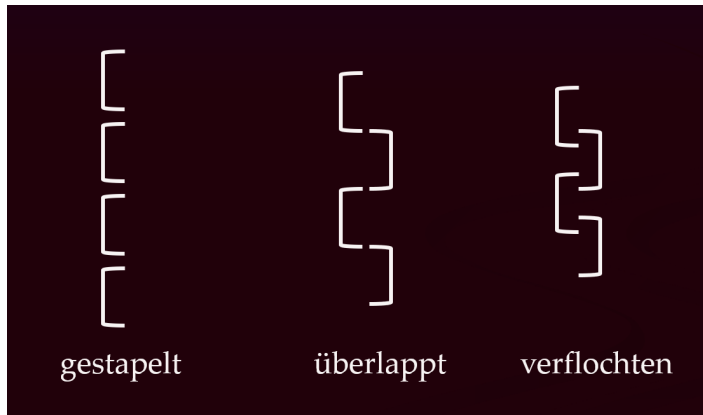
Beispiel 6: Fabien Lévy, *À propos*, zweiter Satz: »quand Jeff Wall regarde Hokusai«, T. 10, mit freundlicher Genehmigung von G. Ricordi & Co., Bühnen- und Musikverlag GmbH Berlin

3. Anordnung innerhalb einer Instrumentengruppe

Wie ein Akkord innerhalb einer Gruppe aufgeteilt wird, ist in der Instrumentation ein vieldiskutiertes Thema. Die Anordnung ist jedoch abhängig von verschiedenen Faktoren:

- Register der einzelnen Instrumente und Tonart (selbst ein B-Akkord und ein C-Akkord wurden unterschiedlich instrumentiert, da die Flöte in der zwei- oder dreigestrichenen Oktave anders projiziert);
- welche Noten des Akkords sind hervorzuheben (will man in einem Dominantseptakkord eher die Terz, die Septime oder den Grundton betonen? Die wichtigsten Tonhöhen wurden oft von den direktionalen Instrumenten gespielt);
- Welcher Gesamtklang soll erreicht werden? Es gibt insgesamt drei Anordnungstechniken innerhalb einer Instrumentengruppe (wobei sich die Techniken in der Praxis meist mischen): a) Gestapelt [fr.: écriture en étagement; eng.: superimposed]; b) Überlappend [fr.: en soudure, eng.: overlapped];

c) Verflochten [fr.: imbriqué, eng.: interlocked]. Die Bezeichnungen wurden von mir und meinen Studenten entwickelt – in den verschiedenen Ländern, in denen ich funktionale Orchestration unterrichtet habe –, und werden vonseiten der Musikwissenschaft möglicherweise geändert werden müssen (Bsp. 7).



Beispiel 7: Anordnung innerhalb einer Instrumentengruppe

Die gestapelte Schreibweise der Akkorde in den Holzbläsern wurde von den Klassikern überwiegend verwendet, und genau daher (weil ›zu klassisch‹) später oft vermieden. Die überlappende Schreibweise, die z.B. fast systematisch (wo möglich) bei Berlioz begegnet, bietet mehr Verdopplungen und sogar Mixturen (Klar.+Ob.).

Andere Komponisten haben andere, individuelle Techniken entwickelt, um die klassische gestapelte Schreibweise zu vermeiden. Im Violinkonzert von Jean Sibelius spielen oft die Oboen (bzw. die Mixtur Ob.+Klar.) die ›Außenstimmen des Akkordes‹, und die undirektionalen Instrumente die inneren Töne des Akkordes (Bsp. 8).

4. Nachhall, Präsenz, Unterstützung, ›Feuchtigkeit‹

Weiter oben (B.7.) wurde die prägende Rolle des Horns für die ›Feuchtigkeit‹ in der klassischen Musik erwähnt. Die Resonanzgestaltung und Präsenz bleibt ein wichtiges Kapitel der funktionalen Orchestration. Hier soll ein (allerdings bemerkenswertes) Beispiel genügen, in dem der Komponist sogar den Nachhall eines großen Raumes instrumentiert.

The image displays a page of a musical score for Jean Sibelius's Violin Concerto, second movement, measure 3. The score is arranged in a standard orchestral format with multiple staves for different instruments. The instruments listed on the left are: 1.2. Fl. (Flute), 1.2. Hob. in B. (Horn), 1.2. Clar. in B. (Clarinet), 1.2. Fag. (Bassoon), 1.2. Hrn. in F. (Horn), 3.4. Hrn. (Horn), 1.2. Pos. (Trumpet), 3. Pos. (Trumpet), Pk. (Percussion), Vi. S. (Violin), 1. Vi. (Violin), 2. Vi. (Viola), Br. (Brass), vel. (Violoncello), and B. (Bass). The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. Key markings include 'piu pesante' for the Flute and Clarinet, 'mp' for many instruments, 'espress.' for the Flute and Clarinet, 'mf' for the Horns, 'ppp' for the Trumpets, 'dim. ppp' for the Percussion, 'poco meno p al' for the Percussion, 'cresc.' for the Violin, and 'f' for the Violin. There are also circled numbers '3' at the top and bottom of the page, indicating the measure number.

Beispiel 8: Jean Sibelius, Violinkonzert, zweiter Satz, Ziffer 3

Als Judith die sechste Tür in Béla Bartóks *Herzog Blaubarts Burg* öffnet (Ziffer 95), instrumentiert Bartók eine Träne als durch einen sanften Seufzer fortgesetzten weichen Anstoß. Einige Instrumente spielen die auf- und absteigende, an- und abschwellige Girlande des Seufzers (Klar., 2 Harfe, Celesta), andere die ebenfalls an- und abschwellige harmonische Stütze (tiefe Hörner), begleitet von geräuschhaften Komponenten, die den Vorgang zusätzlich animieren (3 Flöten mit Flzg. in enger Lage, Pauken, Tam-Tam, vielfach geteilte Streicher im Tremolo), später (Ziffer 97) mit mehr Anstoß (+tiefe Harfe) und mehr harmonischer Stütze (+Bassklar. und Englisch Horn). Doch spielt die erste Flöte nur den aufsteigenden Teil der Girlande in ihrem tiefen bis mittleren Register und verharrt auf dem Höhepunkt, während die anderen Instrumente absteigen, genauso wie auch höhere Frequenzen im Unterschied zu tieferen Frequenzen nach einem Anstoß in einem großen Raum nachhallen. Alle Instrumente sind ziemlich undirektional und kont-

rastieren darin mit einem sehr präsenten Motiv (Ob., E.H. und Fg. in Oktaven; letzter Takt des Beispiels). Bartók gelingt hier durch die Instrumentation die wunderbare Simulation einer komplexen Raumresonanzwirkung.

György Kurtág lässt sich von diesem Prinzip im dritten Satz von *Stele* zu einem anderen Verfahren inspirieren, in dem, nach einem Anstoß durch die Schlaginstrumente und einen tiefen Harfenakkord, die weiter hinten positionierten undirektionalen Holzbläser (im mittleren Register) eine doppelt so langsame Resonanz als die vorne positionierten Streicher im tiefen Register simulieren.

5. Muster, virtuelle Instrumente, komplexe Klangbilder

Ein Ziel der Instrumentation bleibt, die tatsächlichen Orchesterinstrumente und ihren Klang zu vergessen, und stattdessen virtuelle Instrumente, komplexe Muster und reiche Klangbilder zu schaffen. Die Funktionen helfen, dies zu konzipieren bzw. zu verstehen.

Johannes Brahms war nach Berlioz einer der ersten, die sich durch komplexe virtuelle Ebenen vom klassischen Klang befreien. Er konstruierte virtuelle Instrumente durch komplexe Verdopplungen und Texturen, Melismen mit Überblendungen und Hemiolen. Er verdickt (Intensiviert) die Bässe häufig am Ende einer thematischen Entwicklung.

Er benützt keine Gruppenorchestration mehr, in der reale Gruppen alternieren, sondern Texturkontraste, die durch eine klare Baum-Logik differenziert werden. In Bsp. 10 formen z.B. die Liegetöne und Melismen der Kontrabässe, der Celli und der Bratschen ein einziges virtuelles Instrument, hier orange markiert. Die Bratschen spielen dabei effektiv in zwei verschiedenen Ebenen, die hier blau und orange markiert sind. Obwohl durchweg dieselben Instrumente spielen, erzielt Brahms einen klaren Kontrast zwischen Takt 30 und Takt 31–32, sowie einen eher lokalen Kontrast zwischen Takt 28 und Takt 29 durch den Registerwechsel der Oboen.

Im Beispiel aus *Herzog Blaubarts Burg* wird, wie bei den Impressionisten, den Spektralistern, bei György Ligeti, Iannis Xenakis, Beat Furrer, Georg-Friedrich Haas und vielen anderen Komponisten des zwanzigsten und einundzwanzigsten Jahrhunderts der ›Effekt‹, das zeitlich und klanglich komplexe Muster, selbst zum Gegenstand der Komposition, anstatt eine bloße Raffinesse zu sein. Instrumente formen eine Granularität mit klaren akustischen Funktionen aus: Raum, Nachhall, Formanten, Dynamik, Geräuschhaftigkeit, Texturen, usw.

91 *Adagio* ♩ = 80 *Tranquillo* ♩ = 63

The score is divided into two sections:

- Adagio ♩ = 80:** This section features complex rhythmic patterns for the woodwinds and strings. The Flutes (Fl. 1, 2, 3, 4) and Clarinet (Cl. (Sib) 1) play melodic lines with triplets and slurs. The Oboe (Ob. 1) and Bassoon (Fag. 1) have more static parts. The strings (Violins I & II, Violas, Cellos, Double Basses) play a rhythmic accompaniment with triplets and slurs. Percussion includes Cymbals (Cym.) and Tam-tam.
- Tranquillo ♩ = 63:** This section is more serene. The woodwinds play melodic lines with a *dolce* marking. The strings play a simpler accompaniment.

91 *Adagio* ♩ = 80 *Tranquillo* ♩ = 63

con sord. div. (Es ist, als ob sich ein Schatten über die Halle legen würde; sie verdunkelt sich ein wenig.) *Tranquillo* ♩ = 63
(The room becomes slightly darker, as though a shadow were passing over.)

Beispiel 9: Bela Bartok, *Herzog Blaubarts Burg*, Ziffer 91, © Copyright 1925 by Universal Edition A.G., Wien

Beispiel 10: Johannes Brahms, Symphonie Nr. 4, erster Satz, T. 28. Es gibt hier nur drei Ebenen, und eine klare Baum-Logik mit Kontrastmuster.

D. Die funktionale Orchestration: eine zu erweiternde Baustelle

Die funktionale Orchestration befindet sich noch in ihrer Vorgeschichte. Doch dürfte deutlich geworden sein, dass die Prinzipien, die erst allmählich verbalisiert werden, von den Komponisten spätestens seit dem 18. Jahrhundert skrupulös respektiert wurden. In einem derart von Gefühl und Musikalität bestimmten Fach wie der Instrumentation bereitet die verbale Konzeptualisierung erhebliche Schwierigkeiten. Hier sollte die Musiktheorie tätig werden.

Die Kunst der Instrumentierung ist letztlich eine andere Art von Explizitierung, in der ein in geschriebenen Noten zunächst nicht fassbarer Effekt – eine Emotion, ein unbewusstes, geringfügiges Mehr an Pedal oder eine etwas mehr gebogene Schulter des Pianisten – sich mithilfe von für bestimmte Instrumente geschriebenen Noten in orchestralen Klang verwandeln soll: hier ein bisschen mehr Akzent, mehr Feuchtigkeit, mehr Granulation (als Spielanweisung für ein einzelnes Instrument). Orchestration ist eine Kunst der Verwandlung des Hörens und des Spürens in geschriebene instrumentale Effekte.

Funktionale Orchestration: ein Fach in seiner Vorgeschichte

The image displays two systems of a musical score for 'Hérédor-Ribotes', T. 51. Both systems begin at measure 51. The score is characterized by a high density of notes and rests across all instruments, creating a granular texture. The instrumentation includes woodwinds (flutes, oboes, clarinets, bassoons), brass (trumpets, trombones, tuba, euphonium), strings (violins I & II, violas, cellos, double basses), and percussion (snare, tom-tom, cymbals, wood block, triangle, maracas, tambour de bois). The score is heavily annotated with dynamics such as *ppp*, *pp*, *p*, *mf*, *f*, *ff*, and *fff*, as well as articulation marks and performance instructions like 'Ricochet' and 'Tambour de bois'. The notation is complex, with many notes and rests across all staves, illustrating the concept of functional orchestration through granular texture.

Beispiel 11: Fabien Lévy, *Hérédor-Ribotes*, T. 51, © 2013 Gérard Billaudot Editeur SA, Paris. Reproduit avec l'aimable autorisation de l'éditeur. Die Instrumente als kleine Elemente einer Granularität

Die verbale Explikation der Prinzipien kommt erst seit ein paar Jahren in Gang. Auch akustische und psychoakustische Forschungen helfen, all diese Effekte besser zu verstehen. Im Jahre 2016 wurde ein internationales Forschungsprogramm zur Orchestration mit dem Titel *ACTOR: Analysis, Creation and Teaching of Orchestration* als Gemeinschaftsprojekt verschiedener Institutionen (McGill University, Ircam, Conservatorium Genf, Hochschule für Musik Detmold) unter der Leitung des an der McGill University lehrenden Psychoakustikers Stephen McAdams gegründet. Die Teams aus Akustikern, Tonmeistern, Musikwissenschaftlern, Psychoakustikern und Komponisten haben verschiedene Ziele: 1) Entwicklung neuer Kategorien und Methoden für die Orchestrationsanalyse (Vergleich verschiedener Instrumentationstraktate, um eventuell gemeinsame Prinzipien und Vokabeln zu finden; Datenbanken zur Orchestrationsanalyse); 2) Akustik und Psychoakustik der Orchestrationspraxis (Datenbank von Klängen und Instrumentalspieltechniken; Forschung über sog. klangliche Beschreiber [*audio descriptors of timbral dimensions*]⁴, die zu einer verbesserten Beschreibung u.a. folgender Aspekte von Klang beitragen sollen: Spectral Centroid & Spread, Spectral Brightness, Inharmonicity, Attack Time, Tonie and Sonie [spektraler Schwerpunkt und spektrale Ausdehnung, spektrale Helligkeit, Inharmonizität, Anschlagsdauer, Tonheit und Lautheit]); akustische Forschungen zu Funktionen wie Direktionalität; 3) Softwares für die Orchestrationspraxis (*Orchidee*, entwickelt vom Ircam) oder für die Orchestrationslehre (*Orchplay*, von der McGill University).

E. Instrumentation als Zentralfach der Musiktheorie?

Musiktheorie verbindet sich wenig mit Klang und Orchestration, mehr dagegen mit expliziten Parametern wie Tonhöhe, Rhythmus, Form. Manche Theoretiker behaupten sogar, man könne Orchestration nicht wissenschaftlich unterrichten und erforschen; Timbre und Klang verhielten sich zu Noten oder Rhythmen so, wie sich Tast- und Geruchsinn zum Gehör- und Sehsinn verhalten: sie seien also quasi wie Sekundärsinne zu behandeln.

Zunächst stellt sich nicht die Frage, ob man eine Musiktheorie des Timbre unterrichten kann oder nicht: Man muss sie unterrichten, weil man eine solche braucht; es gibt das Bedürfnis von Komponisten, so gut, effizient und kreativ wie möglich zu orchestrieren; es gibt eine Erfahrung und eine Praxis; und es gibt In-

4 Siehe z.B. McAdams 2013, 41.

strumente, die zusammen spielen sollen. Kunst war nie eine Wissenschaft, aber man studiert Kunst, und besonders bei Leuten mit Erfahrung in den »*Falten der Kunst*«, wo es am wenigsten wissenschaftlich zugeht.

Zweitens sollten wir nicht vergessen, dass ›solidere Parameter‹ wie Tonhöhe oder Rhythmus in der Tat künstliche Konstruktionen sind, die eine speziell westliche Weltanschauung der Musik repräsentieren. Die westliche Musiktheorie bzw. Musikanschauung ist im Logozentrismus und im Cartesianismus des westlichen Denkens verankert – hier zum Beispiel in der zweiten und dritten Methode von Descartes⁵: Sie definiert drei unabhängige Parameter – Tonhöhe, Rhythmus, Dynamik – mit klaren ordinalen, manchmal kardinalen, sehr reduzierten Alphabeten, um sie besser miteinander kombinieren zu können; sie erzeugt Hierarchien (wie Konsonanz/Dissonanz) und Abstraktionen (Noten-→ Akkorde -→ Sequenzen); all dies, um dieses Gebiet zu verwissenschaftlichen. Andererseits gibt es zum Beispiel wenig Reflexion über und wenig Ansätze zur Notation von kontinuierlichen Veränderungen eines Parameters, wenig Denken über und Kategorisierung von Texturen, Klängen, spektralen Operationen usw.

Diese ›Verwissenschaftlichung‹ der Musik, ausgelöst letztlich durch Pythagoras, vorangetrieben durch ihre Einbettung ins Quadrivium und besonders durch den Nachkriegs-Strukturalismus (der für die Entstehung der Musikanalyse entscheidend verantwortlich ist), macht uns manchmal blind und taub für andere wesentliche Eigenschaften der Musik, unter anderem Klang. Roland Barthes schreibt in seinen *Essais critiques*:

Man hört oft sagen, dass Kunst das Unausdrückbare ausdrückt: aber es ist das Gegenteil: das Ziel der Kunst ist das Ausdrückbare unauszudrücken, die Genauigkeit der Wörter aus der Ausdruckswelt zu entfernen, diese Ausdruckswelt, die die arme und mächtige Sprache der Leidenschaft ist.⁶

5 Descartes 1637/1989, Teil II, 69–71. »Die zweite: jede der Schwierigkeiten, die ich untersuchen würde, in so viele Teile zu zerlegen (diviser) als möglich und zur besseren Lösung wünschenswert wäre. Die dritte: meine Gedanken zu ordnen; zu beginnen mit den einfachsten und faßlichsten Objekten und aufzusteigen allmählich und gleichsam stufenweise bis zur Erkenntnis der kompliziertesten, und selbst solche Dinge irgendwie für geordnet zu halten, von denen natürlicherweise nicht die einen den anderen vorausgehen.« (Descartes 1637/1863, dort <http://www.textlog.de/35532.html>.)

6 »On entend souvent dire que l'art a pour charge d'exprimer l'inexprimable: c'est le contraire qu'il faut dire (sans nulle intention de paradoxe): toute la tache de l'art est d'inexprimer l'exprimable, d'enlever à la langue du monde, qui est la pauvre et puissante langue des passions, une parole autre, une parole exacte.« (Barthes 1964/81, 15, Übers.: F.L.)

Hier möchte ich deswegen als Komponist, der sich in einer postmodernen Ära entwickelt hat, klar und vielleicht ein bisschen polemisch betonen, dass das Problem nicht der unwissenschaftliche Aspekt der Orchestration, sondern das logozentristische Paradigma der westlichen Musikanschauung bzw. der Musiktheorie ist, und weiter, dass Timbre, elektroakustische Musik, Musik von anderen Kulturen, – und allgemeiner – alle Parameter der Musik, die bisher nur unter Schwierigkeiten zu verbalisieren sind, *nicht am Rand, sondern im Zentrum* der Beschäftigung der Musiktheorie stehen sollten. Sie sollten besonders deshalb im Zentrum unserer Beschäftigung stehen, weil sie sich an der Grenze der verbalisierten Kategorien befinden, da es das Wesen der Musik und jeder Kunst ist, diese Genauigkeit der Wörter aus der Ausdruckswelt der Leidenschaft zu entfernen, und weil die Musik es, mehr als alle anderen Künste, geschafft hat, eine explizite Theorie ihrer Praxis auszudrücken, die sich jetzt genau an der Grenze des Logozentrismus⁷ (Jacques Derrida würde über die »Falten« des Logozentrismus sprechen) platzieren sollte.

Literatur

- Barthes, Roland (1964/81), *Essais critiques*, Paris: Seuil, Neuedition [Paris: Seuil] 1981.
- Barthes, Roland (1964/9x), *Kritische Essays*, Übers. Dieter Hornig, Frankfurt / M.: Suhrkamp.
- Derrida, Jacques (1967), *De la grammatologie*, Paris: Editions de Minuit.
- Derrida, Jacques (1967/74), *Grammatologie*, aus d. Franz. v. Hans-Jörg Rheinberger und Hanns Zischler, Frankfurt / M.: Suhrkamp.
- Descartes, René (1637/1989), *Discours de la méthode*, Leiden: Jan Maire, Neuedition Paris: Vrin 1989.
- Descartes, René (1637/1863), *Abhandlung über die Methode des richtigen Vernunftgebrauchs und der wissenschaftlichen Wahrheitsforschung*, übers. von Kuno Fischer, 1863. <http://www.textlog.de/descartes-methode.html>

7 Der Philosoph Jacques Derrida schreibt: »[...] die Schrift [ist] nicht bloß ein Hilfsmittel im Dienst der Wissenschaft – und unter Umständen ihr Gegenstand – [...] sondern [...] allererst die Möglichkeitsbedingung für ideale Gegenstände und damit für wissenschaftliche Objektivität. Die Schrift ist Bedingung der *episteme*, ehe sie ihr Gegenstand sein kann [...]« (Derrida 1967, 43, übers. Derrida 1967/74, 49–50). Er schreibt weiter »Im ganzen gesehen währte dieses Abenteuer [der Schrift] nicht sehr lange. Man könnte sagen, dass es mit der Geschichte eins wird, welche die Technik und die logozentristische Metaphysik seit nahezu drei Jahrtausenden miteinander verbindet, und dass es sich jetzt seiner eigenen *Erschöpfung* nähert [...]« (ebd., 20).

Etezazi, Sascha (2017), *Akustische Grundlagen der funktionalen Orchestrationstechnik – Gegenüberstellung von musikalischer Präsenz und Abstrahlcharakteristik an ausgewählten Beispielen*, Arbeit im Fach Musikalische Akustik unter der Leitung von Dr.-Ing. Timo Grothe, Bachelor Musikübertragung, (unveröffentlicht), Erich-Thienhaus Institut der Hochschule für Musik Detmold, 16. März 2017.

McAdams, Stephen (2013), »Musical Timbre Perception«, in: *The Psychology of Music*, hg. von Diana Deutsch, London: Academic Press, 35–68.

© 2020 Fabien Lévy (fabien.levy@hmt-leipzig.de)

Hochschule für Musik und Theater „Felix Mendelssohn Bartholdy“ Leipzig

Lévy, Fabien (2020), »Funktionale Orchestration: Ein Fach in seiner Vorgeschichte«, in: *›Klang‹: Wundertüte oder Stiefkind der Musiktheorie. 16. Jahreskongress der Gesellschaft für Musiktheorie Hannover 2016* (= GMTH Proceedings 2016), hg. von Britta Giesecke von Bergh, Volker Helbing, Sebastian Knappe und Sören Sönksen, 247–267. <https://doi.org/10.31751/p.20>.

veröffentlicht / first published: 01/10/2020

Martin Skamletz

»Auch war man hier so klug gewesen, die Partitur mit blasenden Instrumenten zu bereichern«

Der Orchesterklang in den ersten Jahren des Theaters an der Wien am Beispiel des Aufführungsmaterials von Domenico Della Marias *Le prisonnier* (1801)

ABSTRACT: Was die *Zeitung für die elegante Welt* im titelgebenden Zitat 1803 am Beispiel einer Oper von Domenico Della Maria beschreibt, ist am 1801 eröffneten Theater an der Wien kein Sonderfall: Gerade die zu dieser Zeit populären Werke des postrevolutionären französischen Musiktheaters werden in ihren Wiener Fassungen nicht nur den üblichen Adaptierungsprozessen wie Übersetzung, Kürzung oder Einlage unterzogen, sondern systematisch in ihrer Orchestrierung verändert. Dieser klangliche Stil des Hauses unterscheidet sich insbesondere in der Behandlung der Blasinstrumente von den französischen Vorlagen ebenso wie von der Praxis anderer Wiener Theater.

The quotation in the title here is taken from the journal *Zeitung für die elegante Welt* of 1803, and it refers to an opera by Domenico Della Maria. But what it describes was no isolated case at the Theater an der Wien, which had opened in 1801. The works of post-Revolutionary French music theater that were popular at this time were not merely subjected to the usual processes of adaptation as Viennese versions (such as translating the texts, making cuts or adding new material), for their orchestration was also systematically altered. The treatment of wind instruments that created the sound of this »house style« was different not just from the French originals themselves, but also from the practices of other Viennese theaters of the day.

Schlagnote/Keywords: Cherubini, Luigi; Della Maria, Domenico; Instrumentierung; instrumentation; Opera; Theater an der Wien

Zwischen dem Frieden von Lunéville Anfang 1801 und der ersten französischen Besetzung Wiens im Winter 1805/1806 pausieren die napoleonischen Kriege in Österreich, welcher Umstand einer verstärkten Beschäftigung der Wiener Bühnen mit dem zeitgenössischen französischen Musiktheater zuträglich ist. Beginnend mit der Eröffnung des neu erbauten Theaters an der Wien im Juni 1801 und kulminierend mit der Uraufführung von Luigi Cherubinis im Auftrag der Hoftheater geschriebener Oper *Faniska* im Februar 1806 entwickelt sich eine intensive Aufführungstätigkeit auf diesem Gebiet, die durch die Rivalität der beiden großen Häuser noch befeuert wird: Bei den Hoftheatern, dem Kärntnertor- und dem Burgtheater,

handelt es sich um die damals noch nicht nach Sparten getrennten Vorgängerbauten des heutigen Burgtheaters und der Staatsoper am Ring; das heute noch stehende Theater an der Wien ist der von Emanuel Schikaneder bespielte Nachfolgebau zum Freihaustheater auf der Wieden, der ersten Spielstätte der *Zauberflöte*.¹

Die Konkurrenz zwischen den beiden Theatern ist so groß, dass sie fallweise im Abstand von nur wenigen Tagen dasselbe Werk in einer eigenen Fassung auf die Bühne bringen und einander dabei zu übertrumpfen trachten – so etwa mit Cherubinis *Les deux journées* (später unter dem Titel *Der Wasserträger* bekannt), Le Sueurs *La caverne* und Méhuls *Hélène*.²

Für *L'oncle valet* von Domenico Della Maria, der am 2. November 1803 als *Der Onkel in Livree* im Kärntnertortheater und am 3. November unter dem Titel *Der Onkel als Bedienter* im Theater an der Wien auf die Bühne kommt³, sind die damit verbundenen Auseinandersetzungen durch Presseberichte gut belegt. Die Hoftheater unter der Leitung ihres ›Regisseurs‹ Georg Friedrich Treitschke (der als Bearbeiter des Librettos der 3. Fassung von Beethovens *Fidelio* 1814 bekannt ist) ›überholen‹ gewissermaßen die in Vorbereitung befindliche Produktion des Theaters an der Wien und scheitern dabei spektakulär:

Nach dieser Oper [Cherubinis *L'hôtellerie portugaise*] brachte Hr. Treitschke den *Oncle valet* des Della Maria auf die Bühne. Da er in Erfahrung gebracht hatte, daß man dies Operetchen im Theater an der Wien aufführen wolle, so übersetzte er geschwind von der Faust weg (und schlecht), besetzte die Rollen geschwind (und schlecht), studierte sie schnell ein (und schlecht), und so kam das Stück [an den Hoftheatern] zwar freilich drei Tage eher zum Vorschein, als auf jenem Theater [an der Wien]. Aber das Publikum, von diesem Manöver unterrichtet und über die erbärmliche Vorstellung empört, zischte diesen ungewaschenen Onkel so einstimmig aus, daß er sich mit Schimpf von der Bühne retirirte. Der Kaiserl. Hof äußerte sein Mißvergnügen darüber, und [Hoftheaterdirektor] Hr. von Braun verbot noch denselben Abend, das Stück wieder auf die Bühne zu bringen. Einige Tage später präsentirte sich der Onkel mit Anstand auf dem Theat. an der Wien. Die Besetzung der Rollen war gut, der *Oncle valet* wurde sehr applaudirt und mehrmals wiederholt. Auch war man hier so klug gewesen, die Partitur des Della Maria hin und wieder mit blasenden Instrumenten zu

1 Als Einführung in das Thema eignet sich Kirk (1983). Die Spielpläne lassen sich detailliert nachlesen bei Hadamowsky (1966) für die Hoftheater bzw. für das Theater an der Wien bei Sonnek (1999, 291–349: »Anhang 3. Spielplan 1795–1806 nach Ignaz v. Seyfried«).

2 *Les deux journées* am 13.8.1802 im Theater an der Wien als *Graf Armand* (Sonnek 1999, 326), am 14.8.1802 im Kärntnertortheater als *Die Tage der Gefahr* (Hadamowsky 1966, 121). *La caverne* am 22.6.1803 im Theater an der Wien als *Die Höhle bey Kosire* (Sonnek 1999, 329), am 24.6.1803 im Kärntnertortheater als *Die Räuberhöhle* (Hadamowsky 1966, 102). *Helene* am 22.8.1803 im Kärntnertortheater (Hadamowsky 1966, 61), am 25.8.1803 im Theater an der Wien (Sonnek 1999, 330).

3 Hadamowsky 1966, 93; Sonnek 1999, 331.

»Auch war man hier so klug gewesen [...]«

bereichern, was man dort zu thun unterlassen hatte, und dies kann immer auch als ein großer Fehler angenommen werden, den man dabei begiegt.⁴

Neben der *Zeitung für die elegante Welt* widmen sich auch August von Kotzebues *Der Freimüthige* in Berlin und die Leipziger *Allgemeine musikalische Zeitung* diesem Wiener Skandal und seinen Hintergründen, und dies ganz »ohne Schminke«⁵.

Es werden im Umfeld beider Theater eigene Klavierauszüge produziert, obwohl schon einer von Hoffmeister und Kühnel in Leipzig vorliegt: Die Version der Hoftheater erscheint bei Thadé Weigl, die des Theaters an der Wien im Kunst- und Industrie-Comptoir.⁶ Die eigentlichen Aufführungsmaterialien der beiden Wiener Fassungen des *Oncle* jedoch sind nicht erhalten geblieben – wohl aufgrund der Kurzlebigkeit der entsprechenden Produktionen: Auch das Theater an der Wien bringt es insgesamt nur auf fünf Aufführungen im November 1803 und veröffentlicht offenbar nicht einmal ein Textbuch – im Gegensatz zu den Hoftheatern, deren gedrucktes Libretto⁷ für die eine stattgefunden habende Aufführung eine schlechte Investition darstellt. Deswegen lässt sich der in der *Zeitung für die elegante Welt* ganz am Schluss und nur nebenbei geäußerte Befund, im Theater an der Wien sei »die Partitur des Della Maria hin und wieder mit blasenden Instrumenten« bereichert worden, der uns im Zusammenhang dieser kleinen Betrachtung besonders interessiert, nicht an *L'oncle valet* selbst verifizieren.

Stattdessen bietet sich ein Blick in ein anderes Werk desselben Komponisten an: Della Marias *Le prisonnier, ou la ressemblance*, eine mit *L'oncle valet* vergleichbare Opéra comique, deren Wiener Produktion am Beginn der eingangs beschriebenen Entwicklung steht. Sie wird im Mai 1801 unter dem Titel *Die Aehnlichkeit, oder: Der Gefangene* als eine der letzten Premieren gerade noch im alten Freihaus-theater auf der Wieden aufgeführt, Mitte Juni in das neu eröffnete Theater an der Wien mitgenommen und dort bis in den September des Jahres 16-mal gespielt – es handelt sich also um ein vergleichsweise erfolgreiches Stück.⁸

4 »Neuigkeiten des K. K. Hoftheaters in Wien«, in: *Zeitung für die elegante Welt* 3 (1803), Nr. 153 (12.12.1803), Sp. 1218 f., hier Sp. 1219. Wiedergegeben auch bei Sonnek (1999, 264).

5 »Theater-Nachrichten«, in: *Der Freimüthige* 1 (1803), Nr. 183 (17.11.1803), 732. »Nachrichten«, in: *Allgemeine musikalische Zeitung* 6 (1803/1804), Nr. 7 (16.11.1803), Sp. 110–112, hier Sp. 110.

6 *Der Onkel in Livree*, [Klavierauszug] Wien: Thadé Weigl Nr. 546–548. *Der Onkel als Bedienter*, [Klavierauszug] Wien: Kunst- und Industrie-Comptoir Nr. 330–338. *L'Oncle Valet/Der Oheim, oder die Entdeckung*, [Klavierauszug] Leipzig: Hoffmeister und Kühnel Nr. 270.

7 *Der Onkel in Livree*, [Textbuch] Wien: Wallishauser 1803.

8 Sonnek 1999, 320 ff. Schreibweise des Titels nach dem Theaterzettel des Theaters an der Wien vom 31.7.1801, A-Wtm 147449.

Von diesem Werk ist neben der in Paris gedruckten Partitur der Originalfassung⁹ auch das Aufführungsmaterial des Theaters an der Wien von 1801 erhalten, und zwar nicht nur die Partitur, sondern auch die Stimmen samt Eintragungen aus dem Einstudierungsprozess.¹⁰ Dieses Material wird im Folgenden ausschließlich hinsichtlich der in ihm erkennbaren Eingriffe in die originale Instrumentierung betrachtet. Da das Stück nur 1804 für zwei Aufführungen wieder aufgenommen wird und danach nie eine Neuproduktion erfährt¹¹, spiegelt das Material wohl wirklich die Bearbeitungspraxis der Gründungszeit des Theaters an der Wien wider, die sich von derjenigen der Hoftheater unterscheidet, wo Eingriffe in die Instrumentierung in der Regel nicht vorgesehen sind.¹²

Ein Blick auf den Aufbau des kleinen Werkes, das wie alle Stücke dieser Art zu einem guten Teil aus gesprochenen Dialogen sowie einigen musikalischen Nummern besteht (siehe Tabelle), genügt, um zu erkennen, dass die Beobachtung der *Zeitung für die elegante Welt* keineswegs nur für Della Marias *Onkel* gilt: Sogar nicht bloß »hin und wieder«, sondern gleichsam durchgehend ist auch im *Gefangenen* die originale Instrumentierung durch weitere »blasend[e] Instrument[e...] bereicher[t]«.

Während der Komponist ursprünglich im ganzen Werk neben den vorwiegend den Bass verstärkenden Fagotten nur je ein Paar Oboen und Hörner vorsieht, treten in der Wiener Fassung fast überall Klarinetten (die oft die Oboen ersetzen), mehrmals Flöten und einige Male Trompeten hinzu.

Besonders interessant ist, dass die aus der französischen Vorlage kopierte Partitur des Theaters an der Wien nur relativ wenige Eingriffe aufweist, während die hier zur Diskussion stehenden Zusätze erst aus dem ebenfalls erhaltenen Stimmenmaterial hervorgehen. Dies verhält sich bei vergleichbaren Werken anderer Komponisten anders: Einerseits finden sich die Zusätze dort in der Regel schon in der Partitur, andererseits sind nur von relativ wenigen Werken die Stimmen erhalten geblieben.

9 *Le prisonnier*, [Partitur] Paris: Chez l'auteur [1798].

10 Partitur: A-Wn Mus.Hs.25160, Stimmen: A-Wn F116.TW.370A.

11 Sonnek 1999, 333.

12 Diese Beobachtung stützt sich auf das Studium der Aufführungsmaterialien von Wiener Produktionen rund 40 französischer Werke aus den ersten Jahren des 19. Jahrhunderts im Rahmen einer in Arbeit befindlichen Dissertation des Verfassers (Arbeitstitel: Französische Oper am Theater an der Wien 1801–1806).

»Auch war man hier so klug gewesen [...]«

<i>Paris 1798: gedruckte Partitur</i>	<i>Theater an der Wien 1801: Partitur [Stimmen]</i>
Ouverture: Ob Fg Hr Pk Str	Ouverture: [F1] Ob [C1] Fg Hr [Tr] Pk Str
–	Nr. 1: Fl [Ob C1] Hr Str
Nr. 1: Ob Hr Str	Nr. 2: [Ob C1] Hr Str
Nr. 2: Ob Fg Hr Str	Nr. 3: [F1/Pic Ob C1] Fg Hr Str
Nr. 3: Ob Hr Str (Bl. spielen nur Anfangsakkord)	Nr. 4: [Ob] Hr Str
Nr. 4: Hr Str	Nr. 5: [F1 C1] Hr Str
Nr. 5: Ob Fg Hr Str	Nr. 6: [Ob C1] Fg Hr Str
Nr. 6: Ob Fg Hr Str	Nr. 7: [Ob C1] Fg Hr Str
Nr. 7: Fg Hr Str	Nr. 8: [C1] Fg Hr Str
Nr. 8: Ob Hr Str	Nr. 9: [F1] Ob [C1 Fg] Hr [Tr] Str
–	Nr. 10: [F1] Ob [C1] Fg Hr [Tr] Str
Nr. 9: Ob Fg Hr Str	Nr. 11: [F1] Ob [C1] Fg Hr Str

Tabelle 1: Della Maria, *Le prisonnier/Der Gefangene*: Zusätzliche oder veränderte Instrumente in Wiener Partitur und Stimmen in Fettdruck (Blasinstrumente immer paarweise), Wiener Nr. 1 und 10: Einlagearien ohne Autorenangabe

Beim *Gefangenen* kann dieser Umstand schlicht mit dem Format des Papiers und damit der Anzahl der in der Partitur zur Verfügung stehenden Notensysteme zu tun haben – oder aber auch damit, dass Della Marias Stück ein sehr frühes, wenn nicht das früheste Dokument dieser Praxis am Theater an der Wien darstellt, bei dem die verschiedenen Schritte des Bearbeitungsprozesses noch nicht vollständig aufeinander abgestimmt waren: Möglicherweise stand an ihrem Beginn noch nicht fest, wie weit die Bearbeitung letztlich gehen würde. Es ist aber natürlich auch denkbar, dass eine andere Partitur, die die im Stimmenmaterial vorhandenen zusätzlichen Instrumentalstimmen ebenfalls enthielt, nicht erhalten geblieben ist.

Auf jeden Fall muss bei der meist unter Zeitdruck erfolgenden Vorbereitung einer Operaufführung von einem stark arbeitsteiligen Prozess ausgegangen werden. Bereits die Erstellung des Aufführungsmaterials umfasst die folgenden Aspekte:

- anhand der Vorlage Entscheidung über zu streichende, zu ersetzende oder einzufügende Nummern,
- Planung der Seiteneinteilung der Abschrift,
- Abschrift der Partitur (oft – nach Nummern aufgeteilt – durch verschiedene Schreiber gleichzeitig),
- parallel dazu Übersetzung des Textes und Einrichtung der Gesangstimmen,
- Eintragung dieser Stimmen und des gesungenen Textes in die Partitur,
- Herausschreiben des Stimmenmaterials, im vorliegenden Fall unter weiterer Hinzufügung zusätzlicher Instrumentalparts.

Im Falle des Theaters an der Wien war der Kopist, Benjamin Gebauer (später als Beethovens »Kopist C« aktiv), neben dieser Tätigkeit als Oboist im Orchester beschäftigt, verfügte also über die nötigen musikalischen Kenntnisse, um eigenständig weitere Bläserstimmen einfügen zu können.¹³

Die konzeptionelle Vorbereitung eines solchen Bearbeitungsprozesses ist durch den Schauspieler und Theaterautor Ignaz Franz Castelli 1861 in seinen Memoiren beschrieben worden, und zwar im Zusammenhang einer kommentierten Auflistung der am Theater an der Wien tätigen Sängerinnen und Sänger – unter dem Stichwort eines Mannes, der heute vor allem als erster Darsteller des Don Pizarro in Beethovens *Leonore/Fidelio* in Erinnerung geblieben ist:

Sebastian Meyer. [...] Mit tiefen musikalischen Kenntnissen ausgestattet, war es weniger die Pflicht, die ihm als Regisseur oblag, sondern mehr seine Liebe für die Kunst, daß er im Theater an der Wien eine Oper zustande brachte, die nicht nur mit der Hofoper wetteifern konnte, sondern diese bei weitem übertraf. Er war es, welcher die bessern französischen Opern verschrieb, sie übersetzen ließ und dann mit großer Sorgfalt in die Scene setzte. *Cherubini, Catél, Dallayrac, Mehul, Boieuldieu, Isouard* wurden durch ihn zuerst den Wienern bekannt und bei ihnen beliebt. [...] Meyer wußte den Geschmack so zu fesseln, daß selbst kleine Operetten, wie der »Schatzgräber« [von Méhul], »Pächter Robert« [von Lebrun] u.s.w. dieses große Schauspielhaus zehn-, zwanzigmal füllten. Dabei unterstützten ihn die beiden Brüder *Seyfried* ganz außerordentlich. Joseph v. *Seyfried* war ein schneller und glücklicher Uebersetzer, und Ignaz v. *Seyfried* einer der tüchtigsten Kapellmeister [...]. In der Composition von Opern war er nicht so glücklich, doch geschah es oft, daß er auf Anordnung *Meyers* ältere französische Opern, wie z.B. »Richard Löwenherz« [von Grétry], vortrefflich neu instrumentirte und zu anderen ein neues Musikstück componirte, welches als das beste der Oper anerkannt wurde.

Ich war mehrere Jahre täglich Abends nach dem Theater bei Meyer, und lernte diesen Mann ganz kennen. Da sah er gewöhnlich neuere französische Opernpartituren durch, und ich mußte ihm – da er nicht französisch verstand – den Inhalt erklären; dann gab er entweder *Seyfried* oder mir die Oper zu übersetzen, und deutete uns zugleich die Abänderungen an, welche wir damit zu treffen haben, bezeichnete uns die Stellen, wo neue Musikstücke einzuschalten seien, und ließ diese, von uns gedichtet, von den Kapellmeistern *Seyfried* oder *Fischer* componiren. Aeltere Opern, wie »Richard Löwenherz« und »Raoul der Blaubart« [beide von Grétry], ließ er ganz neu instrumentiren; so kam es, daß das Theater an der Wien stets Neuigkeiten, gut dargestellt, brachte, und zu jener Zeit das beliebteste Theater in Wien war.¹⁴

13 Gebauers Name erscheint schon in den 1790er-Jahren in der Liste der Mitglieder des »Orchester[s] beim schickanederschen Theater, auf der Wieden« (Schönfeld 1796, 96). Siehe dazu Albrecht (2003, 9 f.).

14 Castelli 1861, 239 ff.

Der im Text genannte Ignaz v. Seyfried ist ebenfalls aus der Beethoven-Biografie bekannt: als posthumer Herausgeber – oder eher Bearbeiter – von *Beethovens Studien*. Anton Fischer (1778–1808) hingegen starb viel zu früh, um im das ganze 19. und 20. Jahrhundert prägenden langen Schatten von Beethoven irgendwelche sichtbaren Spuren zu hinterlassen.

Es ist nicht überliefert, von wem die Wiener Bearbeitung des *Gefangenen* stammt. Neben Seyfried und (wohl erst etwas später) Fischer gab es am Theater an der Wien auch noch andere Kapellmeister – z.B. Johann Baptist Henneberg (1768–1822), der schon seit 1790 am Freihaustheater und noch bis 1804 am Theater an der Wien tätig war.

Wir kommen zu Detailbeobachtungen hinsichtlich des Einsatzes der zusätzlichen Blasinstrumente, wofür als Beispiele einige Stellen aus der Ouvertüre des *Gefangenen* dienen sollen. Der Beginn ihrer Durchführung zeigt, wie die zusätzlichen Blasinstrumente im Normalfall eingesetzt werden:

The image shows a musical score for the beginning of the Overture 'Le prisonnier' (T. 104-108) from the opera 'Della Maria'. The score is written for a full orchestra, including Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fg.), Trumpet and Horn (Tr. & Hr. (D)), Violin I (Vl. I), and Bass (B.). The score is in G major and 2/4 time. The first five measures are shown. The Flute part starts with a whole note G4. The Oboe part starts with a half note G4. The Clarinet part starts with a half note G4. The Bassoon part starts with a half note G4. The Trumpet and Horn part starts with a half note G4. The Violin I part starts with a half note G4. The Bass part starts with a half note G4. The score includes dynamic markings such as 'f' (forte) and 'ff' (fortissimo) and articulation markings like 'a 2' (accents).

Beispiel 1: Della Maria, *Le prisonnier*, Ouvertüre, T. 104–108 (Beginn der Durchführung): originale Dynamik- und Artikulationsbezeichnungen; in der Partitur enthaltene Stimmen in Normaldruck, im Stimmenmaterial des Theaters an der Wien hinzugefügte (mit Ausnahme der Trompeten) in Kleindruck

- Die Flöten stehen eine Lage höher als die originale Oberstimme, die in der Regel in 1. Violine und 1. Oboe liegt (d.h. 2. Fl. = 1. Ob., 1. Fl. einen Akkordton darüber).
- Die Klarinetten verdoppeln die Oboen, sind aber aktiver und haben mehr Freiheiten bei der dynamischen und artikulatorischen Modellierung des Tuttiklanges.
- Wenn Trompeten hinzugefügt sind, spielen sie in der Regel die Hornstimmen mit (und klingen eine Oktave höher als diese).

An anderen Stellen wird die Sonderrolle der Klarinetten noch deutlicher, die schon in der tabellarischen Übersicht über die Instrumentierung aller Nummern aufgefallen war: Die Oboen werden immer wieder hinsichtlich ihrer Lage zurückgebunden, die Klarinetten hingegen erhalten mehr Raum.

The image shows a musical score for measures 86-90 of the Overture to *Le prisonnier*, Op. 11, by Franz Joseph Haydn. The score is in G major and 3/4 time. It shows the parts for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Trumpet and Horn in D (Tr. & Hr. (D)), Violin I (VI. 1), and Bass (B.). The flute and oboe parts are heavily dotted and have a high register. The clarinet part is more active and has a lower register. The trumpet and horn part is a simple harmonic accompaniment. The violin I part has a melodic line with slurs and accents. The bass part is a simple harmonic accompaniment. The score is marked with 'a 2' and '6'.

Beispiel 2: Della Maria, *Le prisonnier*, Ouverture, T. 86–90 (gegen Ende der Exposition), zusätzliche Instrumente in den Wiener Stimmen in Kleindruck, Änderungen in der 1. Oboe durchgestrichen

Es ist zwar anzunehmen, dass die Klarinetten die Punktierungen der ganzen Bläsergruppe ebenfalls mitmachen sollen, aber auch dann ist ihre Rolle individueller und umfassender als die der Oboen, auf deren Kosten sie tendenziell zu den führenden Blasinstrumenten aufgewertet werden. Besonders aussagekräftig ist das Ende der Durchführung mit der Rückleitung zur Rekapitulation, die im Original ganz allein von den beiden Oboen und einem Fagott vollzogen wird.

In der Fassung des Theaters an der Wien wird diese Passage fast vollständig ausgelassen; der eine übrig bleibende solistische Takt wechselt von den Oboen zu den Klarinetten.

»Auch war man hier so klug gewesen [...]«

Musical score for Example 3a, showing woodwind parts from measures 174 to 186. The score includes parts for Ob. 1, Ob. 2, B./Fg., and Fg. Measure 181 is marked with 'VI. 1' and 'p'.

Beispiel 3a: Della Maria, *Le prisonnier*, Ouverture, T. 174–192: Rückleitung in die Rekapitulation in der französischen Vorlage (in der Partitur der Wiener Version gestrichen); der hier klein gedruckte T. 181 fehlt in denjenigen Stimmen der Wiener Version, die den großen Strich noch nicht umgesetzt haben.

Musical score for Example 3b, showing woodwind and string parts from measures 166 to 192. The score includes parts for Fl., Ob., Cl., Hr. (D), Tr. (D), Vl. 1, and B./Fg. Measure 174 is marked with '174' and '192'. Measure 175 is marked with 'fortissimo' and 'p'.

Beispiel 3b: Della Maria, *Le prisonnier*, Ouverture, T. 166–169, 174, 192 (Ende der Durchführung und Beginn der Rekapitulation): T. 170–173 sind eine fast wörtliche Wiederholung von T. 166–169, T. 175–191 sind in der französischen Partitur vorhanden (siehe Beispiel 3a), in der Wiener Partitur ebenfalls (aber gestrichen), in den meisten Wiener Stimmen nach Umsetzung des Striches jedoch nicht mehr vorhanden. Instrumente, die sich nur in den Wiener Stimmen (nicht in den Partituren) finden, in Kleindruck (Fl., Cl., Tr.), ebenso mit diesen Zusätzen verbundene Änderungen in den anderen Stimmen (Ob.).

Castelli beschreibt die Einrichtung der Partitur durch den zuständigen Kapellmeister; falls es bei Della Marias *Gefangenem*, in diesem möglicherweise allerersten und – so die hier vertretene These – noch nicht vollständig koordinierten Bearbeitungsprozess, der Kopist und Oboist Benjamin Gebauer ist, der beim Heraus Schreiben der Stimmen weitere Blasinstrumente hinzufügt, so bevorzugt er sein Instrument überhaupt nicht: Die Oboen spielen in der Wiener Fassung viel weniger durchgängig als im Original und werden meist durch die Klarinetten ersetzt. Gebauers Arbeit als Kopist des Theaters an der Wien nahm in diesen Jahren offenbar derart überhand, dass er als Oboist im Orchester sukzessive in den Hintergrund trat – vielleicht hatte er keine Zeit mehr zum Üben und wollte sich durch diese Kürzung eine heikle Solostelle ersparen? Im Jahre 1801 war er zwar nur noch 2. Oboist¹⁵, aber auch die Stimme der 2. Oboe wäre hier sehr exponiert gewesen.

Die in Beispiel 3b wiedergegebene Stelle zeigt auch einen etwas differenzierteren Umgang mit den hinzugefügten Trompeten: Sie spielen für einmal nicht ganz durchgehend die Hornstimmen mit. Dies stellt bei den allerersten Produktionen am Theater an der Wien eher eine Ausnahme dar: Die große Zeit der Bearbeitungen mit Schwerpunkt auf dem Trompeteneinsatz – parallel zur zeitgenössischen Weiterentwicklung des Instruments in Wien – beginnt erst mit den ab 1802 einsetzenden Einrichtungen der Werke von Luigi Cherubini.

Cherubinis eingangs angesprochener Wienaufenthalt zeigt auch, dass diese Bearbeitungen von den durch sie betroffenen Komponisten keinesfalls als anmaßende Eingriffe, sondern als willkommene Verbesserungen betrachtet wurden: Als Cherubini im Sommer 1805 nach Wien kommt, um im Auftrag der Hoftheater seine *Faniska* zu schreiben (im selben Winter, in dem Beethoven seine *Leonore/Fidelio* zum ersten Mal überarbeitet), wird er eingeladen, Aufführungen seiner seit Jahren mit großem Erfolg an den Wiener Theatern gespielten älteren Werke zu leiten. Die seit 1802 exklusiv im Theater an der Wien laufende Produktion seiner *Lodoïska* in einer Instrumentierung nach Art der Hauses scheint es ihm dabei so sehr angetan zu haben, dass er neue Zwischenakte dafür schreibt und in ihnen selbstverständlich die ihm bis dahin in Paris offenbar noch unbekanntem hohen Wiener Trompeten in Es einsetzt (bis dahin hatte es in seinen Werken nur Trompeten in C und D gegeben). Seine in wichtigen Teilen noch höher in E stehenden *Les deux journées* aus dem Jahr 1800 mussten im französischen Original ganz ohne Trompeten auskommen; in Wien hingegen war dieses Problem mit den hier durchaus vorhandenen Instrumenten stillschweigend gelöst worden –

15 Albrecht 2003, 10.

offenbar zu Cherubinis Zufriedenheit. In seiner vor Ort geschriebenen *Faniska* nämlich übernimmt er die Wiener Instrumentierungsprinzipien von Anfang an direkt in seine Komposition: Die Ouvertüre setzt geradezu programmatisch in F-Dur ein und verwendet dafür hohe F-Trompeten.

Partituren/Stimmen

Le Prisonnier / ou / La Ressemblance / Opera en un Acte / Paroles du C.en Duval / Musique du C.en Domenico Della Maria / Elève de Paësiello / Prix 30 fl. / A Paris / Chez l'Auteur, rue Helvetius N° 667, vis-à-vis celle des Orties. / Propriété de l'Editeur – Enregistré à la Bibliothèque Nationale [1798]. – Benütztes Exemplar: F-Pc Vm 1035 [VM5-416]. <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b9067479w> (30.11.2018)

Die / Ähnlichkeit / Oder / Der Gefangene / Opera / In 2 Acten / von / Domenico della Maria, [Partitur Theater an der Wien 1801,] A-Wn Mus.Hs.25160. <http://data.onb.ac.at/rec/AL00504267> (30.11.2018)

Die Ähnlichkeit [Orchesterstimmen Theater an der Wien 1801,] A-Wn F116.TW370A.

Klavierauszüge

Der Onkel in Livree. / Auswahl / der beliebtesten Stücke / für das / Forte=Piano. / von / Della Maria. / Wien / In der Kunst- und Musikhandlung des Thadé Weigl am Graben Nr. 1212. / Nr. [546–548]. – Benütztes Exemplar: A-Wn MS.9916-qu.4°. <http://data.onb.ac.at/rec/AC09170669> (30.11.2018)

Der Onkel als Bedienter / (L'Oncle Valet.) / Eine Oper / von / Domenico della Maria / im Clavierauszuge / Im Verlage des Kunst und Industrie-Comptoirs / zu Wien, am Kohlmarkt N° 269. / [PN] 330 [die weiteren Stücke mit PN 331–338]. – Benütztes Exemplar: A-Wgm IV 8407 (Q 1577).

L'Oncle Valet / Der Oheim, oder die Entdeckung / Oper / von / Dom. Della Maria. / Im Klavierauszug / mit französischem u: deutschem Text. / Leipzig bei Hoffmeister u. Kühnel / (Bureau de Musique) / [...] / 270. – Benütztes Exemplar: CH-Bu kr VI 484. <http://dx.doi.org/10.3931/e-rara-39878> (30.11.2018)

Textbuch

Der / Onkel in Livree. / Ein / komisches Singspiel / in einem Aufzuge. / Frey nach Duval, / von / G. F. Treitschke. / Für die k. k. Hoftheater. / Wien, 1803. / Auf Kosten und im Verlag bey Joh. Bapt. / Wallishausser. – Benütztes Exemplar: D-Mbs Slg. Her 1244. <http://gateway-bayern.de/BV036473366> (30.11.2018)

Theaterzettel

Der Blinde und der Taube / Die Aehnlichkeit, oder: Der Gefangene, Theaterzettel K. K. pr. Schauspielhaus an der Wien, 31.8.1801. – Benütztes Exemplar: A-Wtm 147449.

Anonyme Beiträge in historischen Zeitschriften

- »Nachrichten«, in: *Allgemeine musikalische Zeitung* 6 (1803/1804), Nr. 7 (16.11.1803), Sp. 110–112. <http://opacplus.bsb-muenchen.de/title/4114426/ft/bsb10527954?page=75> (8.12.2018)
- »Theater-Nachrichten«, in: *Der Freimüthige* 1 (1803), Nr. 183 (17.11.1803), 732. <http://opacplus.bsb-muenchen.de/title/3314414/ft/bsb10531323?page=374> (8.12.2018)
- »Neuigkeiten des K. K. Hoftheaters in Wien«, in: *Zeitung für die elegante Welt* 3 (1803), Nr. 153 (22.12.1803), Sp. 1218f., hier Sp. 1219. <http://opacplus.bsb-muenchen.de/title/9389535/ft/bsb10532399?page=983> (8.12.2018)

Literatur

- Albrecht, Theodore (2003), »Benjamin Gebauer. The Life and Death of Beethoven's ›Copyist C‹. With Speculation Concerning Joseph Arthofer, ca. 1752–1807«, in: *Bonner Beethoven-Studien* 3, hg. von Sieghard Brandenburg und Ernst Hertrich, Bonn: Beethoven-Haus, 7–22.
- Castelli, Ignaz Franz (1861), *Memoiren meines Lebens. Gefundenes und Empfundenes, Erlebtes und Erstrebtes*, Bd. 1 (Vom Jahre 1781 bis zum Jahre 1813.), Wien: Kober & Markgraf. <http://data.onb.ac.at/ABO/%2BZ253427105> (8.12.2018)
- Hadamowsky, Franz (1966), *Die Wiener Hoftheater (Staatstheater) 1776–1966. Verzeichnis der aufgeführten Stücke mit Bestandsnachweis und täglichem Spielplan*, Teil 1: 1776–1810, Wien: Georg Prachner.
- Kirk, Carolyn (1983), *The Viennese vogue for opéra-comique 1790–1819*, Ph. D., (veröffentlicht), University of St. Andrews.
- Schönfeld, Johann Ferdinand von (1796), *Jahrbuch der Tonkunst von Wien und Prag*, [Wien:] Schönfeld. <http://data.onb.ac.at/ABO/%2BZ252878107> (8.12.2018)
- Sonnek, Anke (1999), *Emanuel Schikaneder. Theaterprinzipal, Schauspieler und Stückeschreiber*, Kassel: Bärenreiter.

© 2020 Martin Skamletz (martin.skamletz@hkb.bfh.ch)

Hochschule der Künste Bern

Skamletz, Martin (2020), »Auch war man hier so klug gewesen, die Partitur mit blasenden Instrumenten zu bereichern«. Der Orchesterklang in den ersten Jahren des Theaters an der Wien am Beispiel des Aufführungsmaterials von Domenico Della Marias *Le prisonnier* (1801)«, in: »Klang«: *Wundertüte oder Stiefkind der Musiktheorie. 16. Jahreskongress der Gesellschaft für Musiktheorie Hannover 2016* (= GMTH Proceedings 2016), hg. von Britta Giesecke von Bergh, Volker Helbing, Sebastian Knappe und Sören Sönksen, 269–280. <https://doi.org/10.31751/p.24>.

veröffentlicht / first published: 01/10/2020

Stephen Husarik

Switching Colors on Beethoven's Broadwood Fortepiano

Variation 4 of the Piano Sonata, Opus 111¹

ABSTRACT: Despite Heinrich Schenker's groundbreaking analysis, William Drabkin's impressive examination of the sketches and recent analytical overviews by William Kinderman, the variation movement of Beethoven's Piano Sonata No. 32 in c minor, Opus 111 remains only partially understood. A re-examination of this work in terms of timbral effects audible on the original instrument for which it was composed suggests an overall three-part dramatic division corresponding to the form of a resurrection drama where a theme lives, dies and returns in apotheosis. This conclusion is based upon sound recordings made on Beethoven's original Broadwood fortepiano located in Budapest and similar instruments in Bonn and California. Research into Beethoven's manuscripts and sketches support the conclusions presented in this paper.

Schlagworte/Keywords: Beethoven; dramatic envelope; Dramatische Kurve; fortepiano; Klangfarbe; opus 111; timbre

Introduction

While there is universal agreement about the form of the first movement of Beethoven's Piano Sonata No. 32 in c minor, Opus 111, its splendid variation movement remains only partially understood. Numerous critics and editors from Adolph Bernhard Marx² to Donald Francis Tovey³ offer conflicting views about the number of variations in the set and/or the formal relationships of its parts. Heinrich Schenker's groundbreaking analysis identified a rhythmic continuity in the first three variations, but assessed the remaining variations with anecdotal

1 This paper was presented at the Gesellschaft für Musiktheorie Conference in the Hochschule für Musik, Theater und Medien, Hannover, Germany on Saturday, October 1, 2016.

2 Adolph Bernhard Marx even reads a funeral procession into the second movement of opus 111 as noted in Newman 1988, 269.

3 Tovey 1931, 276–279. There are at least twenty-five creditable essays written about this sonata and an equal number of editions containing editorial remarks of greater or lesser merit.

remarks.⁴ In his impressive examination of the sketches, William Drabkin imposed sonata form over the second half of the movement, but did not identify a second group.⁵ Scarcely few studies have mentioned Opus 111 in light of the keyboard instrument for which it was composed. The fourth variation, for example, calls for specific pedal registrations available on Beethoven's Broadwood fortepiano that no longer exist on modern pianos; performing the work on later instruments is essentially an act of musical transcription. Formal aspects of the Opus 111 piano variations thus merit re-examination in terms of timbral effects observable on the original instrument for which the work was composed and also through insights gained from Beethoven's letters and sketches.

Variations 1–3: Air and Doubles

Essentially a theme (arietta) with five variations, the second movement of Opus 111 breaks down into two large sections in terms of its compositional procedures and smaller sections in terms of its timbre. A binary division occurs at Variation 4 (measure 128, Henle, 65) where Beethoven switches from an English air and doubles technique to “developing variation” style.⁶ Application of special pedal registrations at this point on the composer's Broadwood fortepiano⁷ further separate the final two variations from each other—where the arietta is at first liquidated, but then later restored. The resulting three-part overall dramatic envelope corresponds to the form of a resurrection drama where a theme lives, dies, and returns in apotheosis. The form of the Opus 111 variations is thus more than a simple apotheosis.

Beethoven often employs a unifying head motif in his works. Indeed, he became famous for the most iconic head motif of all time, the short-short-short-long motif that begins his Symphony No. 5 in c minor.⁸ Opus 111's opening two-note trochaic (long-short) head motif achieves a similar goal: it serves as a focal point for the first

4 Schenker 1971.

5 Drabkin 1977, 211 (see footnote 10 below for related updated publications).

6 Frisch 1984, 2. The label “developing variation” originated with Arnold Schoenberg and is here operationally defined to indicate material from one variation that is developed in a succeeding variation using procedures such as inversion, fragmentation, augmentation and displacement.

7 Thomas Broadwood fortepiano owned by Ludwig van Beethoven, Inventory Number 1887.41.28. Budapest: National Museum of Hungary.

8 Swafford 2014, 181.

three variations and contributes to the glorious finale in this sonata (Figure 1a). Associated with strong affective power and pathos in Greco-Roman poetic verse, the tradition of the trochaic foot was greatly respected by German Enlightenment culture and recent research confirms its value in Beethoven's music.⁹



Figure 1: Opus 111, movement No. 2, arietta theme: a) Published arietta with descending head motif in trochaic rhythm; b) Early (transposed) sketch showing trochaic (long-short) rhythm present throughout the arietta. Beethoven sketches. Paris. 51P (9) 3-6. Bibliothèque nationale de France, Département de la Musique. <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b55002066j/f1.image>

Though Beethoven sketched through many pages before reaching this characteristic descending head motif, its trochaic (long-short) metric is present in all generations of the tune in the sketches and manuscripts and is a prescriptive feature for the first three variations (Figure 1b).¹⁰ Abandonment of the trochaic rhythm in Variation 4 heightens its subsequent reappearance when the full arietta returns in Variation 5, and where the dramatic envelope of resurrection drama is reinforced.

While the first three variations of Opus 111 follow a path of strict rhythmic diminution, the remainder of the movement flows more freely—subdividing from triple to duple, to quadruple, and back to triple subdivision in an imperfect sequence out to the level of the trill. The variations of Beethoven's so-called "Appassionata" Sonata No. 23, Opus 57, are roughly similar except that the sequence there proceeds in duplets out to the end in a kind of apotheosis. An important

9 Beghin/Goldberg 2007. This volume by distinguished scholars explores the link between Greco-Roman rhetoric and music during the so-called Classical era.

10 A list of manuscripts and sources associated with Opus 111 is found in Dorfmueller/Gertsch/Ronge 2014, 709–717. Issues connected with the sources are discussed in Timbrell 1977, 204–215 and in Johnson/Douglas et. al. 1985, 265–272, 273–278, 384–387. The Artaria manuscripts are available online from the Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz at <http://digital.staatsbibliothek-berlin.de/werkansicht/?PPN=PPN834593823>. MS 51 is now available online from Bibliothèque nationale de France, Département de la Musique at <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b55002066j>, etc. Transcriptions of the sketches associated with Opus 111 are available in Drabkin 2010 and upcoming Drabkin 2014.

difference between Opus 111 and Opus 57 is that the strict rhythmic diminution found in the first three variations focuses only upon a trochaic head motif. Beethoven's notation of this rhythm has triggered continuing discussion over the years.



Figure 2: Opus 111, movement no. 2, trochaic sequence in the first three variations

Expressed in time signatures of 6/16 and 12/32, the trochaic head motif follows an irregular path of subdivision to avoid having its rhythms proliferate too quickly (Figure 2). The resulting notation perplexed some critics:

Put two scorpions and a pigeon in the time signature if this is your whim, but do not put there what is not in the measure [...]. You who understand this, explain to us, how there can be, in the second variation in 6/16, six sixteenth notes in each measure plus six thirty-second notes?¹¹

When Wilhelm von Lenz complained about Beethoven's unconventional notation, he was evidently unaware—as many critics are today—that time signatures could be used to focus a player's attention on the most meaningful level of activity in music.¹² Since the most meaningful rhythms of the first three variations in Opus 111 relate to its trochaic head motif, Beethoven's notation of 6/16 in Variation 2 indicates that there are six trochaic motifs (or triplets) at the level of the sixteenth note, and his 12/32 notation in Variation 3 indicates that there are twelve trochaic motifs (triplets) at the level of the thirty-second note.

Few musicians would dispute the serious overall character of this movement; but Beethoven obviously had no premonition of what popular writers today refer to as boogie-woogie in Variation 3. The acceleration of the head motif through systematic diminution in 12/32, with cascading head motifs and syncopations, produces an almost jazz-like humoristic relief in Variation 3 that sets the stage for a serious de-personalization of the arietta in Variation 4.¹³

11 Lenz 1855, 2.

12 Caplin 2002, 661.

13 Most editions of Opus 111 assign measure number 128 to the end of Variation 3. Since the remaining portion of Opus 111 is through-composed, this analysis uses continuous measure numbering through to the end. Thus, Variation 4 begins at measure 129, the "cadenza" begins at measure 171, the final reprise begins at 195, and a codetta begins at 225. Urtext Henle measure numbers are also supplied.

Variation 4: Thematic Nullification

Up to the end of Variation 3 at measure 128 (Henle, 64), Beethoven's music proceeds along standard rhythmic lines as an air and doubles in eight-measure periods; the second half of the movement, however, is composed in a contrasting developing variation style.¹⁴ Divided into mathematically-proportioned segments rather than common eight-bar units, the beginning of Variation 4 up to the beginning of the final reprise (measure 195 / Henle, 130) is divided with a sudden high trill at measure 170 (Henle, 106), or the so-called Golden Section (approx. 62%). Beethoven labels this entrance "cadenza" in his sketches.¹⁵ If one gauges the distance between the beginning of the final reprise at measure 195 (Henle, 130) to the end of the work at measure 242 (Henle, 177), another high trill at measure 225 (Henle, 160) corresponds to a Golden Section division, as well. Beethoven labels this entrance as "coda" in his sketches.¹⁶

Thus, two homologous variations are perceptible within the second half of the movement—one an episodic variation (4) having a "cadenza" at measures 129–194 (Henle, 65–130) and another concluding variation (5) with a coda at measures 194–end (Henle, 130–end); these two written out variations partner with the first half of the variations to create the three-part dramatic envelope of a resurrection drama. The midpoint of this dramatic arrangement begins at measure 129 (Henle, 65) in Variation 4 where the characteristic head motif of the arietta is removed and the theme is presented in two highly ornamented strains.

Audible in the background, but stripped of its identifiable rhythms, the arietta is heard over a droning pedal in a manner that Beethoven himself would describe as a "musical skeleton" or framework (Figure 3).¹⁷ Only the barest outlines of the arietta are heard among the pedal points of this lush accompaniment and the music takes on an episodic character. Since pedal registrations on Beethoven's Broadwood fortepiano enhance this episodic character, let us pause here to examine some mechanical influences of the composer's instrument on Opus 111 as a whole.

14 Frisch 1984.

15 Sketches. *Artaria* 201, [35]-29/4–8 showing an early stage in the genesis of Beethoven's "cadenza." Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz at <http://digital.staatsbibliothek-berlin.de/werkansicht/?PPN=PPN834593823>.

16 *Ibid.* [50]-44/1

17 Anderson 1961, 1169. ["Musikalisches Gerippe" could be translated as musical framework and is found in a Beethoven letter to B. Schott's Söhne, dated January 22, 1825].

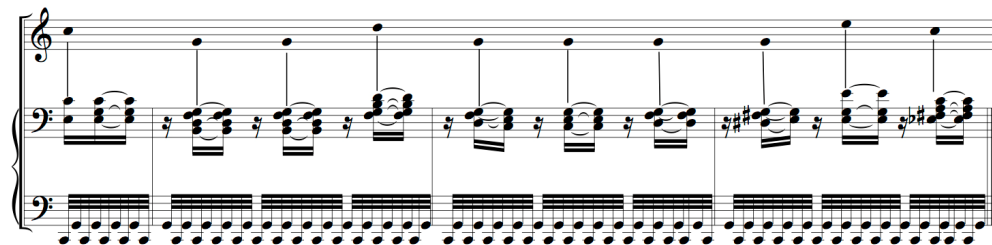


Figure 3: Opus 111, movement no. 2, measures 129–131 (Henle, 65–67), Beethoven’s arietta identified as a “musical skeleton”

Variation 4: Registration Changes

Thomas Broadwood met Beethoven in Vienna during 1817 and, greatly impressed by the composer, sent him a fortepiano the following year that offered distinctive registration possibilities. Clearly delighted with the instrument, Beethoven played it frequently and wrote a letter of thanks to Broadwood saying “I will regard it as an altar upon which I will offer to god Apollo the most beautiful sacrifices of my spirit.”¹⁸ The fortepiano followed him through several residences to his Landstrasse apartment where he composed Opus 111 in the winter of 1821.¹⁹ Beethoven’s Broadwood has a range of six octaves from CC to c⁴ with a missing E flat⁴ in the top octave that prevents an exact recapitulation at measure 115 (Henle, 115) and measure 132 (Henle, 132) in the first movement of Opus 111. Notably this same E flat is missing at a climatic cadence of trills at measure 184 (Henle, 119) in the second movement—suggesting perhaps that Beethoven was acknowledging the pitch constraints of his instrument.²⁰

18 Anderson 1961, 755.

19 Ibid., 932. In a letter of December 21, 1821, Beethoven writes: “I can see you from Landstrasse.” Beethoven’s Hauptstrasse No. 60, Landstrasse address is confirmed in Smolle 1972, 70. Beethoven’s fortepiano eventually came to rest in his apartment on Schwarzspanierstrasse where it remained until his death. It was then purchased and given as a gift to Franz Liszt who later willed it to the National Museum of Hungary—one of the fortepianos consulted in this research. A number of other surviving Broadwood instruments from the same time period are essentially identical to this instrument including those at Beethovenhaus, Bonn and the American Beethoven Center, Palo Alto California, also consulted in this research.

20 Winston 1993, 147–151. Winston provides a stimulating account of the restoration of Beethoven’s original Broadwood fortepiano.

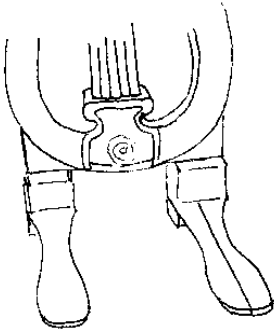


Figure 4: Beethoven's original (1817) Broadwood fortepiano, Hungarian National Museum (Magyar Nemzeti Múzeum), Budapest [Inventory Number 1887.41.28]. *Una corda* pedal (left) and split damper pedal (right)

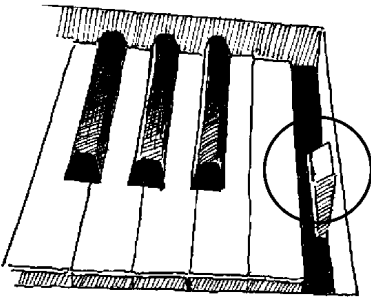


Figure 5: 1817 Broadwood fortepiano control switch for *una/due/tre corde* action. Beethovenhaus, Bonn

Three-string throughout, his fortepiano has a split damper pedal on the right side, and an *una/due corde* (one/two-string) pedal on the left (Figure 4). Since the split damper pedal permits resonances on either half of the keyboard (with a division at middle C), it may be no coincidence that each strain of the arietta in Variation 4 appears alternately in the upper or lower half of the keyboard. The harp-like sounds in the upper registers notes need only a touch of right damper pedal to sound acoustically perfect on Beethoven's Broadwood because the full damping mechanism overwhelms high sounds with resonances from lower strings if it is depressed any longer than a fraction of a second. Interestingly, however, when one depresses the right side of the damper pedal while playing lower notes, fascinating spectral resonances are released into the upper strings that are not recorded in any available performance of Opus 111. Perhaps it is no coincidence, therefore, that each part of Variation 4 is located on the right or left side of the keyboard—suggesting that the composer was addressing the unique coloristic possibilities when one applies a split pedal to the opposite side of the keyboard on which notes are played.

Beethoven scholars and performers generally agree that the *pp* (*pianissimo*) scored at measure 129 (Henle, 65) in Variation 4 of this sonata indicates *due corde* or two-string pedaling. The criterion for choosing *due corde* rather than *una corda* registration comes from the manuscript of Piano Sonata, Opus 110 where Beethoven carefully specifies all three registrations in handwriting. Since the Opus 109, 110 and 111 sonatas were specifically written for this particular Broadwood instrument, the pedaling is presumed to be comparable in all three.²¹ Knowing this, a performer can set that registration ahead of time—just as any organist might do when preparing stops on a church organ for performance. The entire keyboard shifts to the right when the left foot pedal is depressed and a control stop on the right side of the keyboard checks the movement (Figure 5) so that a performer can play continuously in either three-string (*tre corde/tutte le corde*), two string (*due corde*) or one-string (*una corda*) mode. These color changes have enormous implications for the perception of form in Opus 111.²²

Registration effects were quite important to Beethoven and he often fussed about them. When negotiating a fortepiano purchase he wrote to his friend Nicholas Zmeskall in November 1802 that “I insist that it shall have the tension of one string [*una corda*—If he won’t agree to these conditions, make it quite plain to him that I shall choose another [instrument] [...]”²³ The composer obviously wanted to buy instruments that supported color changes as witnessed by his ownership or rental of at least fourteen different instruments with variable registration during his lifetime.²⁴

Lacking certain harmonics and having a shorter decay character, notes generated on one- and two-string sets (*una/due corde*) sound almost harp-like, distant and thin by comparison with standard three-string fortepiano notes. When performed on Beethoven’s Broadwood, for example, the soprano melismas at measure 136–144 (Henle, 72–80) and 153–163 (Henle, 89–98) have an unforgettable,

21 Completed one month before Opus 111, the Piano Sonata in A flat, Opus 110 uses all three pedal designations, from *una corda* and *due corde*, to *tutte le corde* [three strings] in the third movement.

22 Unlike the notes of monochromatic modern pianos with strings of varying thickness and number that overlap each other, Beethoven’s Broadwood is parallel strung throughout, without overlap, and the sounds are much clearer (if distinctively different) in each registration.

23 Anderson 1961, 82.

24 Rosenblum 1991, 40. In view of the fourteen or more instruments upon which Beethoven composed music over the years, the conclusions drawn here about Opus 111 do not necessarily apply to the composer’s other compositions.

otherworldly sound—especially if the selected string sets are used jointly with the right side of the damper pedal as suggested by some of Beethoven's contemporaries.²⁵ The sensation of thematic nullification is particularly enhanced when such altered timbres are applied to Variation 4 of Opus 111. As a result, Beethoven's theme and five variations gives the impression of three contrasting sections of music: 1) an air and doubles in full registration, 2) a muted middle section in two-string registration, and 3) a final reprise in full registration. Such color changes on the fortepiano were lost over the years as the instrument was replaced by monochromatic pianos; indeed, fortepiano differentiations such as these are impossible to achieve on a modern piano.²⁶

Variation 4 and 5: Developing Variations

Putting aside Broadwood pedal registrations, let us return to the second strain of Variation 4 where musical ideas are advanced using developing variation style. Depersonalization of the arietta continues at a very soft dynamic level in the high register at measure 136 (Henle, 72) of Variation 4 (Figure 6) with standard rhythmic subdivisions. Each note of the arietta is expanded with an upper and lower *mordent* (i.e., a note plus its upper or lower neighbor) and each *mordent* is further elaborated with still another *mordent*. Reading from the bottom up in Figure 6b, therefore, each arietta note is heard as an implied eighth-note, with its subdivision into a *lower mordent* expressed as three dotted sixteenths, and those notes subdivided into three *upper mordents*, or three groups of thirty-second notes.

25 Ibid., 142, Starke 1819, 16.

26 Some professional technicians sand down the two left ridges on each hammer of the modern piano to emulate this historical *una/due corde* effect, but the sound is difficult to copy. It should be noted, nevertheless, that many fine performances of Opus 111 have been achieved on modern instruments such as Artur Schnabel in "Artur Schnabel plays Beethoven Piano Sonata No.32, Op.111." Online Internet [https://www.youtube.com/watch?v=_p_gwqkiGs], May 11, 2011; or Annie Fischer in "Beethoven - Piano sonata no. 32 op.111 - Annie Fischer," Online, Internet [<https://www.youtube.com/watch?v=8PYIphGXCEk>], July 7, 2013. The anecdotal *due corde* registrations found in recordings of Andrass Schiff, Paul Badura-Skoda and Melvyn Tan on Beethoven's original Broadwood piano are of insufficient length to compare with the large-scale effects of Opus 111. The only available recorded performance of this full sonata on an historic instrument is *Beethoven Piano Sonatas*. Tom Beghin, et. al., piano solo. New York: Claves, CD 50-9707/10, Disc No. 9—listed as LC 3369. It should be noted that Beghin uses a moderator stop in his recording of Variation 4 of Opus 111 and there is no moderator on Beethoven's original Broadwood fortepiano.

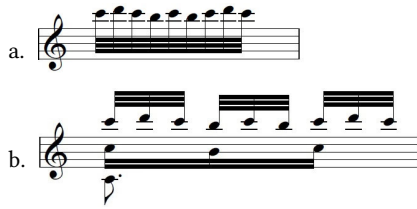


Figure 6: Opus 111, movement no. 2, measure 136 (Henle, 72), two views of an ornamental melisma: a) Variation 4 melisma; b) Variation 4 melisma expressed in three layers of rhythm

One nine-note ornamental cluster thus contains three layers of rhythm for each note of the arietta. Disguised by melismatic rhythm and lacking its characteristic trochaic rhythm, the arietta dissolves into the background as accompaniment. Since the listener has no idea that the melismas themselves will become counterpoint later in the final variation, curiosity and wonderment are aroused rather than any expectation for musical development—even when a melismatic fragment is dramatized conspicuously at the top of grand arpeggios in measures 168–169 (Henle, 103–105). Limited to one half of the keyboard and performed with *due corde* registration, the arietta disappears into accompaniment, which then becomes foreground.

After several minutes of thematic nullification, the music is interrupted by a sudden high trill on the second degree of the scale (measure 170, Henle, 106) to mark off what Beethoven labels as a “cadenza” in his sketchbooks. If the main point of Variation 4 is to de-personalize the arietta, then its “cadenza” is designed to completely degrade the theme. In the process of dissolution a trill is extruded from one of the arietta’s appoggiaturas in anticipation of its use in the final variation.²⁷

Recognized as one of the most daring examples of prestidigitation in piano technique, the “cadenza” contains a technical achievement for which Beethoven gained fame as a performer—a double trill executed in one hand. Even more daring, the double trill is coupled to a third trill and pedal point in the left hand to produce a four-voiced shimmering appoggiatura on the dominant of E-flat major. Beethoven provides an abridged version of this passage (*ossia*) in his final manuscript of the work.²⁸ Ambitious keyboardists know, however, that technical display is as important as anything else in a successful performance of Opus 111 and they generally play the music as written.

27 Sketches. *Artaria* 201, [35]-29/4-7.

28 Autograph manuscript. *Artaria* 198, [37]-33/8. Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz at http://digital.staatsbibliothek-berlin.de/werkansicht?PPN=PPN80000013&PHYSID=PHYS_0037&DMDID=DMDLOG_0002

Beethoven's sketches show that the "cadenza" was a complete idea in the earliest stages of composition; it marks a turning point in the journey of the theme from variation to nullification in the movement—or from life to death, to extend our analogy. Couched in a sixteen-measure period, Beethoven's modulating "cadenza" is identifiable as a rudimentary form of the arietta that suffers annihilation when its four voice parts are absorbed into episodic trills (Figure 7). If the main point of Variation 4 is to de-personalize the arietta, then its "cadenza" is designed to completely nullify the theme, thus satisfying the requirements of a resurrection drama.



Figure 7: Opus 111, movement no. 2, measures 171–185 (Henle, 106–120), Beethoven's "cadenza," illustrating assimilation of the arietta by trills

The passage begins with a single high trill at measure 171 (Henle, 106) that is joined by several statements of the head motif followed by a string of dotted quavers on D—reminiscent of the middle portion of the original arietta. The trill on D is reinterpreted from $\hat{2}$ in the key of C, to $\hat{7}$ in the key of E flat by lowering its upper neighbor and joining that to a chorus of trills on the dominant seventh of the new key. Since the arietta is no longer recognizable amid these arrhythmic trills, it effectively ceases to exist for a moment. Time seems to stand still as the tune dissolves into the pedal points, yields to fragmentation, and expires. As Charles Rosen noted, "the power to suspend motion, seeming to stop the movement of time [...] became one of Beethoven's most personal traits [in his late style works] [...]."²⁹

29 Rosen 1972.

Sometimes at the climax of his works Beethoven's music modulates to a new key in order to dramatize a formal articulation or to show the theme in a new light, as in his Flute-Piano Variations, Opus 105, No. 4, where the music moves to C flat (flat VI) at the end before returning to home key in E flat. Beethoven's Opus 111 variations are treated similarly. The triple trills merge into a single trill that ascends an E flat major scale in metrical longs and shorts, reminiscent of the trochaic metrics in the second half of the arietta. Having reached the extreme range of Beethoven's Broadwood piano, the music falls back from an E flat major cadence as if to acknowledge a missing E-flat at the upper end of his instrument. Five closing notes of the arietta then descend sequentially through a C-minor scale—whose root movements perhaps reference the second half of the first movement theme—to arrive at a reprise of the arietta at measure 195 (Henle, 130) in home key and *tre corde* pedal registration.³⁰



Figure 8a: Transcription of Beethoven sketchbook, *Artaria 201*, [51]-45/7-9 showing Beethoven's intention to insert a melisma from Variation 4 melisma into the middle voice of the final reprise at measure 195 (Henle, 130) with the words "in zwischen" beneath. Staatsbibliothek zu Berlin – Preussischer Kulturbesitz. <http://digital.staatsbibliothek-berlin.de/werkansicht/?PPN=PPN834593823>

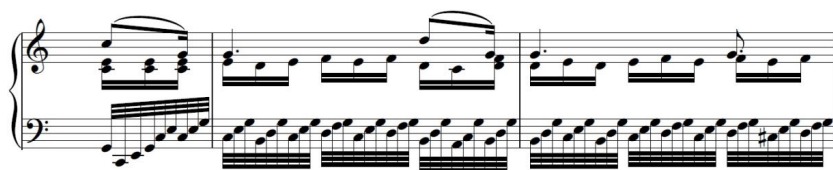


Figure 8b: Published score, with transformed melisma in alto and bass (measures 195-196, Henle, 131-132)

³⁰ The cadential figure in this sequence appears throughout the work and is discussed in a fictional novel, *Doctor Faustus*, by non-musician Thomas Mann. A commentary on the influence of Theodor Adorno on Mann's text is found in Kinderman 2007, 106.

Preceded by a fourth variation lasting six minutes and comprised of acoustical suppression and thematic nullification, the richly ornamented arietta theme returns in full registration with a strength one might experience in the recapitulation of a sonata form. Significantly, this final reprise is enhanced with material from the previous variation in developing variation technique. Having nullified the arietta (or main character) in Variation 4 and extinguished it in the "cadenza," the final dramatic reprise (or thematic resurrection) is reinforced with melismas from Variation 4 (Figure 8b). Moving in parallel tenths in the alto and bass parts, the rhythmically transformed and augmented melismas provide a unique example of material from one variation developed in another, or developing variations to use an expression borrowed from Arnold Schönberg.³¹

In one of his sketches, Beethoven writes "in zwischen" [in between] on a voice part to indicate that the soprano melisma from Variation 4 should appear in augmentation between the soprano and bass of the final reprise as shown in Figure 8a and 8b.³² He eventually settled upon its placement in the alto and bass parts of the final published work. Since the melisma in his sketch was originally fashioned out of *mordents* derived from the arietta itself, the final reprise is heard as the arietta against a variation of itself, or as heterophony. The effect is further enhanced by duplicating the added voice part at the interval of the tenth to create double, or compound heterophony.

As the final variation unfolds, the arietta is surrounded by numerous sigh motifs and grinding ornamental lower notes in what sounds like a vast human confession. Extended down a chain of thirds, it reaches another high trill marking off a Golden Section (at measure 225, Henle, 160)—its final appearance in the coda. Having reached a pedal-like trill at measure 226 (Henle, 161), the arietta is again supported by transformed melismas from Variation 4 and rendered in an established Baroque-style figure identifiable as 'paragoge'. Dietrich Bartel defines this figure as "a cadenza or coda added over a pedal point at the end" whose purpose is to increase passion.³³ Beethoven's use of such tried-and-proven Baroque rhetorical devices ensures a maximum effect at the conclusion of the movement. As well, trills dancing above and below the arietta produce a technical display that

31 Frisch 1984.

32 Sketches. *Artaria* 201, [51]-45/7-14. Schenker 1971, 99 transcribes this passage, but leaves out the sub-text where Beethoven scrawls the words "in zwischen" (referring to the melisma of Variation 4) beneath the notes.

33 Bartel 1997, 344.

inspires a sense of awe in the listener. It is very difficult to aurally assess how with one hand a player swaps a trill above and below the arietta while playing an accompaniment in the other. Indeed, the technical displays alone in this sonata movement sound as amazing as its compositional manipulations.

Associations for music in high registers are celestial, not earthly, and elevation of the arietta into the heights among dancing trills and transformed melismas confirms the impression of an apotheosis; however, this is not the gradual apotheosis as one might hear in an earlier work such as Opus 57. The Opus 111 arietta theme has lived, died and been revived within the dramatic envelope of a three-part resurrection drama. Totally nullified and liquidated in Variation 4, it returns one last time with *due corde* pedaling—especially in the upper register of Variation 5—sounding as if the arietta has arisen to Heaven.

Conclusion

When Opus 111 was first performed on Beethoven's fortepiano in a small apartment two centuries ago,³⁴ those present heard the music with far greater clarity and coloristic effect than audiences who hear the work performed today. Coloristic changes lost by the replacement of the fortepiano with modern monochromatic pianos mean that present-day audiences do not have the same chance of hearing the work's thematic development lead as effectively to its final apotheosis. The true formal nature of Opus 111 thus emerges best on the instrument for which it was written—Beethoven's own Broadwood fortepiano. As well, what distinguishes the Opus 111 variations from earlier works containing thematic apotheosis (such as the Piano Sonata Opus 57) is the lack of thematic nullification. Apotheosis is one thing, but to achieve the dramatic envelope of resurrection drama, a theme must be suitably nullified as it is in Variation 4 of Opus 111.

In stark contrast to the first movement where musical ideas are dynamically punctuated, the second movement of Opus 111 illustrates how a grand return is possible in even the most restrained movement by combining contrasting timbres and developing variation technique. What appears to be foreground material in Variation 4 becomes accompaniment in Variation 5, and the subsequent heterophony in the final reprise unfolds as logically as do the petals of a lush, beautiful

34 Dorfmueller/Gertsch/Ronge 2014, 712. The earliest documented semi-public performance was by Carl Czerny in February, 1824.

flower. Perhaps the separation of this movement into a three-part resurrection drama may explain why Beethoven saw no need to add a third movement to his sonata when asked about it by his factotum Anton Schindler.³⁵

Lacking modern technical vocabulary and access to the original instrument upon which it was first performed, one can easily understand why commentators have characterized the music in terms of Beethoven's personal life struggles, parallel literary narratives, or philosophical contexts to the music.³⁶ Hans von Bülow probably best explained the totality of Opus 111 as a fusion of Beethoven's personal life and work in terms of *Samsara/Nirvana* (i.e., resistance/resignation).³⁷ Bellicose and imperious in its first movement, the second movement teems with such understated complexity that any listener might wonder about its intent. Does the overall character of this second movement offer some parallel description of life's difficulties in dramatic terms—life, death and resurrection? Perhaps one should keep in mind that the actual message of this music was intended for an elite circle of Beethoven's close friends two centuries ago on a special polychromatic instrument. As distant admirers and spectators today we can only marvel at the intrinsic compositional manipulations that somehow are still able to suggest that dramatic envelope despite the coloristic limitations of modern performing instruments.

Acknowledgments

In addition to various acknowledgements in the notes, thanks are due to Klára Radnóti of the Hungarian National Museum (Magyar Nemzeti Múzeum), Budapest for the opportunity to play brief portions of Variation 4 on Beethoven's original Broadwood fortepiano, and Michael Ladenburger of the Beethoven-Haus, Bonn and Patricia Stroh of the American Beethoven Center, San Jose, CA for the opportunity to compare the sound of Beethoven's original fortepiano with contemporaneous Broadwood instruments. Thanks are also due to Elizabeth Giuliani and

35 Thayer 1967, 692.

36 Jaedtke 2000 (*Beethovens letzte Klaviersonate Opus 111: analytische, geistesgeschichtliche und psychologische Aspekte des Spätwerks*). As the title suggests, this modern text includes much more than philosophical discussion.

37 *Beethoven Sonatas for the Piano: Book 2*, ed. by Hans von Bülow and Sigmund Lebert. New York: G. Schirmer, 1923, p. 658.

Pierre François Goy of the Bibliothèque nationale de France, Département de la Musique, Paris for permission to view original *MS 51* manuscript sketches related to Opus 111, and Roland Schmidt-Hensel and Marina Schieke-Gordienko for steering me to the online versions of *Artaria* 197, 198, and 201 sketchbooks and manuscripts located at the Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Berlin. I should also like to thank Carolyn Filippelli and the staff of the Boreham Library at the University of Arkansas – Fort Smith, Tommy Dobbs and Darren Rainey.

References

- Anderson, Emily (1961), "(1345) To Bernhard Schott's Söhne, Mainz," in: *The Letters of Beethoven*, Vol. 3, New York: St. Martin's Press Inc.
- Anderson, Emily (1961), "(891) To Thomas Broadwood, London," in: *The Letters of Beethoven*, Vol. 2, New York: St. Martin's Press Inc.
- Anderson, Emily (1961), "To Nikolas Zmeskall von Domanovecz," in: *The Letters of Beethoven*, Vol. 1, New York: St. Martin's Press Inc.
- Bartel, Dietrich (1997), "Paragoge," in: *Musica Poetica: Musical Rhetorical Figures in German Baroque Music*, Lincoln and London: University of Nebraska Press.
- Beethoven, Ludwig van (1923), *Sonatas for the Piano*, Book 2, ed. by Hans von Bülow and Sigmund Lebert, New York: G. Schirmer.
- Beethoven, Ludwig van (1821a), Sketches [*Artaria* 201], digital at Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz. <http://digital.staatsbibliothek-berlin.de/werkansicht/?PPN=PPN834593823>
- Beethoven, Ludwig van (1821b), Autograph manuscript [*MS 51 – Sketches for op. 110,3 and op. 111,2*], available online from Bibliothèque nationale de France, Département de la Musique. <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b55002066j>
- Beethoven, Ludwig van (1822), Autograph manuscript [*Artaria* 198], digital at Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz. http://digital.staatsbibliothek-berlin.de/werkansicht?PPN=PPN800000013&PHYSID=PHYS_0037&DMDID=DMDLOG_0002
- Beghin, Tom / Sander M. Goldberg (2007), *Haydn and the Performance of Rhetoric*, Chicago and London: University of Chicago Press.
- Caplin, William (2002), "Theories of musical rhythm in eighteenth and nineteenth centuries", in: *The Cambridge History of Western Music Theory*, ed. by Thomas Christensen, Cambridge: Cambridge University Press.
- Dorf Müller, Kurt / Norbert Gertsch / Julia Ronge (2014), *Ludwig van Beethoven: Thematisches-bibliographisches Werkverzeichnis*, Bd. 1, München: Henle.
- Drabkin, William (1977), *The Sketches for Beethoven's Piano Sonata in C Minor. Opus 111*, Ph.D., (veröffentlicht), Princeton University.

- Drabkin, William (2010), *Ludwig van Beethoven: A Sketchbook from the Year 1821 (Artaria 197): Sketches for the Agnus Dei and other Movements of the Missa Solemnis, the Piano Sonatas Op. 110 and Op. 111, and the Canon WoO 182*, 2 vols., Bonn: Beethoven-Haus.
- Drabkin, William (2014), *Ludwig van Beethoven: A Sketchbook of 1822 (Artaria 201), facsimile, transcription, commentary*, 2 vols., Bonn: Beethoven-Haus.
- Frisch, Walter (1984), *Brahms and the Principle of Developing Variation*, Berkeley: University of California Press.
- Jaedtke, Wolfgang (2000), *Beethovens letzte Klaviersonate Opus 111: Analytische, geistesgeschichtliche und psychologische Aspekte des Spätwerks*, Nuriel: Ars Una.
- Johnson, Douglas et. al. (1985), *The Beethoven Sketchbooks*, Berkeley: University of California Press.
- Kinderman, William (2007), "Metamorphosis and transfiguration in Beethoven's late piano works," in: *Verwandlungsmusik: Über komponierte Transfigurationen*, Vienna: Universal Edition.
- Lenz, Wilhelm von (1855), *Beethoven et ses Trois Styles*, Paris: Lavigne.
- Newman, William S. (1988), *Beethoven on Beethoven*, New York: W.W. Norton & Co.
- Rosen, Charles (1972), *The Classical Style*, New York: Norton & Co.
- Rosenblum, Sandra P. (1991), *Performance Practices in Classic Piano Music*, Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press.
- Schenker, Heinrich (1971), *Beethoven: Die letzten Sonaten, Sonate C Moll Op. 111, Erläuterungsausgabe von Heinrich Schenker*, hg. von Oswald Jonas, Wien: Universal.
- Simon, Eric (1968), *Ludwig van Beethoven: Piano Sonata No. 32 in C Minor, Opus 111: Reproduction of the Autograph Manuscript Together with a Reprint of the Breitkopf & Härtel Complete Works Edition*, New York: Dover Publications, Inc.
- Smolle, Curt (1972), *Wohnstätten Ludwig van Beethovens von 1792 bis zu seinem Tod*, Bonn: Beethoven-Haus, München: Henle.
- Starke, Friedrich (1819), *Wiener Pianoforte-Schule*, Vol. 1, Part 1, Vienna: Friedrich Starke.
- Swafford, Jan (2014), *Beethoven*, New York: Houghton Mifflin Harcourt.
- Thayer, Alexander Wheelock (1967), *Ludwig van Beethovens Leben* [Leipzig, 1908–17], trans. & edd. Forbes, Elliot as *Life of Beethoven*, Princeton.
- Timbrell, Charles (1977), "The Sources of Beethoven's Opus 111," *Music & Letters* 58/2, 204–215.
- Tovey, Donald Francis (1931), *A Companion to Beethoven's Pianoforte Sonatas*, London: The Associated Board of the Royal Schools of Music, 276–279.
- Wallner, Bertha Antonia (1975/76), *Ludwig van Beethoven: Klaviersonaten, Bd. II. Munich*: Henle.
- Winston, David (1993), "The Restoration of Beethoven's 1817 Broadwood Grand Piano," *The Galpin Society Journal* 46, 147–151.

Stephen Husarik

© 2020 Stephen Husarik (stephen.husarik@uafs.edu)

University of Arkansas – Fort Smith

Husarik, Stephen (2020), »Switching Colors on Beethoven's Broadwood Fortepiano Variation 4 of the Piano Sonata, Opus 111«, in: »Klang«: *Wundertüte oder Stiefkind der Musiktheorie. 16. Jahreskongress der Gesellschaft für Musiktheorie Hannover 2016* (= GMTH Proceedings 2016), hg. von Britta Giesecke von Bergh, Volker Helbing, Sebastian Knappe und Sören Sönksen, 281–298.
<https://doi.org/10.31751/p.28>.

veröffentlicht / first published: 01/10/2020

Roberta Vidic

Fantasie(n) und ihre Grenzen

Chromatik an der Pedalharfe zwischen Satztechnik und Instrumentenbau bis zur Zeit von Berlioz¹

ABSTRACT: Die Pedalharfe ist ein vergleichsweise junges Instrument. Vom Anfang des 18. bis zum Anfang des 19. Jahrhunderts fiel ihre bau- und spieltechnische Entwicklung nicht nur zeitlich, sondern oft auch räumlich mit der Geschichte des Cembalos und des Klaviers zusammen. Das neue Instrument war zunächst vor allem in Paris und dann in London erfolgreich. Dieser Beitrag will die Diskussion um einen weniger untersuchten Repertoireausschnitt der Harfen-, Klavier- und Geigenliteratur von den 1780er Jahren bis zur Zeit von Berlioz anregen, sowie bekannte Stilmittel unter einem neuen Blickwinkel zeigen.

The pedal harp is a relatively young instrument. From the beginning of the eighteenth century to the beginning of the nineteenth century, its technical and musical development coincided not only temporally but often also spatially with the history of the harpsichord and the piano. The new instrument was originally most successful in Paris and then in London. This article is intended to stimulate a discussion on the less-studied repertory for harp, piano and violin from the 1780s until the time of Berlioz, as well as to offer a new perspective on better-known stylistic elements.

Schlagworte/Keywords: Aufführungspraxis; enharmonicism; Enharmonik; Fantasie; fantasy; historical pedal harps; historische Pedalharfen; performance practice; Teufelsmühle

In der Einleitung zu seiner Instrumentationslehre skizziert Hector Berlioz die Entwicklung der drei »musikalischen Großmächte« Harmonie, Melodie und Modulation. Diese sollten schlicht eine gute Wirkung erzielen, um als gut beurteilt zu werden. Hingegen dient die Verwendung der verschiedenen »Klangelemente« bzw. Instrumentengruppen nicht nur der Färbung jener drei Hauptbestandteile,

1 Im Folgenden werden weniger bau- und spieltechnische Details im engeren Sinne behandelt, als vielmehr der Zusammenhang zwischen Instrumentenbau und Satztechnik analytisch hinterfragt. So führen stimmungstechnische Fragen ins weite Feld zwischen Harmonik und Aufführungspraxis, ohne den Anspruch zu erheben, auf noch offene Fragen im organologischen und aufführungspraktischen Bereich eine fertige Antwort zu geben.

sondern gerade unabhängig davon dem Hervorrufen von »Eindrücken sui generis«². Damit erlangt die Kunst der Instrumentation eine bis dahin unbekannte Autonomie.

Diese Autonomie trifft auf die Pedalarfe nur bedingt zu. Im 18. und angehenden 19. Jahrhundert, als sich das junge Harfeninstrument in voller Entwicklung befand, stellte Chromatik einen zentralen Bestandteil von Harmonie, Melodie und Modulation dar. Seit der Einführung der Pedalmechanik zielten dann zahlreiche relevante Neuerungen am Instrument darauf hin, die Chromatisierung des Harfensatzes am Vorbild der anderen, stimmungstechnisch freieren Instrumente voranzutreiben. Pedalarfen sind ebenso wie Tasteninstrumente an eine feste Stimmung gebunden. Während aber die verschiedenen Barockharfen sozusagen über schwarze bzw. doppelte Tasten in Form von zusätzlichen Saiten(reihen) verfügten, hängt deren Anzahl bei Pedalarfen in der Frühphase von der Anzahl der Pedale und später von der Gesamtzahl der Pedalstellungen ab.

Sébastien Erard hat mit zwei wichtigen Neuerungen den Grundstein zum Bau der modernen Pedalarfe gelegt: erstens mit der Gabelmechanik (frz. *fourchettes*) für die Halbtonumstellung und zweitens mit der Doppelpedalmechanik.³ Nach Adelson u.a. war der Entschluss Erards, zugleich im Klavier- und Harfenbau tätig zu werden, recht ungewöhnlich, da Instrumentenbauer sich bis dahin generell auf verschiedene Instrumente aus ein und derselben Instrumentenfamilie spezialisierten. Möglicherweise geht die Entscheidung auf den Kontakt zu den Harfenentwicklern Jean-Henri Naderman und Jean-Baptiste (tschechisch: Jan Kr̩itel) Krumpholtz zurück.⁴

Das zahlreiche Repertoire für Pedalarfe und Klavier (oder Cembalo) bezeugt aber schon vor Erard eine räumliche Nähe und Parallelentwicklung beider Instrumentenfamilien. Neben den Klavier-Duos spielt noch das Harfenrepertoire

2 Vgl. Berlioz 1844, 1 f.

3 Zur Geschichte der technischen Weiterentwicklung der Pedalarfe durch Erard siehe Adelson u.a. 2015, 22–32. Diese jüngere Studie hat die Ereignisse ausgehend von den Instrumenten und Schriften im Pariser Gaveau-Erard-Pleyel-Archiv lückenlos rekonstruiert. Zum Thema sind außerdem (Online-)Artikel auf der Basis der Londoner Dokumentation vorhanden, die teils abweichende Ergebnisse in Bezug auf die Einführung der Doppelpedalmechanik präsentieren, aber leider den wissenschaftlichen Standards nicht genügen und deshalb hier nicht berücksichtigt werden. Für eine weitere historische Aufarbeitung wäre ein Vergleich der Pariser und Londoner Quellenbestände erstrebenswert.

4 Vgl. ebd., 27.

mit Violine eine nennenswerte Rolle. Vor allem die Werke von Ludwig Spohr für seine Frau Dorette (Dorothea Henriette) Scheidler, die bedeutendste Harfenvirtuosin des frühen 19. Jahrhunderts, stellen einen spiel- und satztechnischen Meilenstein des Repertoires für die Einfachpedalharfe dar. Berlioz hat sie womöglich nicht gekannt. Trotzdem kann er im Harfenkapitel seines *Grand traité d'instrumentation et d'orchestration modernes* (1844) nicht umhin, die satztechnischen Möglichkeiten der Violine und der Harfe miteinander zu vergleichen, bevor er sein höchstes Lob für den Helden der neuen Doppelpedalharfe Erards, Elias Parish-Alvars, ausspricht.

1. Die Einfachpedalharfen bis zum Stil Louis XVI

Die Pedalharfe stellt eine Mechanisierung der Hakenharfe⁵ dar. Beim Hakensystem handelt es sich konkret um Haken, die in variabler Anzahl im Harfenhals verschraubt sind. Harfenist*innen können bei Bedarf mit der linken Hand einen Haken drehen und somit eine einzelne Saite um einen Halbton höher stimmen. Ein genauer Zeitpunkt für die Einführung dieses manuellen Umstellmechanismus lässt sich nicht mehr feststellen.

Um 1720 begann dann der Donauwörther Instrumentenbauer Jacob Hochbrucker, die Hakenharfe zu einer Pedalharfe⁶ fortzuentwickeln, indem er die Haken mit einem ersten, noch rudimentären Pedalsystem versah. Die Bezeichnung Einfachpedalharfe (*single action harp*) geht dabei erst auf das Jahr 1811 zurück, als Sébastien Erard sein erstes marktreifes Modell der Doppelpedalharfe (*double action*) auf den Markt brachte. Laut Madame de Genlis führte der deutsche Harfenist Gaiffre (Georg Adam Goepfert) die Pedalharfe ins Pariser Konzertleben ein. Genlis selbst leistete Pionierarbeit, indem sie nach eigenen Angaben zum ersten Mal Werke für Cembalo auf die Harfe übertrug. Die Harfe wurde bald zum bevorzugten Instrument der weiblichen Aristokratie und Paris zu einem Zentrum des Harfenbaus. Sowohl die Königin Marie-Antoinette, als auch die Herzogin de Guines

5 Für eine umfassende Beschreibung der Bauweise und Geschichte der Hakenharfe siehe Rosenzweig 1991.

6 Für die detaillierte Beschreibung einer Pedalharfe Jakob Hochbruckers siehe Wolf 2010. Wolf zufolge hat Hochbrucker das Pedalsystem zumindest perfektioniert und ein Modell gebaut, das bereits die wichtigsten Merkmale der späteren Harfe im Stil von Louis XVI erkennen lässt (Wolf 2009).

spielten die modische Pedalharfe. Für Letztere komponierte Mozart 1778 das Doppelkonzert KV 299 für Flöte und Harfe.⁷

Pedalharfen im Stil Louis XVI⁸ sind an dem typischen Säulenkopf in Form einer Ziervolute zu erkennen und wurden ungefähr zwischen 1760 und 1800 in Paris gebaut. Bei diesen Modellen handelt es sich um Einfachpedalharfen, da die sieben Pedale nur über eine einzige Bewegungsmöglichkeit verfügen und daher der Ton der jeweiligen Saite nur um einen Halbton erhöht werden kann.⁹ Diese Instrumente sind oft in Es-Dur gestimmt: Die sieben Pedale ergeben in der oberen Stellung Es-Dur, in der unteren Stellung E-Dur. Mit beispielsweise dem schlichten *Preludé [sic!] pour employer successivement toutes les pédales* aus Krumpholtz' *Principes pour la harpe* (1800)¹⁰ kann der Harfenanfänger die Pedalbewegungen üben, um sämtliche Durtonarten quintaufwärts und -abwärts zu erreichen. Für Modulationen über zwei oder mehrere Quinten ist bereits mehr Geschick erforderlich.

Die Melodie rückt in den Vordergrund

Berlioz stellt dem Missbrauch hochkomplexer Akkorde im »style harmonique« die darauffolgende »réaction melodique« gegenüber. Manche »fanatische Melodisten« hätten sogar die Musik auf ein zweistimmiges Gerüst – bestehend einzig aus Melodie und Bass – reduziert und den Zuhörenden die Ergänzung der fehlenden Akkordtöne überlassen.¹¹ Der Diskurs kann näherungsweise auf die Geschichte der Harfe übertragen werden. Aus dieser Sicht würde die Barockharfe als Generalbassinstrument eher für den »style harmonique« und die Pedalharfe der Klassik und Frühromantik mit den typischen Gattungen der Salonmusik eher als das Instrument der »réaction melodique« stehen.

7 Zur Geschichte und Bezeichnung der Einfachpedalharfen im 18. Jahrhundert siehe Adelson u.a. 2015, 23 f.

8 Für eine kompakte Beschreibung der Bauweise und Geschichte der Harfe im Stil von Louis XVI siehe Wolf 2009.

9 Zusätzliche Pedale waren gegebenenfalls vorhanden, dienten aber zu besonderen Klangeffekten und nicht zur Veränderung der Tonhöhe. Daher übersteigt deren Behandlung bereits den Rahmen dieses Aufsatzes.

10 Krumpholtz/Plane 1800, 59.

11 Vgl. Berlioz 1844, 1.

Die Romanze

Madame de Genlis berichtet noch 1807 über die ersten Harfenisten im Pariser Musikleben:

Gaiffre l'ainé fut à Paris pendant plusieurs années le seul joueur de Harpe; il étoit bon mécanicien et grand musicien, mais il jouoit mal de la Harpe ou pour mieux dire il n'en jouoit pas, il préludoit en formant des accords d'une excellente harmonie, mais sans *passages brillants* et sans *exécution*. Ses premiers écoliers furent messieurs de Beaumarchais et de Monville qui ne jouèrent point de pièces et qui se bornèrent à accompagner des romances.¹²

Das ursprüngliche Repertoire ging prinzipiell aus Préludes, Variationen und einer improvisatorischen Begleitpraxis der Romanzen hervor. Dementsprechend ging der Satz meist nicht über die Ausfigurierung von Akkorden hinaus, wobei Parallelführung und Verdopplung der Oberstimmen oft elementare Stimmführungsregeln außer Kraft setzten.¹³ Mit dem Entstehen eines auskomponierten Repertoires geht die Aufnahme der Romanze in anspruchsvolle Gattungen wie Sonate oder Konzert, sowie die Integration von Melodie und Begleitfiguren in einen regulären Satz einher.

Das Beispiel aus Krumpholtz' Symphonie (concertante) G-Dur Op. 11 zeigt ein für die Harfe im Stil von Louis XVI charakteristisches Satzbild. Dieses besteht aus einer gesanglichen Oberstimme, hier abschnittsweise oktaviert, dazu in der linken Hand ein Alberti-Bass, eine dünne Akkordbegleitung, Tonrepetitionen oder eine parallelgeführte Bewegung der Gegenstimme. Der zweite Satz aus dieser 1784 komponierten Symphonie ist eine Romanze und folgt dem konventionellen ABACA-Schema, wobei der C-Teil in Moll nicht wirklich im Kontrast zu den Formteilen in Dur steht.

Beispiel 1: Jean-Baptiste Krumpholtz, Symphonie G-Dur Op. 11 Nr. 2 (1784), II. Romance, Harfenstimme, [Majeur], Incipit; Mineur, Incipit

12 Genlis 1807, 2. Hervorhebung d. Verf. Zur Datierung dieser zweiten Ausgabe siehe Adelson / Letzter 2008, 131.

13 Ein typisches Beispiel hierfür bietet noch 1779 die Harfenmethode von Corbelin (1779, 29).

Zum Vergleich: In das Frühjahr 1785 fällt die Fertigstellung und Uraufführung von Mozarts Klavierkonzert KV 466. Dem zweiten Satz, ebenfalls eine Romanze, liegt ein intern erweitertes Schema ABACA zugrunde. Vor allem ist aber eine erhebliche Steigerung im C-Teil zu bemerken. Die Mittel zu dieser Steigerung lassen sich folgendermaßen zusammenfassen: erstens in Bezug auf die Figuration, mit einer schnellen triolischen Bewegung; zweitens im Sinne des Virtuosspiels, u.a. mit einem Überkreuzen von linkem und rechtem Arm; schließlich auf einer subtileren Ebene, nämlich der ›musikalischen Betrügereyen‹¹⁴. Dazu gehören sowohl der Trugschluss (die getäuschte Erwartung), als auch der unvermittelte Wechsel in eine terzverwandte Tonart (der Schock-Effekt). Der Höhepunkt, wenn man so will, wird ausgerechnet im Rahmen eines auskomponierten Rallentando erreicht, wenn die vorgetäuschte Kadenz nach g-Moll in das Vorfeld zur regelrechten Reprise in B-Dur umgeleitet wird.

Die ›appogiatures alterées‹

Ursprünglich war meine Absicht, Johann Nepomuk Hummels Bearbeitung von 1827 in Hinblick auf die sprudelnde Ornamentik des brillanten Stils zu betrachten. Es sind aber vielmehr kleinere Ornamente wie die von Berlioz so genannten ›appogiatures alterées‹, die auf halbem Wege zwischen Harmonie und Melodie stehen und das klassische Klangbild direkt vermitteln. Die Stilmittel Mozarts und seiner Zeit wurden von der folgenden Generation auch durch die Bearbeitung seiner Werke rezipiert. In dieser Hinsicht erscheint eine Stelle aus Hummels Bearbeitung (Beispiel 2 oben) gerade stilbezeichnend: Im Vortakt zur ersten Reprise des A-Teils prallt die Dominantseptime *es* mit der in die Melodie integrierten ›appogiature alterée‹ *e* zusammen. In einem vergleichbaren Fall (Beispiel 2 unten) entscheidet sich Berlioz bemerkenswerterweise für die Melodie bzw. für das Ornament: Da ein solches Verfahren auf der Einfachpedalharfe unmöglich wäre, empfiehlt er das Weglassen der Septime *f*¹ in der linken Hand und spricht dabei gar von einer Verstümmelung des Akkordes.¹⁵

14 Eine ausführliche Definition des historischen Begriffs gibt Danuta Mirka (2005, 293 f.).

15 »Dans l'exemple précédent il vaut mieux mutiler l'accord de la main gauche et retrancher le Fa naturel.« (Berlioz 1844, 77)

Beispiel 2: W.A. Mozart/Johann Nepomuk Hummel, Klavierkonzert d-Moll KV 466, Bearbeitung für Klavier solo (1785/1827), II. Romanza, Vortakt zur ersten Reprise (A') (oben); Hector Berlioz, *Traité* (1844), 76, Beispiel (unten)

Mozart hebt auch oft einzelne Töne einer Dreiklangsbrechung durch Halbtonschritte hervor. Das ist der Fall im C-Teil der Romanze, aber auch beispielsweise im Terzett »Seid uns zum zweiten Mal willkommen« aus seiner *Zauberflöte*. Ein Potpourri über Themen aus der Zauberflöte bildet 1811 den zweiten und letzten Satz der Sonate op. 114 für Violine und Harfe von Ludwig Spohr. Spohr hat das Terzett in sein Zauberflöten-Potpourri vergleichsweise originalgetreu aufgenommen. Die chromatischen Vorschläge werden dort mit einer einzigen Ausnahme nur von der Geige übernommen.

Beispiel 3: W.A. Mozart/Johann Nepomuk Hummel, Klavierkonzert d-Moll KV 466, Bearbeitung für Klavier solo (1785/1827), II. Romanza, 1. Takt des C-Teils (oben); Ludwig Spohr, Sonate op. 114 für Vl. und Hf. (1811), »II. Potpourri über Themas aus der Zauberflöte«, T. 23 f. (unten)

Chromatische Vorschläge scheinen hingegen für beide Instrumente kein Problem darzustellen, wenn mindestens ein weiterer Ton dazwischenliegt. Diese Meinung vertritt Berlioz nachdrücklich in seiner Instrumentationslehre. Damit räumt er

zusätzliche Zeit für den Pedalwechsel ein, die in der historischen Spielpraxis nicht unbedingt nötig ist.¹⁶

12 (Allegretto) 13

Allp.
Possible.

Moderato.
Meilleur.

Beispiel 4: Ludwig Spohr, Sonate op. 114 für Vl. und Hf. (1811), »II. Potpourri über Themas aus der Zauberflöte«, T. 12 f. (oben); Hector Berlioz, *Traité* (1844) 76, zwei Beispiele (unten)

2. Die Einfachpedalharfen im Empirestil

Die Pariser Harfenbauer experimentierten im 18. Jahrhundert mit verschiedenen Umstellmechanismen, darunter (1) das fortentwickelte Hakensystem (frz. *crochets*), verwendet von Naderman, Louvet, Holtzman, (2) das Krückensystem (*béquilles*), verwendet von Georges und Jacques-George Cousineau und (3) das Gabelsystem (*fourchettes*), entwickelt seit ca. 1786 von Sébastien Erard, aber erst 1794 in London als Patent gemeldet.¹⁷ Die jüngeren Instrumente der Jahrhundertwende waren nicht nur an dem klassizistischen Kapitell zu erkennen, sie mussten vor allem zunehmender Saitenspannung standhalten. 1806–1807 erwarben die Spohrs ein Instrument von Jean-Henri Naderman mit wahrscheinlich 41

16 Ein Unterschied zur modernen Praxis besteht tendenziell darin, dass die Pedale für die Vorzeichen der jeweiligen Tonart fest einzusetzen und die Pedale für Akzidenzien nur kurz zu senken sind. Deshalb werden oft Bes für feste Vorzeichen und Kreuze für akzidentielle Veränderungen bevorzugt. Für eine ausführliche Behandlung der historischen Pedalpraxis sei auf die Literatur verwiesen.

17 Mehr zu den drei Systemen des Umstellmechanismus bei Adelson et al. 2015, 24–26.

Saiten und einem Umfang von F_1 bis d^4 .¹⁸ Berlioz gibt diesen Umfang in dem Beispiel für die Harfe in Es wieder.¹⁹

Chromatische Tonfolgen

Auch für die fortentwickelte Einfachpedalharfe stellt eine chromatische Tonleiter eine nahezu unüberwindbare Hürde dar. In Spohrs Zauberflöten-Potpourri findet sie sich dennoch, im schnellen Tempo jedoch nur in der Geigenstimme. Berlioz erklärt die Schwierigkeit auf der Harfe dieses seinerzeit beliebten Stilmittels sogar graphisch, indem er unter seinem Notenbeispiel sämtliche Pedalangaben akribisch notiert. In allen Fällen handelt es sich um temporäre Pedalsenkungen. Im Falle der zweifach auf der Harfe vertretenen Töne *dis/es* und *gis/as* bevorzugt Berlioz aus selbsterklärenden Gründen die Stammtöne *es* und *as*.

The image shows two staves of musical notation. The upper staff is for Violin (VI.) in G major, marked '(Allegretto)', starting at measure 68. It features a chromatic scale. The lower staff is for Harp (Hf.) in C minor, marked 'All.', with ten 'Ped.' markings below the notes indicating pedal changes.

Beispiel 5: Ludwig Spohr, Sonate op. 114 für Vl. und Hf. (1811), »II. Potpourri über Themas aus der Zauberflöte«, T. 68, (oben); Hector Berlioz, *Traité* (1844), 76, Beispiel (unten)

Im nächsten Beispiel aus dem Potpourri kommen die Seufzer, die chromatische Synkopenkette (durch die Trennung zwischen Vorbereitung und Dissonanz der Artikulation in kürzeren Werten) sowie die Originaltonart c-Moll des »Duetts der zwei geharnischten Männer« der Harfe nur entgegen. Die chromatische Unterteilung der Synkopenkette wird stets durch eine Senkung und sukzessive Anhebung der jeweiligen Pedale erzielt. Im Vergleich zu Berlioz fehlt hier die Doppelpedalstellung *c-cis*. Dies ist allerdings für eine genauere Bestimmung der Harfengrundstimmung unerheblich.

18 Mehr zu den Harfen im Besitz von Dorette Spohr bei Cleary 2016, 152–159. Die Autorin bedankt sich bei Maria Christina Cleary für die Bereitstellung ihrer noch unveröffentlichten Dissertation.

19 Berlioz 1844, 75.

Bearbeitung für Violine und Harfe:
(Poco Adagio)

Originaler Streichersatz:
(Adagio)

Viol. Bassi

Beispiel 6: W.A. Mozart, *Zauberflöte*, II. Akt, »Duett der zwei geharnischten Männer«, Streichersatz (unten); Bearbeitung von Ludwig Spohr in der Sonate op. 114 für Vl. und Hf. (1811), »II. Potpourri über Themas aus der Zauberflöte«, T. 179–183 (oben)

Entscheidend ist hingegen die effektive Verwendung des D-Pedals: Welche Stimmung beider Pedalstellungen ist von dem Notentext abzulesen, *d-dis* oder *des-d*? Die Antwort lässt sich möglicherweise aus dem nächsten Beispiel 7 erschließen.

Chromatische Annäherung und stimmungstechnische Fragen

Berlioz hält Halbtöne in kurzem Abstand auf der Harfe pauschal für nahezu unmöglich, besonders im schnellen Tempo.²⁰ Ein Gegenbeispiel bietet diese Stelle aus dem Zauberflöten-Potpourri: Die Tempobezeichnung ist zwar *Andante*, aber die Pedale sollten theoretisch der modernen Praxis entsprechend im Sechzehntel-Abstand gewechselt werden. Ohne auf die zwei- oder dreifache simultane Pedalbetätigung bei Spohr²¹ näher einzugehen, stellt sich in Takt 140 zunächst die Frage, warum die ersten zwei vollverminderten Septakkorde unterschiedlich notiert sind.

²⁰ Vgl. ebd., 76.

²¹ Für grundsätzliche Anmerkungen zur Anwendung mehrfacher Pedalbetätigung bei Spohr siehe Cleary 2016, 147 f.

The image shows a musical score for two instruments: Harfe (Hf.) and Horn (Hf.). The top staff, for the Harfe, is marked 'Andante' and begins at measure 140. It features a series of chords with chromatic alterations, including a prominent use of the natural sign (♮) and flat sign (♭) to indicate enharmonic shifts. The bottom staff, for the Horn, is marked 'Allo.' and begins at measure 141. It shows a melodic line with chromatic movement, including a flat sign (♭) and a natural sign (♮). The overall style is characteristic of 19th-century harmonic experimentation.

Beispiel 7: Ludwig Spohr, Sonate op. 114 für Vl. und Hf. (1811), »II. Potpourri über Themas aus der Zauberflöte«, T. 140 f. (oben); Hector Berlioz, *Traité* (1844), 76, Beispiel (unten)

Im musiktheoretischen Diskurs wird zwischen ›enharmonischer Verwechslung‹ und ›enharmonischer Umdeutung‹ unterschieden. Erstere beruht auf einem Umschlag der Notation vom #- in den *b*-Bereich oder umgekehrt. Letztere bewirkt mit der Umdeutung einzelner Akkordtöne auch eine Änderung des harmonischen Zusammenhangs. Darüber hinaus sind im 18. und 19. Jahrhundert insbesondere für verminderte Septakkorde Notationsweisen festzustellen, die nicht mit dem akkordisch-funktionalen Gehalt übereinstimmen, sondern die Stimmführung unterstreichen.

Bei der Harfenliteratur kommt eine weitere Komponente hinzu. Wenn bestimmte Töne nicht im Tonvorrat der Harfe enthalten sind, oder der Finger- und Pedalsatz erleichtert werden soll, werden ersatzweise enharmonische Synonyme verwendet. In der (gleichschwebend gestimmten) Klaviatur sind dann grundsätzlich drei verschiedene vollverminderte Septakkorde enthalten, die praktisch nach Belieben gelesen werden können. Im Tonvorrat der Pedalarfen sind hingegen die drei vollverminderten Septakkorde u.U. ein- bis vierfach vertreten und an feste Saiten bzw. Pedalstellungen gebunden.

Am einfachsten ist, den Unterschied ungeachtet von stimmungstechnischen Fragen für die Einfach- und Doppelpedalarfe parallel zu veranschaulichen. An der Einfachpedalarfe sind nur zwei Töne in zwei Lesarten vorhanden, in Es-Stimmung *dis-es* und *gis-as*. Zwei vollverminderte Septakkorde sind zweifach, einer lediglich einmal vertreten, sodass insgesamt fünf Akkordformen im Tonvorrat enthalten sind: Einfachpedalarfe in Es: (1) *cis-e-g-b*; (2) *dis-fis-a-c*, *fis-a-c-es*; (2) *gis-h-d-f*, *h-d-f-as*.

An der Doppelpedalarfe scheiden hingegen erst die Akkordformen mit der Doppelpedalarstellung aus. Da jedes Pedal nun drei Stellungen hat, umfasst eine Oktave an der Harfe insgesamt einundzwanzig Töne. Das heißt, die Oktave enthält sozusagen zwei Lesarten für jede schwarze Taste der gleichschwebenden Klaviatur, sowie auch für die folgenden weißen Tasten: *h/ces*, *his/c*, *e/fes*, *eis/f*. Für

jeden Vollverminderten sind vier Lesarten möglich für insgesamt zwölf Akkordformen im Tonvorrat: Doppelpedalharfe/Ces: (4) *ais-cis-e-g... g-b-des-fes*; (4) *his-dis-fis-a... a-c-es-ges*; (4) *eis-gis-h-d... d-f-as-ces*.

In Takt 140 wirkt die Verbindung zwischen dem vierten und fünften sowie dem sechsten und siebten Akkord auf den ersten Blick satztechnisch äquivalent, da beide Ausgangsakkorde den gleichen Zielakkord haben. Der Grund für die abweichende Notation *des-cis* lässt also auf keine funktionale Differenzierung der verminderten Septakkorde seitens des Komponisten schließen. Da die damaligen Aufführenden beide Töne in der Regel als *cis* gelesen hätten, bleibt das Rätsel um diese Notationsfrage bestehen.

Hubert Moßburger behandelt in einem Aufsatz über Harmonik und Aufführungspraxis mehrere Möglichkeiten der Anwendung von Enharmonik im 18. und 19. Jahrhundert.²² Ein »unisonierender Dualismus« im Sinne E.T.A. Hoffmanns liegt in unserem Fall nicht vor, denn es handelt sich hierbei nicht um einen Akkord, »der in sich zwei entgegengesetzte harmonische Bedeutungen vereint«²³. Deshalb muss man im Bereich der von Moßburger so genannten »akustischen Harmonik« weitersuchen und ein dem »enharmonischen Intonations-Trugschluss« vergleichbares Phänomen heranziehen.

Die Geiger hätten demnach beispielsweise seit dem 19. Jahrhundert bei einer Umdeutungsmodulation die Dominantseptime zum Leitton eines übermäßigen Quintsextakkordes angehoben. Moßburger fügt hinzu: »Und vielleicht könnte man auch soweit gehen, die leittönig-dynamischen Annäherungen an das Ziel umzukehren und die enharmonische Verwandlung in die entgegengesetzte Richtung des Auflösungsziels intonieren, was gleichsam einen »enharmonischen Intonations-Trugschluss« zur Folge hätte.«²⁴ Des Weiteren beschreibt er am Beispiel von Rameaus *L'Enharmonique*, wie enharmonische Unterschiede im 18. Jahrhundert durch Agogik und Dynamik akustisch realisiert wurden, selbst wenn bei Tasteninstrumenten die Intonation als aufführungspraktisches Mittel wegfällt. Interessanterweise betrifft der enharmonische Querstand zwischen *cis* und *des* bei Rameau ausgerechnet die unterschiedliche Wahrnehmung zweier vermindelter Septakkorde *cis-e-g-b* und *e-g-b-des*.

22 Moßburger 2009, 206–210.

23 Ebd., 206.

24 Ebd., 209.

Eine praktische Interpretation der Harfennotation bei Spohr in Takt 140 könnte daher auf eine gleichsam aufführungspraktische und satztechnische Differenzierung von *des* und *cis* hindeuten. Im Falle einer Grundstimmung der Einfachpedalharfe in Es dürfte der Effekt aufgrund des sechzehntelweisen Harmoniewechsels allerdings schwer zu hören sein. Die Aufführenden sollten dabei allein mittels Agogik oder Dynamik ein zweimaliges *cis* akustisch differenzieren. Dorette Spohr soll tatsächlich die Harfenfassung des Potpourri mit einer Grundstimmung in Es und die 1820 veröffentlichte Bearbeitung für Klavier in D-Dur gespielt haben.²⁵ Deshalb ist schlichtweg eine Nachlässigkeit des Komponisten naheliegend.

Eine klangliche Differenzierung von *cis* und *des* zum Zweck einer steigenden chromatischen Annäherung an *d* würde eine Grundstimmung der Einfachpedalharfe in As²⁶ für den Potpourri-Satz voraussetzen. Es würde sich dann die Frage stellen, ob die unterschiedliche Wahrnehmung auf eine nicht gleichschwebende Stimmung²⁷ oder allein auf eine unterschiedliche Klangfarbe von oberen und unteren Pedalstellungen zurückzuführen wäre. Analysen (evtl. älteren) Repertoires für Einfachpedalharfe sollten klären, ob das stimmungstechnische Potenzial der Doppelchromatik tatsächlich ein Echo in der Praxis fand oder nicht.

Weitere stimmungstechnische Fragen

In Spohrs Sonate op. 114 ist die Harfenstimme einen Halbton höher notiert und die Einfachpedalharfe dementsprechend einen Halbton tiefer als die Geige gestimmt. Diese Stimmungspraxis war bereits im 18. Jahrhundert verbreitet²⁸, aber Berlioz hat sie offenbar nicht oder nicht mehr rezipiert.²⁹ In seinen Notenbeispielen

25 Cleary 2016, 190.

26 Cleary lässt unter Berücksichtigung des Tonvorrats von op. 114 die Wahl zwischen Es und As offen, obwohl sie für die Berechnung des Pedalsatzes eine Grundstimmung in As vorzieht (ebd., 190). Diese ermöglicht die Anwendung zweifacher Pedalbetätigung auf beiden Seiten der Harfe (ebd., 163).

27 Beat Wolf hat aufgrund von eigenen Abmessungen folgende Temperaturen bei Einfachpedalharfen festgestellt: 1/6-Komma, 1/8-Komma und gleichschwebend. Chronologie spiele dabei keine entscheidende Rolle (Wolf 2009).

28 Mehr zur Harfe als transponierendes Instrument bei Cleary 2016, 86.

29 Ob Berlioz seine Kenntnisse hauptsächlich von Erard und Parish-Alvars bezog, soll hier offenbleiben.

len, in denen er – wie in Spohrs unterem Beispiel aus dem Potpourri – eine defizitiäre Nachahmung einer Geigenstimme durch die Harfe bevorzugt, sind beide Instrumente gleich gestimmt.

Ainsi, au lieu de donner à la harpe le chant suivant, tel que viennent de l'exécuter les violons.

All.to

L'auteur a dû l'écrire de la manière suivante:

All.to

(Allegretto)

Beispiel 8: Hector Berlioz, *Traité* (1844), 77, Beispiel (oben); Ludwig Spohr, Sonate op. 114 für Vl. und Hf. (1811), »II. Potpourri über Themas aus der Zauberflöte«, T. 58 (Hf.) und 60 (Vl.) (unten)

Berlioz ist ebenso die schon erwähnte Praxis entgangen, das Einfachpedalinstrument in einer anderen Grundtonart zu stimmen. Er geht stattdessen prinzipiell von einer Stimmung in Es aus, in der Annahme, dass weiter entfernte Tonarten ab dem vierten b-Vorzeichen ausschließlich mit enharmonischen Synonymen umsetzbar seien. John-Baptist Mayer schreibt hingegen 1814 für sein Prélude in As eine Stimmung in As vor.

(U \sharp)

Sur la même corde.

Sautez le re.

The String D must be Tuned a Semitone lower in unison with C sharp.

Prelude in A Flat Major.

Beispiel 9: Hector Berlioz, *Traité* (1844), 75, Beispiel (oben); John-Baptist Mayer, *Instructions* (1814), Prelude in As, Incipit, 24 (unten)

Bis in die Vierzigerjahre des 19. Jahrhunderts hinein dienten Modulationsübungen als Vorstufe zum Präludieren. Die 1840 unter dem Titel *The Harmonic Circle* veröffentlichten Übungen von Charles Nicholas Bochsa bleiben beispielsweise für die Modulationswege von und zu Durtonarten noch in dem Bereich zwischen A-

Dur und As-Dur. Obwohl Bochsas sich für die neuen Erard-Harfen starkmachte, hatte er hier offenbar noch eine Einfachpedalharfe in As im Hinterkopf.

Die zunehmend oft eingesetzte Chromatik und die Modulationen in noch fernere Tonarten des Orchesterrepertoires im Allgemeinen und insbesondere des Opernrepertoires ließen einen Einsatz der Einfachpedalharfe im Orchester kaum zu. Berlioz beschreibt akribisch, welche Akkorde auf einer Harfe in Es überhaupt nicht ausführbar sind: Es handelt sich hierbei um den großen Durseptakkord und den kleinen Septnonenakkord auf jeweils drei verschiedenen Stufen. Zu den problematischen Akkorden zählen zuerst die einfache, Doppel- und Tripeldominante der Haupttonart – folglich muss wahlweise auf die kleine None oder auf den Grundton verzichtet werden, dazu auf die Vierklänge der jeweils sechsten Mollstufe.



Beispiel 10: Hector Berlioz, *Traité* (1844), 75, Beispiel mit Anmerkungen d. Verf.

Mit der Anwendung einer alternativen Grundstimmung wird das Problem lediglich verschoben.

›Teufelsmühlenvarianten‹

In der theoretischen Literatur werden Modelle wie die ›Teufelsmühle‹ erfasst, die auf Kombinationen von (Moll-)Quartsextakkorden mit vollverminderten und kleinen Durseptakkorden beruhen. Charakteristisch für die Zusammensetzung der ›Teufelsmühle‹ und der mit ihr verwandten Modelle sind dann insbesondere (1) der chromatische Bassgang, (2) die Gegenbewegung der Außenstimmen und (3) die Verwendung des Moll-Quartsextakkordes.³⁰ In der kompositorischen Praxis der ausnotierten Fantasie-Gattungen kommen allerdings sehr oft einfachere und freiere Verbindungen zum Einsatz, die im Folgenden unter dem Arbeitsbegriff ›Teufelsmühlenvarianten‹ subsumiert werden.

30 Mehr zur historisch-ästhetischen Kontextualisierung der Teufelsmühle bei Moßburger 2015, Bd. 2, 932–946. Für eine kompakte Behandlung der verwandten Modelle siehe Dittrich 2007.

In Spohrs fantastischem Stil

In Spohrs Fantasie c-Moll op. 35 (1807) für Harfe solo finden sich zwei taktfreie Allegri (quasi cadenza).

Takt	Tonart	Taktart und Tempo	Schema
1-16	c-Moll	C Adagio molto	A
17-39 39-52 52-60 60-79	c-Moll > Es Es-Dur Es-Dur > c	2/4 Allegretto	B
80...		Allegro (quasi cadenza)	C
81-97 103-113 113-128	c-Moll C-Dur c-Moll	2/4 Allegretto	A' B'
129...		Allegro (quasi cadenza)	C
130-137	c-Moll	C Adagio molto	A''
138-168	c-Moll	2/4 Allegretto	B''

Tabelle 1: Ludwig Spohr, Fantasie c-Moll für Harfe op. 35 (1807), Formübersicht

Die Allegri wirken angesichts des Tonartenplans als fantastische Einschübe und könnten theoretisch entfallen, denn die neue Tonart wird in beiden Fällen bereits im vorigen Formteil erreicht: einmal durch eine Modulation von Es-Dur nach c-Moll, sodass das Ziel Es-Dur der ersten Kadenz sogar als rückbezogen erscheint, und einmal durch die Vermollung von C-Dur. Während vor allem das Ziel c-Moll der zweiten Kadenz tonartlich redundant wirkt, gewinnen beide Passagen ihre formale Relevanz dadurch, dass sie die Eckpunkte einer Rondo-Gesamtform in der Fantasie unverkennbar markieren.

Die zwei taktfreien Allegri beruhen zunächst auf einer identischen Folge dreier vermindelter Septakkorde im Ganztonabstand. Diese wechseln sich mit drei Quartsextakkorden ebenfalls im Ganztonabstand ab, die jeweils stufenweise zu den parallelen Zieltonarten Es-Dur und c-Moll hinführen. Das Sequenzmodul basiert grundsätzlich auf den zwei doppeldominantischen Auflösungsmöglichkeiten des verminderten Septakkordes in die kadenzierenden Quartsextakkorde der

Paralleltonarten. Nicht der chromatische Bassgang der ersten Sequenz nach Es-Dur steht im Mittelpunkt, sondern die strenge Symmetrie beider Ausführungen. Nur im Vorfeld zur Kadenz nach c-Moll senkt Spohr den Basston von *a* nach *as*, bildet den übermäßigen Quintsextakkord auf der VI. Stufe und leitet die Moll-Zieltonart ein. Die nahezu symmetrische Notation entspricht eher dem kompositorischen Gedanken als die nötige Pedalsetzung.

Beispiel 11: Ludwig Spohr, Fantasie c-Moll für Harfe op. 35 (1807), harmonische Auszüge der Cadenza I und II im Vergleich

Im Zauberflöten-Potpourri setzt Spohr im Vorfeld zum Schluss des Allegretto eine ›Teufelmühlenvariante‹, die grundsätzlich von B-Dur wieder nach B-Dur zurückführt, auf eine komplexere Weise zusammen. Die Kombination aus Quartsextakkord, kleinem Durseptakkord und vollvermindertem Septakkord wird zunächst einen Ganzton tiefer sequenziert, ab dem dritten Modul um den Vollverminderten verkürzt, dann ab Takt 83 halbtönig versetzt. In Takt 84 ist das dreigliedrige Modul mit dem ursprünglichen verminderten Zusammenklang wieder komplett, der diesmal die Kadenz nach B-Dur nicht verhindert, sondern enharmonisch über ein Teufelmühlen-Segment einleitet. Dem Einsatz des bekannteren Modells war die notwendige Vermollung des Quartsextakkordes ab Takt 83 vorausgegangen. Die gesamte Stelle kommt formal und harmonisch einer Prolongation der Kadenz nahe, bringt aber zusätzlich das fantastische Element in das Potpourri hinein.

Beispiel 12: Ludwig Spohr, Sonate op. 114 für Vl. und Hf. (1811), »II. Potpourri über Themas aus der Zauberflöte«, T. 78–87, harmonischer Auszug (reduziert auf die Harfenstimmung)

In Dusseks fantastischem Stil

Bei Jan Ladislav Dussek finden ›Teufelsmühlenvarianten‹ mehrmals in der zweiten Hälfte eines zweiteiligen Präludiums zu einer Fantasie Anwendung. So wäre in seinem op. 55 der Wechsel von der (schon neuen) Haupttonart E-Dur zu as-Moll über eine aufsteigende Sequenz in Takt 20 mit dem Es-Septakkord bereits vollzogen, würde eine an Intensität zunehmende Verbindung von Septakkorden und Quartsextakkorden die Kadenz nicht nach Takt 25 und 26 verschieben. Einen Wendepunkt nach dem fast unaufhaltsamen Anstieg des chromatischen Bassgangs in Takt 16–21 bildet das Verweilen in Takt 22 auf dem Basston g bei gleichzeitiger Beschleunigung des harmonischen Rhythmus. Auch Dussek lässt alle drei Akkordformen, also den kleinen Durseptakkord, den Quartsextakkord und den vollverminderten Septakkord auf einem Orgelpunkt erklingen, bevor er das Modul versetzt, verkürzt und mit einer unerwarteten Wendung quasi direkt an die Kadenz nach As-Dur anschließt. Im Gegensatz zu den bisherigen Spohr-Beispielen wird ein Moll-Quartsextakkord in Takt 24 schließlich verdurt.

Kl. 16-7 17 18-9 19 20 21 22 23 24 25 26

7 6/5 7 6/5 7 "7 7 "7 7 6/4 "7 6/4 7 6/4 4/3 7

E Fis as b c c cis Des ?! as

Beispiel 13: Jan Ladislav Dussek, Fantasie und Fuge für Klavier op. 55 (1811), I. Fantasie, T. 16–26, harmonischer Auszug

Ein vergleichbares Verfahren ist auch in Dusseks op. 61 von 1806 zu beobachten. Der erste Satz der Sonate *Elégie harmonique* besteht faktisch aus einer Fantasie mit dazugehörigem Präludium. Nachdem in der ersten Hälfte des Präludiums mittels eines Kernmotivs die Haupttonart fis-Moll schrittweise zugunsten von as-Moll verlassen worden ist, dient ab Takt 32 eine freiere Verbindung von Quartsext- und verminderten Septakkorden zur Rückmodulation von as- nach fis-Moll. Der verminderte Septakkord über *his* könnte in Takt 35 f. theoretisch zu einem Bestandteil eines chromatisch verstärkten Trugschlusses in E-Dur werden. Stattdessen nimmt er in Takt 39 f. eine doppeldominantische Funktion im Vorfeld zum Halbschluss nach fis-Moll ein.

Kl.
 32 33 34-5 35-6 37 38 39-40 40 41 42-3
 6/4 7 6/4 7 6#/4 4# 7 6/5
 as/(Es) E Fis fis

Beispiel 14: Jan Ladislav Dussek, Sonate für Klavier op. 61 *Elégie harmonique* (1806), I. Lento patetico, [Präludium], T. 32–43, harmonischer Auszug

Dussek war u.a. mit Krumpholtz' Ehefrau liiert, dann mit Sophia Corri verheiratet, die ebenfalls Harfenistin war. Mit dem Duo op. 69 für Harfe und Klavier lieferte Dussek eine »Marche Funebre« als langsamen Mittelsatz, die mindestens unter zwei Aspekten an die Romanze von Mozart erinnert.

Hf.
 39
Sempre piu Forte.
 41
ff
 43
Dimi.
 45
Piano e legato. *Smorz.* *Sotto voce.*

Beispiel 15: Jan Ladislav Dussek, Duo concertante op. 69 Nr. 1 bzw. op. 74 für Kl. und Hf. (1810), II. Andante moderato. »Marche Funebre«, T. 39–48

Zum einen folgt der Satz einem der Romanze sehr ähnlichen Formplan ABACA, zum anderen werden im bewegten C-Teil gleichsam mehrere Mittel zur Steigerung eingesetzt: in Bezug auf die Figuration das schnelle bogenförmige Arpeggio der Harfe; im Sinne des Virtuospieles mit einem auf der Harfe nur virtuellen Überkreuzen von linkem und rechtem Arm; schließlich auf einer subtileren Ebene, die hier aber vielmehr die Dynamik und die Instrumentation betrifft, als »mu-

sikalische Betrügereyen< im engeren Sinne. Im Anschluss an eine veränderte Wiederholung des ersten Abschnittes wird in mehreren Anläufen über zwei Trugschlüsse und in der höchsten Lage der Harfenstimme der dynamische Höhepunkt erreicht. Auch Dussek setzt hier auf einen kleinen Überraschungseffekt, weil er beim zweiten schnellen Anstieg ein *diminuendo* fordert und der Spitzen-ton der Harfe *d* im *piano* erreicht wird.

3. Die Doppelpedalharfe im Empirestil von Erard

Erards Doppelpedalharfe Modell *Grecian* wurde 1810 in England zum Patent angemeldet und dort ab 1811, dann in Frankreich von 1814 bis 1835 vermarktet.³¹ Einige frühe Exemplare sind noch mit älteren Säulen der Einfachpedalharfen im Empirestil ausgestattet. Der eigentliche Säulenkopf der *Grecian* ist aber mit geflügelten weiblichen Figuren verziert. Bei meinem Exemplar aus dem Jahr 1833 ist die Erweiterung des Umfangs auf beiden Extremen durch die zwei Saiten E_1 und e^4 noch sichtbar. Berlioz weist aber 1844 mit seiner pauschalen Angabe von Ces_1 bis fes^4 wahrscheinlich schon auf den Umfang des Folgemodells hin, der sogenannten Gotischen Harfe, welche die Firma Erard von 1835 bis ins 20. Jahrhundert hinein im Sortiment hatte. Allerdings sind die zwei tiefsten Töne C_1 und D_1 , ebenso wie die 47. Saite g^4 bis heute nicht mit der Umstellungsmechanik ausgestattet.

Einige Vorzüge der neuen Pedalharfe

Eine, aber nicht die einzige große Errungenschaft bei den ersten Prototypen und schließlich bei der *Grecian* ist die Einführung der Doppelpedalmechanik.³² Pierre Erard, Sébastien Erards Neffe, der für die Londoner Werkstatt zuständig war, schildert alle bautechnischen Neuigkeiten in einem Pamphlet für das neue Har-

31 Vgl. Adelson u.a. 2015, 32.

32 Nach der jüngsten Studie zu diesem Thema hätte Erard 1794–1811 praktisch eine Vereinfachung von Cousineaus Modell mit 14 Pedalen vollzogen. (Adelson u.a. 2015, 30 f.) Die Diskussion oder Widerlegung weiterer Hypothesen, die ausgehend von englischen Quellen aufgestellt werden (siehe z.B. Baldwin 1995), übersteigt den Rahmen dieses Aufsatzes.

fenmodell, *The harp in its improved state compared with the original pedal harp*. Die Filiale versuchte offenbar vehement, prominente Harfenist*innen für das Vorzeigedepot zu gewinnen. Der Professor an der Royal Academy John Baptist Mayer veröffentlichte daraufhin 1821 eine an die neue Harfe angepasste Fassung seiner Harfenschule. Darin ist das Capriccio moderato »Two Minor Modulations belonging to each Major Key« enthalten – eine systematische Übung, und dennoch ein nicht ganz unwitziger Beitrag.

Auf der neuen Harfe werden einige Spieltechniken entwickelt, die erstmals die Möglichkeiten des Klaviers übersteigen. Dazu gehört das von Berlioz genannte »martellement«, also die schnelle Wiederholung eines Einzeltons auf zwei verschiedenen Saiten. Der von Berlioz vielgelobte Harfenvirtuose Elias Parish-Alvars bedient sich dieser Spieltechnik, um beispielsweise den Klang der Mandoline in seiner Grande Fantaisie op. 84 nachzuahmen, oder einzelne Töne einer Akkordbrechung schnell und sukzessiv zu doppeln, wie am Anfang seiner Romanze Nr. 24.

Beispiel 16: Hector Berlioz, *Traité* (1844), 80, Beispiele: »martellement« auf der Einfach- (links) und Doppelpedalarfe (rechts) (oben); Elias Parish-Alvars, Grande Fantaisie op. 84 *La Mandoline* (1846), Anfang (unten)

Viel bekannter ist das einfache und mehrfache Glissando, das übrigens noch heute durchaus die einzige Chance bietet, den Harfenklang im Orchester-Tutti oder in anderen Großbesetzungen tatsächlich zu hören. Berlioz zeigt ein schon fortgeschrittenes Beispiel eines dreifachen Glissando – beruhend auf einem vermindernden Septakkord.

Beispiel 17: Hector Berlioz, *Traité* (1844), 82, Beispiel: dreifaches Glissando

Parish-Alvars hatte bereits am Anfang seiner Grande Fantaisie op. 61 (1842), die nicht zufällig Pierre Erard gewidmet ist, nach den eröffnenden Flageollets ein ab- und aufsteigendes Glissando gerade auf a⁰⁷ erklingen lassen.

Fantasie(n) und ihre Grenzen

Im Mittelsatz des Concertino op. 34, einer Romanze, führt Parish-Alvars den lyrischen Charakter mit dem Virtuoso- und fantastischen Element zusammen. ›Teufelsmühlenvarianten‹ umrahmen den bewegten C-Teil. Die erste Kombination beginnt mit der schon bekannten Folge aus Quartsextakkord, kleinem Durseptakkord und vollvermindertem Septakkord auf dem Orgelpunkt *gis*. Diesmal wird zusätzlich eine trugschlüssige Auflösung in den A-Dur-Akkord eingeschoben. Mit dem Vollverminderten auf *gis* setzt eine zweimalige Abfolge aller drei Verminderten über dem Orgelpunkt *gis* ein, die erst mit dem dritten Eintritt des Einstiegsakkordes endet und in die verschobene Kadenz in die Varianttonart von cis-Moll mündet.

Beispiel 18: Elias Parish-Alvars, Concertino op. 34 (1838), II. Romance, T. 43–54, harmonischer Auszug

Der C-Teil fängt mit einem stabilen Abschnitt in Cis-Dur an. Ab Takt 63 wird diese Tonart dann über eine halbtönig steigende Sequenz zugunsten der Haupttonart E-Dur verlassen, die eigentlich schon in Takt 69 erreicht ist. Interessanterweise setzen sich die Module dieser Sequenz aus jeweils einem Dreiklang in der Grundstellung und einem Quartsextakkord auf dem gleichen Basston zusammen.

E-Dur erscheint also zunächst in der Grundstellung und dann in Takt 74f. als Quartsextakkord in höherer Lage im Vorfeld zur Virtuoso-Fermate vor der Reprise. Die dazwischenliegende Abfolge der drei Vollverminderten fällt einerseits mit einer Beschleunigung des harmonischen Rhythmus zusammen, andererseits lässt sie ausgehend von dem gleichen Zusammenklang die drei Vollverminderten in umgekehrter Reihenfolge und Richtung erneut zweimal erklingen. Darauf folgt schließlich nicht mehr zum dritten Mal der ursprüngliche Verminderte, sondern mit einer kleinen chromatischen Veränderung der Quartsextakkord als Signal zur Kadenz nach E-Dur.

63 64 65 66 67 68 69 70 71 72 73 74-5 76

Cis fis g as E E E E E E E

Beispiel 19: Elias Parish-Alvars, Concertino op. 34 (1838), II. Romance, T. 63–76, harmonischer Auszug

*
**

Parish-Alvars hat 1838 mit dieser Romanze bereits die Grenze der spiel-, satz- und bautechnischen Möglichkeiten der Doppelpedalharfe erreicht. Wenn Erard oder spätere Harfenbauer seinem Vorschlag gefolgt wären, den drei Pedalen D, G und A eine vierte Stellung hinzuzufügen³³, könnte man auch diese drei Töne enharmonisch verwechseln bzw. doppeln, wenn sich ein ungünstiger Pedalsatz ergibt – oder neue Stimmungsmöglichkeiten einwandfrei einführen.

Literatur

- Adelson, Robert / Jacqueline Letzter (2008), »La harpe virile: M^{me} de Genlis et la carrière manquée de Casimir Baecker«, in: *Madame de Genlis. Littérature et éducation*, hg. von François Bessire und Martine Reid, Rouen: Publications des Universités de Rouen et du Havre, 131–148.
- Adelson, Robert u.a. (2015), *The History of the Erard Piano and Harp in Letters and Documents 1785–1959*, Bd. 1, hg. von Robert Adelson, Alain Roudier, Jenny Nex, Laure Barthel und Michel Foussard, Cambridge: Cambridge University Press.
- Anonym (1816), »Review of New Musical Publications«, in: *The Gentleman's Magazine and Historical Chronicle* 86/1, Juni 1816, 539–540.
- Baldwin, Mike (1995), »The Inventor of the Double-Action Pedal Harp with Fourchettes: Erard versus Groll«, *FoMRHI Quarterly* Nr. 79, 29–34. <http://www.fomrhi.org/uploads/bulletins/Fomrhi-079.pdf> (29.9.2017)
- Berlioz, Hector (1844), *Grand traité d'instrumentation et d'orchestration modernes*, Paris: Schötenberger. <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k9641228f> (22.11.2018)
- Bochsa, Nicholas-Charles (1840), *The Harmonic Circle*, London: Bochsa & Co. <https://urresearch.rochester.edu/institutionalPublicationPublicView.action?institutionalItemId=5465&versionNumber=1> (22.11.2018)

33 Vgl. Berlioz 1844, 82.

- Corbelin, François Vincent (1779), *Méthode de harpe pour apprendre seul et en peu de temps à jouer de cet instrument*, Paris: Corbelin. <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1163296k> (1.9.2018)
- Cleary, Maria Christina (2016), *The harpe organisée, 1720-1840*, Phil. Diss., Universität Leiden: Online i.V.
- Dittrich, Marie-Agnes (2007), »Teufelsmühle« und »Omnibus«, *ZGMTH* 4/1–2, 107–121. <http://storage.gmth.de/zgmth/pdf/247> (22.11.2018)
- Erard, Pierre (1821), *The harp in its improved state compared with the original pedal harp*, London: Erard. <http://objects.library.uu.nl/reader/index.php?obj=1874-253242&lan=en#page//31/17/82/31178294528488606758051084982027499852.jpg/mode/1up> (22.11.2018)
- Genlis, Stéphanie-Félicité Du Crest (1807/08), *Nouvelle méthode pour apprendre à jouer de la harpe en moins de 6 mois [...]* (2e édition revue et corrigée avec augmentation dans le cours de l'ouvrage d'une leçon et de la manière de se servir des petites harpes muettes ou de poche [...]), Paris: Duhan. <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1159966f/f7.image> (22.11.2018)
- Krumpholtz, Jean-Baptiste / Jean Marie Plane (1800), *Principes pour la harpe*, Paris, Reprint in: *Méthodes et traités 15. Harpe*, Bd. 1, Courlay: Fuzeau 2002.
- Mayer, John-Baptist (1814), *Complete Instruction for the Harp: A New and Improved Edition of J.B. Mayer's Instructions on Playing the Double Action Harp*, London: Birchall.
- Mayer, John-Baptist (1816?), *A Complete Demonstration of the Advantages Afforded by Mr Sebastian Erard's New Invented Harp, With Double Action in the Pedals*, London: Erard (?). <http://0035926.netsolhost.com/MorleySheetMusic/500400.pdf> (22.11.2018)
- Mirka, Danuta (2005), »The Cadence of Mozart's Cadenzas«, *JoM* 22/2, 292–325. <https://www.jstor.org/stable/10.1525/jm.2005.22.2.292> (29.10.2018)
- Moßburger, Hubert (2009), »Harmonik und Aufführungspraxis«, *ZGMTH* 6/2–3, 187–230. <http://storage.gmth.de/zgmth/pdf/447> (22.11.2018)
- Moßburger, Hubert (2012), *Ästhetische Harmonielehre*, 2 Bde., Wilhelmshaven: Heinrichshofen.
- Rosenzweig, Heidrun (1991), »Johann Georg Heinrich Backofen: Die deutsche Harfe um 1800«, in: *Historische Harfen. Beiträge zur Theorie und Praxis historischer Harfen*, hg. von Heidrun Rosenzweig, Basel: Musik-Akademie der Stadt Basel, 80–97.
- Wolf, Beat (2009), »The Louis XVI-Harp«, überarbeitete Fassung, in: *Harp Spectrum*, Online. https://www.harpspectrum.org/historical/wolf_long_updated.shtml (29.9.2017)
- Wolf, Beat (2010), »Restaurierungsbericht: Pedalarhe Jakob Hochbrucker. Donauwörth 1728«, *Glareana* 59/2, 52–71. http://www.gefam.ch/uploads/Glareana_59_2010_2.pdf (29.9.2017)

© 2020 Roberta Vidic (roberta.vidic@hfmt-hamburg.de)

Hochschule für Musik und Theater Hamburg

Vidic, Roberta (2020), »Fantasie(n) und ihre Grenzen. Chromatik an der Pedalarhe zwischen Satztechnik und Instrumentenbau bis zur Zeit von Berlioz«, in: »Klang«: *Wundertüte oder Stiefkind der Musiktheorie. 16. Jahreskongress der Gesellschaft für Musiktheorie Hannover 2016* (= GMTH Proceedings 2016), hg. von Britta Giesecke von Bergh, Volker Helbing, Sebastian Knappe und Sören Sönksen, 299–322. <https://doi.org/10.31751/p.31>.

veröffentlicht / first published: 01/10/2020

Transkription, Imitation, Komposition

Zur Klaviertranskription von Bachs Orgelwerken im 19. und 20. Jahrhundert

ABSTRACT: Mit der Wiederentdeckung der Musik Johann Sebastian Bachs im 19. Jahrhundert kamen Klaviertranskriptionen von dessen Kompositionen, insbesondere seiner Orgelwerke, in Mode. Dementsprechend stammen aus dieser Zeit die wohl bekanntesten Beiträge zum Genre (z.B. von Busoni, Reger, Liszt, Stradal), aber auch im 20. Jahrhundert, zu Zeiten der historischen Aufführungspraxis, nähern sich Komponist*innen und Pianist*innen bis heute den Werken Bachs durch Klaviertranskriptionen an (z.B. Kempff, Kurtág, Kabalewsky, Bartók). Das Spektrum der Klaviertranskriptionen reicht von einer reinen Übertragung des Notentextes auf die spieltechnischen Möglichkeiten des Konzertflügels, über Bearbeitungen, die versuchen den Orgelklang so authentisch wie möglich auf dem Klavier zu imitieren, bis hin zur freien ›Nachdichtung‹. Die vorliegenden Analysen untersuchen, inwiefern die Bearbeiter die Werke Bachs an ihre eigenen, dem Zeitgeist entsprechenden Klangvorstellungen anpassten und wie weit die Bearbeitungen somit als Zeugnisse der Interpretations- und Rezeptionsgeschichte, aber auch der individuellen Klangvorstellung der Komponisten angesehen werden können.

With the rediscovery of Johann Sebastian Bach's music in the nineteenth century, piano transcriptions of his compositions, especially his organ works, became fashionable. Accordingly, the most well-known contributions to the genre originate from this period (e.g., Busoni, Reger, Liszt, Stradal). But also in the twentieth century, in times of historical performance practice, composers and pianists continued to approach Bach's works through piano transcriptions (e.g., Kempff, Kurtág, Kabalewsky, Bartók). The spectrum of piano transcriptions ranges all the way from a mere transfer of the organ score onto the concert piano's technical possibilities to arrangements that attempt to imitate the organ sound as authentically as possible on the piano to free adaption. The following analyses examine to what extent the arrangers adapted Bach's works to their own concept of sound corresponding to the zeitgeist and to what extent the arrangements can thus be regarded as testimonies to the history of interpretation and reception as well as the composers' individual sound conceptions.

Schlagworte/Keywords: adaption; Arrangement; arrangement; Johann Sebastian Bach, Bearbeitung; organ works; Orgelwerk; transcription; Transkription

Kein Klavierspieler sollte an dem großen, virtuosen Bach der Transkriptionen vorbeigehen; sie werden ihn davor bewahren, in historisierender Objektivität und äußerlicher Werk-treue steckenzubleiben, sie werden ihm Reiche der klavieristischen Phantasie erschließen, deren Kräfte wieder auf die Interpretationen der Originalwerke zurückstrahlen können.¹

Neubearbeitungen von Johann Sebastian Bachs Kompositionen kamen zu Beginn des 19. Jahrhunderts in Mode, als dessen Musik – besonders durch das Zutun von Felix Mendelssohn-Bartholdy – für die Aufführung im Konzertsaal wiederentdeckt wurde. Mit der Wiederaufführung von Bachs Kompositionen etablierte sich auch die bis heute anhaltende Tradition, Bachs Orgelwerke für das Klavier zu arrangieren. Fast alle Orgelwerke Bachs liegen in einer oder mehreren Bearbeitungen für das Klavier vor. Obwohl es sich bei Orgel und Klavier um Tasteninstrumente handelt, ist eine bloße mechanische Übertragung des Orgelsatzes auf die Eigenheiten des Klaviers in den Transkriptionen die Seltenheit. Das Spektrum der Klaviertranskriptionen reicht von Bearbeitungen, die den Orgelklang so authentisch wie möglich auf dem Klavier zu imitieren versuchen, indem sie den Tonsatz durch zahlreiche Oktavverdopplungen und Akkordverstärkungen auffüllen, bis hin zu frei interpretierenden ›Nachdichtungen‹, die oft auf klavieristische Effekte, Virtuosität und besondere Klangfarben durch ›Registrierungstechniken‹ gerichtet sind. Die Tatsache, dass in Bachs Kompositionen mehrere musikalische Parameter wie z.B. Tempo, Dynamik und Artikulation nicht durch schriftliche Zusätze in der Notation überliefert wurden, eröffnete aus der Sicht der Bearbeiter des 19. und 20. Jahrhunderts zahlreiche Interpretationsfreiheiten. So bot sich ihnen die Möglichkeit, die Werke Bachs an ihre eigenen, dem Zeitgeist entsprechenden Klangvorstellungen anzupassen. Die Klaviertranskriptionen können folglich als Zeugnisse der Interpretations- und Rezeptionsgeschichte von Bachs Musik angesehen werden. Die folgenden vergleichenden Analysen verschiedener Klaviertranskriptionen von Bachs Orgelwerken aus dem 19. und 20. Jahrhundert werden untersuchen, auf welche unterschiedliche Weise der Orgelklang auf den modernen Konzertflügel übertragen wurde und welche Rückschlüsse dies auf das Bach-Verständnis des jeweiligen Bearbeiters und seiner Zeit zulässt. Natürlich haben alle Komponisten nur Teile des umfassenden Orgelwerkes von Johann Sebastian Bach bearbeitet, wobei jedes Stück dem jeweiligen Charakter entspre-

1 Oehlmann 1968, 329.

chend eine individuelle Umsetzung im Klavierarrangement erfordert. Eine direkte Vergleichbarkeit der Transkriptionstechniken ist also leider nicht immer gegeben. Dennoch soll versucht werden, einige wesentliche Charakteristika der einzelnen Komponisten und ihrer Zeit herauszuarbeiten.

Neubearbeitungen fremder Kompositionen waren im 19. Jahrhundert keine Seltenheit. Einzigartig an den Klaviertranskriptionen von Bachs Werken ist allerdings der Umstand, dass diese sogar dessen Originalkompositionen für Klavier aus dem gängigen Repertoire der Klavierkonzerte des 19. Jahrhunderts verdrängten.² Außerdem widmeten sich mehrere Komponisten dem Genre so intensiv, dass die Bach-Bearbeitungen einen wesentlichen Teil ihres Gesamtwerkes ausmachen. Anreiz und Berechtigung für ihre Transkriptionen fanden die Komponisten in der Tatsache, dass Bach seine Werke teilweise selbst für unterschiedliche Besetzungen arrangierte. Ferruccio Busoni schrieb in seinem *Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst*:

Er [Bach] war einer der fruchtbarsten Bearbeiter eigener und fremder Stücke, namentlich als Organist. Von ihm lernte ich die Wahrheit erkennen, dass eine gute, große, eine universelle Musik dieselbe Musik bleibt, durch welche Mittel sie auch ertönen mag. Aber auch die andere Wahrheit: dass verschiedene Mittel eine verschiedene – ihnen eigene – Sprache haben, in der sie den nämlichen Gehalt in immer neuer Deutung verkünden.³

Bei einem Großteil der Neubearbeitungen handelt es sich um die Übertragung von Bachs Orgelmusik auf den modernen Konzertflügel, wohl weil die Orgel mit ihrem vollen, anhaltenden Ton und den starken Bässen des Orgelpedals dem romantischen Klangideal entsprach. Eine Übertragung dieses imposanten Klanges auf die neuen Möglichkeiten des noch jungen Instruments scheint die Komponisten besonders gereizt zu haben. Außerdem »war die Romantik die Zeit des internationalen Virtuositums«⁴. Das Publikum erwartete in Klavierabenden die Demonstration nahezu übermenschlicher Fähigkeiten am Instrument, geeint mit einem »ganz persönlichen Spielstil«⁵. Die Klaviertranskriptionen von Bachs Orgelwerken boten die Möglichkeit, anspruchsvolle Musik mit der Forderung nach Virtuosität zu ver-

2 »Mit dem öffentlichen Musikleben ist es nicht so gut bestellt. Wer in unsern Konzertsälen den ganzen Bach sucht, dürfte einige Enttäuschung erleben. Unsere Klaviervirtuoson bieten uns mehr Transkriptionen der Orgelwerke als Originalkompositionen. Aus welchem Grunde, ist nicht ersichtlich. Warum müssen es immer und immer wieder das Präludium und die Fuge in a moll sein, die man dem Publikum vorsetzt? Auch in der Lisztschen Bearbeitung bleiben sie auf dem Klavier doch nur Stückwerk.« (Schweitzer 1976, 288)

3 Busoni 1916, 24.

4 Krellmann 1966, VIII.

5 Ebd.

einen, da Manual- und Pedalpart in lediglich zwei Händen zusammengefasst werden mussten. »Bachs Werke, zumal Orgelwerke in Klaviertranskriptionen, spielen zu können, bedeutete den Ausweis besonderer Virtuosität [...]«⁶

Sowohl Reger als auch Busoni äußern in den Vorworten zu ihren Bach-Bearbeitungen für Klavier den Wunsch, »ein größeres Publikum für diese an Kunst, Empfinden und Phantasie so reichen Kompositionen des Meisters«⁷ zu interessieren. Neben den virtuosen Klaviertranskriptionen, die Bachs Werke durch den öffentlichen Konzertvortrag verbreiteten, existieren auch zahlreiche Bearbeitungen für Klavier zu vier Händen und einfachere zweihändige Arrangements. Diese sind eher durch die pädagogische Idee motiviert, Bachs Musik der häuslichen Kammermusik zugänglich zu machen und somit weitere Musikliebhaber zu erreichen. Hiemke weist darauf hin, dass es angesichts der Dominanz des Klaviers als bürgerliches Hausinstrument nicht verwundert, dass bereits in den frühen 1830er Jahren Ausgaben mit Übertragungen von Bachs Orgelmusik für Klavier erschienen.⁸

Zu den ersten veröffentlichten Transkriptionen von Bachs Orgelwerken zählen die 1834 im Verlag Peters erschienenen *Orgel-Compositionen von Johann Sebastian Bach für Pianoforte zu 4 Händen arrangirt* von Franz Xaver Gleichauf. In diesen verdoppelt Gleichauf die Pedalstimme einem 16-Fuß-Register entsprechend in der unteren Oktave und lässt Orgelpunkte wiederholt anschlagen, um dem verklingenden Klavierton entgegenzuwirken. Ansonsten behält er aber den originalen Notentext Bachs bei, indem er die Manualstimmen auf die zwei Spieler aufteilt. So entsteht ein klavierauszugartiger, auch für ›Dilettanten‹ in der Hausmusik zu bewältigender Tonsatz. Gleichauf ergänzt in seinen Transkriptionen Charakterangaben zu jedem Stück, hält sich aber ansonsten bis auf wenige Dynamik- und Artikulationsbezeichnungen mit Vortragsanweisungen zurück.

In ähnlicher Weise verfährt auch Franz Liszt in seinen Bearbeitungen der sechs Präludien und Fugen BWV 543–548, die er schon vor der Veröffentlichung 1848 in seinen Konzerten spielte und so wesentlich zur Popularisierung Bachs beitrug. Da er die Präludien und Fugen nur für einen Pianisten setzt, muss Liszt aus spieltechnischen Gründen einzelne Töne (vor allem in den Mittelstimmen) auslassen, behält aber ansonsten wie Gleichauf den originalen Satz bei. Liszt bringt in seinen Transkriptionen der sechs Präludien und Fugen keinerlei persönliche Kompositionselemente ein und ergänzt in seiner Ausgabe weder Tempo-, Dynamik- noch

6 Heinemann 1995, 50.

7 Busoni zit. nach Hiemke 2007, 215.

8 Hiemke 2007, 214.

Phrasierungsangaben. Er scheint also darum bemüht gewesen zu sein, Bachs Orgelwerke so unverfälscht wie möglich zu veröffentlichen. In einem Brief an seinen damaligen Sekretär Joachim Raff schrieb er 1880: »In den Transkriptionen soll man nicht zu viel Neues erfinden. Eine gewisse eheliche Treue, die man dem Original gegenüber bewahrt, passt am besten [...].«⁹

Siebzehn Jahre vor diesem Bekenntnis zur Werktreue geht Liszt 1863 in seiner Transkription der Fantasie und Fuge BWV 542 aber jedoch andere Wege. Während die Fuge noch weitestgehend in der gerade beschriebenen Schreibart steht, erlaubt sich Liszt in der Fantasie deutlich größere Freiheiten im Umgang mit Bachs Komposition. So oktaviert er nicht nur den Pedalbass, sondern auch immer wieder die Manualstimmen, setzt Akkorde breiter aus, sodass sie oft auch in mehreren Oktaven nachgeschlagen werden müssen, wandelt Orgelpunkte in Triller um und ergänzt freie Zusatzstimmen, die meist in Terz- oder Sextparallelen laufen, teilweise aber auch als kontrapunktische Gegenstimmen konzipiert sind. So erzeugt Liszt in seiner Klaviertranskription eine überwältigende, die Größe des Orgelklangs imitierende Klangmasse. Außerdem erlaubt sich Liszt weiter gehende Abweichungen vom Original wie die Auflösung des akkordischen Satzes der chromatisierten Quintfallsequenz in Takt 31 in oszillierende Dreiklangsbrechungen oder die in Takt 48 in einer Zusatzzeile vorgeschlagene alternative Ausführung des Basses, die die Bassfigur beschleunigt und über eine Duodezime ausweitet.

Beispiel 1: Franz Liszt, Fantasie und Fuge BWV 542, T. 46–49

9 Liszt zit. nach Schanz 2011, 14.

Während Liszt also in seinen frühen Bearbeitungen historisch reproduzierend vorgeht, benutzt er in seinen späteren Bearbeitungen Bachs Werke eher als ›Material‹ für freiere Interpretationen. »Allein die Überlieferung, Bach habe farbig registriert, motiviert ihn – und ist zugleich seine Legitimation – zu klanglichen Experimenten mit dessen (Orgel-)Kompositionen.«¹⁰

Mit seinen Bach-Transkriptionen sollte Liszt beispielhaft für die folgende Komponistengeneration werden. Auch viele seiner Schüler scheint er mit seiner Leidenschaft für die Klaviertranskription von Bachs Orgelwerken angesteckt zu haben. So gibt es zahlreiche Transkriptionen aus der Feder von Carl Tausig, August Stradal, Richard Burmeister, Alexander Siloti und Eugène d'Albert. Stellvertretend für diese Schülergeneration von Franz Liszt sollen hier zwei Transkriptionen, die Tausig und Siloti von der Bach zugeschriebenen Toccata und Fuge BWV 565 erstellten, miteinander verglichen werden.

Carl Tausig knüpft mit seiner Transkription an die Machart von Liszts virtuoser Bearbeitung der g-Moll-Fantasie an und schreibt einen Klaviersatz von imposanter Klanggewalt, der nicht zuletzt »der Demonstration einer virtuosens Technik«¹¹ dient. Er ergänzt von Bachs Urtext abweichende Vortragsbezeichnungen und füllt den Tonsatz durch Oktavverdopplung und -verdreifung sowie durch Zusatzstimmen bis zur Neunstimmigkeit auf (Bsp. 2a). Dagegen steht der 22 Jahre jüngere Alexander Siloti mit seinen Bearbeitungen eher in der Tradition der frühen Liszt-Transkriptionen. Er nimmt sich weniger Freiheiten, ergänzt nur wenige Vortragsbezeichnungen und arbeitet im Vergleich zu Tausig mit weniger Oktavverdopplungen und akkordischen Zusatztönen (Bsp. 2b). Durch einige Entsprechungen in der Umsetzung – wie beispielsweise die Figuration mit Zusatztönen in Takt 16 der Toccata – ist davon auszugehen, dass Siloti die Transkription des älteren Tausig bekannt war, er aber bewusst ein Rückbesinnen auf das Original und somit einen etwas durchsichtigeren und auch leichter spielbaren Satz anstrebte.

Parallel zur Generation der Liszt-Schüler lebten und wirkten zwei der größten Bach-Bearbeiter, namentlich Ferruccio Busoni und Max Reger, deren Bach-Transkriptionen sich hauptsächlich auf die 1890er Jahre konzentrieren. Busoni und Reger standen ab 1895 im brieflichen Austausch über ihre Bach-Bearbeitungen. So sind viele Gemeinsamkeiten ihrer Transkriptionen auszumachen. Beide versuchen sich an der möglichst getreuen Übertragung des Orgel-

10 Heinemann 1995, 88.

11 Lorenzen 1982, 98.

klangs auf das Klavier, setzen auf eine orchestrale Klangwirkung durch einen vollgriffigen Satz und wechselnde Lagen, schöpfen die gesamte auf dem Klavier mögliche dynamische Skala aus und fordern eine virtuose Klaviertechnik im Sinne Liszts, die eine brillante Passagen- und Oktaventechnik voraussetzt.

a. 

b. 

c. 

d. 

Beispiel 2: Toccata und Fuge BWV 565, T. 140–143; a) Carl Tausig, b) Alexander Siloti, c) Ferruccio Busoni, d) Max Reger

Ferruccio Busoni war wohl auch der Komponist, der sich am bewusstesten mit den Techniken der Klaviertranskription auseinandersetzte. Im Anhang seiner Ausgabe des *Wohltemperierten Klaviers* erschien sein 36-seitiger Artikel »Von der Übertragung Bach'scher Orgelwerke auf das Pianoforte«¹², in dem er seine Ideen darlegt. Besonders die authentische Übertragung des Orgelklangs scheint ihm dabei am Herzen zu liegen. So schreibt er:

Er [der Bearbeiter] studire und beobachte die akustischen Wirkungen der ›Koppelungen‹ und ›Mituren‹, suche den Weg zu einer täuschenden Nachahmung. In der Wahl der Lage der Accorde, der zu verdoppelnden Intervalle, der Octavtranspositionen liegen wichtige Charactermomente für den nachgeahmten Orgelklang.¹³

Besonders in der Oktavverdopplung der Stimmen sieht Busoni eine Möglichkeit, die Klangfülle der Orgel auf das Klavier zu übertragen, und steht damit in der Tradition seiner Vorgänger und Zeitgenossen. Er führt außerdem den Begriff der ›blinden Oktave‹ für die pianistische Figur mit ständigem Wechsel zwischen Oktaven und Primen ein, die eine bessere Spielbarkeit von schnellen Oktavpassagen gewährleistet. Um die klanglichen Möglichkeiten der Orgel möglichst authentisch wiederzugeben, legt Busoni dynamische Anweisungen im Sinne der Orgelregistrierung großflächig, ohne crescendi und decrescendi an (Bsp. 3a).¹⁴ Während sich Busoni mit dynamischen und artikulatorischen Anweisungen zurückhält, spiegelt sich seine Aktivität als ausübender Pianist aber in präzisen spieltechnischen Anweisungen für Fingersatz, Pedalisierung und Aufteilung der Hände wider. Dabei wird die Anwendung aller drei Pedale des damals noch jungen Steinway-Flügels gefordert.¹⁵

Max Reger, der Bach als »Anfang und Ende aller Musik«¹⁶ verehrte, schrieb insgesamt 32 Klavierbearbeitungen von Orgelwerken Bachs. Auch vor einer Neubearbeitung von Orgelwerken, die bereits in einer Transkription eines anderen Komponisten vorlagen, schreckte Reger nicht zurück. Gegenüber Busoni rechtfertigte er seine Neubearbeitungen durch eine andere »Auffassung« von Bachs Kompositio-

12 Busoni 1894, 154–190.

13 Ebd., 154.

14 »Der Wechsel der Register, das Zu- und Abnehmen der Fülle möge in scharfen Absätzen, ruckweise, (terassenförmig), ohne kleinliche dynamische Übergänge geschehen: diese Manier reproducirt eine der charakteristischsten Eigenthümlichkeiten der Orgel.« (Busoni 1894, 167)

15 »Man glaube nicht an die legendarische Tradition: es müsste Bach ohne Pedal gespielt werden. Ist der Pedalgebrauch schon in Bach's Clavierwerken zuweilen nothwendig, so ist er bei dessen übertragenen Orgelwerken unersetzlich. [...]›Rauschende‹ Pedalwirkungen im pianistischen Sinne fallen aus dem Styl.« (Busoni 1894, 176)

16 Schuster 1905/06, 74.

nen: »[...] es ist ja wohl ein etwas kühnes Unternehmen, nach Tausig dasselbe Werk nochmals herauszugeben – allein ich glaube, daß sich eben doch manche Stelle anders auffassen läßt.«¹⁷ Im Gegensatz zu Liszts Transkriptionen, die Reger als »Kopistenarbeit«¹⁸ abtat, handelt es sich bei Regers Bearbeitungen tatsächlich um sehr persönliche Interpretationen der Werke, die sich vor allem durch eine bis in Einzelheiten bestimmte Phrasierung und Artikulation, sowie durch eine sehr detaillierte, kleingliedrige dynamische und agogische Bezeichnung charakterisieren lassen. Besonders in Regers frühen Bach-Bearbeitungen ist der Einfluss der Phrasierungslehre seines Lehrers Hugo Riemann klar erkennbar. So findet man in Regers Klaviertranskription der Toccata und Fuge typische Kennzeichen wie sehr kurze Phrasierungsbögen, die eher eine motivische als eine musikalisch phrasierende Sinngliederung widerspiegeln. Einem Zerreißen der musikalischen Phrasen wirkt Reger im Sinne seines Lehrers durch sich überkreuzende Bögen entgegen. Reger strebte in seinen Transkriptionen wie Busoni eine Imitation des prachtvollen Orgelklangs an, vollzieht allerdings viel häufiger einen Wechsel von Lage, Klangfarbe und Dynamik, »als dies auf der Orgel möglich und angebracht wäre«¹⁹. Im ersten Binnenzwischenspiel der Fuge BWV 565 zergliedert Reger beispielsweise durch Dynamik und Lagendramaturgie den gleichmäßigen Verlauf von Bachs Quintfallsequenz in halbtaktige, kontrastierende Motive, die jeweils – wieder ganz im Sinne Riemanns – auftaktig angelegt sind (Bsp. 3b).²⁰

In seiner Bearbeitung der Fuge kann man zwei weitere Charakteristika von Regers Artikulation erkennen: Dies ist zum einen die durch Akzente hervorgehobene latente Mehrstimmigkeit im Fugenthema, zum anderen die riemannsche Unterscheidung zwischen staccato (Keil) und non legato (Punkt) bei omnipräsentem Phrasierungsbogen, der nicht als legato-Bogen missverstanden werden darf. In der Schlusssteigerung der Toccata beschleunigt Reger ähnlich wie Tausig die gebrochenen Dreiklänge zu rasant über vier Oktaven aufsteigenden Arpeggien, die ihre Klimax in den imposanten, durch Akkord-Vorschläge realisierten weitläufigen Akkorden finden (Bsp. 2d).

17 Reger in einem Brief an Busoni 1895, zit. nach Lorenzen 1982, 97.

18 Reger in einem Brief an Busoni 1895, zit. nach Lorenzen 1982, 201.

19 Lorenzen 1982, 128.

20 Auf die Kritik einer zu romantisierenden Bach-Deutung reagierte Reger in einem Brief an den Herzog Georg II. von Sachsen-Meiningen aus dem Jahr 1912: »Man kann Bach so unmenschlich langweilig u. vermeintlich stilgerecht spielen, daß man das Grausen kriegen kann; Bach war nach meiner Ansicht ein Mensch mit Fleisch u. Blut, voller Lebenssaft u. Kraft, kein kalter Formalist.« (zit. nach Lorenzen 1982, 196)

a.

b.

Beispiel 3: Toccata und Fuge BWV 565, T. 35–40; a) Ferruccio Busoni, b) Max Reger

Busoni vermeidet in seinen Transkriptionen im Gegensatz zu Reger Vorschläge und arpeggierte Akkorde, da es sich hierbei um rein pianistische, auf der Orgel ungebrauchliche Techniken handelt. Dies führt jedoch oft zu erheblichen technischen Schwierigkeiten wie Dezimenketten und Dezimgriffen mit zusätzlichen Tönen. Busoni erwartet »vom Ausführenden seiner Übertragung dieselbe außerordentliche Spanne der Hand [...], über die er selbst verfügte, die jedoch sogar bei ausgezeichneten Pianisten selten vorhanden ist.«²¹ Außerdem setzt er seine Akkorde, verglichen mit Reger, in einer tieferen und oft auch engeren Lage, was zu einem satteren, aber weniger obertonreichen Klang führt (Bsp. 2c).

21 Lorenzen 1982, 119.

Max Reger veröffentlichte ebenfalls eine vierhändige Bearbeitung der Toccata und Fuge BWV 565. Während die zweihändige Bearbeitung für den »Konzertgebrauch«²² komponiert und entsprechend virtuos ist, ist die vierhändige Fassung für die Hausmusik bestimmt und verfolgt das pädagogische Anliegen, für »Dilettanten« spielbar zu sein. Dank der Möglichkeiten, die die Aufteilung auf zwei Spieler bieten, schafft es Reger, eine im Vergleich zur zweihändigen Fassung häufigere Oktavierung der Manualstimmen und teilweise noch größer gesetzte Akkorde mit dem Anliegen der Spielbarkeit zu vereinbaren. Dynamik, Phrasierung und Artikulation sind in der vierhändigen Fassung ähnlich differenziert behandelt, aber inzwischen von Riemann emanzipiert und formal konsequenter als in der ein Jahr früher erschienenen zweihändigen Fassung.

Angesichts der enormen technischen Herausforderungen, die die Klaviertranskriptionen des ausgehenden 19. Jahrhunderts stellen, verwundert es nicht, dass Pianisten im 20. Jahrhundert den Wunsch verspürten, einfachere Beiträge zum Genre zu veröffentlichen. Alfred Cortot, der berühmte französische Pianist und Klavierpädagoge, räumt im Vorwort zu seiner 1947 erschienenen Klaviertranskription der Toccata und Fuge BWV 565 ein, dass die Transkriptionen von Tausig und Busoni eine weitere Veröffentlichung eigentlich überflüssig machen würden, würde er in seiner Transkription nicht mehr Wert darauf legen, »sich in einer getreuen Klangwiedergabe als in den einzigen Forderungen einer glanzvollen Instrumentalpartitur auszudrücken.«²³ Und auch Winfried Jacobs schreibt in seinem Vorwort zu Wilhelm Kempffs Bach-Transkriptionen: »Für Kempff stand dabei immer das Primat der kompositorischen Idee der Stücke Bachs im Vordergrund. Nie sollte die pianistische Zweckentfremdung, sondern allein der für das Klavier gewonnene Erhalt der kompositorischen Einzigartigkeit seiner Musik angestrebt werden.«²⁴

Tatsächlich sucht man in den Bach-Transkriptionen der Pianisten Wilhelm Kempff, Ignaz Friedman, Samuil Feinberg und Alfred Cortot vergebens nach langen, schnellen Oktavläufen und schweren Dezimgriffen. Charakteristisch insbesondere für Cortots Bearbeitung der Toccata und Fuge BWV 565 ist aber ein recht freier Umgang mit dem Original. Kennzeichnend sind bei ihm vor allem rhythmische

22 Reger 1893 in einem Brief an Adalbert Lindner: »Ich habe da drei Bachsche Orgel-Präludien und -Fugen für Klavier arrangiert – zum Konzertgebrauch – ich will mal sehen, ob Schott in Mainz sie vielleicht druckt.« (zit. nach Lorenzen 1982, 14)

23 Cortot 1948.

24 Kempff 1998.

sche Veränderungen, wie gleich zu Beginn der Toccata, die einen gewissen sorglosen Umgang mit Bachs Komposition zeigen. Auch den ganzverminderten Septakkord in Takt 2 weitet Cortot frei zu einer sich steigernden, kadenzartigen Akkordbrechung aus.

Quasi improvvisata ma risoluto J.-S. BACH

TOCCATA

f

cresc. molto

mp

rit.

f

m. a.

rit.

mf

sopra

Beispiel 4: Alfred Cortot, Toccata und Fuge BWV 565, T. 1–6, © 1976 by Edition Foetisch. Hug Musikverlage, Zürich

Einen noch freieren Umgang mit dem Original findet man im Beitrag des englischen Komponisten Ralph Vaughan Williams zum 1932 erschienenen *Bach-Book for Harriet Cohen*²⁵, das Bach-Transkriptionen verschiedener englischer Komponisten zusammenführt. In seiner Bearbeitung des Choralvorspiels *Ach bleib' bei uns, Herr Jesu Christ* BWV 649 folgen die dem cantus firmus unterlegten Akkorde nicht immer Bachs Vorlage, sondern sind oft an Vaughan Williams' durch Dreiklangsmixturen charakterisierte Harmonik angepasst. Außerdem fügt Vaughan

²⁵ 1931 lud die Pianistin Harriet Cohen alle mit ihr befreundeten Komponisten ein, Arrangements von Bach-Werken zu schreiben. Am 17. Oktober 1932 spielte sie die Uraufführung ihres »Bach Book« in der Londoner Queen's Hall.

Williams eine Mittelstimme hinzu, die durch zahlreiche freie, für Bach untypische Dissonanzbildungen bestimmt wird. So vereinnahmt Vaughan Williams gewissermaßen Bachs Werk und eignet es sich und seiner Tonsprache an.

Beispiel 5: Ralph Vaughan Williams, Ach bleib' bei uns, Herr Jesu Christ BWV 649, T. 40–44, aus *A Bach Book for Harriet Cohen* © Oxford University Press 1932. Extract reproduced by permission. All rights reserved.

In der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts bemühte man sich zusehends um eine historische Aufführungspraxis, sodass Klaviertranskriptionen von Bachs Orgelwerken immer seltener wurden. Einige Pianist*innen wie Angela Hewitt, Emile Naoumoff und Fazil Say schlossen dennoch an diese Tradition an. Ihre Bach-Transkriptionen sind zwar wieder durch eine größere Verpflichtung dem Original gegenüber gekennzeichnet, vernachlässigen aber oft kontrapunktische Stimmführungen und tragen auch ansonsten leider nichts mehr wesentlich Neues zum Genre bei. Dahingegen sind die Bach-Arrangements des ungarischen Komponisten György Kurtág als besonders feinsinnig hervorzuheben. Als Klangkünstler insbesondere kleinster Formate schafft er es auch in seinen Transkriptionen, ganz neue klangliche Wege zu gehen, indem er sich die starke Obertönigkeit des Orgelklanges zum Vorbild nimmt. Während Kurtág in der vierhändigen Transkription des Choralvorspiels *Allein Gott in der Höh' sei Ehr'* BWV 711 die Stimme der ursprünglich linken Hand dem Secondo-Spieler übergibt – pianistisch und musikalisch übrigens sehr geschickt auf beide Hände aufgeteilt – übernimmt der Primo-Spieler den Cantus firmus, ergänzt um verschiedene Obertonmixturen. In der ersten Choralzeile läuft die linke Hand überkreuzend in zum Cantus firmus parallelen Duodezimen, also als 2-2/3-Fuß-Register in einer Mixtur des 3. Partialtons mit (Bsp. 6a). Dabei soll die linke Hand im vierfachen piano gespielt werden, sodass die Stimme tatsächlich nur den ohnehin schon erklingenden Oberton verstärkt. In der zweiten Choralzeile ergänzt Kurtág zusätzlich zu dieser Mixtur des 3. Partialtons nachschlagende Achtel in der Zusatzstimme, die abwechselnd den 2., 5. und 4. Partialton verstärken (Bsp. 6b). Während die dritte Choralzeile ohne

Zusatzstimme gesetzt ist, wird in der vierten Choralzeile eine Mixtur des 5. Partialtons – also ein 1-3/5-Fuß-Register – ergänzt, die auch scharfe Dissonanzen zur Unterstimme nicht scheut (Bsp. 6c). Der Choral endet schließlich wie er begonnen hat mit einer Mixtur des 3. Partialtons.

a.

b.

c.

Beispiel 6: György Kurtág, Allein Gott in der Höh' sei Ehr' BWV 711; a) 1. Choralzeile, b) 2. Choralzeile, c) 4. Choralzeile, © Universal Music Publishing Editio Musica Budapest

Wie die vorhergehenden Analysen gezeigt haben, spiegeln die Bach-Transkriptionen durchaus das Bach-Verständnis und das Klangideal ihrer Bearbeiter wider. Während die Komponisten bis zu Liszt noch sehr dem Original verpflichtet waren, überwiegen in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts klanggewaltige, virtuose Übertragungen im Sinne einer romantisierenden Bach-Deutung. In der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts setzt sich wieder eine zunehmend durchsichtige Klanglichkeit durch, wobei Bachs Kompositionen oft sehr frei als Projektionsfläche für die eigenen kompositorischen Ideen verwendet werden. In der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts ist dann wiederum eine Rückbesinnung auf das bachsche Original zu vermerken, welches durch Kurtág aber klanglich ganz neu interpretiert wird. Dahingehend möchte ich Busoni das Schlusswort überlassen: »So sind Bearbeitungen im virtuosensinne eine Anpassung fremder Ideen auf die Persönlichkeit des Vortragenden.«²⁶

Literatur

- Busoni, Ferruccio (1916), *Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst*, Leipzig: Insel.
- Busoni, Ferruccio (1894), »Von der Übertragung Bach'scher Orgelwerke auf das Pianoforte«, in: Johann Sebastian Bach, *Das wohltemperierte Klavier*, Bd. I, Leipzig: Breitkopf, 154–190.
- Cadenbach, Rainer (1991), *Max Reger und seine Zeit*, Laaber: Laaber.
- Cortot, Alfred (1948), »Vorwort«, in: Johann Sebastian Bach, *Toccat e Fuga pour Orgue (en ré mineur)*. *Transcription libre pour le piano par Alfred Cortot*, Lausanne: Fœtisch.
- Edler, Florian (2014), »Liszs und Regers Transkriptionen von Orgelwerken Bachs«, in: *Musiktheorie und Vermittlung*, hg. von Ralf Kubicek, Hildesheim: Olms, 251–266.
- Heinemann, Michael (1995), *Die Bach-Rezeption von Franz Liszt*, Köln: Studio.
- Hiemke, Sven (2007), *Johann Sebastian Bach. Orgelbüchlein*, Kassel: Bärenreiter.
- Kempff, Wilhelm (1998), *Bach Transcriptions*, Wiesbaden: Bote & Bock.
- Krellmann, Hanspeter (1966), *Studien zu den Bearbeitungen Ferruccio Busonis*, Regensburg: Bosse.
- Lorenzen, Johannes (1982), *Max Reger als Bearbeiter Bachs*, Wiesbaden: Breitkopf & Härtel.
- Oehlmann, Werner (1968), *Reclams Klaviermusikführer*, Bd. 1, Stuttgart: Reclam.
- Schanz, Arthur (2000), *J.S. Bach in der Klaviertranskription*, Eisenach: Karl Dieter Wagner.
- Schanz, Arthur (2011), *Das Schöne klingt. J.S. Bachs Freie Orgelwerke in der Klavierübertragung*, Hanau: Haag + Herchen.
- Schanz, Arthur (2013), *Der Klang des Klaviers. Johann Sebastian Bachs Kammermusik, Orchesterwerke, Konzerte und Kantaten in der Übertragung für Klavier*, Hanau: Haag + Herchen.

²⁶ Busoni zit. nach Krellmann 1966, 18 f.

Katja Steinhäuser

Schanz, Arthur (2014), *Bach zu Ehren. Fantasien, Konzertbearbeitungen, Studien und Hommagen nach J.S. Bach für Klavier*, Hanau: Haag + Herchen.

Schloemann, Burghard (1986), »Liszts Bach-Bearbeitungen«, *Musik und Kirche* 56, 128–137.

Schuster, Bernhard (Hg.) (1905/06), »Eine Umfrage: Was ist mir Johann Sebastian Bach und was bedeutet er für unsere Zeit?«, *Die Musik* 5/1, 3–78.

Schweitzer, Albert (1976), *J.S. Bach*, Wiesbaden: Breitkopf & Härtel.

© 2020 Katja Steinhäuser (k.steinhaeuser@udk-berlin.de)

UdK Berlin

Steinhäuser, Katja (2020), »Transkription, Imitation, Komposition. Zur Klaviertranskription von Bachs Orgelwerken im 19. und 20. Jahrhundert«, in: »Klang<: Wundertüte oder Stiefkind der Musiktheorie. 16. Jahreskongress der Gesellschaft für Musiktheorie Hannover 2016 (= GMTH Proceedings 2016), hg. von Britta Giesecke von Bergh, Volker Helbing, Sebastian Knappe und Sören Sönksen, 323–338. <https://doi.org/10.31751/p.34>.

veröffentlicht / first published: 01/10/2020

Jonathan Stark

Vom Klavier zum Orchester

Eine Untersuchung anhand von Gustav Mahlers *Lieder eines fahrenden Gesellen*

ABSTRACT: Was geschieht, wenn ein Komponist aus einem Klavierlied ein Orchesterlied macht? Dieser Frage geht dieses Paper anhand von Gustav Mahlers *Lieder eines fahrenden Gesellen* mit besonderem Schwerpunkt auf dem zweiten Lied des Zyklus, »Ging heut' morgen über's Feld«, nach. Dass dieses Lied nicht nur in einer Klavier- und Orchesterfassung existiert, sondern auch in Mahlers erster Sinfonie zitiert wird, macht einen Vergleich auf mehreren Ebenen möglich. Die bisherige Forschung beschäftigt sich intensiv mit der Entstehungsgeschichte der Gesellenlieder (Roman 1974, Mitchell 2005) sowie, Bezug nehmend auf die in großer Zahl auftretenden Zitate verschiedenster Komponisten, mit der Einordnung des Werks in seinen kulturellen, literarischen und musikhistorischen Kontext (Celestini 2010). Weniger erschöpfend wird die Frage behandelt, inwiefern der Instrumentalklang bei Mahler ein eigener Kompositionsparameter ist (Riehn 1996). Einen umfassenden Vergleich zwischen Klavier- und Orchesterfassung auf der Grundlage der Musik selbst gibt es hingegen auch in den größeren Mahler-Monografien (Schmierer 1991, Mitchell 2005) bislang nicht. Daher werden im Paper durch eine detaillierte Materialerfassung zuerst die Klavier- und die Orchesterfassung hinsichtlich Gesangsverdopplung, harmonischer Auffüllung des musikalischen Satzes und Ausgestaltung der Basslinie miteinander verglichen. Anschließend wird untersucht, welche Änderungen sich wiederum bei der Übertragung von der vokalen Gattung Orchesterlied in die rein instrumentale Gattung Sinfonie ergeben. Anknüpfend an die Ergebnisse dieses Vergleichs wird der Versuch unternommen, Mahlers Klangideal in dieser frühen Phase seines Schaffens zu formulieren.

What happens if a composer creates an orchestra song on the basis of a piano song? This paper deals with this question by taking a deeper look at »Ging heut' morgen über's Feld« from Gustav Mahler's *Lieder eines fahrenden Gesellen*. Not only does this song exist in a version both for piano and voice and orchestra and voice, but Mahler also quotes it in his first symphony. This makes it possible to conduct a multi-layered comparison. While previous research has focused on the genesis of the *Gesellenlieder* (Roman 1974, Mitchell 2005), their cultural, literary and music historical context (Celestini 2010) and Mahler's skill in composing *Klang* (Riehn 1996), there is no detailed comparison of the piano and orchestra song versions existent to this day, not even in the more extensive monographs on Gustav Mahler (Schmierer 1991, Mitchell 2005). Therefore, this paper first compares the piano song with the orchestra song with the main emphasis on vocal doubling, arrangement of the middle voices and the bass line. Subsequently, the transfer from the vocal genre *Orchesterlied* into the instrumental genre of the symphony is examined. Based then on the results of these comparisons, it shall be attempted to formulate Mahler's sound ideal in this early stage of his compositional output.

Schlagworte/Keywords: Fassung; Klavierlied; Mahler, Gustav; Orchesterlied; orchestral song; piano song; Textur; texture; version

Dieses Paper möchte untersuchen, was geschieht, wenn ein*e Komponist*in aus einem Klavierlied ein Orchesterlied macht. Gegenstand dieser Untersuchung ist Gustav Mahlers »Ging heut' morgen über's Feld«, das zweite Lied aus dem Zyklus *Lieder eines fahrenden Gesellen*. Vergleiche zwischen der Klavierliedfassung und der Orchesterliedfassung der *Lieder eines fahrenden Gesellen* gibt es bereits; sie setzen jeweils unterschiedliche Schwerpunkte. So untersucht etwa Zoltan Roman mehrere handschriftliche Quellen und macht daran die Entstehungsgeschichte des Zyklus fest.¹ Detaillierte Forschungsbeiträge zu derselben Thematik liegen auch von Donald Mitchell vor, der nicht nur ein äußerst minutiöses vergleichendes Quellenstudium betreibt, sondern auch die verschiedenen Überarbeitungsstadien der Gesellenlieder mit in Betracht zieht.² Die wohl profundeste Analyse des Orchesterliedschaffens Gustav Mahlers liefert Elisabeth Schmierer³, die dabei nicht nur ausführlich auf die musikalische Textausdeutung eingeht, sondern auch die Instrumentation als ein essentielles Medium zur Verdeutlichung der konzeptuellen Anlage der verschiedenen Kompositionen betrachtet. Einen Vergleich zwischen Klavierlied- und Orchesterliedfassung vollzieht Schmierer allerdings nur bei den *Rückert-Liedern* (wo der Vergleich gleichwohl eine eher marginale Stellung innehat). Rainer Riehn geht auf den fundamentalen Unterschied zwischen Klavierdenken und orchestralen Denken bei Gustav Mahler ein und betont, dass das Schreiben für Orchester über den Akt der Orchestration weit hinausgehe und eigentlich eine Kompositionsarbeit für sich selbst sei.⁴ Federico Celestini schließlich setzt den Schwerpunkt auf das Klangliche der Gesellenlieder und bettet den Zyklus in seinen kulturellen, literarischen und musikhistorischen Kontext ein.⁵

Was allerdings bislang fehlt, ist ein Vergleich von Klavier- und Orchesterfassung auf der Grundlage der Musik selbst. Da das Lied »Ging heut' morgen über's Feld« nicht nur in einer Klavier- und Orchesterfassung vorliegt, sondern darüber hinaus auch noch im ersten Satz von Gustav Mahlers erster Sinfonie zitiert wird, bietet sich hier die Möglichkeit, über einen Vergleich der beiden Liedfassungen hinaus auch die Orchesterliedfassung mit dem sinfonischen Zitat zu vergleichen. Diese beiden Vergleiche müssen auf je eigene Weise angegangen werden, denn Klavierlied und Orchesterlied unterscheiden sich zwar fundamental in ihrer Besetzung,

1 Vgl. Roman 1980.

2 Vgl. Mitchell 2005.

3 Vgl. Schmierer 1991.

4 Vgl. Riehn 1996.

5 Vgl. Celestini 2010.

stellen aber doch beide vokale Gattungen dar; ein Vergleich dieser beiden Fassungen kann daher die musikalische Textausdeutung als eine solide Basis heranziehen. Hingegen ist der Besetzungsunterschied zwischen Orchesterliedfassung und sinfonischem Zitat nicht allzu groß, wohl aber die Tatsache, dass hier die vokale Gattung Orchesterlied in die rein instrumentale Gattung Sinfonie übertragen wird. Bei diesem Vergleich werden vor allem die Fragen interessant sein, was im sinfonischen Zitat mit der Gesangsmelodie geschieht, und inwiefern sich die Instrumentation des Orchesterlieds von jener des sinfonischen Zitats unterscheidet. Der Schwerpunkt der Untersuchung liegt auf dem Vergleich Klavierlied–Orchesterlied; der Vergleich Orchesterlied–Sinfonie wird daraufhin allgemeiner abgehandelt. Aufbauend auf den beiden Vergleichen soll abschließend die Frage gestellt werden: Kann anhand der Ergebnisse ein Klangideal der drei Fassungen, vielleicht gar übergeordnet von Mahlers frühem Schaffen formuliert werden?

*

**

Als methodische Vorgehensweise sollen einheitliche Fragen anhand der Orchesterfassung von Mahlers Lied abschnittsweise beantwortet werden. Der Fragenkatalog sei hier einmal schrittweise durchgegangen: Die erste Frage betrifft den Gesang; dabei wird Abschnitt für Abschnitt gefragt: Gibt es Gesang, ja oder nein? Wenn ja, wird der Gesang verdoppelt? Wenn ja, von welchem Instrument? Gibt es keinen Gesang, wer übernimmt dann stattdessen die Melodie? Da die Methode prinzipiell registerweise vorgeht, gilt an den Stellen ohne Gesang die ins Orchester übertragene oberste Stimme des Klaviersatzes als Melodie. Die zweite Frage nimmt auf etwas Bezug, was ich ›harmonische Füllung‹ nenne. Gemeint ist damit nicht der Harmonieverlauf, sondern alles, was sich zwischen der höchsten und tiefsten Stimme des musikalischen Satzes befindet, also vor allem Mittel- und Gegenstimmen. Auch hier wird zuerst die Frage gestellt, ob eine solche harmonische Füllung im betreffenden Abschnitt überhaupt existiert. Wenn ja, lautet die nächste Frage, ob sie angereichert ist, das heißt, ob in der Orchesterfassung mehr musikalisches Material vorhanden ist als in der Klavierfassung. Ist das der Fall, wird gefragt, worin genau diese Anreicherung besteht, und schließlich stellt sich in jedem Fall die Frage, welches Instrument die harmonische Füllfunktion übernimmt. Der dritte Teil des Fragenkatalogs widmet sich schließlich der Bassfunktion: Gibt es eine deutlich wahrnehmbare Basslinie, und wenn ja, welches Instrument spielt sie?

Diesen Fragenkatalog kann man nun von der Vertikalen in die Horizontale umklappen und dadurch eine detaillierte Materialerfassung erhalten, die für das Lied »Ging heut' morgen über's Feld« aus den Abbildungen ersichtlich ist.

Abschnitt	I	II	III	IV	V	VI
Taktzahl	1 bis 2	2 bis 9	9 bis 10	11 bis 16	17 bis 20	21 bis 25
1) Gesang	Ja		Melodie VI. 1		Mel. VI., Fl., Ob.	
verdoppelt		Hrf., dann VI. 1, dann Ob. 1	Bkl., Hrf. Str. pizz.	VI. 2, später VI. 1	Hrn., Kl.	VI. 1, Fl. 3; dann nicht verdoppelt
2) "harm. Füllung" Ja	repetierte Okt., Picc., Fl.	Bkl., Hrf. Str. pizz. repet. Okt., Picc., Fl.	repet. Okt., Picc., Fl.	Vc., Hrf., Fl., Kl.	2. Vi., pizz. Vla.	Violoncello
angereichert		Hrf., Vc. (pizz.), Kb. (pizz.)	Vc., Vla. (pizz.)	Gegenstimme Fig. 1, Vla.	Fig., Kb. (pizz.)	Zusätze: VI. 1/II. VI. 2, Fl., Kl.
3) Bassfunktion	Ja			Fig. 2, Hrf., Kb.		Kb. (pizz.), dann Vc. (pizz.), Hrn. 3

Abschnitt	VII	VIII	IX	X	XI
Taktzahl	25 bis 30	30 bis 37	37 bis 38	39 bis 44	45 bis 48
1) Gesang	Ja		Melodie VI. 1		Mel. Fl., Ob., Kl.; dann VI. 1, Fl.
verdoppelt		Fl. 1, Kl. I, Hrf. dann -Hrf.	Vc.	Kl.; dann Fl., Ob.	Hrf.
2) "harm. Füllung" Ja	Vla., Vc.	Vc. (Imitation Gesang) Triller VI. 1, Pedal Trp. 1	Fl. 1, Kl. 1, Trp. 1	Hrn. 1, 2; Fg.	Triller und Zusätze Kl., Ob. 1
angereichert	Unterstützung Dynamik; Holz	Hrf., Kb. (pizz.)	Bkl., Hrf., Vla. (pizz.)	Hrn. 3, 4; Triller VI. 2, Vla; Hrf.	Fig., dann Kb. (pizz.)
3) Bassfunktion	Ja				

Abschnitt	XII	XIII
Taktzahl	49 bis 54	54 bis 65
1) Gesang	Ja	
verdoppelt		Melodie: VI. 1 u. 2 komplementär; dann VI. 1, Fl.; dann -Fl.; dann VI. 2; dann Vla.
2) "harm. Füllung" Ja	Fl., VI. 1, später -Fl.; Sprung am Ende nicht verdoppelt	Hrf. (Akkordbrechungen)
angereichert	Hrf.	Gegenstimme Vc.; Zusätze VI. 2, Holz
3) Bassfunktion	Ja	Vc. (pizz.), Hrn. 2, dann Kb. (pizz.)

Abbildung 1: Tabellarischer Vergleich von Klavier- und Orchesterfassung, Takte 1–65

Abschnitt Taktzahl	XIV 65 bis 69	XV 69 bis 71	XVI 71 bis 83	XVII 83 bis 85
	1) Gesang Ja verdoppelt	Melodie VI. 2	Ob. 1, dann Hrf., dann VI. 1 VI. 1, VI. 2, Vla. u. Vc. komplementär Fl., Ob. 1, Kl. 1, Fg. 1, Hrn. 3 Hrf., Fg. 2, Kb. (pizz.)	Melodie VI. 1
	2) "harm. Füllung" Ja angereichert	Liegeton Hrn. 1; Umspielung VI. 2; Hrf. Hrf., Vc. (pizz.), Kb. (pizz.)	Ob. 1, dann Hrf., dann VI. 1 VI. 1, VI. 2, Vla. u. Vc. komplementär Fl., Ob. 1, Kl. 1, Fg. 1, Hrn. 3 Hrf., Fg. 2, Kb. (pizz.)	Hrf. u. VI. 1 komplementär Hrn. 3, VI. 2, Vla. (Parallelerzen, -quarten) Vc. (pizz.)
3) Bassfunktion Ja	Hrf., Vc. (pizz.), Kb. (pizz.)	VI. 1, Hrn. 1, Trp. 1 Hrf., Vc. (pizz.), Kb. (pizz.)	Hrf., Fg. 2, Kb. (pizz.)	Vc. (pizz.)

Abschnitt Taktzahl	XVIII 85 bis 93	XIX 93 bis 95	XX 95 bis 98	XXI 98 bis 103	XXII 103 bis 105	XXIII 106 bis 108	XXIV 108 bis 110
	1) Gesang Ja verdoppelt	Melodie VI. 1	Kl. 1	Quartendel Vc., Hrf.	Harfe	Fl.	Harfe
	2) "harm. Füllung" Ja angereichert	Ob. 1, dann nicht verdoppelt, dann Ob. 1 Hrn. 1, dann Vc. VI. 2, Vla.	Vc. (vgl. XVIII)	VI. 2, Vla. kompl.	Fl.	Kl., Fg. 1	Fl.
3) Bassfunktion Ja	Hrf.	Hrf.	Hrf.	Kb. (arco)	Hrf.	Kb. (pizz.)	Hrf.

Abschnitt Taktzahl	XXV 110 bis 115	XXVI 115 bis 122	XXVII 122 bis 127
	1) Gesang Ja verdoppelt	Mel. Ob. 1, Vc. VI. 1	Melodie Ob. 1, Kl. 1; dann VI. 1 solo
	2) "harm. Füllung" Ja angereichert	Fl., Kl.	Holz Vc. (Triller auf cis)
3) Bassfunktion Ja	Hrf., Hrn. 1, 2; Kb., Pk.	Hrf., dann Kb. (arco)	Hrf., dann Kb. (pizz.)

Abbildung 2: Tabellarischer Vergleich von Klavier- und Orchesterfassung, Takte 65–127

In dieser Darstellung werden die Ja/Nein-Fragen des Fragenkatalogs mittels Ausfüllens bzw. Leerlassens der entsprechenden Felder beantwortet – ein ausgefülltes Feld bedeutet »Ja, existiert«, ein unausgefülltes Feld bedeutet »Nein, existiert nicht«. Die restlichen Fragen werden durch knappe Kommentare in den jeweiligen Feldern beantwortet.⁶ So ist beispielsweise in Abschnitt III nicht nur sofort ersichtlich, dass der Gesang pausiert (leeres Feld) und die Melodie stattdessen von den ersten Violinen übernommen wird, sondern auch, dass eine harmonische Füllung existiert (ausgefülltes Feld), die von Bassklarinetten, Harfe und gezupften Streichern übernommen wird. Hinzu kommt die Existenz einer eindeutig wahrnehmbaren Basslinie, gespielt von gezupften Bratschen und Celli. Die Einteilung des Stückes in die für die Betrachtung relevanten Abschnitte erfolgte in diesem Fall der Einfachheit halber analog zur Gliederung der Gesangsstimme (was daran ersichtlich wird, dass sich ausgefüllte und leere Felder in der obersten Schicht der Materialerfassung abwechseln).

Der/die Analytiker*in wird sich nun für Häufungen und Regelmäßigkeiten bzw. für auffällige Abweichungen davon interessieren, die durch die Materialerfassung offengelegt werden; diese Auffälligkeiten habe ich in fetter Schrift hervorgehoben. Der Übersichtlichkeit halber fasse ich das analytische Gesamtergebnis aber hier noch einmal zusammen:

Die Gesangsstimme wird grundsätzlich verdoppelt, und zwar rhythmisch und melodisch tongetreu, höchstens in der Oktavlage abweichend. Mahlers präferierte Instrumente für die Gesangsverdopplung sind die Violinen, die Harfe und die Oboe. Gerade aufgrund der konsequenten Verdopplung fallen die Ausnahmen von dieser Regel umso stärker auf: Nur an drei sehr kurzen Stellen wird der Gesang nicht verdoppelt. Die erste Textstelle lautet »Wie mir doch die Welt gefällt« (T. 23–25), die zweite ist der Freudenschrei »Hei-ah!« (T. 53/54), und in der dritten wird die Frage gestellt: »Ist's nicht eine schöne Welt?« (T. 89/90). Fast könnte man meinen, dass der Gesang in jenen Momenten, in denen die Schönheit der Welt beschrieben wird, auf die Stütze des Orchesters verzichten will. Eine weitere auffällige Stelle, in der der Gesang zwar verdoppelt wird, jedoch von einer ganz anderen Klangfarbe, findet sich dort, wo der Sonnenschein besungen wird: »Und da fing im Sonnenschein« (T. 65–69). Hier wird der Gesang von einer solistischen

6 Eine ins Grafische übertragene Weiterentwicklung dieser Methode wurde von mir im Juni 2017 in einem Paper auf der EuroMAC 9 im französischen Strasbourg vorgestellt. Die Textfassung dieses Papers wird voraussichtlich im Laufe des Jahres 2019 auf der Website der EuroMAC 9-Proceedings erscheinen.

Trompete verdoppelt, eine Klangfarbe, die deshalb so sehr aus dem Kontext fällt, weil sie innerhalb des Liedes nur an dieser einen Stelle auftaucht. Spielfiguren, die typisch für das Klavier sind (wie etwa die repetierten Oktaven gleich zu Beginn des Stücks), werden in der Orchesterfassung deutlich ausgedehnt, also über einen längeren Zeitraum hinweg durchgehalten. Hingegen werden sie in der Klavierfassung, vermutlich aus Gründen der Spielbarkeit, früher abgebrochen. Wenn der Gesang pausiert, übernehmen in der Regel die hohen Streicher, namentlich die Violinen, ggf. ergänzt durch hohes Holz, die Melodiefunktion. Auch hier gibt es zwei sehr auffällige Ausnahmen: Die erste betrifft ein Instrumentationscrescendo (T. 42 ff.), wobei die Holzbläser zu Beginn die Melodiefunktion übernehmen und ohne Verdopplung durch die Streicher beginnen, die erst kurz vor dem Höhepunkt des Crescendos hinzutreten. Bei der zweiten Ausnahme fragt das lyrische Ich »Nun fängt auch mein Glück wohl an?« (T. 103 ff.), stellt also gewissermaßen die Frage, ob es denn nun auch glücklich sein darf. In die Gesangspausen spielt die Oboe hinein und übernimmt damit die Melodiefunktion; es ist die einzige Stelle im Lied, die auf diese Art und Weise gestaltet ist. Fast über das gesamte Stück hinweg bildet die Harfe die instrumentatorische Grundfarbe, das heißt, dass sie gleichermaßen Melodie-, Füll- und Bassfunktion übernimmt und kaum pausiert. Die Basslinie wird häufig von der Klangkombination Harfe plus Streicherpizzicato gestaltet. Der Kontrabass agiert auffallend selbstständig und wird vom Violoncello entkoppelt.

*

**

Sehen wir uns nun die größten Auffälligkeiten bei der Übertragung des Orchesterliedes in die rein instrumentale Gattung der Sinfonie an (T. 63–162 in Mahlers erster Sinfonie).⁷ Neben der sofort augenscheinlichen Tatsache, dass die Melodie gleich zu Beginn des Zitats in ihrem Umfang erweitert wurde, ist festzustellen, dass die erste Phrase der Gesangstimme komplett in die Celli wandert; die Celli verkörpern sozusagen den menschlichen Gesang. Was gleich bleibt, ist die Funktion der Bassklarinetten, die, genau wie im Orchesterlied, eine Gegenstimme bringt. Doch was geschieht mit den restlichen Instrumenten? Mahler spart hier rigoros: Die Harfe, die ja noch im Orchesterlied als instrumentatorische Grundfarbe verwendet worden war, wirft nun nur noch einzelne Akkorde oder gar Einzeltöne ein; dafür übernehmen zwei Hörner die Pedalfunktion mit der über meh-

⁷ Formanalysen aller Sinfonien Gustav Mahlers liefert Indorf 2010.

rere Takte hinweg durchgehaltenen Quinte *D-A* (T. 64–70). Das bedeutet, dass an dieser Stelle im Vergleich zur Orchesterliedfassung ein kompletter Grundfarbenwechsel stattfindet, auch weil hohe Streicher und Kontrabässe zu Beginn des Zitats fehlen. Zu nennen ist noch der imitatorische Fagotteinsatz in Takt 63, der in der Orchesterliedfassung nicht zu finden ist. Diese extrem transparente Instrumentation mag damit zu tun haben, dass Mahler sich in der Sinfonie ganz anderen Fragen der Steigerung und Proportionen stellen muss als im Klavierlied – so ist es natürlich ein adäquates dramaturgisches Mittel, die Instrumentation zu Beginn dünn zu halten und dann im Verlaufe der 100 Takte zählenden Exposition erst nach und nach zu entfalten (hohe Streicher und Kontrabässe treten im späteren Verlauf hinzu; auch wird dann das oben bereits genannte Instrumentationscrescendo, das in der Orchesterliedfassung noch bis kurz vor seinem Höhepunkt allein von den Holzbläsern bestritten wurde, von den Streichern verdoppelt [T. 120–125]). Dennoch macht diese Stelle deutlich, dass das Klangideal hier ein schlichtes und sparsames ist, keinesfalls ist das Erzielen eines wuchtigen Klangeindrucks Mahlers Absicht. Außerdem scheint eine gewisse Einfachheit angestrebt zu werden, was umso interessanter ist, da das Stück in den 1880er Jahren komponiert wurde. Mit diesem Zeitraum verbindet man nicht zwingenderweise ein solches Klangideal (in diese Zeit fallen etwa die Entstehung von Bruckners sechster, siebter und achter Sinfonie sowie die Uraufführung von Wagners *Parsifal*). Offenbar hat das transparente Klangbild der Gesellenlieder etwas auf vergangene Zeiten Rückblickendes; Federico Celestini merkt dazu an, dass Mahler sich in den Gesellenliedern nicht nur mit einer schubertartigen Kompositionsweise⁸ beschäftigt, sondern auch, dass Text und Poetik der Gesellenlieder zur Zeit ihrer Entstehung stilistisch längst überholt gewesen seien. Mahler möchte dem Hörer offensichtlich die Erinnerung an Vergangenes ermöglichen – eine Absicht, die er auch klanglich umsetzt: An eine längst vergangene Poetik und Kompositionsweise wird auch ein längst vergangener Orchesterklang gekoppelt. An dieser Stelle sei auf Rainer Riehns Bemerkung zum Begriff ›Instrumentation‹ Bezug genommen:

Instrumentation ist nicht die Anzahl der in einer Komposition verwendeten Instrumente, sondern das, was ein Komponist zu einem bestimmten Zeitpunkt mit ihnen macht. Oder negativ ausgedrückt: Komponieren wie Instrumentieren heißt auswählen, weglassen, aussparen [...].⁹

8 Vgl. Celestini 2010.

9 Riehn 1996, 65.

Obwohl man diese Auffassung durchaus diskutieren kann, gefällt mir besonders die Integration der zeitlichen Dimension des Instrumentierens; Riehn meint vermutlich einen »bestimmten Zeitpunkt« innerhalb eines Musikstücks. Aber wäre es nicht durchaus möglich, den Zeitfaktor der Instrumentation herauszulösen aus dem spezifischen Stück Musik und auf einer globaleren Ebene zu betrachten? Wenn Mahler in den 1880er Jahren beim Hörer den Eindruck an längst Vergangenes erwecken will, muss er auf eine andere Art und Weise instrumentieren, als er es beispielsweise in seinen späteren Sinfonien getan hat. Die musikalische Absicht des Komponisten und der historische Kontext gehen hier eine höchst fruchtbare Symbiose ein, denn Mahlers historisierende Instrumentationsweise kommt angesichts der Zeittendenz des massiven Orchesterklanges besonders deutlich zur Geltung.

Ich hoffe mit dieser Untersuchung gezeigt zu haben, dass Mahler seinen Orchesterklang gleichermaßen flexibel wie präzise an genau jene Stimmung, jene »Aura«¹⁰ anpassen konnte, die er mit einem bestimmten Stück Musik vermitteln wollte. Vielleicht nimmt Anton Webern auf diese Fähigkeit Bezug, wenn er 1905 über Mahler in sein Tagebuch notiert: »Der Klang seines Orchesters ist durchwegs wahr.«¹¹

Literatur

- Celestini, Federico (2010), »Die tönende Nähe einer zeitlichen Ferne«, in: *Arbeit am Kanon. Ästhetische Studien zur Musik von Haydn bis Webern*, hg. von Federico Celestini und Andreas Dorschel, Wien: Universal Edition, 154–177.
- Indorf, Gerd (2010), *Mahlers Sinfonien*, Freiburg i.Br.: Rombach.
- Mitchell, Donald (2005), *Gustav Mahler. The Wunderhorn Years. Chronicles and Commentaries*, Woodbridge: The Boydell Press.
- Riehn, Rainer (1996), »Zu Mahlers instrumentalem Denken«, in: *Musik-Konzepte* 91, hg. von Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn, München: Edition Text + Kritik, 66–75.
- Roman, Zoltan (1980), »The Pianoforte and Orchestral Manuscripts of Mahler's »Lieder eines fahrenden Gesellen«. Compositional Process as a Key to Chronology«, in: *Bericht über den Internationalen Musikwissenschaftlichen Kongress Berlin 1974*, hg. von Hellmut Kühn und Peter Nitsche, Kassel: Bärenreiter, 402–404.
- Schmierer, Elisabeth (1991), *Die Orchesterlieder Gustav Mahlers*, Kassel: Bärenreiter.

10 Vgl. Celestini 2010, 154.

11 Zitiert nach Riehn 1996, 65.

Jonathan Stark

© 2020 Jonathan Stark (jonathan.stark95@yahoo.de)

Universität für Musik und darstellende Kunst Wien

Stark, Jonathan (2020), »Vom Klavier zum Orchester. Eine Untersuchung anhand von Gustav Mahlers *Lieder eines fahrenden Gesellen*«, in: »Klang«: *Wundertüte oder Stiefkind der Musiktheorie*. 16. Jahreskongress der Gesellschaft für Musiktheorie Hannover 2016 (= GMTH Proceedings 2016), hg. von Britta Giesecke von Bergh, Volker Helbing, Sebastian Knappe und Sören Sönksen, 339–348. <https://doi.org/10.31751/p.35>.

veröffentlicht / first published: 01/10/2020

Olja Janjuš

Vom Wald zum Meer in die Stadt

Symbolistische Instrumentationstechniken in Alexander von Zemlinskys Orchesterlied

Die drei Schwestern wollten sterben

ABSTRACT: Die Unterschiede zwischen der Klavierfassung von Zemlinskys Opus 13 Nr. 1 nach einem Gedicht Maurice Maeterlincks und der Fassung für Orchester sind darauf zurückführbar, dass der Komponist in extremer Weise auf die klangfarblichen und ästhetischen Ansprüche der jeweiligen Genres reagiert. In diesem Beitrag wird untersucht, welche Eigenschaften des Orchestersatzes ein emphatisches Gattungsverständnis transportieren. Mit seiner Orchestration gehört das Lied einer Gattung an, die, als die Lieder Nr. 1–4 des Zyklus' in dem ›Wiener Skandalkonzert‹ 1913 uraufgeführt wurden, auf der Höhe der Zeit stand. Nach 1918, mit den in ihrer Existenz bedrohten Riesenorchestern der Vorkriegszeit, ging das ästhetische Interesse an Orchesterliedern mehr und mehr verloren (vgl. Bork 2004). Zemlinsky vertrat mit der Orchesterfassung dezidiert die Position symbolistischen Komponierens am *Fin de Siècle*. Bevor Ähnliches in Besetzungen der Wiener Schule üblich wurde, fügte er der gewöhnlichen Orchesterbesetzung Instrumente wie das Harmonium und das Klavier hinzu. Mit der Harfe bilden diese einen eigenen Strang akkordfähiger Orchesterinstrumente. Dieser Strang offeriert drei unterschiedliche Einzelfarben und drei Weisen ihrer Kombination: Sämtliche oder je zwei von ihnen lassen sich verbinden. Die Koloristik bietet neue dramaturgische Möglichkeiten. Die drei Orte des Textes – Wald, Meer und Stadt – werden als drei Zeiten gefärbt: Mit jeweils anderem Instrumentarium schreibt Zemlinsky der Zukunft eine relative Nähe, der Vergangenheit Ferne und der Gegenwart vieldeutigen Rausch zu. Untersucht werden im Detail die Begleittexturen, die Zemlinsky für die Orchesterfassung des Liedes neu erfand, warum er Abschnitte der Singstimme oktavierte und ergänzte und welchen Sinn die mehrtaktigen Passagen erzeugen, die er hinzufügte. So vermittelt das neue Vorspiel mit den leeren Flageoletten der hohen Streicher eine Ahnung davon, wie exquisit der Tod ist, dem Maeterlincks drei Schwestern zustreben.

The differences between the piano version of Zemlinsky's Opus 13 No. 1, based on a poem by Maurice Maeterlinck, and the orchestral version can be traced back to the fact that the composer responded in an extreme way to the timbral and aesthetic demands of the respective genres. This contribution examines which properties of the orchestral set convey an emphatic understanding of the genre. With its orchestration, the song belongs to a genre which was at its peak as the songs nos. 1–4 of the cycle were premiered in ›Vienna's Skandalkonzert‹ in 1913 but lost its aesthetic interests with the existence of gigantic orchestras of the pre-war period after 1918 being at stake (cf. Bork 2004). Zemlinsky, with his orchestral composition, determined the position of symbolistic composing at *fin-de-siècle*. Before similar things even became customary in the orchestral settings of the Viennese school, he added the usual scoring instruments such as the harmonium and the piano. With the harp, they form an individual

strand of orchestral instruments capable of playing chords. This strand offers three different individual colors and three modes of their combination: all or two of them can be connected. The colorfulness offers new dramatic possibilities. Three places in the text – the forest, the sea and the city – are colored as three times: with different settings in each case, Zemlinsky gives the future a relative closeness, the past a distance, and the present an ambiguous intoxication. This paper will explore in detail the accompaniment textures, which Zemlinsky reinvented for the orchestral version of the song: specifically, why he octavated and supplemented some sections of the singing voice and what the sense is of the multiple bars of passages he added. Thus, the new prelude with the empty harmonics of the high strings conveys an inkling of how exquisite death is to which Maeterlinck's three sisters strive.

Schlagworte/Keywords: arrangement; Bearbeitung; Fin de Siècle; Orchesterlied; orchestral song; symbolism; Symbolismus; Alexander von Zemlinsky

Das *Fin de Siècle* fand seinen künstlerischen Ausdruck in vielfältigen und widersprüchlichen Bewegungen. Wie sich der Symbolismus, der zuerst in der Literatur, in Anlehnung daran bald auch in der bildenden Kunst auftrat, in Musik realisierte, versuchten schon einige Autor*innen anhand verschiedener Beispiele zu ergründen. In diesen Kontexten geht es insbesondere um die Verbindung von Sprache und Musik und deren Bedeutung bzw. Deutung. Analysegegenstände sind häufig Vertonungen symbolistischer Lieder und Dramen, wobei es in den meisten Fällen um die aus dem französischen Sprachraum stammende Lyrik geht.¹ Für Adorno ist die Verstehensweise der Musik gefühlsgebundener und intuitiver gegenüber der Sprache, die logisch und begrifflich vermittelt werde.² Adorno ordnet dem musikalischen Verstehen Vagheit und Dunkelheit zu, wobei Müller betont, dass dies nur dann der Fall sei, »wenn [musikalischer Gehalt] an seiner Verbalisierbarkeit, also an den Möglichkeiten der sprachlichen Verständigung über Musik gemessen wird« und dass die Musik »auf ihre Weise [...] mit so intensiver Genauigkeit und so nuanciert mitzuteilen wie kein Wort [vermag]«. ³ Ob das Symbolistische einer Komposition sich in bestimmten rein musikalischen Mitteln ausdrückt oder ob man diese bestimmte Liedästhetik nur durch die Verwendung eines symbolistischen Textes deutet, soll zur Diskussion gebracht werden.

1 Symbolismus ist als Stil- und Epochenbegriff auch innerhalb russischer Literatur etabliert. Vgl. Flamm 1998.

2 Müller 1983, 11.

3 Ebd., 10.

Maurice Maeterlincks *Quinze Chansons*

Die Poesie des belgischen Dichters Maurice Maeterlinck (1862–1949) brachte den Symbolismus in deutschsprachige Länder. Zu den zahlreichen kompositorischen Bezugnahmen auf Maeterlinck gehören Alexander von Zemlinskys (1871–1942) sechs Gesänge nach Gedichten aus den *Quinze Chansons*, die erst als *Douze Chansons* im Jahr 1896 publiziert und im Jahr 1900 ergänzt und erneut veröffentlicht wurden. Die deutsche Übersetzung, die Zemlinsky vertonte, stammt von Friedrich von Oppeln-Bronikowski (1873–1936). Vier Lieder aus seinen *Sechs Gesängen nach Gedichten von Maurice Maeterlinck* op. 13, nämlich Nr. 1–3 und Nr. 5, hat Zemlinsky noch im Sommer 1910 komponiert. Diese vier wurden für ein Konzert, das am 31. März 1913 in Wien stattfand und als ›Skandalkonzert‹ in die Musikgeschichte einging, Anfang 1913 orchestriert. Dem Briefwechsel⁴ zwischen Zemlinsky und seinem Schwager, Arnold Schönberg, der dieses Konzert im Saal des Wiener Musikvereins leitete, lässt sich entnehmen, dass die Orchestration in sehr kurzer Zeit entstand. Trotz der Enttäuschung wegen der scharfen Kritiken – wobei Zemlinskys Gesänge noch glimpflich davonkamen⁵ – komponierte er im August 1913 zwei weitere Lieder, Nr. 4 und 6, die erst 1924 auch in der Orchesterfassung publiziert wurden. Die sechs Lieder nach Maeterlinck thematisieren in der zugleich überreichen und unbestimmbaren Symbolik der Texte die Beziehung zwischen Liebe und Tod. Das erste Gedicht der sechs Gesänge, das hier untersucht wird, hebt schon mit seinem ersten Vers »Die drei Schwestern wollten sterben« dieses verbreitete Thema des Symbolismus hervor. In diesem Kontext formulierte Chris Rauseo, der Tod habe auf symbolistische Künstler eine »erotische Anziehungskraft« ausgeübt.⁶ Die Thematik lässt sich durch die differenzierende Instrumentation des Klaviersatzes besonders intensiv darstellen. Mit jeweils anderem Instrumentarium ordnet Zemlinsky den drei Orten des Textes – dem Wald, dem Meer und der Stadt – eine eigene Koloristik zu, die über den Klaviersatz hinausreichende dramaturgische Möglichkeiten bietet.

4 Weber 1995, 86 ff.

5 »Nur Zemlinskys Lieder gingen ungestört über die Bühne« (Eybl 2013, 9).

6 Bork / Rauseo 2004, 214.

Zemlinskys Vertonung der *Drei Schwestern*

Klavierfassung

Die zunächst paarweise Gliederung der Gedichtzeilen kommt Zemlinskys eher volksliedartiger Vertonung in der Klavierfassung entgegen (Tabelle 1). Wie es einer traditionellen und volkstümlichen Liedästhetik entsprechen würde, ist das Lied aus einfachen und einheitlichen rhythmisch-melodischen Motiven gebaut und ohne mehrtaktige instrumentale Einleitung oder Zwischenspiele. Das Gedicht besteht aus drei Teilen, die ritornellartig mit demselben Vers (»Die drei Schwestern wollten sterben«) anfangen. Sie sind jeweils aus drei dreizeiligen Strophen gebaut, wobei beim zweiten und dritten Teil die zweite Strophe auf zwei Zeilen verkürzt ist. Bei der Vertonung gliedert Zemlinsky die ersten beiden Strophen in drei zweizeilige musikalische Abschnitte, anders als der Text es vorgibt.

<i>Les trois sœurs ont voulu mourir</i>	Die drei Schwestern		
<i>Les trois sœurs ont voulu mourir Elles ont mis leurs couronnes d'or Et sont allées chercher leur mort.</i>	A	a	Die drei Schwestern wollten sterben, Setzen auf die güldnn Kronen,
<i>S'en sont allées vers la forêt: »Forêt, donnez-nous notre mort, Voici nos trois couronnes d'or.«</i>		b	Gingen sich den Tod zu holen.
<i>La forêt se mit à sourire Et leur donna douze baisers Qui leur montrèrent l'avenir.</i>	B		»Wald, so gib uns, daß wir sterben, Sollst drei güldne Kronen erben.«
<i>Les trois sœurs ont voulu mourir S'en sont allées chercher la mer Trois ans après la rencontrèrent:</i>	A	a	Die drei Schwestern wollten sterben, Wähten Tod im Meer zu finden,
<i>»Ô mer donnez-nous notre mort, Voici nos trois couronnes d'or«</i>		b	Pilgerten drei Jahre lang.
<i>Et la mer se mit à pleurer Et leur donna trois cents baisers, Qui leur montrèrent le passé.</i>	B		»Meer, so gib uns, daß wir sterben, Sollst drei güldne Kronen erben.«
<i>Les trois sœurs ont voulu mourir S'en sont allées chercher la ville La trouvèrent au milieu d'une île:</i>	A	a	Die drei Schwestern wollten sterben, Lenkten nach der Stadt die Schritte;
<i>»Ô ville, donnez-nous notre mort, Voici nos trois couronnes d'or.«</i>		b	Lag auf einer Insel Mitte.
<i>Et la ville, s'ouvrant à l'instant Les couvrit de baisers ardents, Qui leur montrèrent leur présent.</i>	B		»Stadt, so gib uns, daß wir sterben, Sollst drei güldne Kronen erben.«
	C		Und die Stadt tat auf die Tore Und mit heißen Liebesküssen Ließ die Gegenwart sie wissen

Tabelle 1: Maeterlincks Gedicht (links) und die Übersetzung von Friedrich von Oppeln-Bronikowski (rechts) gegliedert durch Zemlinskys Vertonung

Die wiederholten Teile des Textes ähneln einander auch musikalisch, zumindest was den Rhythmus und den Tonhöhenverlauf der Singstimme betrifft. Die Begleitung im Klavier – und, wie später gezeigt wird, ebenfalls die Begleitung der Orchesterfassung – variiert ständig. Aus den Tabellen 2 und 3 wird eine ›szenische‹ Gliederung ersichtlich, die sich auf die Orte bezieht, von denen im Text die Rede ist. Die drei großen Teile – ›Wald‹, ›Meer‹ und ›Stadt‹ zugeordnet – bestehen ebenfalls aus je drei kleineren Teilen ›A‹, ›B‹ und ›C‹. In jedem großen Teil wiederholen sich variiert die drei kleineren Teile.

WALD	MEER	STADT
A a (T. 1–4) c-Moll – As-Dur b (T. 5–6) b' (T. 7–8) Des-Dur	A a (T. 20–23) c-Moll – As-Dur b (T. 24–25) Fes-Dur	A a (T. 38–41) A-Dur – B-Dur b (T. 42–43) Des-Dur – H-Dur
B (T. 9–12[13]) c-Moll	B (T. 26–29) c-Moll	B (T. 44–47) c-Moll
C (T. 14–19) C-Dur	C (T. 30–35[37]) chromatisch	C (T. 48–53) C-Dur

Tabelle 2: Gliederung der Klavierfassung

Die ersten zwei Zeilen vertont Zemlinsky in einem melodisch schließenden viertaktigen Satz. Diesem folgt eine zweitaktige kontrastierende Phrase, die eine Terz höher im nächsten Zweitakter wiederkehrt (T. 5–8). Diese Sequenzierung fällt in den nächsten Großteilen weg.

Wie bei einer Komposition um 1900 zu erwarten, gerät das Lied harmonisch an die Grenzen der Tonalität. Die Modulationen erfolgen schnell. Die ersten beiden ›A‹-Teile wandern in ihren ersten vier Takten von c-Moll nach As-Dur. Im ersten Fall folgt ein Orgelpunkt auf der tiefalterierten zweiten Stufe Des-Dur, im zweiten wechselt ein Fes-Dur-Dreiklang mit zwei halbverminderten Septakkorden ab. Der letzte Abschnitt der ›drei Schwestern‹ steigt einen Halbton und schließlich einen Ganzton hinauf, und zwar so, dass die Anfangstöne des Gesangs statt eines Quintakkords der Dreiklangstöne *des – fes – as*, in einen Heses-Dur-Sextakkord hinaufrutschen (Abb. 1).

I und II:
 Gesang Die drei Schwestern woll-ten ster-ben, setzten auf die güldnen Kro-nen,
 Die drei Schwestern woll-ten ster-ben, währnten Tod im Meer zu fin-den,
 III:
 Gesang Die drei Schwestern woll-ten ster-ben, lenkten nach der Stadt die Schrit-te;

Abbildung 1: A. Zemlinsky, Sechs Gesänge für eine mittlere Stimme und Klavier op. 13, Nr. 1, 1914, UE 554, Gesang: T. 1–4 und 37–41

Dadurch ergibt sich beim Eintritt des dritten Teils eine noch größere tonale Instabilität. In den letzten Takten dieses Abschnitts wandert die Harmonie durch ein melodisch angedeutetes Des-Dur und H-Dur (Ces-Dur) und setzt sich in dem variiert harmonisierten c-Moll-Teil ($\triangleright B \langle$) fort (T. 42–44). Die $\triangleright B \langle$ -Teile, jene Teile der Bitten und Anrufung, sind durch den chromatisch steigenden Bass charakterisiert. Dazu kontrastieren die $\triangleright C \langle$ -Teile: Der erste $\triangleright C \langle$ -Teil steht in einem komplett diatonischen C-Dur-Feld, der zweite bewegt sich über einem sinkenden Bass nach des-Moll, und im dritten erscheint – diesmal \triangleright schwungvoll \langle – wieder das C-Dur.

Orchesterfassung

Für die Orchesterfassung hat Zemlinsky das Klavierlied »Die drei Schwestern« einen Ganzton aufwärts transponiert. Es werden vier Takte instrumentale Einleitung sowie drei Takte als Ausklang hinzugefügt. Ein Takt der Kulmination vor dem letzten Dreizeiler (dem dritten $\triangleright C \langle$ -Teil) ist ebenfalls neu. Tabelle 3 weist diese Änderungen aus.

WALD	MEER	STADT
Einleitung: T. 1–4	A	A
A	a (T. 24–27) c-Moll – As-Dur	a (T. 38–41) A-Dur – B-Dur
a (T. 5–8) c-Moll – As-Dur	b (T. 28–29) Fes-Dur	b (T. 42–43) Des-Dur – H-Dur
b (T. 9–10)		
b' (T. 11–12) Des-Dur		
B	B	B
(T. 13–16[17]) c-Moll	(T. 30–33) c-Moll	(T. 48–51) c-Moll
		Überleitung: T. 52
C	C	C
(T. 18–23) C-Dur	(T. 34–39[41]) chromatisch	(T. 53–58) C-Dur
		Ausklang: T. 59–61

Tabelle 3: Gliederung der Orchesterfassung

Bei Zemlinskys Orchestergesängen op. 13 wäre es unangemessen, davon zu sprechen, dass der Klaviersatz hier bloß aufs Orchester umgeschrieben sei. Zemlinskys Übertragung des originalen Liedes auf den Orchesterapparat ist eher eine Ausarbeitung oder Neufassung. Die Transposition um einen Ganzton aufwärts kann praktisch begründet sein: Der Gesang hält in der gespannteren Lage dem Orchesterapparat besser stand, zudem ermöglichen die Umfänge der Orchesterinstrumente erst bei dieser Transposition die vielen Flageolets, die in den neuen Anfangstakten vorgesehen sind. Die Motivik ist mit zahlreichen Neuformulierungen ergänzt. Für den Orchestersatz wurde eine ganz neue Textur erfunden. Der Einsatz von bis dahin im Orchester wenig gebrauchten Instrumenten und Spieltechniken bringt einen speziellen Klang in große Konzertsäle.

Der Orchesterapparat ist, wie bei Orchestergesängen durchaus üblich, keineswegs standardmäßig besetzt. Für jedes der vier Lieder, die Zemlinsky für das Konzert von 1913 orchestriert hatte, gibt es eine andere Auswahl an Instrumenten. Die Übersicht zeigt, wie die Lieder aus op. 13 im Einzelnen besetzt wurden (Tabelle 4).

Es fällt ins Auge, dass das erste Lied am stärksten besetzt ist. Vier Flöten werden nur in diesem Lied gebraucht, während aber auf ein drittes Oboeninstrument verzichtet wird (anders als im vierten Lied). Die Posaunen werden nur in diesem und in dem Lied »Als ihr Geliebter schied«, welches erst 1924 orchestriert wurde, verlangt. Ebenso kommt das Sonderinstrument Klavier nur im ersten Lied vor, wobei in den anderen Liedern stets die Celesta besetzt ist – die Person, die diesen Part übernimmt, wechselt hier das Instrument.

Die drei Schwestern (1913)	Die Mädchen mit den verbundenen Augen (1913)	Lied der Jungfrau (1913)	Als ihr Geliebter schied (1924)	Und kehrt er einst heim (1913)	Sie kam zum Schloß gegangen (1924)
2 kleine Flöten	∞	∞	∞	∞	∞
2 große Flöten	2 große Flöten	∞	2 Flöten	3 Flöten	3 Flöten
2 Oboen	∞	∞	1 Oboe	2 Oboen	1 Oboe
∞	Englischhorn	∞	Englischhorn	Englischhorn	Englischhorn
2 Klarinetten in B	2 Klarinetten in A	∞	2 Klarinetten in B	2 Klarinetten in B	2 Klarinetten in A
Baßklarinetten in B	Baßklarinetten in A	∞	∞	Baßklarinetten in B	∞
2 Fagotte	2 Fagotte	∞	2 Fagotte	2 Fagotte	2 Fagotte
2 Hörner in F	2 Hörner in F	∞	2 Hörner in F	2 Hörner in F	2 Hörner in F
3 Trompeten in C	3 Trompeten in C	∞	∞	∞	∞
3 Posaunen	∞	∞	3 Posaunen	∞	∞
Pauken	Pauken	∞	Pauken	∞	Pauken
∞	∞	∞	∞	Glockenspiel	∞
Triangel	∞	∞	∞	∞	∞
Becken	∞	∞	Becken	∞	Becken
Große Trommel	∞	∞	∞	∞	Große Trommel
∞	Celesta	Celesta	Celesta	Celesta	Celesta
Harmonium	∞	Harmonium	Harmonium	∞	∞
Harfe	∞	∞	Harfe	Harfe	Harfe
Klavier	∞	∞	∞	∞	∞
Violinen I	∞	2 Solo Violinen	Violinen I	Violinen I	Solo Violine Violinen I
Violinen II	∞	∞	Violinen II	Violinen II	Violinen II
Solo Bratschen	Bratschen	2 Solo Bratschen	Bratschen	Bratschen	Bratschen
Bratschen					
Solo Violoncello	Violoncelli	2 Solo Violoncelli	Violoncelli	Violoncelli	Solo Violoncello
Violoncelli		Violoncelli			
Kontrabässe	Kontrabässe	2 Solo Kontrabässe	Kontrabässe	Kontrabässe	Kontrabässe

Tabelle 4: Besetzung von Zemlinskys sechs Orchesterliedern op. 13

Zur Orchestration

Ein Blick in die Reinschrift, welche im Archiv der Universal Edition aufbewahrt wird, lässt vermuten, dass Arnold Schönberg aus dieser Partitur dirigiert hat, womöglich bei der Uraufführung im Wiener Musikverein.⁷ Zemlinsky hatte der zweiten Solo-Bratsche im zweiten Takt zwei problematische Flageolettöne zugeteilt (Abb. 2) – das erste (b^1) ist zwar als künstlicher Flageolettton – als Quintflageolett über gegriffenem *es* – spielbar, der zweite Ton (f^1) ist aber auf der Bratsche als Flageolettton nicht zu realisieren. Auf Hinweis Schönbergs, den dieser dem Komponisten kurz vor der Uraufführung gegeben hatte, löschte Zemlinsky die Flageolette,⁸ wollte aber dessen vorgeschlagene Lösung – dass ein Solo-Cello die Töne spielt – nicht übernehmen.⁹

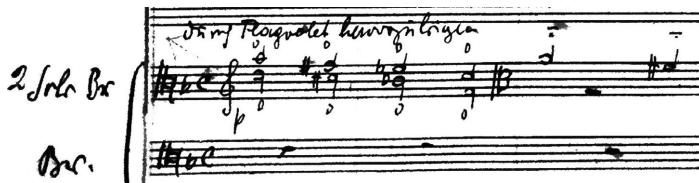


Abbildung 2: A. Zemlinsky, Vier Gesänge op. 13 (Reinschrift), T. 1–3, mit freundlicher Genehmigung von Universal Edition, www.universaledition.com

Die hinzugefügte Einleitung erzeugt eine wirklichkeitsferne Atmosphäre. Acht feine, sorgfältig instrumentierte Zusammenklänge zu dem nasalen liegenden Ton *a* in der gedämpften Trompete werden, wie aus der Ferne, vorangestellt. Die zauberhafte Atmosphäre der Akkordfolge, die mit zarten Flageolettönen und Kla-

- 7 Bei einer Konsultation am 27.10.2016 bei Therese Muxeneder und Eike Feß vom Arnold Schönberg Center in Wien stellte sich heraus, dass die rot und blau geschriebenen Eintragungen in der Reinschrift von Zemlinskys *Vier Gesängen* op. 13 von Arnold Schönberg stammen.
- 8 In der Ausgabe »von Zemlinsky, Alexander (1922), *Vier Gesänge nach Texten von Maurice Maeterlinck*. Für mittlere Stimme und Orchester op. 13, Wien/New York: Universal Edition, U.E. 7066« findet man die Angabe für das Flageolett nicht, aber im Neudruck aller sechs Lieder erscheinen die Flageolett-Symbole wieder.
- 9 Brief (Postkarte) Nr. 90 Schönberg an Zemlinsky (Berlin, 17.3.1913): »Ich habe einige Schreibfehler korrigiert. Dagegen schreibst du aber im 2. Takt in der 2.Solo Bratsche zwei Flageolettes, die meines Wissens nicht ausführbar sind. Kann ich die eventuell einem Solo-Cello geben? [Notenbeispiel von dem 2. Takt den Solo-Bratschen mit markierten Tönen b^1 und f^1] Soviel ich weiß, ist der tiefste künstliche Flageolettton auf der Bratsche [Notenbeispiel von *des*²]. Dann giebt [sic] es von den natürlichen noch [Notenbeispiel von g^1] – [...]« (Weber 1995, 91 f).

vier-Anschlägen in dreifachem *piano* gemalt wird, baut auf den Tönen eines verminderten Septakkords auf. Über jedem dieser Töne wird eine reine Quart oder Quint hinzugefügt. Die vier Harmonien werden im dritten und vierten Takt eine Oktave tiefer wiederholt, zusätzlich spielt ein tiefer Chor aus Klarinetteninstrumenten und Fagotten mit. Während die Klarinetten und die Bassklarinetten zunächst das *a* der Trompete oktavierern, sinken sie im vierten Takt auf *as* ab und ermöglichen so wiederum eine mild dissonante Klanglichkeit unter jenen Tönen, die hier zusammen einen neuen Akkord ansetzen. Der letzte Akkord greift auf ein *fis* statt auf das *f* von Takt 2 zu und reagiert auf den Einsatz der Stimme, und zwar mittels eines halbverminderten Septakkords (*c-e-fis-a*). Zum Grundton (*d*), den die Stimme quasi antizipierend gleichzeitig singt, wirkt dieser Akkord ›schwebend‹ und nicht dominantisch.

Ein weiteres Material, das in der Orchesterfassung neu hinzugefügt wurde, spielt eine gedämpfte Solo-Geige, deren Einsatz die Piccoloflöte verdoppelt (T. 8). Diese neu hinzugefügte Melodie bringt einen eigentümlich kalten Ton in das Stück. Bemerkenswert ist, dass der Einsatz der Solo-Geige in der Reinschrift nicht richtig eingeordnet ist (Abb. 3). Daraus lässt sich vermuten, dass dieses besondere Element etwas später hinzugefügt wurde, nachdem andere Orchesterstimmen ausgeschrieben wurden.

Abbildung 3: A. Zemlinsky, Vier Gesänge op. 13 (Reinschrift), T. 8–11, mit freundlicher Genehmigung von Universal Edition, www.universaledition.com

In den Takten 9 bis 13 erklingt der Orgelpunkt auf der tiefalterierten zweiten Stufe *Es*. Der Satz darüber ist für die Orchesterfassung weitgehend neu erfunden oder neu sortiert. Den zwei- bis dreistimmigen Oberstimmensatz der Klavierfassung hat Zemlinsky drei Solo-Bratschen zugeteilt, ungewöhnlich verdoppelt durch

drei gedämpfte Trompeten. Hier wurden aber auch Harmonien erweitert und zum Teil geändert. So wurde auf dem dritten Schlag im Takt 5 der Klavierfassung im entsprechenden Takt der Orchesterfassung (T. 9) eine kleine Terz durch eine große ersetzt. Direkt übertragen hätten hier die Töne *g* und *b* gestanden. Der Ton *g* wurde zum *ges* tiefalteriert und ihm seine Unterquart *des* mixturartig unterlegt. Auf dem vierten Schlag wurde den parallelen Terzen ein *f* in der dritten Solo-Bratsche hinzugefügt. Die übrigen Bratschen verbleiben an dieser Stelle in der Lage, die dieser Oberstimmenstrang ursprünglich in der Klavierfassung hatte. Es gibt also einen insgesamt vierstimmigen Bratschensatz, in sich durch das teils solistische Spiel farblich differenziert und in breiten Terz-, Quint- und Oktavlagen expandiert gegenüber der dreistimmigen Akkordfolge in enger Quintlage in der Klavierfassung.

Der Orgelpunkt wird hier durch die unterschiedliche Artikulation der Instrumente betont – zum liegenden Ton *es* in der dritten Posaune ist ein Pizzicato in Celli und Kontrabässen sowie ein Paukenschlag im *piano* auf demselben Ton hinzugefügt. In der Reinschrift war dieser Paukenschlag zunächst auf dem dritten Achtel zusammen mit dem *es* der Gesangsstimme geplant, wurde dann aber auf das sechste Achtel verschoben. In Takt 9 ist der Noten- bzw. Pausenabstand der Paukenstimme merkwürdig – es lässt sich nämlich bemerken, dass einige Pausen hinzugefügt und einige weggestrichen wurden (Abb. 4).

The image shows a musical score for three vocal parts: Soprano (Soprano), Alto (Alto), and Bass (Bass). The score is handwritten and includes several annotations. The Soprano part has a 'ppp' marking. The Alto part has a 'p' marking. The Bass part has a 'p' marking. The piano score below the vocal parts includes the lyrics: 'Hörnen, zinsigen Kisten auf den felsen, wüfsten ihn im Nichte'. There are also some handwritten markings on the piano score, including a large 'C' and some 'X' marks.

Abbildung 4: A. Zemlinsky, Vier Gesänge op. 13 (Reinschrift), T. 8–11, mit freundlicher Genehmigung von Universal Edition, www.universaledition.com

Im ›Meer‹-Teil bleibt die Harmonie der entsprechenden Stelle (T. 28–29) in der Orchesterfassung unverändert, doch wird sie anders als das erste Mal instrumentiert. Die zarten Akkorde in der Harfe verdoppeln die Töne der beiden Flöten und Klarinetten und bilden einen weichen Klang, der mit den Basstönen in den Fagotten gerundet wird.

Drei Instrumente von Zemlinskys Orchesterapparat bilden einen harmonischen Block: Klavier, Harfe und Harmonium. Deren Farben mischt Zemlinsky jeweils passend zur Stimmung. Die Glissandi der Harfe kommen beispielsweise mit hohen Glissandi und Tremoli des Klaviers in allen ›C‹-Teilen vor. Hier wurde das Rasche und Schwungvolle mit dieser gläsernen Klangfarbe gefärbt, quasi als Nervenkitzel und Sehnsucht nach dem Tod.

Das Harmonium erscheint nur im Mittelteil des zweiten ›A‹-Teils. Der Teil ist leicht besetzt – nur mit dem Harmonium zu Pizzicati in den Kontrabässen und Celli und leichten Anschlägen in der Harfe. Diese süß-melancholische Stimmung wird ab Takt 28 von einem Instrumentations-Crescendo unterbrochen und durch *sfz*-Tremoli in tiefen Streichern zum zweiten ›B‹-Teil geführt.

Das Crescendo im Takt 29 ähnelt dem im Takt 12 mit den Passagen von Klavier und Klarinette, die über stürmische Streicher-Tremoli und Liegetöne in Hörnern und Fagotten zum ›B‹-Teil führen. Das Crescendo vor dem letzten ›B‹-Teil fehlt; denn dieses Mal wird die ähnliche Textstelle anders betrachtet, indem sie in sehr langsamem Tempo über dreifach geteilte Streicher im *ppp* leitet. Sogar die Gesangstimme wird dieses Mal nicht verdoppelt, wie es bei den vorigen beiden Malen der Fall war, sondern klingt alleine über den liegenden Streicherakkorden, gefärbt mit jeweils einer Klarinette und Fagott. Die durchgezogene Basslinie in der Bassklarinette wird mit den Pizzicati in Kontrabässen und Celli artikuliert.

Am 28. März 1913, ein paar Tage vor dem Konzert, schrieb Schönberg nach der ersten Probe an Zemlinsky: »Lieber Alex, deine Lieder klangen ausgezeichnet!! Nur habe ich sehr viel Zeit gebraucht, weil eine Menge Fehler in den Stimmen waren, so daß [sic] ich kaum studieren konnte. Außerdem war die Sängerin wegen einiger ihr unbekannter, die Intonation erschwerender Stimmen sehr unsicher.«¹⁰ Was Schönberg mit der »Menge Fehler« gemeint hat, ist außer einigen Schreibfehlern und der erwähnten Korrektur des Bratschen-Flageolets, die er auf der Postkarte vom 17. März anführt, nicht bekannt. Dass die Sängerin unsicher war, ist nicht überraschend, da die Gesangsstimme selten melodisch von einem Instrument unterstützt wird. Wie schon in der Klavierfassung wird die Melodie auch in der Orchesterfassung selten mitgespielt – an manchen Stellen werden in der Orchesterfassung sogar eher ›unangenehme‹ Intervalle oder Gegenmelodien hinzugefügt. An anderen Stellen wird die Stimme aber harmonisch unterstützt, wie z.B. vom Harmonium (T. 24–27) oder den Bratschen plus Trompeten (T. 31). Bei den ersten beiden ›B‹-Teilen im *forte*, »Wald, so gibt uns, [...]« und »Meer, so

10 Weber 1995, 92.

gibt uns, [...]« unterstützen gelegentlich die Oboe und die Klarinette die Gesangsstimme. Sie wird aber im letzten ›B‹-Teil »Stadt, so gibt uns, [...]« nicht verdoppelt, sondern erst im folgenden Teil ›C‹, wo der dynamische Grad wieder steigt. Dort setzen die Oboen und Klarinetten (auch zum Teil Piccoloflöten in einer Oberoktave) zusammen mit der Gesangsstimme ein.

Conclusio

Wie stark Zemlinskys Sechs Gesänge von musikalischem Symbolismus geprägt sind, zeigt schon die Klavierfassung. Genau wie die Betonung der klanglichen Seite in der Lyrik für den literarischen Symbolismus eine bedeutende Rolle spielt, so macht das umgekehrt die erzählbare und bildhafte Seite der Musik für den musikalischen Symbolismus. Zemlinsky hebt die Bedeutung des Textes durch musikalische Mittel hervor, sei es Rhythmus bzw. Metrum, Harmonie, Melodien und Phrasen, Formgliederung oder Instrumentalfarben.

Die verkürzten ›A‹-Teile in den Großteilen ›Meer‹ und ›Stadt‹ beinhalten eine gewisse Beschleunigung. Allein die Tempowahl, von Beginn an meistens ›bewegt‹, führt mit euphorischem Schwung zum Ende – zum Tod. In dem Moment, in dem das Tempo zur Ruhe kommt (im letzten ›B‹-Teil, T. 44 bzw. T. 48 in der Orchesterfassung), sinkt ebenfalls die Dynamik und der Tod nähert sich. Dem folgt ein stürmischer, für die Orchesterfassung neu erfundener Takt im dreifachen *forte*. Der Takt bringt eine neue Atmosphäre, und zwar eine völlig überraschende. Harfe und Klavier haben schnelle und rauschende Passagen, während die Streicher folgen. Bläser behalten ihre lauten Triller bei und springen auf diese Weise in den letzten ›C‹-Teil, wo die Schwestern schließlich auf den Tod treffen (siehe Tabelle 1). Gleichzeitig ändert sich der Rhythmus des Gesanges, und die Begleitung wird zum ersten Mal in dem Stück unruhig. Die drei Takte Erweiterung und der Paukenschlag am Ende bestätigen die – herbeigesehnte – Tragödie der Geschichte. Die instrumentalen Farben übernehmen hier die Aufgabe, möglichst direkt die Emotion zu zeichnen; eine Aufgabe, die die Toneigenschaft der Farbe umso eher erfüllen kann, als sie sich zunächst der Skalierung entzieht. Ungewöhnliche, exquisit-irreal wirkende Verdopplungen und das Ideal eines todes-süchtigen Klangs sind Merkmale des Symbolismus in der Musik. Doch auch harmonisch und melodisch realisieren sich symbolistische Tendenzen. Eine ›Verengung‹ erzeugt der Wechsel zwischen den Akkorden Des-Dur und H-Dur (Ces-Dur) nach c-Moll (T. 42–44 in der Klavierfassung). Diese enge Bewegung vermag

das Sich-Nähern des Todes auszudrücken. In dem letzten ›C‹-Teil wurde die Gesangslinie, die bis dahin in anderen ›C‹-Teilen eher fallend war, rhythmisch gedehnt, auch steigt sie nun schrittweise an. In der Orchesterfassung taucht sie im Takt 57 (entspricht Takt 52 in der Klavierfassung) oktaviert auf, und zwar beim Wort »Gegenwart«, was jedenfalls symbolistisch zu verstehen ist. Kein grauer Alltag ist gemeint, eher die Lebenswirklichkeit des schön-schrecklichen Molochs Großstadt.

Die stark betonten Charaktere der Klangfarben, Harmonien sowie bemerkenswerte Abweichungen in der Wiederkehr derselben Melodie, die in der Orchesterfassung durch auffällige Instrumentation hervorgehoben wurden, können potenziell als symbolistische Stilmittel der Musik verstanden werden. Diese lassen sich allerdings eher aus dem verwendeten Text bzw. Programm nachvollziehen, weshalb eine rein innermusikalische und objektive Beschreibung von musikalischen Mitteln des Symbolismus schwierig bleibt.

Dennoch war Zemlinsky vielleicht der einzige Wiener Komponist jener Jahre vor dem Ersten Weltkrieg, dem ein musikalisches Pendant zur belgisch-französischen Kunst des *Fin de Siècle*, speziell sogar zu Maeterlincks literarischem Japonismus gelang. Für die Formstrenge, die Wiederholungen oder das Erscheinen von dreimal fast Gleichem fand Zemlinsky mit seiner Vertonung der »Drei Schwestern« Übersetzungen. Man könnte sagen, dass er sich der Strenge und Gleichheit musikalisch ›ergibt‹, statt ihrer Herr werden zu wollen.

Literatur

- Weber, Horst (Hg.) (1995), *Briefwechsel der Wiener Schule*, Bd. 1, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Bork, Camilla / Chris Rausero (2004), »Altern der Avantgarde? Alexander Zemlinskys Orchestergesänge op. 13 und op. 20«, in: *Les ›Jeunes Viennois‹ ont pris de l'âge. Les œuvres tardives des auteurs du groupe ›Jung Wien‹ et de leurs contemporains autrichiens*, hg. von Rolf Wintermeyer und Karl Zieger, Valenciennes: Presses Universitaires de Valenciennes, 213–230.
- Eybl, Martin (2013), »Vom lokalen Ereignis zum ›größten Skandal der Musikgeschichte‹. Schönberg dirigiert Uraufführungen im März 1913«, *ÖMZ* 68/2, 6–15.
- Flamm, Christoph (1998), Art. »Symbolismus«, in: *MGG Online*, hg. von Laurenz Lütteken, Kassel: 2016 ff., <https://www.mgg-online.com/article?id=mgg16114&v=1.0&rs=mgg16114> (10.12.2018).
- Kabisch, Thomas (1996), Art. »Impressionismus«, in: *MGG Online*, hg. von Laurenz Lütteken, Kassel: 2016 ff., <https://www.mgg-online.com/article?id=mgg15493&v=1.0&rs=mgg15493> (10.12.2018).

- Leßmann, Benedikt (2011), »Überwindung und Apotheose des Symbolismus? Ein Diskussionsbeitrag zu Ravels Liedschaffen bis 1913«, in: *Musik-Konzepte* 154, München, 63–82.
- Müller, Margaretha (1983), *Musik und Sprache. Zu ihrem Verhältnis im französischen Symbolismus* (= Bonner romanistische Arbeiten, Bd. 18), hg. von Willi Hirdt, Wolf-Dieter Lange, Erberhard Leube und Heinz Jürgen Wolf, Frankfurt am Main: Peter Lang.

Notenmaterial

- von Zemlinsky, Alexander (1914), *Sechs Gesänge für eine mittlere Stimme und Klavier op. 13*, Wien/Leipzig: Universal Edition, U.E. 554.
- von Zemlinsky, Alexander (1922), *Vier Gesänge nach Texten von Maurice Maeterlinck. Für mittlere Stimme und Orchester op. 13*, Wien/New York: Universal Edition, U.E. 7066.
- von Zemlinsky, Alexander (1913), *Vier Gesänge op. 13* [Mg.], Wien: Universal Edition Archiv-Datenbank, U.E.Q. 2470, mit freundlicher Genehmigung von Universal Edition, www.universaledition.com.

© 2020 Olja Janjuš (olja.janjus@outlook.com)

Universität für Musik und darstellende Kunst Wien

Janjuš, Olja (2020), »Vom Wald zum Meer in die Stadt. Symbolistische Instrumentationstechniken in Alexander von Zemlinskys Orchesterlied *Die drei Schwestern wollten sterben*«, in: *›Klang‹: Wundertüte oder Stiefkind der Musiktheorie. 16. Jahreskongress der Gesellschaft für Musiktheorie Hannover 2016* (= GMTH Proceedings 2016), hg. von Britta Giesecke von Bergh, Volker Helbing, Sebastian Knappe und Sören Sönksen, 349–363. <https://doi.org/10.31751/p.36>.

veröffentlicht / first published: 01/10/2020

Hans-Ulrich Fuß

Klangvariation versus Texttreue

Probleme der Cerha-Instrumentierung des dritten Aktes von Alban Bergs *Lulu*

ABSTRACT: Der Beitrag geht der Frage nach, inwieweit die Parallelstellenmethode, die Friedrich Cerha in seinem weithin akzeptierten Versuch der Ergänzung des 3. Akts von *Lulu* anwandte, von Bergs eigener Verfahrensweise abweicht. Eine Analyse des Materials aus den Akten 1 und 2, das nach der »Spiegelachse« des Werkes (dem Interludium zwischen der ersten und zweiten Szene des zweiten Aktes) wieder aufgenommen wird, zeigt, dass Bergs Eingriffe in die Instrumentation weit gravierender waren, als es sich Cerha gestattet. Gegenstand der Analysen sind Bergs Technik und Ästhetik der Klangvariation, insbesondere die Art und Weise, wie sich die sinkende Verlaufskurve des Dramas (nach dem Tod Dr. Schöns) in der klanglichen Gestaltung von Rückbezügen auf frühere Szenen widerspiegelt. Zum Schluss werden andere Instrumentierungsversuche des dritten Aktes seit Ablauf der Schutzfrist im Jahr 2005 zur Diskussion gestellt: die Versionen von Eberhard Kloke, David Robert Coleman und Johannes Harneit.

Berg left his second opera *Lulu* unfinished: most parts of the third act only exist as a reduced score (particell) with very sparse hints at orchestration. When Friedrich Cerha ventured to develop the particell into a playable version, he based his work on numerous musical correspondences between the existing material of the third act and passages of the first two acts of the opera. Whenever there was a relationship, he used the orchestration of the parallel passage. On a closer view it becomes obvious, that Cerhas procedure differs substantially from Berg's own: The composer himself at most instances changed the orchestration, when he used musical recurrences, especially in the second half of the opera (after the interlude of the second act). Here the variants of the timbre often illustrate the demise of Lulu and her »corona«, of which the article analyses some significant examples. Finally some recent attempts to create alternatives to Cerhas orchestration, the versions of Eberhard Kloke, David Robert Coleman and Johannes Harneit, are described and discussed.

Schlagworte/Keywords: characteristics of instruments; Dämpfer; Instrumentencharakteristik; Klangreduktion; leitmotiv; Leitmotiv; mute; semantics; Semantik; sound reduction

Als der dritte Akt von Alban Bergs unvollendeter Oper *Lulu* 1979 endlich in der durch Friedrich Cerha ergänzten Fassung uraufgeführt wurde, hat die Fachwelt dies überwiegend als Meilenstein der Musiktheater-Geschichte begrüßt. Sicherlich ist diese Version dem bis dahin aufgeführten Opern-Fragment mit seinem radikal verkürzten Schlussakt vorzuziehen. Heute, nach fast dreißig Jahren Aufführungsgeschichte, erscheinen Stärken und Schwächen der Cerha-Instrumentation

jedoch in anderem Licht. Eine erneute Reflexion erscheint angemessen, wodurch Cerhas bahnbrechende Leistung in keiner Weise geschmälert werden soll. Ein gewisser Bruch zwischen den von Berg noch selbst instrumentierten Teilen der Oper und den Ergänzungen bleibt bei genauer Betrachtung spürbar und war neben anderen Gründen Anstoß dafür, dass nach Ablauf der Schutzfrist im Jahr 2005 einige Neubearbeitungen entstanden.

Der Bestand an fertig instrumentierten Teilen des dritten Aktes

Bis wohin kam Berg bei der Instrumentierung der Oper, nachdem er 1935 ein halbes Jahr lang durch die Komposition des Violinkonzerts aufgehalten worden war und dann Ende des Jahres einer Blutvergiftung erlag? Der Bestand umfasst:

- Die durchlaufende Niederschrift der Partitur von Szene III/1, Takt 1–260 und 283–290. Sie entstand im Herbst 1935 und enthält das erste Ensemble (»Zirkusmusik«), den Dialog Lulu/ Marquis Casti-Piani, sowie Teile des zweiten Ensembles.
- Den gesprochenen Dialog zwischen Athlet und Marquis Casti-Piani, Szene III/1, Takt 470–498. Er ist als »Cadenz zwischen Klavier und Violine« vertont. Im Particell ist die Besetzung markiert und instrumentenspezifisch auskomponiert.
- Alles weitere entstammt den *Symphonische Stücke aus der Oper Lulu*, die Berg im Sommer 1934 aus dem Material herauslöste und für konzertante Aufführungen einrichtete. Sie gehörten zu den ersten vollständig instrumentierten Teilen der Oper überhaupt. (Nach dem *Lied der Lulu*, das Berg als Widmungsgeschenk zu Antons Weberns 50. Geburtstag am 3.12.1933 fertigstellte).
- Das Zwischenspiel III/1–2, Variationen über das Lautenlied »Konfession« von Frank Wedekind (abgedruckt in Jarman 1979, 246), Satz Nr. 4 der *Symphonischen Stücke*. Die Variationen II bis IV und das nachgetragene »Thema« in seiner »Drehorgelfassung«¹ kehren innerhalb der letzten Szene wieder, sie bilden das einigende Band des ersten Teils der Szene, Takt 737–1119. Cerha hat in seiner Fassung der Szene die Instrumentation des Zwischenspiels übernommen; nur im Fall der innerhalb der zweiten Szene (T. 1008–1022, Cerha-Fassung) stark beschleunigten IV. Variation musste er sich von der Partitur der *Symphonischen Stücke* lösen.
- Teile des Schlusses von Akt III. Sie entsprechen dem Satz 5 der *Symphonischen Stücke*. Dieses »Adagio« wird in der Oper allerdings durch längere Zwischenstücke unterbrochen. Sie bestehen aus Material der beiden ersten Akten oder aus neu komponierten Partien.

1 »Tonsymbol des Londoner Hurenviertels«, Redlich 249.

Particell

Es handelt sich bei Bergs handschriftlichem Particell um eine fortlaufende Bleistiftskizze des gesamten dritten Aktes in zwei bis drei Systemen, aber um kein »fertiges« Particell, wie es Berg noch für den ersten Akt angefertigt hat: Es weist deutlich Spuren von Skizzenhaftigkeit auf. Im Verlauf der Arbeit an *Lulu* veränderte sich das Particell »von der statischen Reinschrift« in Tinte zum »dynamischen Arbeitsmanuskript«, in Bleistift-Niederschrift mit unzähligen Rasuren.² Das wird besonders in den ersten 230 Takten der Szene III/1 deutlich. Hier überarbeitete Berg den Notentext durch kräftige Überschreibungen im Zuge der Instrumentation und fügte in der Partiturreinschrift gelegentlich Zusatzstimmen ein.

Zudem enthält das Particell einige Fehlstellen, besonders in den Ensembles.³ Es gibt in den nicht in Partitur übertragenen Teilen nur spärliche Hinweise auf die Instrumentation: vereinzelt Eintragungen von Instrumenten, Hinweise auf Spielweisen, »Farbwechsel« etc. Auch Artikulation und Dynamik sind nur gelegentlich fixiert. Das Schlagwerk ist nur sporadisch angegeben.

Cerhas Instrumentation

Nach den bekannten Querelen um die Vollendung der Partitur durch Komponisten aus dem Umkreis Bergs verfertigte Friedrich Cerha zwischen 1962 und 1977 eine spielbare Fassung.

Parallelstellenmethode

Sie beruht weitgehend auf der Parallelstellen-Methode⁴: Das vorhandene Material wurde auf Bezüge zu fertigen Teilen der Partitur hin untersucht. Daraufhin wurden die Partien, die aus den Akten 1 und 2 stammen, in identischer oder sehr ähnlicher Weise instrumentiert – ein Verfahren, das sich auch bei der Vollendung anderer musikalischer Fragmente bewährt hat (vgl. Mahler, 10. Symphonie).

2 Ertelt 2013, 63.

3 Vgl. dazu Cerha 1979, 11–16.

4 Begriff aus der Texthermeneutik. Die Methode beruht dort darauf, aus der Analyse analoger Stellen in einem literarischen Werkcorpus Rückschlüsse auf deren Bedeutung zu ziehen.

Voraussetzung dafür ist die formale Struktur der Oper, die teilweise auf »Symmetrie« (Entsprechungen) der beiden Hälften beruht. Lulus Aufstieg im ersten Akt und in der ersten Szene des zweiten Aktes, ihre Ehen mit dem Medizinalrat, dem Maler und schließlich Dr. Schön, spiegelt sich umgekehrt in ihrem Abstieg im zweiten Teil der Oper wider, einhergehend mit zahlreichen musikalischen Wiederanknüpfungen.

1. Akt, Prolog				Canzonetta, Duettino, Duett, Monoritmica, Sonatensatz-Coda, Prolog (Zirkusmusik)
2. Akt, 1. Szene		Recitativ, Largo, Auftrittsmusik Lulus, Canon, Rondo	Lied der Lulu, Verhaftung (Arietta)	
Ostinato, 1. Teil	Originalform			
Ostinato, 2. Teil	Palindrom			
2. Akt, 2. Szene		Recitativ, Largo, (Canon) Auftrittsmusik Lulus, Rondo		
3. Akt, 1. Szene			Lied der Lulu, Verhaftung (Arietta)	
3. Akt, 2. Szene				Canzonetta, [Rondo], Duettino, Duett, Monoritmica, Sonatensatz-Coda, [Kavatina], Prolog (Zirkusmusik)

Symmetriestruktur der ganzen Oper (nur Rekurrenzen, die die Spiegelstruktur unterstreichen)

Die Symmetrieachse des Ganzen liegt im Zwischenspiel zwischen den Szenen II/1 und II/2. Es war ursprünglich als Musik zu einem Film geplant, der die Handlung nach dem quasi in Notwehr begangenen Mord an Dr. Schön enthalten sollte: Lulus Verhaftung, Verurteilung, Gefängnishaft und Befreiung. Formal ist dieses Stück eine Miniaturfassung der Oper als ganzer, indem der musikalische Inhalt nach einer Zäsur tonidentisch zurückläuft. Die rückläufige Tendenz setzt sich in der zweiten Szene des 2. Aktes fort. Sie spielt im gleichen Raum wie die erste, und es kommen ähnliche Handlungs- und Musikelemente vor (Auftritt von Lulus zwielichtigen Trabanten, Erscheinen Lulus, Liebeszene mit Alwa, dem Sohn von Dr. Schön).

Die zweite Szene des dritten Aktes weist besonders viele Korrespondenzen zum ersten Akt auf, was Bergs Idee entspricht, die Freier von Lulus elender Prostituierten-Existenz und die Ehemänner der ersten beiden Akte von den gleichen Sängern spielen zu lassen.⁵ Ein Großteil der Schluss-Szene (227 von 590 Takten) beruht auf solchen musikalischen Rückbezügen.

Gründe für und wider die Parallelstellenmethode

Cerha hatte in einer Situation, in der die Fertigstellung von *Lulu* noch umstritten und sogar gefährdet war, kaum eine andere Wahl, als auf die Parallelstellen-Methode zurückzugreifen. Dabei ist er selbst weit von einer mechanischen Anwendung und vom naiven Glauben an die Problemlosigkeit dieser Vorgehensweise entfernt. Er gesteht ein, dass die Vertonung rekurrenter Motive, Themen und Sektionen in gleicher Instrumentation bei Berg nicht die Regel, sondern eher die Ausnahme darstellt. Das wird bei ihm allerdings, wohl teilweise aus taktischen Gründen, heruntergespielt: Jedes Modell hat ihm zufolge eine »charakteristische klangliche Aura«, die relativ untangiert bleibt. Ein Beispiel: das Thema Dr. Schöns (siehe Nb. Nr. 10) ist den Streichern zugeordnet.⁶ Klanglich analoge Lösungen lägen vor allem dort nahe, »wo Modelle in ausgedehnterem bzw. kompakterem Zusammenhang – auch in Bezug auf den Satz – wiederkehren« (ebd.). Dieses Argument erhält besonderes Gewicht angesichts des dritten Aktes, weil hier die meisten Rückbezüge tatsächlich in Form ausgedehnter Rückgriffe stattfinden, das heißt, es werden meist nicht nur einzelne Themen oder andere Elemente, sondern ganze Sektionen zitiert.

5 Dies geht aus einer undatierten Aufstellung der handelnden Personen hervor, die Berg hinterließ, siehe Jarman 1979, 199.

6 Cerha 1979, 20.

Um so gravierender für die Cerha-Fassung ist es, dass die Argumentation in diesem Punkt nicht standhält: Es gibt in der gesamten Oper zahlreiche längeren Passagen, die Berg bei ihrer Wiederkehr klanglich stark variierte. Das gilt schon für den ersten Akt mit seinen vielen Wiederholungen innerhalb der Schön-Sonate, mit der völligen Uminstrumentierung des ›Verfolgungs-Canons‹ aus I/1 (T. 156–185) im ersten Zwischenspiel und vielem anderen. Um so mehr aber gilt es für die Reminiszenzen im zweiten und dritten Akt, nachdem die Tongestalten so viel »Schicksal erlitten« haben.⁷

Tatsächlich gibt es zahlreiche Klangvarianten in den noch vollendeten Teilen der Oper, die dem Abstieg Lulus bis hin zur trostlosen Existenz in der Dachkammerszene entsprechen. Im Folgenden geht es darum, wie subtil Berg hier die Instrumentation variiert hat. Vieles davon hat Modellfunktion dafür, wie Berg wahrscheinlich mit den musikalischen Rückbezügen im London-Bild und in den nicht instrumentierten Teilen des Paris-Bildes verfahren wäre.

Eine Faksimile-Ausgabe des Particells vom dritten Akt wurde 2013 veröffentlicht. Von den 95 nicht instrumentierten Particellseiten weisen 33 keinerlei Hinweise auf, die anderen enthalten 3–4 pro Seite.⁸ Man kann aus dem Material keineswegs schließen, dass überall dort, wo Angaben zur Instrumentation fehlen, die Instrumentation der korrespondierenden Stellen beabsichtigt war.⁹ Denn das Instrumentieren war bei Berg ein eigenständiger Arbeitsvorgang, der nur selten mit der Kompositionsskizze einherging (im Unterschied etwa zu Schönberg, der beim Komponieren von *Moses und Aaron* sofort eine vollständige Partitur aufschrieb¹⁰). Darauf weist auch das in Tinte geschriebene Particell des ersten Aktes hin: Erst im Zuge der Instrumentation hat Berg mit Bleistift Hinweise auf die Instrumentation eingetragen (ebd.).

Selbst die vorbereitenden Notizen im Particell – Eintragung von Instrumenten in den Notensatz und deren Auflistung in Partituranordnung am Seitenrand – wurden bei der endgültigen Verfertigung der Partitur oft noch überarbeitet. In Abb. Nr. 1 sind die ersten (wahrscheinlich bereits vor der Instrumentierung vorhandenen) Bezeichnungen später durchgestrichen und überschrieben worden

7 Ein Lieblingsausdruck Bergs, vgl. »Neun Blätter zur Lyrischen Suite für Streichquartett«, Berg 1981, 236.

8 Einschließlich von allgemeinen Hinweisen wie »Farbwechsel«, »Pizzicato«, »Blechbläser«, Ertelt 2013, 43.

9 Vgl. dazu z.B. »In fact Berg omits instrumental indications, because the exact scoring of these passages has already been determined.« (Perle 1964, 10)

10 Brief v. 8.8.1930, Ertelt 2013, 42.

(z.B. T. 115, zweites System von unten: Vcl. statt Br.). Außerdem sah Berg als Begleitung der Singstimme (Casti-Piani) hier zunächst die Flöte vor, verwendete aber in der Partitur schließlich ein Saxophon. Weder die spärlichen Hinweise in den nicht instrumentierten Teilen noch ihr Fehlen erlauben also klare Rückschlüsse auf die beabsichtigte Endgestalt. Dabei waren klangliche Aura und Tonfall für Berg sehr wichtig, weit mehr als klangliche ›Einkleidung‹ des Tonsatzes wie die folgenden Beispiele zeigen.

Abbildung 1: III/1, T. 113–116, Particell, mit dem Wedekind'schen Lautenlied in der Violine (Solo-Geige) und Zitaten des »English Valse« aus der Garderoben-Szene, I/3. Singstimme: Marquis

Beispiele klanglicher Variation nach der Spiegelachse der Oper

Ostinato (Filmmusik)

Im zweiten Teil (nach der Befreiung aus dem Gefängnis) verläuft das Zwischenspiel im Krebs, in Gestalt eines strikten Palindroms. Farblich ist der rückläufige Teil stark abgehoben und gibt damit die Tönung für alles Weitere vor: Blechbläser und Streicher spielen mit Dämpfern, der Geräuschanteil ist durch viele Pizzicati sowie Spiel am Steg, *col legno* gestrichen und geschlagen erhöht. Es ist der Beginn der Klangvariation wiederkehrender Teile im Sinne eines gedrosselten und verfremdeten Klanges.

Szene im Saal des Hauses von Dr. Schön (II/2)

Dieses Prinzip prägt auch die sich anschließende zweite Szene des Aktes. Beide Hälften dieser Szene bieten in unterschiedlicher Weise Anschauungsmaterial dafür. Im ersten Teil spiegelt sich Verfall und Niedergang in der Klanggestalt wider. Im zweiten Teil, nach der Ankunft Lulus und dem Abgang des störenden Akrobaten, steigert Berg das Alwa-Rondo aus der ersten Szene ins Fiebrig-Ekstatische, Schrille, zum Schluss fast bis in den Schrei (»Schweig, schweig!«).

Zunächst zum Anfang: Alwa, die Geschwitz, der Athlet und Schigolch betreten nach dem Zwischenspiel den verwaisten Schauplatz der vorangegangenen Szene, das Haus von Dr. Schön. »Der Saal ist nur durch eine auf dem Mitteltisch stehende tief verschleierte Stehlampe erhellt. Auch sonst eine gegen die frühere Szene kontrastierende Mattigkeit, Verstaubtheit, Unbewohntheit des Raumes, der künstlich gegen das Tageslicht draußen abgeschlossen ist« (Szenenangabe in der gedruckten Partitur). Die Folie dazu bildet teilweise die klanglich veränderte Musik der korrespondierenden Szene II/1.

Geschwitz-Akkorde

In der ersten Szene deutet die Gräfin Geschwitz auf das Bild Lulus und singt: »Hier sind sie wie ein Märchen« (T. 21–24), eine Akkordfolge in üppigem Streicherklang setzt ein, begleitet von »rauschenden Arpeggien« des Klaviers und Triangelschlägen.

In der parallelen Situation ist die Staffelei leer, das Bild Lulus verkehrt gegen den Kamin gelehnt. Die Geschwitz singt, in Anspielung auf die kranke Lulu: »Sie ist herrlicher anzuschau'n als ich sie je gekannt habe« (T. 733). Der Klang ist abgeblüht, welk, gedeckt, die Streicher und Hörner sind gedämpft, Arpeggien und Triangelschläge entfallen, die Akkorde sind nicht homogen im Streicherkörper instrumentiert, sondern auf Saxophon, Streicher und 1. Horn aufgeteilt.

Trp.(C) m.D. 3.

Trgl.

Klav.

Lulu

Geschw.

Dr. Sch.

20

übergehen zum - - - a tempo

allarg. - - - wieder zurück ins Tempo (♩ = 65)

Solo 1.VI.

d. übrig.

2.VI.

Vla

Solo Vla.

Solo Vlc.

d. übrig.

Glaub-en Sie, daß mich das klei - det? Mein Mann verhalten, aber doch mit Würme auf das Bild Lulus deutend. Hier sind Sie wie ein Mär - chen.

https://storage.gmth.de/proceedings/articles/37/attachments/p16-24_audio_01.mp3

Noten- und Audiobeispiel 1: Geschwitz-Akkorde, II/1, T. 20-24

Greg.

Solo VI.

Hr. m.D.

Sax

die übrigen m.D.

Solo Vlc.

herr - li - cher an - zu - schau'n als ich sie je - ge - die übrigen

https://storage.gmth.de/proceedings/articles/37/attachments/p16-24_audio_02.mp3

Noten- und Audiobeispiel 2: Geschwitz-Akkorde, II/2, T. 733-35

Largo

Eine weitere Parallele zeigt das Largo zum Auftritt Schigolchs. Die Takte 788–814 entsprechen den Takten 94–119. Hier wird die Musik, bei fast tonidentischem Verlauf, nicht nur abgebremst, sondern auch stark uminstrumentiert. An beiden Stellen spielen zwei bzw. drei Solo-Violoncelli die Anfangstöne der Schigolch-Reihe, die sogenannte »Schigolch-Chromatik«, aber in der 2. Szene fehlen die impulsgebenden Violoncello-Pizzicati der Parallelstelle (T. 94ff.), die Violoncelli sind gedämpft, das Tutti (Kontrabässe) ist ausgeblendet. Auch die Posaune ist beim Auftritt des Athleten gedämpft. Dessen Akkorde erklingen nicht mehr klotzig-klobig in den hohen gedämpften Hörnern, sondern in den gedämpften Streichern (T. 794ff.). (Parallelen zu dieser klanglichen und tempomäßigen Verwandlung gibt es in der Auftrittsmusik Lulus, T. 953–1000.)

Langsame ♩ (= 56)
Schigolch tritt über der Treppe aus der offenen Gardine, sich am Geländer haltend wäre fast ausgeglitten

immer kurzatmig (asthmatisch) Gott sei Dank, daß wir endlich zu-hau-se sind.

H Solo Vic pizz. + arco p

94 95

🔊 https://storage.gmth.de/proceedings/articles/37/attachments/p16-24_audio_03.mp3

Noten- und Audiobeispiel 3: Largo, II/1, T. 94–96

Largo quasi Zeitlupe des entsprechenden Teils
 ♩ = 56–66 in der I. Szene dieses Aktes, Takt 94 – 120

teilt sich der Vorhang über der Treppe und er wird sichtbar*) - - - - - tritt aus dem Vorhang und schleppt sich mühsam (öfter stehen bleibend und gähnend) die letzten Stufen hinunter. Fast ausgeleitet:

*) in langem schwarzen Gehrock, einen grauen Entoutcas in der Rechten. Während seines folgenden Auftritts ist sein Sprechen (Singen) von häufigem Gähnen unterbrochen.

Schig

790

H Solo Vic 3 Soli m. D. p

🔊 https://storage.gmth.de/proceedings/articles/37/attachments/p16-24_audio_04.mp3

Noten- und Audiobeispiel 4: Largo, II/2, T. 788–90

Alwa-Sexten-Motiv, Schluss des zweiten Aktes

Der Schluss des zweiten Aktes bringt mit der großen Liebesszene zwischen Alwa und Lulu eine Steigerung ›bis zur Erschöpfung‹, das Orchester wird bis an Grenzen der Tonhöhe und Dynamik geführt, der Klang wirkt durch viele Verdoppelungen und Mixturen aufgeladen, überanstrengt, Spielweisen wie Tremolo und Flatterzunge rauhen ihn auf. Die fiebrige, ins Extrem strebende Ekstase findet besonders in der Instrumentierung des Alwa-Sexten-Motiv ihren Niederschlag. Es wird immer wieder inbrünstig aufgeheizt, aber nicht im Sinne überschwänglicher Emphase, sondern obsessiver Übersteigerung. Höhepunkt und gleichzeitig Umschlagpunkt ist der Schluss (T. 1149 f.): Das Sextenmotiv reicht bis in höchste Höhen, aber nun so, dass die Flöten mit ihrem in dieser Lage unüberhörbaren Luftgeräusch die Emphase der Streicher zu ersticken drohen¹¹, danach erfolgt der Absturz in den Schussakkord mit seinem leitmotivisch als Fatalitäts-Symbol gekennzeichnetem 5/4-Rhythmus.

The image shows a musical score for the end of Act II. It features a vocal line for Alwa and a complex orchestral arrangement. The vocal line is in a high register, with the lyrics "Schweig – Schweig...". The orchestral part is marked "ff" and "RH sempre ff". The score includes parts for Flute and Violin (Fl., Viol.), Piano (P), and strings. The score ends with "Ende des II. Aktes" and a measure number "1150".

🔊 https://storage.gmth.de/proceedings/articles/37/attachments/p16-24_audio_05.mp3

Noten- und Audiobeispiel 5: II/2, T. 1148–50

11 Überblasen ist die übliche Technik, um bei Querflöten Töne der zweiten und dritten Oktave zu spielen. Das stärkere Anblasen erzeugt einen größeren Luftanteil des Tones, ein ›Rauschen‹, das durch Umlenkung des Luftstroms nur teilweise kompensierbar ist. Es macht sich auch bei perfektem Spiel im Obertonaufbau bemerkbar – ein idiomatisches Element der Querflöte.

Dialog Lulu / Casti-Piani, III/1

Lulu ist nach ihrer Flucht in Paris gelandet, wird aber auch dort polizeilich gesucht. Der »Marquis« Casti-Piani droht damit, sie entweder an ein Kairoer Bordell zu verkaufen, oder sie für Geld an die Polizei auszuliefern. Dieser Dialog nach dem ersten Ensemble ruft die »Szene im Saal« (II/1) in Erinnerung, in der sich Lulu Dr. Schöns Nötigung erwehrt, sich selbst umzubringen. Jetzt muss sie mit dem Erpressungsversuch des Mädchenhändlers fertig werden, ohne noch die Überlegenheit zu besitzen, die ihr in der Parallelszene gegeben war.

Das *Lied der Lulu*, jener vokale Hochseilakt, in dem sich ihr Selbstbewusstsein am schrankenlosesten entfaltet, kehrt im »2. Intermezzo« dieses in Gestalt »konzertanter Choral-Variationen« vertonten Dialogs in klanglich veränderter und stark verkürzter Form wieder. Anfang und Schluss sind besonders charakteristisch uminstrumentiert.

Lied der Lulu

2. Akt, T. 490ff.	3. Akt, 2. Intermezzo, T. 119–145
Wenn sich die Menschen um meinetwillen umgebracht haben, so setzt das meinen Wert nicht herab. [...]	Ich taue nicht für diesen Beruf. Als ich fünfzehn Jahre alt war, hätte mir dies gefallen können. Dann lag ich aber glücklicherweise drei Monate im Krankenhaus [...].

Zu Beginn des originalen *Lieds der Lulu* steht eine signalhaft akzentuierte Wendung von drei Akkorden in den gedämpften Hörnern (T. 491), gleichsam die Antwort auf den rhythmisch analog gehaltenen Schluss des Wutausbruchs von Dr. Schön (»Furioso«, fünfstrophige Arie, T. 489). Diese Wendung kehrt nun ganz verändert im Paris-Bild wieder. Die Pizzicati der gedämpften Violinen sind mit staccato spielenden Solo-Bratschen kombiniert, eine Verbindung, in der die ursprünglichen Signal-Akkorde nur noch schattenhaft nachzittern. In Takt 129 wird eine weitere Parallelstelle mit diesen Akkorden (II/1, T. 495) zitiert, nun in Bratschen und Violoncello mit Dämpfern, *col legno* geschlagen. (Die Klangvarianten der einleitenden Akkorde sind im Particell noch nicht angegeben. Hier hat Berg lediglich die akzentuierte Originalfassung ohne Instrumentenangabe aufgezeichnet.)

Lied der Lulu*
rit. Comodo*
derhaltend, in entschiedenem, selbstbewußtem Ton

490 Hr. m. D. Wenn sich die Men - schen um mei - net-wil-len

poco f *mf espr*
Mit Ped. *Vic Bkl*

+ Tempo des Pulsschlages, also ♩ ca 80

🔊 https://storage.gmth.de/proceedings/articles/37/attachments/p16-24_audio_06.mp3

Noten- und Audiobeispiel 6: *Lied der Lulu*, II/1, T. 490–94

Im *Lied der Lulu* im 2. Akt verteilt sich zu Beginn der Außensatz auf die melodisch ausführende Singstimme und ihre Umkehrung in den Celli und in der Bassklarinette. Diese Verbindung wird im dritten Akt (parallel zum Gesangstext Lulus) auf die dünner und zerbrechlicher klingende Kombination von Flöte (die Angabe: »Sax« im gedruckten Klavierauszug ist falsch) und Bassklarinette reduziert, während die Mittelstimmen in den Violinen gedämpft sind.

(„Lied der Lulu“
aus dem II. Akt
Geste)

alt war, hät-te mir das ge-fal-len kön-nen. Dann lag ich a-ber
125 *Fl. cantabile e molto espr*
p pizz Br.

glück-li-cher-wei-se drei Mo-na-te im Kran-ken-haus, oh-ne ei-nen Mann zu Ge-

🔊 https://storage.gmth.de/proceedings/articles/37/attachments/p16-24_audio_07.mp3

Noten- und Klangbeispiel 7: *Lied der Lulu* (Zitat im Orchester), III/1, T. 125–28

Die neue Instrumentierung des Liedschlusses, mit dem charakteristischen Alwa-Sexten-Motiv (s.o.) besitzt einen vielschichtigen Bedeutungsgehalt. Das vormalige Violinen-Oktav-Unisono mit seinem weich-verschmelzenden, vollen und beseelten Klang und der weichen Einbettung in den Hörnerklang wird durch zwei Klarinetten im Oktav-Unisono ersetzt, die sich angestrengt aufbäumen. Das Unisono der beiden Instrumente erscheint hohl und der Klang ist durch einen gepressten, engen, dünnen und schrillen Ton gekennzeichnet. Er wirkt einerseits verzweifelt, klagend, zeigt aber andererseits, dass Klarinetten auch unflätig und ordinär klingen können. Dazu setzt Berg als Begleitung am Steg gestrichene Violinen ein. (Die Arbeitsspuren im Particell zeigen, dass ihm dieser Einfall offenbar erst im Zuge der Instrumentation gekommen ist.)

2. Akt, 536f., Gesangstext Lulu	3. Akt, 131–145
Ich habe nie in Welt etwas anderes scheinen wollen, als wofür man mich genommen hat. Und man hat mich nie in der Welt für etwas anderes genommen, als was ich bin.	(In jener Zeit) gingen mir die Augen in meinen Träumen auf. Seither sehe ich es jedem bei stockfinstrer Nacht auf hindert Schritt Entfernung an, ob wir füreinander bestimmt sind. Und wenn ich mich gegen meine Erkenntnis versündige, fühle ich mich am nächsten Tag an Leib und Seele beschmutzt.

Noch breiter
7. attacca - - - -

Dr. Schön
7. auffahrend und auf Lulu eindringend.

https://storage.gmth.de/proceedings/articles/37/attachments/p16-24_audio_08.mp3

Noten- und Audiobeispiel 8: *Lied der Lulu*, II/1, T. 534–37

Noch breiter 145

1. Fl.

1. Kl. (B)

2. Kl. (B)

3. Kl. (B)

Bkl. (B)

1. Trp. (C)
m. D.

1. Pos. m. D.

2. Pos. m. D.

3. Pos. m. D.

Hfe.

Lulu
mich am näch - sten Tag an Leib und See - le be - schmutzt.

Marq.

Noch breiter 145

Solo

1. Vl. m. D.

2. Vl. m. D.

Vla m. D.

Vcl. m. D.

https://storage.gmth.de/proceedings/articles/37/attachments/p16-24_audio_09.mp3

Noten- und Audiobeispiel 9: *Lied der Lulu*, III/1, T. 143–45

Verhaftungs-Szene («Arietta«)

2. Akt, Arietta, T. 629–646	3. Akt, VIII. Choral-Variation, T. 205–223
Es ist schade um mich. Ich bin noch jung. Ich will dir treu sein mein Leben lang. Sieh mich an, Alwa! Mensch, sie mich an!	Ich gehe mit dir nach Amerika, nach China. Aber ich kann das Einzige verkaufen, was je mein eigen war.

Die Rückbezüge auf Szene II/1 reichen über das *Lied der Lulu* hinaus. Auch die Sequenz, in der Lulu versucht, sich nach der Erschießung Dr. Schöns der Verhaftung zu entziehen, wird zitiert (T. 206 bis 223 entsprechen T. 629 bis 646 im 2. Akt). Die Holzbläuserschicht blieb unverändert, hingegen spielen die Violinen ihre parallelverschobenen verminderten Septakkorde in exponierter Lage nun mit Dämpfern (während sich das Choralthema des Casti-Piani in tiefer Lage unge-rührt fortsetzt).¹² Entscheidend ist die Violin-Schicht: Der Klang ist heiser, belegt, verhaucht, tonarm, viel weniger vital als an der »gewöhnlich« gespielten Parallelstelle. Indem Berg die Hörner, im Gegensatz zum Parallelereignis jetzt unge-dämpft spielen lässt, stellte er akustisch den Raum her, in der sich dieser Klang-charakter optimal entfalten kann.

Die musikalischen Reminiszenzen des London-Bildes

Der Abstieg auf der Handlungsebene geht weiter und endet in der Düsternis des Opernfinale. Zu den Glücksfällen in der Entstehungsgeschichte der Oper gehört, dass Berg hier noch zwei eindrucksvolle Modelle des klangfarblichen Variierens festlegen konnte: Im Particell steht beim Erscheinen von Jack The Ripper, der Figur, die durch den Darsteller von Dr. Schön verkörpert werden soll, das Schön-Thema in den Celli. Der charakteristische Dezimensprung zwischen dem fünften und sechsten Ton wird im Glissando intoniert und landet im Flageolett-*h* (Berg hat den Einfall in den Prolog als ›Tigersprung‹ eingebaut, vgl. T. 21) – eine Ent-stellung des Themas, in der es gleichsam in chemische Zersetzung überzugehen scheint.

12 Berg schrieb über die Noten in T.214 f. des Particells: »ab hier genau wie im II. Akt (aber Str. mit Dpf.)« («Dämpfer« unterstrichen).

nach vorne kommend

Dr. Sch. Was tut ... denn Ihr Va-ter da? Wenn ich Ihr Mann wü-re, kä-me mir die-ser Mensch nicht über die Schwe-He.

Recit. **Allegro energico** (♩ = 80)

1. Vl. *zus. arco* *f marc.* *H**

2. Vl. *(p senza vibr.)* *f marc.* *H**

Vln. *arco* *p* *mf*

Vcl. *mf*

Kb. *mf*

*) Hauptthema der „Sonate“

https://storage.gmth.de/proceedings/articles/37/attachments/p16-24_audio_10.mp3

Noten- und Audiobeispiel 10: Schönthema I/2, T. 531–34

Jack tritt ein die Geschwitz bemerkend

Er ist ein Mann von gedrungener Figur, von elastischen Bewegungen, blassem Gesicht, entzündeten Augen, hochgezogenen starken Brauen, hängendem Schnurrbart, dünnem Knebelbart, zottigen Favorits und feuerroten Händen mit vernagten Fingernägeln. Sein Blick ist auf den Boden geheftet. Er trägt dunklen Überrock und kleinen runden Filzhut.

Wer

Geschw. bleibt in dieser Haltung

rit. **Adagio** ♩ = 58

2. Vl. m.D. *f* *fp*

Vla m.D. *f* *fp*

Vcl. *f* *fp* nehmen Dpt.

*) Anmerkung Bergs: (stereotyp für die Scene)

https://storage.gmth.de/proceedings/articles/37/attachments/p16-24_audio_11.mp3

Noten- und Audiobeispiel 11: Schönthema III/2, T. 1186–89

Ebenso düster-suggestiv ist das im Finalsatz der Lulu-Suite erklingende Zitat der Zirkusmusik nach dem Mord, in den gestopften Hörnern (T. 1307–1309). Die ursprünglich ›vollsaftige‹ Begleitung durch Kontrabass-Pizzicati und Basstuba am Anfang der Casino-Szene des 3. Aktes erhält durch die Piano-Dynamik und die Hinzufügung der dumpfen Klangfarbe der Pauke einen unheimlichen Unterton. – Es sind dies zwei Details, die wirklich das trübe Licht der Dachkammerszene reflektieren.

Moderato ♩ = ca 90*)

1.2.
Horn (F)
o.D.
3.4.

Bass tuba
o.D.


Becken

große Trommel

Viola

Violoncello

Kontrabaß

 https://storage.gmth.de/proceedings/articles/37/attachments/p16-24_audio_12.mp3

Noten- und Audiobeispiel 12: Zirkusmusik, III/1, T. 1–4

Von instrumentatorischen Feinessen solcher Art ist in Cerhas Fassung des London-Bildes nahezu nichts vorhanden. Während die noch von Berg instrumentierte Drehorgelfassung des Wedekind-Liedes nach dem Aufgehen des Vorhangs authentisch das Flair der Dachkammerszene vermittelt, zitiert die Musik zum Auftritt des ersten ›Freiers‹, des »stummen Professors«, sogleich unverändert die Szene I/1 (Atelier des Malers, Medizinalrats-Terzen, T. 284–291, Canzonetta, ›Pussi-Lied‹, T. 258–283). Auch der Auftritt des zweiten Freiers, des »Negers«, erhält als musikalische Folie neben der Monoritmica (Selbstmordszene des Malers, I/2) einiges aus dieser Szene (Duett »Kannst du die Wahrheit sagen?«, T. 305–312) und aus dem »Duettino« zwischen Maler und Lulu (I/2, T. 416–421).

[Largo, Viertel = 46]

1. Hr. (F) o.D.
2. Hr. (F) o.D.
3. Hr. (F) o.D.
1. Pos. o.D.
2. Pos. o.D.
3. Pos. o.D.
Btb. o.D.
Pk.
Geschw.
Jack.
Kb.

poco f
poco f
poco f
p
p
pizz.
p

ein ver-damm-ter Glücks-pilz! sieht sich nach einem Handtuch um Nicht einmal ein Handtuch ha-ben die

🔊 https://storage.gmth.de/proceedings/articles/37/attachments/p16-24_audio_13.mp3

Noten- und Audiobeispiel 13: Zirkusmusik, III/2, T. 1306–08

🔊 https://storage.gmth.de/proceedings/articles/37/attachments/p16-24_audio_14.mp3

🔊 https://storage.gmth.de/proceedings/articles/37/attachments/p16-24_audio_15.mp3

Audiobeispiel 14 und 15 Canzonetta (Pussi-Lied): 1. Akt und 3. Akt, Cerha-Fassung

Die Musik zielt auf den mondänen Tonfall gehobener Unterhaltungsmusik und assoziiert dadurch die Aufstiegsphase Lulus. Cerha begründet die Übernahme der Instrumentation aus Akt I mit »Korrespondenzen zwischen den Szenen mit Lulus Ehemännern im 1. und 2. Akt und jenen mit ihren Klienten im 3. Akt«¹³, während es doch gerade darauf ankäme, die Differenz zu betonen. Ja, es wäre zu erwarten, dass die klangliche Reduziertheit und Verfremdung, die die Rückgriffe im Paris-Bild auszeichnen (s.o.), hier noch hätten zunehmen können. Die Zitate müssten wie aus einem Abgrund auftauchen, wie Überbleibsel aus verschollenen Jahren, die zur Unzeit aufsteigen, »ein Schattenzug aus dem gestorbenen Gestern«¹⁴.

Nun könnte man behaupten, gerade in diesem Widerspruch zwischen Musik und Szene läge der Verfremdungseffekt. Aber die salonhaften Elemente aus dem ersten Akt laufen eher neutral neben der Szene her, als dass sie ihr sinnerfüllt widersprechen. Sie bringen nur eine Art aparte Alltäglichkeit ins Spiel, die mit der Szene wahrlich nichts zu tun hat. Gelegentliche kleinere Eingriffe wie Tremoli am Steg (»Pussi-Lied«, T. 791–93) oder die Hinzufügung gedämpfter Blechbläser in einzelnen Akkorden (Maler-Akkorde, T. 788 f.) wirken wie vergeblich Versuche, diese Defizite zu kaschieren. Insgesamt erscheinen die Korrespondenzen allzu harmlos. Mehr noch, sie verleihen der formalen Anlage der Oper, der engen Beziehung zwischen Schluss und Anfang, durch die unveränderte Wiederkehr von Modellen aus dem ersten Akt etwas Künstliches und Aufgezwungenes. Außerdem findet hier (wie im Paris-Bild) angesichts der Länge der Oper und der Omnipräsenz vieler Motive und Leit-Sektionen doch eine erhebliche »Material-Erschöpfung« statt.

Das gilt nicht für die Partien der Schlusszene, die von Berg selbst in der *Lulu-Suite* instrumentiert wurden, namentlich die Wiederkehr des großen Des-Dur-Zwischenspiels aus dem ersten Akt, mit dem Thema der Liebesverbundenheit von Dr. Schön und Lulu. Die Unversöhnlichkeit zwischen dem Adagio-Streicher-Sehnsuchtstonfall dieser Musik und der trostlosen Szene zwischen Lulu und ihrem letzten Freier, Jack the Ripper alias Dr. Schön, ist so stark, dass das Bild überzeugend wirkt.¹⁵ Indem die Musik hier Wünsche und Gesten zum Ausdruck

13 Cerha 1979, 21.

14 Sigfrid Kracauer über die Jackson-Girls, siehe Programmheft Hamburg 2017, 35.

15 Dieses lange und klanglich unveränderte Zitat aus dem ersten Akt war denn auch eines der stärksten Argumente für die Parallelstellen-Methode, es wurde schon von Perle 1964 angeführt: »The inclusion of this Intermezzo from Act I in the final movement of the Lulu-Suite, which is otherwise limited to extracts from Act II, scene 2, is one among several proofs that the recapitulations of earlier numbers as just described above are intended to repeat the orchestration of these earlier numbers« (12).

bringt, die auf der Ebene des Textes nur noch in pervertierter oder verstümmelter Form zur Geltung kommen (Jacks Mordabsicht und Lulus Selbstpreisgabe an die Freier), trifft ihr emotionaler Appell uns mit doppelter Kraft. Sie widerspricht »der realen Situation. Anstatt den widerlichen Handel mit Jack [...] zu widerspiegeln, entfaltet [sie] den Traum des ganz anderen, utopischen Glücks, wie wenn sie Lulus Bitte im eigentlichen Sinne verstehen und erfüllen wollte«¹⁶.

Neue Versuche einer Instrumentierung des dritten Aktes

Es kann nicht erstaunen, dass angesichts dieser Schwächen seit dem Ablauf der Schutzfrist im Jahre 2005 neue Bearbeitungen des Schluss-Aktes entstanden. Sie gehen teilweise weit über instrumentale Retuschen hinaus und bestehen in Neukombination und Reduktion des Materials, ja im Falle von Olga Neuwirths *American Lulu* (2005) aus der Neukomposition des gesamten dritten Aktes (nur einige Allusionen auf den Opern-Schluss werden hier beibehalten). Hier soll vor allem der Aspekt der Instrumentation interessieren.

Eberhard Kloke

Die bisher am häufigsten gespielte Neufassung stammt von dem Komponisten und Dirigenten Eberhard Kloke (*1948), der zahlreiche Orchesterwerke und Opern neu arrangiert hat. Seine Version des dritten Aktes wurde im Jahre 2010 in Kopenhagen erstmals vorgestellt. Weitere Aufführungen fanden in Augsburg, Erfurt, Gießen (Kammermusikfassung), Dresden (2012), Bozen und Flensburg (2017) statt. Die Universal-Edition hat diese Version als »Alternative« zur Cerha-Fassung sanktioniert, nachdem viele (insbesondere kleinere) Theater ihre eigenen Kurzfassungen »gebastelt« hatten.¹⁷

Fertig instrumentierte Teile werden hier mit Passagen kombiniert, in denen das Particell von Klavier und Akkordeon gespielt wird. Im Paris-Bild gibt es verschiedene »Module«, die sich frei zusammenstellen lassen, viele gesprochene Partien und Vorschläge für Auslassungen und Reduktionen. Das London-Bild enthält Modifikationen der Drehorgel-Fassung des Lautenliedes und einige Kürzungsvorschläge.

16 v. Massow 1992, 103.

17 Eine Dirigierpartitur kann ausgeliehen werden.

David Robert Coleman

Die Fassung von Robert Coleman (*1969) wurde 2012 an der Berliner Staatsoper im Schillertheater uraufgeführt. Letztlich verdankt sich diese Neubearbeitung dem Umstand, dass in der Andrea-Breth-Inszenierung von *Lulu* das Parisbild weggelassen wurde und daher aus urheberrechtlichen Gründen die Nutzung der Cerha-Fassung nicht in Frage kam (2015 erschien diese Fassung auf DVD). Colemans Bearbeitung geht über die Kloke-Fassung hinaus, indem sie im London-Bild klangfarblich einige neue Akzente setzt. Die Drehorgel-Melodie erklingt mit Steeldrums, Glockenspiel, Xylophon-Tremolo und Klarinetten und soll eine Jukebox darstellen.¹⁸

Das Zitat des ›Pussi-Lieds‹ aus dem ersten Akt (»Auf einmal springt er auf ...«) bringt Coleman in einer Art ›Spelunkenbesetzung‹ im Stile Kurt Weills, die vor allem durch die melodieführende Trompete mit Cup-Dämpfern geprägt ist, später durch eine Tuba in der Bassstimme. Es entsteht ein erheblich anderer Klangeindruck, auch wenn Coleman dann bald mehr und mehr zur Cerha-Fassung zurückkehrt.

Johannes Harneit

Diejenige Neufassung, die am deutlichsten in das von Berg hinterlassene Material eingreift, stammt von Johannes Harneit (*1963). Er entwickelte sie zusammen mit dem Regisseur Christoph Marthaler, dem Intendanten Kent Nagano und dem Dramaturgen Malte Ubenauf für die Hamburgische Staatsoper, wo sie Anfang 2017 uraufgeführt wurde. Entgegen der Auffassung Cerhas ist es diesem Team zufolge nicht möglich, von der Partitur der Stücke aus dem dritten Akt, die in der konzertanten Lulu-Suite instrumentiert wurden, auf die endgültige Gestalt des London-Bildes zu schließen. Die musikalischen Reprisen im fünften Satz der Symphonischen Stücke aus *Lulu* sind »groß besetzt, ein Umstand, der sich für das geplante szenische Ereignis kaum vorstellen lässt«¹⁹.

Im Paris-Bild wird weder die Cerha-Fassung noch eine Fragment-Fassung mit dem Bruch nach Takt 278 gewählt, sondern eine einheitliche Fassung, die aus der Klavier-Violin-Kadenz (Dialog Marquis und Athlet) und den Violinsoli der Choral-Variationen abgeleitet ist, Material, das noch von Berg instrumentiert wurde.

18 Coleman in Programmheft Berliner Lindenoper, 2012, 17.

19 Harneit 2017, 26.

Die »Töne an sich«, d.h. die nicht instrumentierten Teile, werden »von einem Klavier auf der [unsichtbaren] Seitenbühne vorgetragen«²⁰. Die Zirkusmusik wird in ›drei Variationen‹ einbezogen. Trotzdem schmerzt der Verlust der abschließenden Presto-Variante und der Gesellschafts-Ensembles mit ihrem falschen Glanz, besonders aber die Weglassung von Teilen, die Berg noch selbst instrumentiert hat, insbesondere der »Intermezzi« aus den Choral-Variationen mit den klanglich variierten Zitaten aus dem zweiten Akt und der Bänkellied-Variationen (Zwischenspielspiel zwischen den beiden Szenen des dritten Aktes). Insgesamt aber ist der reduzierte, innerhalb von *Lulu* neuartige Klang in der langen Oper mit ihren vielen Binnenzitaten von Vorteil. Die trübe Halbwelt-Atmosphäre des Paris-Bildes wird durch die Reduktion auf Geige und zwei Klaviere gut getroffen.

Auch für die Instrumentation des London-Bildes diene eine auf Berg zurückgehende Klangidee als Ausgangspunkt: Das »Werkel« (Drehorgel) vom Ende der Bänkellied-Variationen. Die dadurch inspirierte Instrumentation mit Klavier und ›Combo‹ (Flöte, Oboe, Klarinette, Trompete, Posaune, Schlagwerk) bleibt für die gesamte Szene verbindlich, die allerdings wie das Paris-Bild stark verkürzt wurde. Der Klang wirkt skelettiert, spröde und schütter; ungeschminkt wird die ›Wahrheit‹ des Schlussbildes in Szene gesetzt. Endlich ›sitzen‹ die Zitate aus dem ersten Akt, der unendliche Abstand wird spürbar und nicht mehr nivelliert, die Erinnerungsfragmente (Pussi-Lied, Liebesmelodie etc.) wirken verschlissen, armselig, dürftig. Die Anklänge an leichte Musik (Kavatine, Duettino und Canzonetta) sind dem mondänen Kontext des ersten Aktes entzogen und tauchen wieder in die Trivialmusikosphäre ein, der sie ursprünglich entstammen. Das Ganze überzeugt umso mehr, als die Klangquelle noch eine Stufe weiter in den Hintergrund rückt (die Instrumentalisten spielen hinter der Bühne).

Allerdings waren sich die Bearbeiter bewusst, dass ihre Neufassung neben dem von Berg selbst instrumentierten Finalsatz der *Lulu-Suite* nicht bestehen kann: Die Geschwitz-Szene mit ihrem eingedunkelten Pathos und vor allem die instrumentationstechnisch aufs Äußerste ausgereizte Dissonanz des Zwölfton-Todes-Akkords kurz vor dem Schluss erhalten klanglich zu wenig Gewicht. Deshalb fügten sie noch das in zeitlicher Nähe zum letzten Akt entstandene Violinkonzert von Berg (1935) als Epilog hinzu, in entfernter Anknüpfung an das letzte Interludium von *Wozzeck*. Es ist eine Lösung, die in dieser Inszenierung standhält, aber natürlich kein Muster für weitere Aufführungen sein kann.

20 Ebd.

Schluss

Die Neubearbeitungen des dritten Akts von *Lulu* zeigen ein vielfarbiges Bild. Dabei schälen sich einige Tendenzen heraus: Während Friedrich Cerha um eine möglichst unauffällige Verkittung der neu instrumentierten Stellen mit dem originalen Bestand bemüht war, neigen besonders Kloke und Coleman zur Aufdeckung der Bruchstellen: Das Neue schließt sich nicht selbstverständlich an das Vorhandene an. Darin prägt sich eine alte Auffassung der Kunsthistorik aus: »Jedes restaurierte Stück soll auch ohne Jahreszahl und Inschrift dem Beschauer sagen: Dort ist das Alte, hier ist das Neue« (Konrad Lange, 1906). Pausen und Zäsuren indizieren die Weglassung unvollendeten Materials; entweder wird durch ›neutrale‹ Instrumente wie Akkordeon, Harmonium oder Klavier auf den unfertigen Status des Particells verwiesen, oder die Bearbeiter setzen sich durch besondere Farbwirkungen vom Vorhandenen ab, wie Colemann am Anfang des London-Bildes.

Hierin zeigt sich eine weitere Tendenz: die kreative Neuinstrumentierung. Diesen Weg hat das Team um Johannes Harneit eingeschlagen. Ausgehend von einigen charakteristischen Klangideen Bergs haben die Bearbeiter eine Fassung erstellt, die weit vom Klangbild der ersten beiden Akte, der *Lulu-Suite* und der Cerha-Version abweicht. Sie sind dabei teilweise zu Ergebnissen gelangt, die dem Fragment Bergs gegenüber paradoxerweise mehr Treue zeigen als die scheinbar so authentische Version Cerhas. Doch auch diese Bearbeitung steckt voller Widersprüche: Der eingeschlagene Weg einer radikalen Reduktion ist unvereinbar mit dem von Berg vollendeten Operschluss und seinen dramaturgischen Erfordernissen. Womöglich sind diese Widersprüche unaufhebbar und ein Grund dafür, dass Bergs *Lulu* ein Fragment blieb.

Copyright-Hinweise

- Abb. 1: *Lulu*, Particell des 3. Aktes (Faksimile), © Copyright 2013 by Universal Edition A.G., Wien
- Nb. 11, 13: »Variationen« and »Adagio« © Copyright 1935 by Universal Edition A.G., Wien, Copyright renewed
- Nb. 2–5: Klavierauszug von Erwin Stein, Copyright 1936 by Universal Edition, renewed 1964 by Universal Edition
- Alban Berg, *Lulu*, dreiaktige Fassung, vervollständigt von Friedrich Cerha:
- Nb. 1, 10: 1. u. 2. Akt: © Copyright 1964 by Universal Edition A.G., Wien, Revision © Copyright 1985 by Universal Edition A.G., Wien
- Nb. 7, 9, 12: 3. Akt: © Copyright 1977, 1978 by Universal Edition A.G., Wien

Literatur

- Alban Berg (1985), *Lulu*, Partitur (III. Akt). Hergestellt von Friedrich Cerha [1978], Studienpartitur, Wien: Universal Edition.
- Alban Berg (1936, 1964), *Lulu*, 1. und 2. Akt, Klavierauszug mit Gesang von Erwin Stein, Wien: Universal Edition.
- Alban Berg (1977, 1978), *Lulu*, 3. Akt, Klavierauszug mit Gesang von Erwin Stein, Wien: Universal Edition.
- Berg, Alban (2013), *Particell des III. Aktes* (Faksimile), hg. von Thomas Ertelt (= Alban Berg, Sämtliche Werke, 1. Abteilung: Musikalische Werke, Bd. 2, *Lulu*, Supplement), Wien: Universal Edition.
- Berg, Alban (1981), »Neun Blätter zur Lyrischen Suite für Streichquartett (1926)«, in: *Glaube, Liebe, Hoffnung. Schriften zur Musik*, hg. von Frank Schneider, Leipzig: Reclam, 236–253.
- Cerha, Friedrich (1979), *Arbeitsbericht des 3. Aktes der Oper Lulu von Alban Berg*, Wien: Universal Edition.
- Coleman, David Robert (2012), »Notizen zur Neufassung des dritten Akts«, in: *Lulu. Alban Berg*, in: Programmheft der Staatsoper im Schiller Theater, Berlin, 16 f.
- Ertelt, Thomas (2013), *Particell des III. Aktes* (Faksimile); *Kommentar* (= Alban Berg, Sämtliche Werke, 1. Abteilung: Musikalische Werke, Bd. 2, *Lulu*, Supplement), Wien: Universal Edition.
- Harneit, Johannes (2017), »Das *Lulu*-Particell und ›Töne an sich‹«, in: *Alban Berg, Lulu* (Programmheft der Staatsoper Hamburg), Hamburg, 25–27.
- Jarman, Douglas (1979), *The Music of Alban Berg*, London: Faber & Faber.
- Massow, Albrecht von (1992), *Halbwelt, Kultur und Natur in Alban Bergs Lulu* (= Beih. zum AfMw, Bd. 33), Stuttgart: Steiner.
- Perle, George (1964), »A Note on Act III of *Lulu* (Letter to Alfred Kalmus)«, *Perspectives of New Music* 2/2, 8–13.
- Redlich, Hans Ferdinand (1957), *Alban Berg. Versuch einer Würdigung*, Wien: Universal Edition.

Hans-Ulrich Fuß

© 2020 Hans-Ulrich Fuß (hans-ulrich.fuss@t-online.de)

Fuß, Hans-Ulrich (2020), »Klangvariation versus Texttreue. Probleme der Cerha-Instrumentierung des dritten Aktes von Alban Bergs *Lulu*«, in: »Klang«: *Wundertüte oder Stiefkind der Musiktheorie*. 16. Jahreskongress der Gesellschaft für Musiktheorie Hannover 2016 (= GMTH Proceedings 2016), hg. von Britta Giesecke von Bergh, Volker Helbing, Sebastian Knappe und Sören Sönksen, 365–390. <https://doi.org/10.31751/p.37>.

veröffentlicht / first published: 01/10/2020

5. Sound in der Pop- und Rockmusik

Hans Peter Reutter

Die Polyphonie der Personae

Vokalarrangement bei Kate Bush und Annie Lennox

ABSTRACT: Analyse populärer Musik dringt eher selten in Bereiche vor, die als genuin musiktheoretisch betrachtet werden können. Was als Defizit jener Analysen gelten könnte, ist jedoch, positiv betrachtet, durch die gründliche Betrachtung etwa popgeschichtlicher, soziokultureller oder technischer Aspekte zu erklären, die für musiktheoretische Ansätze kaum noch Raum lässt. Umgekehrt ist es wohl ein Defizit der Musiktheorie, dass eine Musik, die nicht primär in musikalischen Notaten vorliegt oder sich sogar genauer Notation entzieht, weiterhin stiefmütterlich behandelt wird. Hier soll nun versucht werden, einen sehr eingegrenzten Aspekt populärer Musik musiktheoretisch zu behandeln, um dann in einem weiteren Schritt sich Fragen von Gender und Persona zu nähern. Gegenstand soll Musik aus den frühen 80er Jahren sein, dargestellt am Beispiel von Ausschnitten aus den Transkriptionen der Songs »There Goes a Tenner« (Kate Bush, 1982) und »No Fear, No Hate, No Pain« (Annie Lennox/Eurythmics, 1983). Beide Sängerinnen galten zu dieser Zeit als extravagant, stimmlich vielseitig bis kapriziös, als Erscheinungen wandlungsfähig, Bush mit Hang zur theatralischen Inszenierung, Lennox als androgyn. Diese Vielgestaltigkeit der Charaktere soll hier anhand der Vokalarrangements analytisch beleuchtet werden: So erhält quasi jede Persona eine eigene Stimmfärbung, im Mix unterstützt durch Effekte und Verräumlichung. Theoretisch ergiebig ist auch die Analyse kontrapunktischer Aspekte, die einen Vergleich mit polyphoner Schreibweise für die Oper (etwa in Ensembles) herausfordern. Mehrstimmigkeit wird weniger in Gleichzeitigkeit erzeugt, als durch das Schneiden, Verzahnen und Schichten von semantisch geladenen Einzelelementen zu einem komplexen Narrativ. Abgerundet wird die Betrachtung durch analytische Aspekte des Arrangements, die sich zeittypisch in einem Spannungsfeld zwischen elektronischer Grundlage (Sequencer) und akustischer Schichtung (auch Geräusch und Weltmusikeinflüsse) bewegen.

The study of popular music rarely reaches a point that can be genuinely regarded as the result of applying analytical methods of music theory. However, what could be regarded as a deficiency of these studies can be positively explained, on the one hand: the thorough reading of pop history, socio-cultural and technical aspects hardly leave room for musical analyses. On the other hand, it is a shortcoming of music theory that it neglects music which does not exist in notated form or even eludes exact notation. Here, we will try to treat a limited aspect of popular music in terms of music theory and then approach questions of gender and persona in a further step. The subject is music of the early 1980s; excerpts from transcriptions of the songs »There Goes a Tenner« (Kate Bush, 1982) and »No Fear, No Hate, No Pain« (Annie Lennox/Eurythmics, 1983) will serve as examples. At that time, both singers were regarded as extravagant and from versatile to capricious vocally. Their appearances were many-sided: Bush showed a penchant for theatrical staging, and Lennox was seen as androgynous. This variety of the characters will be analyzed here based on the vocal arrangements: almost every persona is represented by its own vocal timbre, supported in the mix by effects and spatialization. The highlighting of contrapuntal aspects is

especially productive for analysis and provokes a comparison with polyphonic writing for opera (e.g., in ensembles). Polyphony is produced less in simultaneity than by juxtaposition, interweaving, and the layering of semantically charged elements into a complex narrative. The study is rounded off by analytical aspects of the instrumental arrangements which, typical for the time, move in an area between electronic basis (sequencer) and acoustic stratification (incorporating concrete sound and influences of world music).

Schlagworte/Keywords: Kate Bush; Annie Lennox; Stimmtimbre; theatralischer Kontrapunkt; theatrical counterpoint; transcription; Transkription; vocal timbre

Musiktheoretische Analyse von Pop-Musik ist und bleibt ein Stiefkind nicht nur in Kongressberichten wie diesem, sondern auch und vor allem im Pflichtfachunterricht in der klassischen Musikausbildung. Alle ehrenwerten Versuche, etwa anhand raffinierter Changes oder virtuoser Soli die Gleichwertigkeit zu klassischer Musik beweisen zu wollen, treffen damit eher weniger die eigentlichen Qualitäten von Songs und drücken sich zugleich vor Stellungnahme zu offensichtlichen oder versteckten Problemen: Dürfen wir Musik, die primär als fixiertes klangliches Endprodukt existiert, vergleichen mit einer Musik, die in Notaten überliefert ist und in immer neuen Interpretationen verklanglicht werden muss? Und wie verhält sich populäre Musik zu der scheinbar ganz anders verlaufenen stilistischen Entwicklung der notierten Musik des 20./21. Jahrhunderts? Dies sind nur zwei der drängenden Fragen an die ästhetische und theoretische Analyse von Pop-Musik.

Auch dieser Text wird sich um diese kontroversen Fragen drücken, um auf Umwegen vielleicht doch Ansätze zu Antworten beizutragen. Er fokussiert sich auf die Betrachtung des Vokalarrangements – nur scheinbar ein sehr eingeschränktes Thema, das sich bald als schier unerschöpflich entpuppt, ist doch die Stimme Hauptträger dessen, was die meisten Rezipienten an Popmusik fasziniert. Neben konkret musiktheoretischen Punkten muss Popgeschichtliches, Soziokulturelles und Technisches zwangsläufig mit einfließen. Dabei bezieht sich die Analyse außer auf den Musik->text< auf analytische Kategorien wie Persona und Environment nach Allan Moore¹ sowie Stimmtimbre nach Kate Heidemann². Aufgrund der Fülle der analytischen Verflechtungen können hier jedoch nicht alle Kategorien umfänglich herangezogen und aufgezeigt werden. So werden jeweils nur einzelne Aspekte im Vordergrund stehen.

1 Moore 2010 u. 2012.

2 Heidemann 2016.

Der Artikel konzentriert sich auf zwei britische Songs der frühen 80er Jahre. Diese Zeit war sicherlich ein Wendepunkt in der Pop-Produktion. Digitale Instrumente und Studiotekniken hielten Einzug und stellten die traditionelle Produktionsform ›Band im Studio‹ nachhaltig in Frage. Synthesizer und Drumcomputer erzeugten maschinelle Grundlagen, die in Kontrast gestellt wurden zu herkömmlichem Instrumentarium, das extrem ausdrucksstark eingesetzt wurde. Sequencer und frühe Produktions-Software quantisierten die Musik mechanisch, während Stimmen und akustische Instrumente mit ungebundenem Timing und bisweilen improvisatorisch agierten. Und der für unsere Zwecke wichtigste Punkt: Das selbstverständlich werdende Mehrspurverfahren, das mittlerweile quasi keine Beschränkungen an Spurenzahl mehr auferlegte, regte insbesondere dazu an, die Stimmen der Leadsänger zu doppeln oder zu Chören aufzublasen und ein neues Verhältnis zur Persona auszubilden.

Dies nutzten auch zwei Sängerinnen ausgiebig, die in dieser Zeit sehr erfolgreich waren: Kate Bush und Annie Lennox; letztere die weibliche Hälfte des Duos *Eurythmics*, das von 1980 bis 1989 und dann zu gelegentlichen Reunions seit 1999 aktiv war. Von ihnen wird hier ein Song betrachtet, der als typische Albumnummer (also ohne Hitsingle-Ambitionen) dieser Zeit gelten kann – ein hohes Budget für entsprechend aufwendige Produktion vorausgesetzt (nach dem Erfolg des Vorgängeralbums standen den Eurythmics große Mittel zur Verfügung, was durchaus keine Selbstverständlichkeit war). Der Song mit dem etwas länglichen Titel »No Fear, No Hate, No Pain (No Broken Hearts)« entstammt dem Album *Touch*, das im November 1983 nur ein dreiviertel Jahr nach dem Durchbruchsalbum *Sweet Dreams* herauskam. Während *Sweet Dreams* fast ohne Unterstützung des Labels RCA unter starken Einschränkungen in einem provisorischen Heimstudio produziert wurde, standen für *Touch* dann alle Mittel zur Verfügung. Grundlage des Arrangements bilden mit Sequencer eingespielte Drums und ein Synthbass, darüber legen sich nach und nach in mehreren Schichten pad- und piano-artige Synth-Klänge. Als Gegengewicht zu diesen eher kalten Klängen (auch das Klangbild entspricht der typischen Neonkühle der 80er Jahre) gibt es ein hörbar groß besetztes Streichorchester mit Solo-Oboe, arrangiert und dirigiert von Michael Kamen, dem seinerzeit wohl erfolgreichsten Orchester-Arrangeur in London, der unter anderem auch für die orchestrale Klangkulisse auf Pink Floyds *The Wall* verantwortlich zeichnete.³ Als wichtigstes Element tritt Annie Lennox' emotionsgeladene Stimme hinzu, die wiederum in mehreren unterschiedlich pro-

3 Vgl. die jeweiligen Album-Credits.

duzierten Schichten präsent ist: als Leadstimme, als Oberstimme, im zweiten Verse mit kommentierenden Einwüfen und mit Sprechstimme, im dritten als dreistimmiger Harmony-Gesang, und in der Bridge sowie gegen Ende des Songs mit einer weit in den Hallraum positionierten ›Impro-Vokalise‹⁴.



https://storage.gmth.de/proceedings/articles/17/attachments/p16-25_transcription_01.pdf

Transkription 1: Eurythmics, »No Fear, No Hate, No Pain (No Broken Hearts)«, *Touch*, 1983, transkribiert von H.P.R.

Der Aufbau des mehr als fünfminütigen Songs lässt sich viel Zeit: Das Intro blendet ein in den ostinaten Synthbass und die Harmoniefolge des späteren Chorus. Bei jeder Wiederholung der Harmoniefolge wird eine Schicht von Synthesizerklängen hinzugefügt. Der Klang bleibt dabei sehr mechanisch und geradezu ›dosig‹ (also sehr mittig und mit sehr einfachem Hall versehen). Ab der vierten Wiederholung zieht uns Lennox' Stimme in ihren Bann mit einer Vokalise über den Harmonien, die bei der fünften Wiederholung durch eine Oberterzmixtur gedoppelt wird.

from 4th rep. (upper voice from 5th rep.)

D^\flat Fm E^\flat

ooh ooh

Synthbass

6 F 1.-4. 5.

only 5th rep. yeaah yeah yeah yeah e yeah ah

Beispiel 1: Eurythmics, »No Fear, No Hate, No Pain«, Intro (Gesangslinien und Bass)

4 Im Folgenden betrachte man das Wort ›Improvisation‹ und verwandte Bezeichnungen immer als in Anführungszeichen gesetzt, da es sich bei dem Song um ein sorgfältig produziertes klangliches Endergebnis handelt, bei dem nichts mehr als veränderlich oder zufällig angesehen werden kann.

Über die Studioarbeit des Duos ist bekannt, dass David Stewart meist sehr zügig an der Begleitung der elektronischen Instrumente und der Gitarre arbeitete (letztere kommt in diesem Song allerdings gar nicht zum Einsatz), während gleichzeitig Annie Lennox in einem langwierigeren Prozess an den Chords und an allem Vokalen feilte: Auf Grundlage von schnipselartigen Textideen entwickelte sie im Studio die Lyrics und schichtete Gesangslinien zu Vokalarrangements. Die Detailliebe und Disziplin, die sie dabei walten ließ, erklärt sich womöglich aus ihrer klassischen Ausbildung (sie studierte Flöte an der Royal Academy of Music)⁵, aber auch aus den Umständen der Produktion des Vorgänger-Albums, für das lediglich ein Achtspurpult zur Verfügung stand und somit jede Vokalspur perfekt sein musste, bevor eine weitere hinzugefügt werden konnte, da die Spuren ›bounced‹, also zusammengemischt, wurden.⁶

An die Beschränkung früherer Tage erinnert in diesem Song der skelettierte Sound des ersten Verse, der nach einer dramatischen Geste der hohen Streicher lediglich von einem arpeggierenden Bass und sparsamen Drums auf 1 und 3 begleitet wird. Darüber erklingt eine starre Gesangslinie, die auf anfangs drei Tonhöhen eine recht aggressive Qualität besitzt. Als Kontrapunkt zu dieser druckvollen Vokalfarbe wird das Zeilenende im zweiten Viertakter durch eine Oberstimme ergänzt, die mit ihren Quint- und Quartintervallen den psalmodierenden Charakter verstärkt. Damit erhalten die Wörter »cold steel« und die Phrase »nobody told you it would feel like this« eine überdeutliche Akzentuierung (Beispiel 2).

Während die untere Hauptlinie in Bruststimme so intensiv gesungen wird, dass durch Überdruck sogar ein Hauch auf der Stimme liegt, hat die Oberstimme ein engeres Timbre, das durch Hinzumischung des Kopffregisters und kehligere Resonanzräume entsteht. Die Abmischung tut ein Übriges, indem die obere Linie weiter in den Raum gestellt wird.

Im Chorus wird dann diese geschickte Ausnutzung der verschiedenfarbigen Stimmregister ausgebaut: Die Melodie sieht in reduzierter Notation recht unspektakulär aus, hört sich dabei jedoch unerwartet komplex an (Beispiel 3).

5 Vgl. Sutherland u. Ellis 2001, 191 ff.

6 Vgl. Sutherland u. Ellis 2001, 150.

10 $A\flat^7$ $E\flat m^7$ $G\flat$
 1. Well in the mor - ning when our day be gins It feels like cold cold coldcold

16 $B\flat m$
 steel. Ha! And when the sun comes up, it's like a new com-mo-tion.

21
 — You say no - bo-dy told you it would feel like this. Ha.

Beispiel 2: Eurythmics, »No Fear, No Hate, No Pain«, Verse 1, Beginn

no fear, no hate, no pain, no bro - ken hearts_

Beispiel 3: Eurythmics, »No Fear, No Hate, No Pain«, Hookline des Chorus

Diese Komplexität entsteht, indem hohe und tiefe Töne der Linie, die im Notenbild eine inhärente Polyphonie bilden, de facto aufgespalten werden. Das c^2 (»no, no, no«) wird in Vokalfarbe und Abmischung der Oberstimme des Verse fortgeführt, während das f^1 und es^1 (»fear, hate, pain, broken hearts«) von einer gedoppelten Unterstimme gesungen wird, die im Panorama weit rechts und links positioniert ist, den (Kopf-)Hörer quasi umfassend. Das Vokalarrangement gibt uns die Interpretation des Titels: Könnte man ihn lesen als die Utopie einer glücklichen, vertrauensvollen Liebesbeziehung, offenbart er sich hier als ein Hilfeschrei nach solch einer Liebe, womöglich nach einer (symbolischen?) unglücklichen Nacht. Geschrien wird allerdings nicht aus Verzweiflung, sondern aus Schmerz, stark und fordernd – damit alle Allgemeinplätze über Annie Lennox als »Power-

frau« scheinbar bestätigend. Die Inszenierung der Stimme zum ›environment‹ steht damit in einem intervenierenden oder gar opponierenden Verhältnis.⁷

Die aggressive Metaphorik des Textes erfährt im zweiten Verse noch eine Steigerung, wenn von »killing gun« und »shoot it up« die Rede ist, und selbst »when the sun goes up«, hat das nichts Erhellendes, wie uns ein kommentierender, quasi ethnischer Vokaleffekt des Backgrounds auf dem gestoßenen hohen *ges*² verdeutlicht: die Liebe als sadomasochistisches Schlachtfeld.⁸

Die Ausgestaltung eines Songs durch quasi hörspielartige Elemente (hier ein ratterndes Maschinengewehr), kommentierende Vokaleinsätze (man beachte das viermalig verschieden gestaltete »Ha!« [siehe Beispiele 2+4]) und das gelegentliche Doppeln von Harmonygesängen durch Sprechstimme sind Elemente, die wohl spätestens seit *Sgt. Pepper* zu den üblichen Verfahrensweisen des Pop gehören und das Assoziationsfeld häufig wenig konkreter Texte vergrößern.

59 Verse 3

And when the sun comes up it makes a new com-mo - tion. You say

no - bo - dy told you it would feel like this. Ha
spoken, pitched down

Beispiel 4: Eurythmics, »No Fear, No Hate, No Pain«, Verse 3, Beginn (Gesang)

7 Moore beschreibt vier ›proxemische Zonen‹ (also Positionen im akustischen Raum) der Persona zum Zuhörer, von sehr intim (nah) bis öffentlich (weit). Damit kann das Environment (also das Zusammenwirken von musikalischer Begleitung, Soundscape und Akustik) verschiedene Verhältnisse zur Persona eingehen. Im vorliegenden Song ergibt sich eine Spannung zwischen großem Raum, hörspielartigen Elementen und intimer Nähe zur Gesangsstimme. Vgl. Moore 2012, 191.

8 Moore sieht hier eine Anspielung auf Drogengebrauch, mir erscheint eine Metapher zu sadomasochistischer Liebe überzeugender. Moore 2012, 48.

Nach dem zweiten, verkürzten Chorus treibt Lennox die Vokalartistik wortwörtlich auf die Spitze. Am Ende der Bridge erreicht die Vokalise, elektronisch gestützt, verfremdet oder erzeugt, das c^3 . Die Linie erscheint, wie so oft in Pop oder Rock, improvisiert, ist jedoch minutiös gebaut, wie einige (kaum hörbare) Schnitte und die sorgfältige Produktion zeigen. Leider gibt es von diesem Song keine Liveaufnahmen, aber ich bin mir sicher, dass an dieser Bridge nichts improvisiert oder verändert würde, wenn sie live gesungen würde – Liveversionen anderer Songs zeigen ein entsprechendes Verhalten bei Vokalisen.⁹

Beispiel 5: Eurythmics, »No Fear, No Hate, No Pain«, Bridge (Gesangslinie)

Es ist bemerkenswert, wie viele Zuhörer sich damals wie heute mit diesem und ähnlichen Songs identifizieren, obwohl die Konnotationen durchaus extrem sind. Annie Lennox selbst sagt zu einem anderen Song dieser Zeit etwas, das vielleicht in Zeiten von Gender-Sternchen nicht mehr ganz p.c. klingt, aber deutlich ihren hohen Reflexionsgrad zu ihrer Songpersona aufzeigt und ihre jahrelange Erfahrung mit Psychotherapie durchscheinen lässt:

9 Als Vergleich mögen die zeitgenössischen Livemitschnitte der Hits wie »Here Comes The Rain Again« oder »Who's That Girl« dienen, die sich z.B. auf Youtube finden. Der Liveauftritt mit dem besprochenen Song, der auf Youtube unter https://www.youtube.com/watch?v=2l2E_tHb8Vo zu sehen ist, verwendet die Studioaufnahme als Vollplayback. Immerhin unterstreichen die Kopf- und Mundbewegungen Annie Lennox' im Chorus und in der Bridge sowie die sichtbare Aufteilung des Backgroundchores die oben behaupteten Punkte: Das »No Fear...« wird aufgeteilt, die Vokalise wird trotz Playback (außer an den Überblendungen zu Beginn und Ende) exakt mitvollzogen.

I'm not really a kinky person or a practising pervert. A song like ›Love Is A Stranger‹ is emotionally sadomasochistic. It's not the love act, nothing so literal, but it is taken from my experience. [...] I've hurt people and felt totally cold about them but when it's happened to me...I can't take it. My best songs come from suffering because I've indulged in my pain; a very typical masochism.¹⁰

Lennox erscheint also quasi als ein weiblicher Laokoon im Schiller'schen Sinne¹¹: Pathos entsteht durch moralischen Widerstand gegen das Leiden¹² – und dies womöglich sogar in einem konkret medizinischen Sinn. Nach exzessivem Touren hatte sie ab 1983 stimmliche Probleme, die dann als Stimmbandknötchen diagnostiziert wurden. Im täglichen Leben wurde ihr Schweigen verordnet, während sie dann auf der Bühne stimmlich alles (und mehr) gab.¹³ Sie leidet für uns, und bietet dabei heldenhafte Identifikationsfläche gleichermaßen für Frauen, Männer als auch alle abseits der Gender-Normen.

Probleme mit der Sendung der Videoclips auf MTV bekamen Eurythmics nicht etwa wegen der SM-Anspielungen der Texte, sondern wegen Lennox' Kurzhaarfrisur, die in den Augen der amerikanischen Verantwortlichen des Senders nicht erkennen ließ, ob sie Mann oder Frau sei. Lennox eigener ironischer Kommentar war dann das Styling im Videoclip zu »Who's That Girl« von demselben Album. Dort tritt sie auf als Klischeefigur einer superweiblichen Barsängerin, die sich am Ende mit einem Kerl küsst, der sich erst bei genauem Hinsehen als perfekt masquierte Lennox herausstellt.¹⁴ Dieser ›Elvis Lennox‹ erschien dann auch konsequenterweise zu einer amerikanischen Preisverleihung. Damit sind Auftritt und Styling eigenständiger und einflussreicher Teil der Persona, der sich dabei nicht rein musikalisch mitteilt.

Aber selbst eine starke Persönlichkeit wie Annie Lennox war manchmal noch auf der Suche nach ihrem Erscheinungsbild. So sagt der Photograph und damalige Lebensgefährte Peter Ashworth: »She's always wanted to be a bit otherworldly...a little bit like Kate Bush on acid!«¹⁵

10 Face Magazine, zitiert in Sutherland u. Ellis 2001, 146.

11 Vgl. Schiller 1879.

12 Vgl. Richter 1992.

13 Ein Interview des schwedischen Fernsehens vom März 1983 gibt ein geradezu erschütterndes Beispiel von Lennox' angegriffener Stimme, zur selben Zeit mitgeschnittene Liveauftritte klingen angestrengt, lassen jedoch die Krankheit kaum ahnen. Interview https://youtu.be/S_OipHb5mqY, Beispiel für Liveauftritt <https://youtu.be/S-bFINmkobw>

14 Der Videoclip von 1983 <https://youtu.be/-5iDKWV6Chg>

15 Sutherland u. Ellis 2001, 193.

Mehr noch als Lennox liebte wohl Kate Bush die theatralische Verkleidung und das Darstellen unterschiedlicher Personae. Obwohl knapp vier Jahre jünger als Lennox, war Kate Bush zu dieser Zeit schon länger erfolgreich im Geschäft. Nach zwei Alben, auf deren Produktion sie kaum Einfluss nehmen konnte (obwohl alle Songs aus ihrer Feder stammten), begann sie 1980 mit dem dritten Album *Never for Ever* selbst zu produzieren, was sich in einer Steigerung der Komplexität und Eigenwilligkeit der Soundgestaltung niederschlug.

An ihrem vierten Album *The Dreaming* arbeitete Bush von August 1980 bis zur Veröffentlichung im September 1982, also über zwei Jahre, was beinahe zum Bruch mit ihrer Plattenfirma EMI führte.¹⁶ Bei der Aufnahme beschäftigte sie unzählige Studiomusiker und mehrere Toningenieure, die sämtlich bestätigten, dass der Arbeitsprozess chaotisch und kapriziös war; jedoch waren alle fasziniert von ihrer musikalischen Vision und folgten treu ihren Ideen – bis auf eine bezeichnende Ausnahme: der Erfolgsproduzent Hugh Padgham. Er war anfangs Bushs Wunschpartner, da sie speziell seinen berühmten Drumsound bei Phil Collins schätzte, aber schon nach zwei Wochen warf er das Handtuch und fand noch Jahre später keine netten Worte:

She didn't really have any idea of the sonics, and didn't understand why, if you put 150 layers of things all together, you couldn't hear all of them. [...] She didn't really want to listen. As far as I was concerned, when we were doing those sessions it sounded shit. It pissed me off, actually.¹⁷

Hinter dieser misogynen Herablassung steckt eine Wahrheit, die hier vielleicht das Neuartige ihres Ansatzes zeigt: »150 Schichten« mag etwas übertrieben sein, aber die Beschreibungen der Studioarbeit lesen sich wie die digitale Variante von Stockhausens Bandschnipselchaos beim *Gesang der Jünglinge*: Ohne Erbarmen verlangte Bush von den Musikern Take um Take, behielt alle Versionen, um in einem langwierigen Prozess die bevorzugten Versionen auszuwählen und zu mischen. Sich selbst schonte sie ebenfalls nicht. Für die meisten Songs entstanden zuerst Rhythmustacks auf Grundlage von Drumcomputer und Sequencer (damit ist *The Dreaming* vielleicht eines der ersten Alben der Popgeschichte, die diese, die traditionellen Aufnahmemodi auf den Kopf stellende Methode verwendete). Stunden- und nächtelang suchte sie dann originelle Klangfarben auf dem Sampler. Die endgültige Gestalt der Lyrics und Vokalspuren entwickelte sie erst zu

¹⁶ Vgl. Jovanovic 2005, 126ff.

¹⁷ Thomson 2015, 182.

einem relativ späten Zeitpunkt, währenddessen sie auch nicht vor radikalen Methoden zurückschreckte, ihrer Stimme neue Klangfarben zu entlocken. Sie war ihrer mädchenhaften Stimme überdrüssig und wollte ihr »some balls« geben. Zu den Vokalfarben sagt sie: »It took weeks to do the vocals. Especially because we were having to find the right effects and ambience for each voice.«¹⁸

Der hier vorgestellte Song »There Goes a Tenner« verwendet vielleicht nicht besonders extreme Färbungen der Stimme, aber er illustriert perfekt den theatralischen Einsatz der Personae. Die dritte Singleauskopplung des Albums erreichte in Großbritannien die sagenhafte Chartposition 93, das ganze Album floppte und wurde damals eher als Experiment wahrgenommen.¹⁹



https://storage.gmth.de/proceedings/articles/17/attachments/p16-25_transcription_02.pdf

Transkription 2: Kate Bush, »There Goes A Tenner«, *The Dreaming*, 1982, transkribiert von H.P.R.

Der Song erzählt zunächst relativ geradlinig die Geschichte eines Raubes aus der Perspektive eines Täters. In den Abschnitt, der als Chorus fungiert, und in die abschließenden Verses jedoch bricht eine Stimmung ein, die ich hier als ›nostalgisch‹ bezeichnen möchte: Die Zeitebenen geraten durcheinander, vielleicht ist die Geschichte trotz Präsens aus der Rückschau erzählt. Ist es möglicherweise schon viele Jahre später – nach der Entlassung aus dem Gefängnis?²⁰

Musikalisch wird die Geschichte des Raubes fast kabarettistisch gestaltet. Bush singt in einem Akzent, den man mit dem schönen Kunstwort ›mockney‹²¹ charakterisieren kann – ein theatralisch artifizieller East London Slang. Es begleitet ein Bright Piano sowie ein künstliches Bläserensemble aus dem Fairlight-Sampler, alles mit nachschlagenden Achteln wie in einem alten Vaudeville-Song. Die Begleitung verwendet fast ausschließlich Dur- und Molldreiklänge, lediglich ein gehaltenes *c* reichert die Harmonien in T. 6ff etwas an. Auch die Melodie bewegt sich mehr oder minder innerhalb der Dreiklangsharmonien (Beispiel 6).

18 Thomson 2015, 188.

19 Der Videoclip von 1982 <https://youtu.be/lxVcrFTzZMs>

20 Die kompletten Lyrics inklusive einiger Anmerkungen von Fans und Kate Bush auf http://gaffa.org/sensual/l_tgat.html

21 Jovanovic 2005, 136.

Hans Peter Reutter

♩=120

Dm Eb Dm Gm F Eb

O-kay, re-mem-ber. O-kay, re-mem-ber That we have just al-lowed

7 Dm Eb⁶ Dm A^b Dm

half an hour to get in, do it, and get out. The sense of ad-ven-ture is chang-ing to

Synthbrass

12 Gm F Eb⁶ Dm Eb

dang-er. The sig-nal has been gi-ven. I go in... The crime be-gins.

mf

Beispiel 6: Kate Bush, »There Goes a Tenner«, Verse 1 (Gesang und Reduktion der Begleitung)

Die Textur ändert sich in dem Abschnitt, der als Prechorus fungiert: Das harmonische Tempo vervierfacht sich und ein Backgroundchor in eigenartiger modaler Quartharmonik tritt hinzu (Beispiel 7).

17 Gm Dm F Cm Gm Dm F Cm Gm Dm F Cm
 My ex - cite - ment turns in - to fright. Background voc. 1
 Background voc. 2/3

20 Gm Dm F Ab Eb Fm Cm Ab Eb Fm Cm
 All my words fade. What am I gon-na say? Must-n't give the game a - way.---

Beispiel 7: Kate Bush, »There Goes a Tenner«, Prechorus (Gesang und Reduktion der Begleitung)

Es ist unter anderem diese Stelle, die für mich den Nutzen von Transkriptionen bestätigt, da der analytische Knackpunkt sich vielleicht erst im Schriftbild erschließt: Während der Backgroundchor nicht wirklich exakt notierbar ist (die Bewegung des mehrspurigen Arrangements legt Stimmkreuzungen nahe, die aufgrund der Abmischung nicht durchhörbar sind), wird doch deutlich, dass Bush hier aus der Haltung motivischer Einheit heraus gestaltet: Die Oberstimme des Chores greift eine Figur auf, die zuvor in der Hauptstimme und dem Bass vorkam (Quart-Terz-Zickzack), die Harmonik bildet sich aus einer vertikalen Projektion desselben Motives – so betrachtet sieht es wie kontrapunktische motivische Arbeit aus.

Das Motiv spielt auch im Chorus als Oberstimme des Synthesizer-Pads eine Rolle, aber die Stimmung ist hier eine ganz andere: »We're waiting« erklingt in einer traumhaften Atmosphäre, harmonisch illustriert durch hexachordische

Mehrklänge und einen Fretless Bass, der kein Grundtongefühl zulässt. Wegen der Klangfarben und der Balance innerhalb des Voicings ist auch hier keine genaue Notation möglich. Zu der Vokallinie, die als freie Umkehrung des zentralen Motivs gelesen werden kann, ›improvisiert‹ ein analoger Synthesizer mit stimmähnlichem Sägezahn-sound.

23 F⁹ F⁹ B^b9 B^bmaj7(add13)

Synthpad

Fretless

We're__ wai - ting__



hexachordischer Tonvorrat Chorus

Beispiel 8: Kate Bush, »There Goes a Tenner«, Chorus, Beginn (Gesang und Reduktion der Begleitung), Darstellung des Tonvorrates

Der zweite Verse bringt auf relativ typische Art eine Steigerung des Arrangements, indem die nachschlagenden Achtel verdichtet werden. Die Gesangslinie passt sich im Detail abweichenden Textbetonungen an; aber hier interessiert vor allem der letzte doppelte Verse, auf den kein Prechorus und Chorus mehr folgen.

Jetzt gerät in den Lyrics die Zeitlinie durcheinander. Als Kulmination des Raubes wird der Safe in die Luft gejagt und in der Verwirrung der umherfliegenden Trümmer scheint die Sache daneben zu gehen. Wurden während dieser Erzählung schon vermehrt männliche und weibliche Sprechstimmen eingefügt (die nicht immer genau zu verstehen sind), ändert sich der letzte Verse textlich und musikalisch entscheidend: Die Begleitung nähert sich auf stilisierte Art dem damals modischen Ska. Die Erzählung scheint jetzt bei der Verhaftung oder im Gefängnis angekommen, dann tauchen nostalgische Erinnerungen an Spaziergänge (in der Kindheit?) auf, gegen Ende jedoch wird der Vorgang des Geldzählens beschrieben, was ja erst nach der Entlassung erfolgen könnte.

Verse 3:

You blow the safe up.
 Then all I know is I wake up,
 Covered in rubble. One of the rabble
 Needs mummy.
 The government will never find the money.
 I've been here all day,
 A star in strange ways.
 Apart from a photograph
 They'll get nothing from me,
 Not until they let me see my solicitor.
 (weiter siehe Beispiel 9)

Im Gegensatz zu Chatforen der Fans, die sich heftig um eine schlüssige Deutung bemühen, möchte ich das einfach stehenlassen und eher musikalisch interpretieren²². Die Gesangslinie zeigt immer freieren Umgang mit der zugrundeliegenden Harmonik, gestalterische Mittel wie sprachähnlicher Ansatz, Bends und andere Ornamente nehmen zu, die Rhythmik schwebt teils freier über dem Metrum. Als Bereicherung kommt eine Gegenlinie hinzu, zunächst mit einem glöckchenartigen Synthesizer, bei der Wiederholung gedoppelt durch Stimme. Diese Linie betont mehrfach ausdrücklich nicht die Dreiklangstöne. Arrangement und Sound öffnen sich in einen größeren Raum, der eine fast traumhafte Atmosphäre schafft. Kate Bush selbst hat den Begriff ›nostalgia‹ in einem Interview ins Spiel gebracht, und er scheint mir am Besten das zu charakterisieren, was man hier spürt. Sie berichtet von ihrem Gefühl zum Sampler Fairlight CMI, aber es lässt sich mühelos auf ihre gesamte Produktionsweise übertragen: »apply the future to nostalgia«.²³

In den abschließenden Zeilen findet die Ich-Erzählerin in der Beute mal einen Zehner, mal einen Fünfer, aber schau, da ist ein ungültiger 10-Shilling-Schein – und das führt zur merkwürdigen Schlusspointe, dass man ja damals noch ihn gewählt habe... Wen? Einen Premierminister? Statt Thatcher? Es bleibt unklar, aber die Pointe findet auch mehr musikalisch statt: Der letzte Akkord ist endlich g-Moll, die heimliche Tonika des Songs, die bisher nicht zum Tragen kam. Die Gesangsstimmen jedoch erreichen das *f* und verweigern sich der Tonika *g*, lediglich das Klavier bleibt plötzlich in einem fast Charles-Ivesschen Effekt vom dichten Arrangement übrig und spielt dreimal nüchtern den Akkord – »three beeps means trouble's coming«?

22 Auf <http://gaffa.org/dreaming/index.html> sind Diskussionen älterer Chatforen über alle frühen Alben Kate Bushs bis zurück ins Jahr 1985 (!) Song für Song dokumentiert. Die Fans setzten sich teilweise recht heftig um die schlüssige Deutung der Lyrics von »There Goes A Tenner« auseinander (http://gaffa.org/dreaming/td_tgat.html).

23 Smash Hits, Juni 1981, zitiert nach Thomson 2015, 166.

86 Dm Ab Dm Gm
 my so - li - ci - tor. I re - mem - ber that rich, win - dy wea - ther
 synth bell + voice (dreiklangsfremde Töne)
 na na oh na na na
 piano

91 F Eb³ Dm⁷ Eb⁶ Dm
 when you would car - ry me, po - ckets floa - ting in the breeze. Oh, there goes a
 piano

96 Ab Dm Gm F⁶
 ten - ner. Hey, look! There's a fi - ver. There's a ten
 piano

100 Eb⁶ Dm⁷ Eb⁶ F⁶ Gm
 - shil - ling note. re - mem - ber them? That's when we used to vote for him.
 piano solo

Beispiel 9: Kate Bush, »There Goes A Tenner«, letzter Verse (Gesang und Reduktion der Begleitung), dreiklangsfremde Töne markiert

Abschließend zurück zu meinem Ausgangspunkt: Was ist polyphon oder gar kontrapunktisch an den Vokalarrangements? Es handelt sich hier sicherlich in beiden Fällen um keine Kontrapunktik im klassischen Sinne, wohl aber um eine Mehrschichtigkeit der Charaktere.

Während Lennox' Mehrstimmigkeit eher der Verstärkung und Bereicherung einer Persona dient, nämlich der leidenden aber starken Figur, die sadistische, masochistische sowie männliche und weibliche Züge in sich vereint, nimmt Bush tatsächlich Rollen ein, die in der Erzählung männlich oder weiblich sein können und sich in mehreren aufgespaltenen Personae präsentieren. Dies wird auch sinnfällig gestützt durch den eher homophonen Ansatz der Eurythmics, der eine stärkere Identifikation erlaubt und den klassisch polyphonen Kate Bushs, der eine Objektivierung bewirkt.

Der musikalische Kontrapunkt erinnert hierbei vielleicht am ehesten an Opernensembles, deren Linienschichtung ich gerne ›Theaterkontrapunkt‹ nenne: Nicht unbedingt harmonisch anspruchsvoll und motivisch getrennt, wohl aber in Registern und Textur, so dass jeder Charakter in der Rolle agieren kann. Gegensätze finden nacheinander statt, so dass die Ereignisse mal geschichtet, mal verzahnt oder geschnitten sind, was für den Hörer höchst sinnfällig ist. Gleichzeitig ist es aber möglich, dass Nebenlinien auch zu homophonen Blöcken zusammengefasst werden.²³ Geht es in klassischen Operndramen um Charaktere, ermöglicht erst die Studioteknik des Pop die Aufspaltung des ›performers‹ in mehrere ›personae‹ und eröffnet Möglichkeiten zu spezifischer Satztechnik und neuartigen, eigenen Ausdrucksspektren.

Literatur

- Heidemann, Kate (2016), »A System for Describing Vocal Timbre in Popular Song«, *Music Theory Online* 22/1. <http://www.mtosmt.org/issues/mto.16.22.1/mto.16.22.1.heidemann.html>
- Moore, Allan F. (2010), »Addressing the Persona«, in: *Black Box Pop: Analysen populärer Musik*, hg. von Dietrich Helms und Thomas Phleps, Bielefeld: transcript.
- Moore, Allan F. (2012), *Song Means: Analyzing and Interpreting Recorded Popular Song*, Farnham, Burlington: Ashgate.
- Richter, Simon (1992), *Laocoon's Body and the Aesthetics of Pain*, Detroit: Wayne State University Press.

²³ Als klassisches Gegenstück bietet sich z.B. das Sextett Nr. 18 aus Mozarts *Figaro* an.

Hans Peter Reutter

Schiller, Friedrich (1879), »Über das Pathetische«, in: *Schillers Sämtliche Werke*, Bd. 4, Stuttgart: Cotta'sche Buchhandlung: Stuttgart, 497–516.

Sutherland, Bryony und Lucy Ellis (2001), *Annie Lennox. The Biography*, London: Omnibus.

Jovanovic, Rob (2005), *Kate Bush. The Biography*, London: Piatkus.

Thomson, Graeme (2015), *Under the Ivy. The Life and Music of Kate Bush*, London: Omnibus.

Diskographie

Eurythmics, *Sweet Dreams (Are Made Of This)*, RCA (Januar 1983 LP, CD und MC)

Eurythmics, *Touch*, RCA (November 1983 LP, CD und MC)

Kate Bush, *Never for Ever*, 1980, EMI (1980 LP und MC; 1987 CD)

Kate Bush, *The Dreaming*, EMI (1982 LP und MC; 1984 CD)

Pink Floyd, *The Wall*, 1979, *Harvest* (CBS) (Doppel-LP und MC)

Videos

Audioclip mit Fanart »No Fear, No Hate, No Pain« <https://youtu.be/XoCGygFAIGo>

Videoclip »No Fear, No Hate, No Pain« (Liveauftritt mit Vollplayback bei »Pop Goes New Year 1983«) https://www.youtube.com/watch?v=2l2E_tHb8Vo

Videoclip »Who's That Girl« <https://youtu.be/-5iDKWV6Chg>

Videoclip »There Goes a Tenner« <https://youtu.be/lxVcrFTzZMs>

Weitere Internetquellen

http://gaffa.org/dreaming/td_tgat.html Fansite mit Lyrics, Informationen und Chatforen seit 1985

© 2020 Hans Peter Reutter (hanspeter.reutter@rsh-duesseldorf.de)

Robert Schumann Hochschule Düsseldorf

Reutter, Hans Peter (2020), »Die Polyphonie der Personae. Vokalarrangement bei Kate Bush und Annie Lennox«, in: »Klang«: *Wundertüte oder Stiefkind der Musiktheorie. 16. Jahreskongress der Gesellschaft für Musiktheorie Hannover 2016* (= GMTH Proceedings 2016), hg. von Britta Giesecke von Bergh, Volker Helbing, Sebastian Knappe und Sören Sönksen, 393–410.
<https://doi.org/10.31751/p.17>.

veröffentlicht / first published: 01/10/2020

Hubertus Dreyer

David Bowies *Lazarus*: Sound, Semiotik, Spiritualität

ABSTRACT: In seinem Song *Lazarus* setzte sich David Bowie unzweifelhaft mit seinem unmittelbar bevorstehenden Tod auseinander. Als Hauptmedium der Auseinandersetzung dürften weniger die Lyrics als die Musik des Songs anzusehen sein; und dabei kommt der Soundgestaltung an einigen Stellen eine zentrale Rolle zu. Es soll hier versucht werden, die semantische Funktion der Soundgestaltung in Bezug auf die Narration des Songs zu analysieren. Klang entzieht sich, gerade in Anbetracht der unendlichen Möglichkeiten elektronischer Manipulation, stärker als Tonhöhe und Rhythmus einer linearen Parametrisierung und bietet sich daher nicht zu einer code-geleiteten Verwendung an; allerdings lassen sich gewisse Parallelen zu den von David Bowie gewählten Klangmetaphern beispielsweise bei Berlioz und Alban Berg finden, die freilich eher der Todesthematik als einer bewussten Bezugnahme geschuldet sein dürften. Zu untersuchen ist ferner die Integration der Klangmetaphern in die Narration des gesamten Songs. Auf vielen Ebenen werden konventionelle Popstrukturen kreativ und im Sinne der Songthematik umgestaltet: So stellt die Form, etwa »Intro-Verse-Verse-Bridge-Verse-Solo-Outro«, nur die Grundlage für die Entfaltung eines einzigen, den gesamten Song umspannenden melodisch-narrativen Bogens dar; in Bezug auf diesen Bogen, durch ihre Platzierung an entscheidenden Umschlagpunkten der Narration entfalten die Klangmetaphern ihre eigentliche Kraft. Ähnliche Überlegungen lassen sich hinsichtlich harmonischer Phänomene anstellen. Insgesamt findet die Analyse in *Lazarus* ein dicht gewebtes Netz semantischer Bezüglichkeit, das im Dienst einer spirituellen, verbal nicht mehr formulierbaren, dafür unmittelbar berührenden Aussage steht.

There is little doubt that in his song »Lazarus«, David Bowie was dealing with his impending death. It seems that in this respect the music is more important than the lyrics, with the sonic design of certain parts playing a major role. In this article, an attempt is made to analyze the semantic function of sound in relation to the narrative of the song. Sound eludes linear parametrization, much more than pitch or rhythm, especially if we take into account the infinite possibilities of its electronic manipulation in pop music. In general, sound is less »coded« than pitch or rhythm. Indeed, there are some parallels between sonic metaphors in »Lazarus« and in certain works of Berlioz and Alban Berg, but these parallels might be due to topical similarities (the theme of death) rather than conscious allusion. Moreover, the placement of the sonic metaphors into the narrative framework of the song deserves some attention. »Lazarus« uses conventional song structures in a creative way in order to enforce its narrative. For example, while the song may be analyzed as Intro-verse-verse-bridge-verse-solo-outro, there is a single overarching melody unfolding throughout the song. The various sonic events draw their semantic impact from their placement at important turning points of the narrative. Similar observations can be made with regard to certain harmonic aspects of »Lazarus«. All in all, the analysis reveals a tightly-knit web of semantically charged events, contributing to a spiritual message that transcends verbalization.

Schlagworte/Keywords: Analyse von Popmusik; David Bowie; music and spirituality; Musik und Spiritualität; pop music analysis; semantics of sound; semiotics; Semiotik; Soundsemantik

Es fällt schwer, David Bowies *Lazarus* nicht als Auseinandersetzung mit seinem bevorstehenden Tod zu sehen – Bowie hatte Leberkrebs, das eindrucksvolle Video des Regisseurs Johan Renck erschien am 7. Januar 2016 auf YouTube¹, das Album *Blackstar*, aus dem *Lazarus* stammt, am 8. Januar²; am 10. Januar starb Bowie.

Und doch schien zunächst solch persönliche Bekenntnishaftigkeit wenig zum üblichen Bowie-Bild zu passen. So weigerte die Guardian-Kritikerin Kitty Empire sich beispielsweise anfangs, Bowies *Lazarus*-Video als ein Video über die letzten Dinge anzusehen:

I recoiled from writing about what now are obvious references to dying and finality, because I was keen to avoid cliché, and ageism, and the ghastly literalism common to more confessional singer-songwriters. Although no one can truly avoid writing about themselves, Bowie was an artist in the fullest sense, one whose career was littered with aliases, performance, experiment and a hugely learned set of reference points. He may have been 69, but it would have been presumptuous, alarmist and intellectually lazy to assume he was pondering his own death.³

War nicht Bowie auch der, der von sich sagte »I am only the person the greatest number of people believe I am. So little of it has anything to do with me ...«⁴ – vielleicht unter allen Popkünstler*innen derjenige, der das Spiel mit personae, das für die gesamte Popmusik kennzeichnend ist⁵, und somit die Frage nach der Authentizität auf die Spitze getrieben hatte?⁶

Es zeigte sich schnell, dass Bowie in *Lazarus* kein weiteres Rollenspiel betrieb, sondern tatsächlich von seinem eigenen Schicksal sprach, und nun ließ sich schon der Titel als Hinweis auf eine spirituelle, vielleicht sogar religiöse Perspektive deuten. Man kann freilich eine ganze Reihe von Einwänden gegen eine allzu umstandslos christliche Deutung des Songs anführen, um mit dem Harmlosesten zu beginnen: Auf welche der beiden Lazarusgeschichten nimmt der Titel Bezug – die des Johannesevangeliums (Joh. 11, 1–45), in der Jesus einen Toten namens Lazarus zum Leben erweckt, oder die des Lukasevangeliums (Lk. 16, 20–31) vom

1 Zu den Daten: [https://en.wikipedia.org/wiki/Lazarus_\(David_Bowie_song\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Lazarus_(David_Bowie_song))

2 [https://en.wikipedia.org/wiki/Blackstar_\(album\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Blackstar_(album))

3 *The Guardian*, 24. Januar 2016; <https://www.theguardian.com/music/2016/jan/24/david-bowie-blackstar-album-death-references-lazarus-reappraisal>

4 *Q-Magazine* 1999, Interview David Quantick / David Bowie »Now Where Did I Put Those Tunes«, 90.

5 Siehe Auslander 2004, 6 und die Diskussion bei Moore 2012, Kapitel 7.

6 Ausführlich diskutiert wird dies z.B. in Fitch 2015.

Reichen und dem armen Lazarus, der nach seinem Tod in Abrahams Schoß ruht? Auf letztere könnte man zur Not die Textzeilen »By the time I got to New York / I was living like a king / There I used up all my money« beziehen...

Die Vermengung der beiden Lazarusgeschichten hat jedoch eine lange Tradition, und ginge es nur darum, Lazarus als eine Art genereller Auferstehungsmetapher zu gebrauchen, so wäre Bowies Ansatz geradezu orthodox im Verhältnis zu der unglaublichen Mythenverquickung, die man bereits in der Goldenen Legende des Jacobus de Voragine im 13. Jahrhundert findet.⁷

Nehmen wir also an, Lazarus diene nur als Stichwort, um eine im allerweitesten Sinne christliche Hoffnung auf Weiterleben nach dem Tode auszudrücken: Warum dann ausgerechnet am Ende des *Lazarus*-Videos die Anspielung auf das Backcover von *Station to Station*, ein Album, bei dessen Entstehung Drogenexzesse ebenso wie die sehr dezidiert nicht-christlichen Theorien von Aleister Crowley eine wesentliche Rolle spielten?⁸ Hier wie dort trägt David Bowie eine Art Pyjama, sehr auffällig diagonal-gestreift (Abbildungen 1 und 2).

Hier soll freilich nicht untersucht werden, wie die im weitesten Sinne als gnostisch zu bezeichnenden Denktraditionen, die nicht nur bei *Station to Station*, sondern generell in der britischen Art-Rock-Szene eine Rolle spielten, später im Denken David Bowies weiterwirkten, oder ob sich die Anspielung im Video vielleicht lediglich einer autobiographischen Bezugnahme verdankt.

Der schwerwiegendste Einwand gegen eine religiöse Deutung ist ein ganz anderer: Wenn *Lazarus* wirklich vom Sterben handelt – wie kommt es, dass der Song im gleichnamigen Musical, Premiere etwas über einen Monat vor der Publikation des Videos und Bowies Tod⁹, etwas völlig anderes meint? Die verschiedentlich als Hinweis auf christliche Gedanken interpretierte Zeile »Look up here, I'm in heaven« stellt im Musical eher einen zynischen Kommentar der Hauptfigur auf die

7 Eine leicht zugängliche englische Ausgabe: <https://sourcebooks.fordham.edu/halsall/basis/goldenlegend/index.asp>. Die fragliche Geschichte, in der Lazarus mit seinen Schwestern Martha und Maria in Marseille landet und dort etlichen Abenteuern ausgesetzt ist, dort unter: <https://sourcebooks.fordham.edu/halsall/basis/goldenlegend/GoldenLegend-Volume4.asp#Martha>

8 Siehe [https://en.wikipedia.org/wiki/Lazarus_\(David_Bowie_song\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Lazarus_(David_Bowie_song)) (für den Zusammenhang zwischen der letzten Szene des *Lazarus*-Videos mit dem Backcover von *Station to Station*) und https://en.wikipedia.org/wiki/Station_to_Station (für die Assoziation des Backcovers von *Station to Station* mit Crowley). Freilich beruft sich Bowie in einem Interview mit Stephen Dalton auf die – üblicherweise weniger umstrittenen spirituellen Richtungen zugerechnete – Dion Fortune und ihr Buch *Psychic Self Defense*. Siehe *New Musical Express* 1. Februar 1997, Interview Stephen Dalton / David Bowie, »Drum'n'Bass Oddity«.

9 [https://en.wikipedia.org/wiki/Lazarus_\(musical\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Lazarus_(musical))

Umstände ihrer unfreiwilligen Verbannung dar (das Musical ist eine freie Fortsetzung des Bowie-Filmes *The Man who fell to earth*, über einen Mann, der von einem andern Planeten auf die Erde gelangte und nicht mehr zurückkehren kann).¹⁰

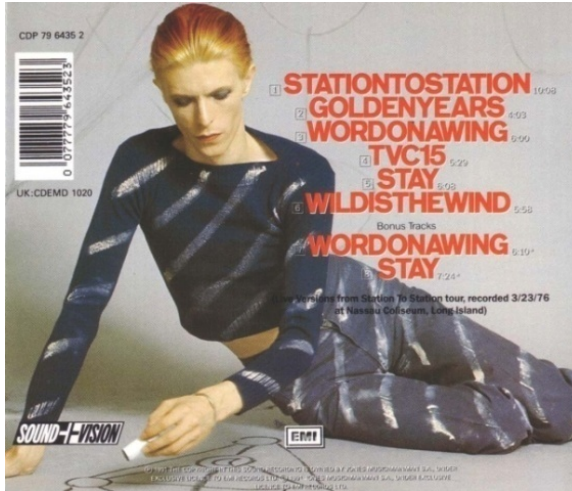


Abbildung 1: Backcover von *Station to Station*



Abbildung 2: Szenenphoto vom Ende des *Lazarus*-Videos

¹⁰ Eine freundliche Kritik und grobe Inhaltsbeschreibung des Musicals in *Rolling Stone* 7. Dezember 2015, Kory Grow, »David Bowie's 'Lazarus' Is Surrealistic Tour de Force«, <https://www.rollingstone.com/music/news/david-bowies-lazarus-is-surrealistic-tour-de-force-20151207>

Dennoch ist es unbestreitbar, dass *Lazarus*, in der Album- und der Video-Version, von vielen als ein spirituell höchst geladenes Werk wahrgenommen wurde; und ich meine, dass dies nicht nur den Umständen geschuldet, sondern tatsächlich auch im Song selbst angelegt und durch Analyse aufzeigbar ist.

Die Gefahr, sich bei semantischer Analyse in Subjektivität zu verlieren, ist zu umfangreich erörtert worden, als dass hier auch nur in Ansätzen auf die Diskussion eingegangen werden kann. Mir scheint aber wenig gegen das von Allan Moore vorgeschlagene Konzept zu sprechen: »...the concept of songs ›affording‹ particular meanings, by which I mean that [...] we can [...] specify a range of possibilities as to what they might to be about...«.¹¹

Songs erlauben bestimmte Deutungen, sie schaffen einen Rahmen für Bedeutungsstiftung: Innerhalb dieses Rahmens bleibt jedoch reichhaltiger Spielraum für individuelle Interpretation. Man kann den von Nattiez popularisierten Begriff des ›semiotic web‹¹², des semiotischen Netzwerkes als Vorstellungshilfe heranziehen, eines Netzwerkes, das sich für jeden Menschen je nach kulturellem Hintergrund und individueller Prägung verschieden darstellt. Man kann ferner innerhalb des Netzwerkes unterschiedliche, vielleicht sogar widersprüchliche kulturelle Codes und Subcodes der Signifikation ausmachen, die zu entsprechend vielfältigen Deutungen eines Kunstwerkes führen. In Naomi Cummings Darstellung:

...any Subject's position in relation to a work's content will differ from that of others, and will be such that the modes of signification drawn out could well be at odds with another. But that does not make the interpretations ›merely subjective‹. Styles, or works within them are able to support an analysis of different kinds of signs, as examples of the competing codes available within a single musical – and cultural – community.¹³

Was für Kunst im Allgemeinen gilt, gilt erst recht für Popmusik, wegen des sehr breiten und naturgemäß äußerst heterogenen Publikums; es ist für Popmusik geradezu überlebenswichtig, ambivalent zu verfahren und unterschiedlichste Deutungsstrategien zuzulassen. David Bowie war sich dessen sehr bewusst und nahm nicht in Anspruch, seiner Kunst autoritative Interpretationsregeln auferlegen zu können:

Taking the present philosophical line we don't expect our audience to necessarily seek an explanation from ourselves. We assign that role to the listener and to culture. As both of these are in a state of permanent change there will be a constant ›drift‹ in interpretation.

11 Moore 2012, 6.

12 Siehe Nattiez 1990, 102–131.

13 Cumming 2000, 289.

All art is unstable. Its meaning is not necessarily that implied by the author. There is no authoritative voice. There are only multiple readings.¹⁴

Es kommt nicht darauf an, *was* im semiotischen Netz bewegt wird, wenn man künstlerisch Zeichen, Begriffe, Bilder in einen nicht-konventionellen, sogar – wie gerade Bowie mit Vorliebe – irritierenden Zusammenhang bringt: Es ist nur wichtig, *dass* etwas bewegt wird. Und dass etwas bewegt wird, zeigt sich spätestens in den Reaktionen, die eine künstlerische Aktion hervorruft.

In solch einer Perspektive stellt sich die Frage nach dem spirituellen Gehalt von Bowies *Lazarus* sehr viel beantwortbarer: Mit welchen musikalischen Mitteln *erlaubt* der Song eine spirituelle Deutung – die nur eine von vielen möglichen, hier aber besonders plausibel ist?

Es wird sich zeigen, dass der zuvor erwähnten Musicalversion von *Lazarus* ganz konkret musikalisch bestimmte Dinge fehlen, die in der Album- und Video-Version sehr stark in eine spirituelle Richtung weisen; ja, man kann sagen, dass einige Textzeilen aufgrund gewisser musikalischer Details eine völlig andere Bedeutung gewinnen.

Was die konkrete Analyse betrifft, möchte ich noch eine weitere Anleihe bei semiotischer Theorie machen – mit dem von Robert Hatten fruchtbar gemachten Begriff der ›markedness‹¹⁵, der Markiertheit: »markedness depends upon, or identifies, an asymmetry of opposition, in which the marked term is more narrowly conceived than the unmarked term [...] the marked is that which is salient, as opposed to an unmarked background.«¹⁶

Markiert sind dementsprechend Ereignisse – musikalische Ereignisse –, die beispielsweise aufgrund stilistischer Konventionen, aber auch aufgrund von Textur und/oder Klanggestaltung aus ihrem Umfeld herausfallen. Diese Ereignisse sind als musikalische Ereignisse in den Verlauf des Stückes eingebunden und können normalerweise nicht an einer anderen Stelle des Stückes stehen, ohne ihre Bedeutung zu verändern. Ihre Deutung ist also vom Gesamtverlauf des Stückes abhängig.

Wenden wir uns nun dem Song selbst zu. Zunächst eine vergleichende Übersicht der drei Songversionen:

14 So in den Covernotizen der CD 1. *Outside*. Siehe auch Johnson 2015.

15 Siehe Hatten 1997.

16 Hatten 1997, 55.

David Bowies Lazarus: Sound, Semiotik, Spiritualität

Bezeichnung Formteil	Takte (nach Transkription ¹⁷)		
›Sonic Event‹			0:00-0:02
Intro a	1-8	8	0:03-0:32
Intro b	9-16	8	0:32-1:02
A	17-24	8	1:03-1:32
Interlude (Intro b)	25-32	8	1:33-2:02
A'	33-42	10	2:04-2:40
Interlude (Intro b)	41-44	4	2:34-3:47
B	45-52	8	2:48-3:15
A''	53-68	16	3:16-4:18
Ab T. 62 kommt Interlude-Material, mit Arsis-Thesis-Vertauschung, hinzu			
Saxophon-Solo	68-85	18	4:16-5:15
(1 Vortakt überlappend + 16 T. + 1 Nachtakt überlappend)			
NB. Der klangliche Umschlagspunkt ist 4:58. Ganz trocken klingt das Sax 5:02			
Outro	85-101	16	5:15-6:22
Intro a-Material	89-92	4	5:34-5:47
(Erster ›Schlag‹ von verzerrter E-Gitarre 5:26)			

Abbildung 3: Zeitliche Strukturierung von David Bowie, *Lazarus*, Albumversion [Blackstar]

Bezeichnung Formteil	Takte		
Intro a	1-4	4	0:00-0:16
Intro b	5-8	4	0:17-0:32
A	9-16	8	0:32-1:01
Interlude (Intro b)	17-20	4	1:01-1:16
A'	21-30	10	1:16-1:54
Interlude (Intro b)	29-32	4	1:46-1:59
B	33-40	8	2:00-2:29
A''	41-58	16	2:30-3:30
Saxophonsolo	57-65	3+4	3:26-3:51
Hörbar geschnitten: T. 68-70, dann T. 77-1.Ton -T. 81 des Albumsolos.			
Der entscheidende klangliche Umschlagspunkt bleibt erhalten			
Outro	85-101		3:52-4:08

Abbildung 4: Zeitliche Strukturierung von David Bowie, *Lazarus*, Video-Version

Bezeichnung Formteil	Takte		
Intro a	1-4	4	0:00-0:16
Intro b	5-8	4	0:17-0:32
A	9-16	8	0:32-1:01
Interlude (Intro b)	17-20	4	1:01-1:16
A'	21-30	10	1:16-1:54
Interlude (Intro b)	29-32	4	1:46-1:59
B	33-40	8	2:00-2:29
A''	41-58	16	2:30-3:30
Saxophonsolo	57-65	3+4	3:26-3:51
Hörbar geschnitten: T. 68-70, dann T. 77-1.Ton -T. 81 des Albumsolos.			
Der entscheidende klangliche Umschlagspunkt bleibt erhalten			
Outro	85-101		3:52-4:08

Abbildung 5: Zeitliche Strukturierung von David Bowie, *Lazarus*, nach CD der Musical-Version

17 Anmerkungen zur ⇨Transkription: Es wurden vor allem die für die Analyse wichtigen Parts herausgeschrieben, nur der Bass ausführlicher, um daran die für Popmusik eher ungewöhnliche, sichtlich vom Jazz beeinflusste Variativität der Gestaltung zu illustrieren.

Allen Versionen liegt der gleiche ›Kernsong‹ zugrunde, der sich auf den ersten Blick beinahe als einfache AABA-Form darstellt (Beispiel 1).



Beispiel 1: Formübersicht des ›Kernsongs‹

Aber nicht nur irritiert, dass der B-Teil zunächst wie ein Chorus und nicht wie eine Bridge klingt; nicht nur irritiert der Gebrauch der ›Interludes‹, der instrumentalen Zwischenspiele, die allmählich immer mehr zur Begleitung werden – mit Arsis-Thesis-Verschiebung im letzten A-Teil (Beispiel 2):

Beispiel 2: Arsis-Thesis-Verschiebung in den Interludes

Im Wesentlichen verfolgt der Song einen einzigen melodisch aufsteigenden Bogen. Die allgemein in Popmusik üblichen Variationen bei der Wiederholung eines Formteils werden der Gestaltung des Gesamtbogens dienstbar gemacht; wenn wir Motivrepetitionen weglassen und den Gesang auf seine Kerntöne reduzieren, ergibt sich in etwa folgende, auch der Hörerfahrung entsprechende Form (Beispiel 3):

Beispiel 3: Melodischer Bogen in *Lazarus*

Unterwegs, im B-Teil, begegnen wir einem interessanten harmonischen Phänomen. Die Wendung zur parallelen Dur-Tonart ist in einem so düsteren Song nicht ungefährlich; Bowie vermeidet Peinlichkeit unter anderem durch den Gebrauch eines sehr ungewöhnlichen, ›markierten‹ Akkordes (Beispiel 4):



Beispiel 4: ›Markierter‹ Akkord
in der Bridge von *Lazarus*

- eine Art ›umgekehrter #9-Akkord¹⁸; der normale #9- ist in Jazz und Pop-Musik gang und gäbe (Beispiel 5):



Beispiel 5: Konventioneller
#9-Akkord

- nicht jedoch die Umkehrung mit übermäßiger Oktave: Die übermäßige Oktave ist in der Popmusik ein sehr rares Intervall, aber David Bowie gehört – wie übrigens auch Prince – zu den wenigen Popmusikern, die vom Intervall der übermäßigen Oktave, vielleicht gerade wegen seiner ›Seltsamkeit‹, gerne Gebrauch machen; ein besonders schönes Beispiel ist der Anfang von *Aladdin Sane* (vom gleichnamigen Album).¹⁹

Das *es* im Bass übt außerdem gleichsam eine Art Druck auf die Gesangslinie aus, die vom ursprünglichen Kernton e^1 zum es^1 absinkt, wodurch der Krafteffekt beim Zurückfallen von C-Dur auf a-Moll, mit wiedergewonnenem e^1 als melodischem Kernton, gesteigert wird (in Beispiel 3 vor A").

Soweit zum generellen Verlauf. Sein ausgeprägt narrativer Charakter ist wohl die Voraussetzung dafür, dass die erst in Album- und Videoverision hinzutretenden klanglichen Besonderheiten ihre Wirkung entfalten können.


Zunächst zur generellen Textur: David Bowie wird auf Album und Video vom Donny-McCaslin-Quartett begleitet, mit Donny McCaslin, Saxophon, Jason Lindner, keyboards und Wurlitzer, Tim Lefebvre, Bass und Mark Guiliana, drums; ferner Ben Monder, Gitarre, der nicht dem Quartett angehört. Die Jazzherkunft

18 In der gängigen Jazz-Terminologie wird das *es* (im Sinne einer unterstellten Terzschichtung) als *dis*, übermäßige None zum Grundton verstanden, daher #9.

19 Bowie 1973.

des Donny-McCaslin-Quartett gibt sich im Reichtum der Detailvariation sofort zu erkennen; in der beigefügten \Rightarrow Teiltranskription des Songs lässt sich gut sehen, wie Tim Lefebvre im Verlauf des Songs vom ursprünglichen Basspattern immer weiter abweicht.


Man kann mit Allan Moore²⁰ der Analyse eine Normtextur von Popsongs zugrundelegen, und von den vier Standardebenen, die Moore nennt – Gesang, Bass, Schlagzeug, harmonische Füllung – weist nur der vierte eine ungewöhnlichere Beschaffenheit auf: Im Vordergrund steht eine sehr ausgesparte Textur hauptsächlich von Saxophon (zweistimmig) und E-Gitarre, teilweise im call-response-Verhältnis. Die E-Gitarre ist extrem verzerrt, üblicherweise wird die Verzerrung – besonders in Hardrock und Heavy Metal – als Ausdruck von Kraft und Gewalt verstanden (›So laut, dass es die Lautsprecher nicht mehr aushalten‹). Aber dieses Ausdrucksmoment verschwindet vollständig, wenn die so verzerrte E-Gitarre generell leiser klingt als das Saxophon, und weicht einem Gefühl des Deplacierten, Unheimlichen: Es bleibt erstens ein unscharfer, sehr geräuschhaltiger Ton, zweitens das Gefühl, dass die verzerrte E-Gitarre nicht so gebraucht wird, wie man es erwartet (Audiobeispiel 1).

 https://storage.gmth.de/proceedings/articles/18/attachments/p16-26_audio_01.aif

Audiobeispiel 1: David Bowie, *Lazarus* (Studioversion), 0:39–1:39

Ferner hört man, anfangs nur sehr leise im Hintergrund, Jason Lindners Keyboard-Arbeit. Soweit im Vordergrund der harmonischen Füll-Ebene Ereignisse – also die dialogisierenden Linien von Gitarre und Saxophon – auftreten, verdecken sie den Keyboard-Hintergrund völlig, aber weil zwischen den Ereignissen lange Pausen liegen, wird zwischendurch immer wieder die Existenz eines fernen Klangbandes wahrnehmbar – die dadurch geschaffene Raumtiefe ist der erste Aspekt, ein reiner Soundaspekt, der in der Musical-Fassung völlig fehlt und die sicherlich wesentlich zum ›mystischen‹ Sound von *Lazarus* beiträgt.


Die Albumversion verstärkt den Charakter der Raumtiefe noch durch einen rätselhaften Klang ganz zu Anfang des Stücks (Audiobeispiel 2).

 https://storage.gmth.de/proceedings/articles/18/attachments/p16-26_audio_02.aif

Audiobeispiel 2: David Bowie, *Lazarus* (Studioversion), 0:00–0:05

²⁰ Moore 2012, 19–28.


An den Klang schließt sich eine eigenartig mäandernde, ausdrucksarme Gitarrenlinie an (T. 1–8 in der ⇒Transkription) – wie sehr sie die Stimmung des Songs bestimmt, zeigt ein Vergleich zur ehrlich harmlosen Einleitung der Musicalversion (Audiobeispiel 3).

 https://storage.gmth.de/proceedings/articles/18/attachments/p16-26_audio_03.aif

Audiobeispiel 3: David Bowie: *Lazarus* (Musicalversion), 0:00–0:07²¹

Die vielleicht wichtigsten Ereignisse jedoch folgen erst nach dem Ende der Gesangslinie; sie finden sich in der Album-, nicht in der Musicalversion, wohl aber im Video, das sie trotz der sicherlich einschneidenden Kürzung von den 6:22 des Albums auf 4:08 beibehält.

Da ist zunächst ein längeres Saxophonsolo, das bis zu seinem Höhepunkt in einem sehr weiten Raum stattzufinden scheint – was wohl teilweise an Verhallung, aber auch an der unterstützenden Keyboard-Arbeit liegt (bei der gewählten, sehr weichen Keyboard-Klangfarbe lässt sich Saxophonhall und Keyboardklang nicht klar voneinander unterscheiden); beim Absturz aus dem Höhepunkt wird der Klang des Saxophons plötzlich viel trockener (Audiobeispiel 4).

 https://storage.gmth.de/proceedings/articles/18/attachments/p16-26_audio_04.aif

Audiobeispiel 4: David Bowie, *Lazarus* (Studioversion), 4:41–5:21

Wie wäre solch eine Stelle zu deuten?

Im letzten A-Teil erklingt mehrfach die Textzeile »I'll be free« – und das im Kontext eines um den Tod kreisenden Songs mit einem Titel, der so oder so Auferstehung zumindest im Sinne eines Lebens nach dem Tode konnotiert, und im Kontext von Video-Szenen, die mehrfach auf Berichte von Nahtod-Erlebnissen anzuspielden scheinen. Während die Saxophonlinie aufsteigt, gewinnt sie klanglich immer weitere Räume – der Absturz ist rasch und landet in einem sehr engen Raumerleben.

Es gibt eine ähnliche Form der Klanggestaltung in einem ebenfalls um Sterblichkeit kreisenden Werk, von dem zumindest nicht ganz auszuschließen ist, dass der an komponierter Musik des 20. Jahrhunderts sehr interessierte David Bowie es kannte: Das wäre Alban Bergs Violinkonzert.


21 https://www.youtube.com/watch?v=dJuJcCx5-xE&list=PLYxA1_mwotozDRRp1XQQBEApS_p0AE0Ns

In Takt 173 seines zweiten Satzes, kurz vor Schluss, steht in der Partitur die folgende Anweisung:

Von hier an übernimmt – dem Publikum hör- und sichtbar zu Bewußtsein kommend – der Solist die Führung über die Violinen und Bratschen, die sich ihm in ihrem gespielten Part nach und nach anzuschließen und auch vortragsmäßig genau anzupassen haben. Bei 186 folgt dann ebenso ostentativ die Lostrennung von diesem Kollektiv.

Das wäre eine Art Halleffekt ohne Elektronik – wobei die Ähnlichkeit der Geste höchstwahrscheinlich nicht durch bewusste Übernahme, wohl aber im Empfinden der Sache begründet sein könnte.

Nach dem Ende des Saxophonsolos erklingt im Video zweimal, in der Albumversion von *Lazarus* sieben Mal ein klanglich scharfes *a* der E-Gitarre, auffallend durch sein isoliertes Auftreten als Einzelton und dadurch, dass ansonsten die E-Gitarre im ganzen Song nicht in ähnlicher Klangfärbung auftritt (Audiobeispiel 5).

 https://storage.gmth.de/proceedings/articles/18/attachments/p16-26_audio_05.aif

Audiobeispiel 5: David Bowie, *Lazarus* (Studioversion), 5:18–5:31

In der Albumversion geschieht dies im Kontext eines allmählichen Zerbröckelns der gesamten Textur; ein Klang, der nach allem vorherigen wie ein gewaltsamer Schlag oder Schnitt klingt. Nun, ich glaube, es ist weder nötig noch sinnvoll, weitere Assoziationen auszuführen; das Ende des 4. Satzes von Berlioz' *Symphonie phantastique* mag einem in den Sinn kommen.

Doch sei abschließend kurz an die Voraussetzungen solcher Klangwirkungen erinnert. Erstens: Sie sind abhängig von ihrer Stellung in der Gesamtnarration; das Gitarren-*a* des Schlusses könnte alle möglichen Assoziationen wecken, wenn es an anderer Stelle und nicht im Kontext einer zerbröckelnden Textur stünde. Zweitens: Sie sind abhängig von der Bereitschaft der Hörer, solche Bedeutungsebenen zuzulassen, sie wenden sich an Menschen, die einen passenden Referenzrahmen mitbringen (beziehungsweise: mitzubringen bereit sind). Insofern liegt auch im Hören ein Bekenntnis, das gegen Kritik machtlos ist. Und doch übersteigt die Kraft des Klangereignisses jede Verbalisierung.

Literatur

- Auslander, Philip (2004), »Performance Analysis and Popular Music: A Manifesto«, *Contemporary Theatre Review* 14/1, 1–13.
- Cumming, Naomi (2000), *The Sonic Self: Musical Subjectivity and Signification*, Bloomington: Indiana University Press.
- Fitch, Richard (2015), »In this Age of Grand Allusion: Bowie, Nihilism, and Meaning«, in: *David Bowie: Critical Perspectives*, hg. von Eoin Devereux, Aileen Dillane, Martin J. Power, New York: Routledge, 19–34.
- Hatten, Robert S. (1997), »Markedness and a Theory of Musical Expressive Meaning«, *Contemporary Music Review* 16/4, 51–63.
- Johnson, Kathryn (2015), »David Bowie is«, in: *David Bowie: Critical Perspectives*, hg. von Eoin Devereux, Aileen Dillane, Martin J. Power, New York: Routledge, 1–17.
- Moore, Allan F. (2012), *Song Means: Analysing and Interpreting Recorded Popular Music*, Farnham: Ashgate Literature.
- Nattiez, Jean-Jacques (1990), *Music and Discourse: Towards a Semiology of Music*, Übs. Carolyn Abbate, Princeton, New Jersey: Princeton University Press.
- Bowie, David und Stephen Dalton (1997), »Drum'n'Bass Oddity« (Interview), in: *New Musical Express* 1. Februar.

Video

- Bowie, David / Renck, Johan (2016), *Lazarus*. <https://www.youtube.com/watch?v=y-JqH1M4Ya8> (26.7.2020)

Audio

- Bowie, David (1973), *Aladdin Sane* RCA Victor RS 1001 (LP), (1984) RCA PD 83890 (CD).
- Bowie, David (2016), *Blackstar* Columbia 88875173862.
- Bowie, David (2016), *Lazarus (Musical) Original Cast Recording* Columbia 88985374912 (2 CDs).

© 2020 Hubertus Dreyer (hubertus@temporubato.com)

Robert Schumann Hochschule Düsseldorf

Dreyer, Hubertus (2020), »David Bowies *Lazarus*: Sound, Semiotik, Spiritualität«, in: »Klang«: *Wundertüte oder Stiefkind der Musiktheorie. 16. Jahreskongress der Gesellschaft für Musiktheorie Hannover 2016* (= GMTH Proceedings 2016), hg. von Britta Giesecke von Bergh, Volker Helbing, Sebastian Knappe und Sören Sönksen, 411–423. <https://doi.org/10.31751/p.18>.

veröffentlicht / first published: 01/10/2020

Asita Tamme

Sound Kitchen

Sampling in der Popmusik

ABSTRACT: Klassische Analysewerkzeuge stellten lange Zeit den Schwerpunkt der Musikwissenschaft und Musiktheorie bei der Betrachtung von Populärmusik dar. Dass die sogenannten primären Parameter (Melodik, Harmonik, Rhythmik und Form) wenig Aufschluss über die Individualität eines Songs preisgeben, scheint mittlerweile unbestritten. Verweise darauf, dass auch die Interpretation und Tonstudioteknik Bestandteil der Untersuchung sein sollten, finden sich schon Mitte der 60er Jahre.¹ Daraus resultiert eine stärkere Einbeziehung dieser sekundären Klangparameter und damit des Sounds. Den Schwerpunkt dieses Textes bilden das Sampling und das daraus entstehende elementare Klangereignis. Welche Funktionen nimmt das Sampling innerhalb der Musik ein? Und wie kann diese Art von Klangereignis analytisch betrachtet werden? Anhand musikalischer Beispiele soll aufgezeigt werden, wie sich bis heute eine neue Klangästhetik aus den technischen Möglichkeiten entwickelt hat. Die Betrachtung des Songs »Running« von Moderat soll zudem eine mögliche Form der analytischen Auseinandersetzung mit samplebasierter Musik aufzeigen.

For a long time, classical analytical tools represented the focus area of musicology and music theory in researching popular music. It is now known that the primary parameters (melody, harmony, rhythm, and form) do not give enough information about the individuality of a song. From the mid-1960s we can find references to analyses which consider not only the primary parameters but also the performance and the recording technology. As a result, secondary sound parameters and sound in general became more involved. Sampling as an elementary sound event forms the focus of the following text. What function does it have in music? How can this type of sound event be observed in an analytical way? Musical examples show the development of a new sound aesthetics which came along with the development of technical opportunities. The song »Running« by Moderat provides an example of an analytical discussion of sample-based music.

Schlagnworte/Keywords: Analyse; analysis; Hip Hop; hip hop; popular music; Populärmusik; Sampling; sampling; sound design; Sounddesign

1 Vgl. Pfeleiderer 2008.

»Sampling als ästhetisches Verfahren betrifft die Gestaltung von Samples und nicht von aufgezeichneter Musik.«²

Um dieser Aussage Rolf Großmanns folgen zu können, müssen einige Aspekte beleuchtet werden. Der vorliegende Text nimmt das Sampling in Populärmusik zum Gegenstand der Untersuchung. Dabei stellt sich zunächst die Frage, worum es sich bei den Termini Sampling und Sample überhaupt handelt. Es soll dahingehend ein Einblick in den technischen Hintergrund, aber auch in den musikalischen Ursprung gegeben werden.

In der Populärmusik ist Sampling seit längerem ein fester Bestandteil und tritt in den facettenreichsten Formen auf. Untersuchungen zum Sampling finden sich vor allem, wenn auch nur in geringem Maße, innerhalb der Hip Hop Studies. Es ist daher nicht verwunderlich, dass kaum etwas darüber bekannt ist, wie sich das Sampling in anderen Musikrichtungen im großen Pool der Popmusik verhält. Kautny bezeichnet Sampling als »weißen Fleck auf der musikwissenschaftlichen Landkarte«³. Konkrete musikalische Analysen finden sich kaum. Zu nennen sind hierbei Adam Krims⁴ und Michael Rappe⁵, die sich dem Sampling im Hip Hop nähern.

Sampling

Der technische Hintergrund

Kautny beschreibt Sampling als »virtuoses Verfahren der Zusammenfügung vorgefundener auditiver Quellen [...], in dem Klänge zitiert, collagiert, montiert und technisch durch analoge wie digitale elektronische Speicher- und Verarbeitungsmedien transformiert werden [...]«. ⁶ Mit der Entwicklung des ersten Samplers, dem Fairlight CMI (Computer Musical Instrument), der 1979 auf den Markt kam, können Klänge gespeichert, bearbeitet und mit Hilfe einer Keyboardtastatur abgespielt werden. Die Digitalisierung der analogen Signale erfolgt durch Abtas-

2 Großmann 2005a, 321.

3 Kautny 2010, 5.

4 Vgl. Krims 2000.

5 Vgl. Rappe 2010.

6 Kautny 2010, 1.

zung der Amplitude in regelmäßigen Abständen mittels eines Analog-Digital-Wandlers. Dabei werden dem analogen Audiosignal in bestimmten Abschnitten Ausschnitte (Samples) entnommen. Aus diesen Näherungswerten entsteht das digitale Signal. Je höher die Samplerate, desto öfter werden Samples entnommen. Die Bittiefe gibt an, wie hoch die Amplitude eines jeden Samples aufgelöst wird. Auch die bislang analogen Drum-Computer wie der Roland TR-808 bekommen durch die Digitalisierung Konkurrenz. Mit dem Linn LM-1⁷ setzt sich auch hier die samplebasierte digitale Klangerzeugung durch. Die anfängliche Hauptfunktion des Samplings ist die Simulation von anderen Instrumenten.

Der musikalische Ursprung

Das Spiel mit zuvor aufgezeichneten Klängen, in dem unter anderem Geräusche für Kompositionen verwendet wurden, beginnt Mitte des 20. Jahrhunderts mit der ›Musique Concrète‹. Allerdings ist hier eine Manipulation der vorhandenen Klangquellen nur analog und damit in begrenztem Maße möglich. Die musikalische Grundidee des Samplings, aus vorhandenen Klangsegmenten und ihrer Verarbeitung eine neue Komposition entstehen zu lassen, ist hiermit aber geschaffen. Auf Seiten der Populärmusik wird der Weg zum Sampling durch die auditive Medienmontage während der siebziger Jahre im Rap und Hip Hop geebnet. Die sogenannte DJ-Culture verbindet die »gestalterische Aneignung des in den Medienarchiven gespeicherten Materials mit den bisher hinter Studiotüren versteckten technischen Produktionsverfahren wie Mix, Klangmanipulation und Drum-machines in einem Live-Dispositiv«⁸.

Als erste kommerziell verbreitete Rap-Schallplatte gilt die Single *Rapper's Delight* (1979, Sugar Hill Gang, Sugar Hill Records) der Band Sugar Hill Gang. Sie führte die DJ- und Rap-Praxis von den Blockpartys der Bronx in die Welt hinaus. Die ersten Montagearbeiten auf Vinyl vollbrachten Grandmaster Flash and the Furious Five 1981 mit der Veröffentlichung ihres Albums *The Adventures of Grandmaster Flash on the Wheels of Steel*. Zeitlich ist der Sprung zum Sampling mit der Digitalisierung schon vollzogen. Anfang der achtziger Jahre hat die neue Technologie ihre Premiere. Das Sampling betritt mit dem Fairlight⁹ und Syncla-

7 Dieser, 1978 von Roger Linn entwickelt, stand 1983 erstmalig zum Verkauf.

8 Großmann 2005a, 319.

9 Das Fairlight CMI (Computer Musical Instrument) war der erste digitale Synthesizer mit Sampling-Technik. 1979 waren die ersten Exemplare auf dem Markt.

vier 1979 die Bühne und eröffnet die Möglichkeit der digitalen Klangaufzeichnung. Der Hip Hop beginnt sich neu zu orientieren: Die Materialverarbeitung wird durch im Sampler integrierte DJ-Techniken vereinfacht, Sounds werden nicht mehr nur aus bestehenden Audioquellen geschöpft, sondern aus verschiedensten, vor allem alltäglichen Klängen generiert. Es entsteht in den folgenden Jahren bis heute ein Rap-Stil, der von urbanen Soundscapes geprägt ist. Das einst aus der DJ-Technik stammende Vinyl-Kratzen ist zu einem gängigen Produktionsmittel geworden, welches Authentizität vermitteln soll. Heute ist die Produktion eines Scratches nicht mehr nur auf Plattentellern herstellbar und ›hipper‹ Bestandteil vieler Pop-Produktionen.

Sampling als Untersuchungsgegenstand

Funktionen von Sampling

Die Funktionen des Samplings sind vielfältig und für einige Musikstile kennzeichnend. Im Hip Hop findet sich das Sampling vor allem als Zitierform wieder. Hierbei werden die Samples als Zitate oder Verweise auf andere Künstler*innen verwendet, einmal mehr und einmal weniger offensichtlich. Damit wird ein ausgewählter Kreis von Kenner*innen angesprochen.

Die Form des Zitierens kann allerdings sehr unterschiedlich ausfallen. Betrachtet man beispielsweise den Song »Work it« (2002, *Under Construction*, Elektra/Time Warner) von der Produzentin, Komponistin und Performerin Missy Elliott, finden sich hier insgesamt 13 Samples, die zum größten Teil von einer bereits bestehenden Soundquelle gesampelt und weiterverarbeitet wurden. Darunter zu finden sind Scratches, Sound- oder Rhythmus-elemente aus anderen Musikstücken, wobei die Scratch-Figuren zum Teil selbst aus verschiedenen Soundquellen neu montiert wurden. Auch der Hauptgroove besteht aus unterschiedlichen Samples.¹⁰ Es handelt sich um einen Drumcomputer-Rhythmus, der mit dem CR-78 von Roland hergestellt wurde.¹¹ Die Quelle eines dieser 13 Samples ist hierbei leicht wiederzuerkennen: Rock Master Scott & The Dynamic Three veröffentlichten 1984 den Song *Request Line*. Das Intro des Originals besteht aus einer drei-

¹⁰ Vgl. Rappe 2010.

¹¹ Hip Hop-Größen wie Grandmaster Flash haben mit dem CR-78 viele ihrer Hits produziert (vgl. Rappe 2010).

stimmigen zweitaktigen Gesangslinie, deren Sound und Harmonik bei »Work it« durch den Einsatz von nicht näher bestimmbareren Frequenzfiltern, Vocoder- und Flangereffekten stark verfremdet wurde. Auch die am Anfang stehende Scratch-Figur¹² stammt aus *Request Line* und verarbeitet das Wort »DJ«.

Alle 13 Samples als Verweise bzw. als Zitate wahrzunehmen, ist für den einen oder anderen nicht leicht. Hierbei wird klar, dass diese sehr wahrscheinlich nur von Kenner*innen oder Angehörigen der Hip Hop-Produzentszene identifiziert werden. Michael Rappe, der jahrelang als Rapper und DJ aktiv war, interpretiert die Samples als Verweise auf die unterschiedlichen Phasen des Hip Hops.¹³ Die Funktion der Bezugnahme auf andere Künstler*innen fällt in die Gestaltungspraxis der DJ-Culture, die Großmann zu den Gestaltungsmöglichkeiten des Samplings zählt.¹⁴ Dabei geht es um das Spiel mit den zwei Plattenspielern, die jeweils Einfluss auf die Zeitachse und die Manipulation des Signals durch den Mixer ermöglichen. Workstations bzw. heutige Pad-Controller ermöglichen zudem ein intuitives Abspielen der Samples. Der Sampler wird zum Musikinstrument, bei dem die einzelnen Samples auf die Pads verteilt und per Hand eingespielt werden können.

Die direkte Übernahme von Samples verweist zum einen auf ihre Quellen und will damit eine Botschaft übermitteln oder einen kulturellen Bezug herstellen. Meistens – und anders als bei »Work It« – sind es längere Melodie- oder Gesangssamples, die von Soul- oder Jazzplatten stammen. Bei Kayne West finden sich hierzu unzählige Beispiele, ähnlich wie bei N.W.A., die über die Rhythmus- und Bläser-Spur aus *Express Yourself* (1970, Warner) von Charles Wright ihren eigenen Text gelegt haben. Zum anderen werden einige Samples zwar direkt übernommen, fügen sich aber als Teil eines komplett neuen Arrangements ein, werden damit neu kontextualisiert und erhalten eine andere Ästhetik. Dies sei an dem Song »Don't Stop the Music« (2007, *Good Girl Gone Bad*, Def Jam) von Rihanna verdeutlicht. Hier findet das Outro (3'59–4'17) von Michael Jacksons »Wanna Be Startin' Somethin« als Klangfläche und zugleich rhythmisches Pattern eine neue Verwendung und Funktion. Das Sample taucht dabei mal mehr und mal weniger auffällig an der Klangoberfläche auf. Die meiste Zeit ist die Klangfarbe des Samples durch einen sich immer wieder öffnenden und schließenden High-Cut-Filter in Bewegung. Das Sample fungiert in solchen Momenten

12 Für eine Transkription der Scratch-Figur siehe Rappe 2010, 4.

13 Vgl. Rappe 2010.

14 Vgl. Großmann 2005a.

stärker als Klangfläche, unterstützt zeitgleich aber die rhythmische Struktur. Was bei Michael Jackson als Backing Vocals im Outro eingesetzt wird, findet sich bei Rihanna als ein festes Arrangement-Element wieder, das erst am Ende des Songs wirklich als Sample deutlich wird.

Als weitere Gestaltungsweise des Samplings formuliert Großmann die »experimentellen Strategien«.¹⁵ Diese nutzen die Möglichkeiten der Materialbeherrschung zum Finden einer eigenständigen Ästhetik, die sich meist aus der Kreation neuer Sounds definiert. »Klangsynthese, Computermusik und Sampling laufen dabei zu einem kaum mehr zu trennenden Gemisch elektronisch-digitaler Klangproduktion zusammen.«¹⁶ Die Herkunft der Klänge ist im Rahmen der »experimentellen Strategien« oft nicht identifizierbar und selbst die Produzent*innen kennen die ursprüngliche Quelle aufgrund der vielfältigen Verarbeitung meist nicht. Der Einfluss der Technologie und der Aspekt der Rekombination der jeweiligen Geräte sind hierbei evident. Vor allem Tracks aus dem Bereich Dance, Dub und Electronica basieren auf solch einer Art von Sampling. Hier steht das Sounddesign im Mittelpunkt und die Musik als Ganzes ist stärker an der Tanzfläche orientiert als am Transport einer Botschaft.

Neben Flächen, die entweder synthetisch oder mit Hilfe von Samples erzeugt werden, nehmen die Samples auch deutlich die Funktion des rhythmischen Elements ein. Man findet kaum Titel aus dem elektronischen Bereich, deren Beat nicht auch aus Samples generiert wurde. Ein am Sounddesign orientiertes Sampling arbeitet auf eine viel subtilere Weise als die zuvor genannte, indem dafür gesorgt wird, dass die ursprüngliche Klangquelle nicht so deutlich erkennbar wird. Allzu direkte instrumentale oder stilistische Bezüge werden hier vermieden. Dies führt zu einem durchweg synthetischen Klangbild, »einer medieninternen Soundwelt, einem Universum falscher Klänge [...]«.¹⁷ Im Hinblick auf das Sounddesign innerhalb der Electronica/Dance Music sind folgende Arbeitsweisen der Signalverarbeitung für das Sampling charakteristisch:

1. die Zerkleinerung des Materials,
2. das Kreieren eigener Samples durch selbst aufgenommene Klänge,
3. die Transformation der Klänge und deren erneute Speicherung.

15 Ebd.

16 Großmann 2005b, 226.

17 Ebd., 53.

Die Verschleierung der ursprünglichen Qualität des Signals wird durch zahlreiche Effekte und Anpassungsmöglichkeiten erzeugt. Dabei kann jedes Signal zum Beat werden. Dazu schreibt Butler:

Producers often construct intricate drum patterns from multiple sound sources; every drum hit that appears in a particular measure might come from a different source. Although these sources are often percussion-based [...], this is certainly not a requirement; any sound can be chosen and recontextualized as a percussion instrument.¹⁸

Der Sampler ist mittlerweile mit mehr als den gängigen DJ-Techniken ausgestattet. Es werden immer neue Tools für Sequencer entwickelt, in denen sich Samples auch durch Programmierung unterschiedlich und intuitiv durch die Eingabe am Keyboard rhythmisieren lassen. Ein Beispiel dafür ist das Stück »Running« der deutschen Elektro-Gruppe Moderat. Hier übernimmt ein Sample den Hauptgroove. Vermutlich wurde ein vergleichbares Modul wie Stutter Edit verwendet.

Sampling hat auch eine strukturierende Funktion und übernimmt damit die Aufgabe des klassischen Drum-Fills, indem es Übergänge zwischen den einzelnen Teilen eines Songs schafft. Dabei kann ein crescendoendes Reverse-Sample zu einem unerwarteten Break führen oder – was oft der Fall ist – den Chorus einleiten.

Das Sampling vereint also folgende Funktionen:

1. die Simulation anderer Instrumente,
2. das Zitieren und die Bezugnahme auf andere Künstler*innen,
3. das Sounddesign in Form von Klangflächen,
4. das rhythmische Element als Drum-Simulation oder Klangereignis,
5. das strukturierende Element als Überleitung oder Verbindung verschiedener Formteile.

Versuch einer Analyse: »Running« von Moderat

Im Folgenden soll der Titel »Running« des Albums *III* (2016, Monkeytown Records) von Moderat hinsichtlich der Arbeit mit Samples untersucht werden. Dabei geht es um die Funktion sowie die Verarbeitung der einzelnen Samples und darum, in welcher Weise diese zu einer Komposition zusammengeführt werden. Aufgrund der fehlenden Expertise über bestimmte Produktionsmittel kann hierbei jedoch nicht der exakte Produktionsvorgang nachvollzogen werden. Es soll

¹⁸ Butler 2006, 61.

dennoch ein Versuch der Beschreibung der ausschließlich auditiv vorliegenden Quelle durchgeführt werden.

Das Elektro-Trio Moderat bildete sich 2002 aus dem DJ-Duo Modeselektor, Ger- not Bronsert und Sebastian Szary, und dem Musiker Sascha Ring aka Apparat. Am Beginn von Moderat stand zunächst die Idee einer Jam-Session mit Improvi- sation. Daraus ergaben sich regelmäßige Projekte, die später in mehrere Album- Produktionen mündeten. Nach zwei erfolgreichen Alben, von denen eines in die Top 10 der deutschen Album-Charts aufstieg, erschien Ende März 2016 das dritte Album *III* mit dem Track »Running«.

Sampling in Konzept und Komposition

Für die Untersuchung wurde ein Songverlauf¹⁹ erstellt, der zum einen den forma- len Aufbau der Komposition und zum anderen das Auftreten der verschiedenen Samples veranschaulichen soll. Im weiteren Verlauf des Textes wird darauf im- mer wieder Bezug genommen.

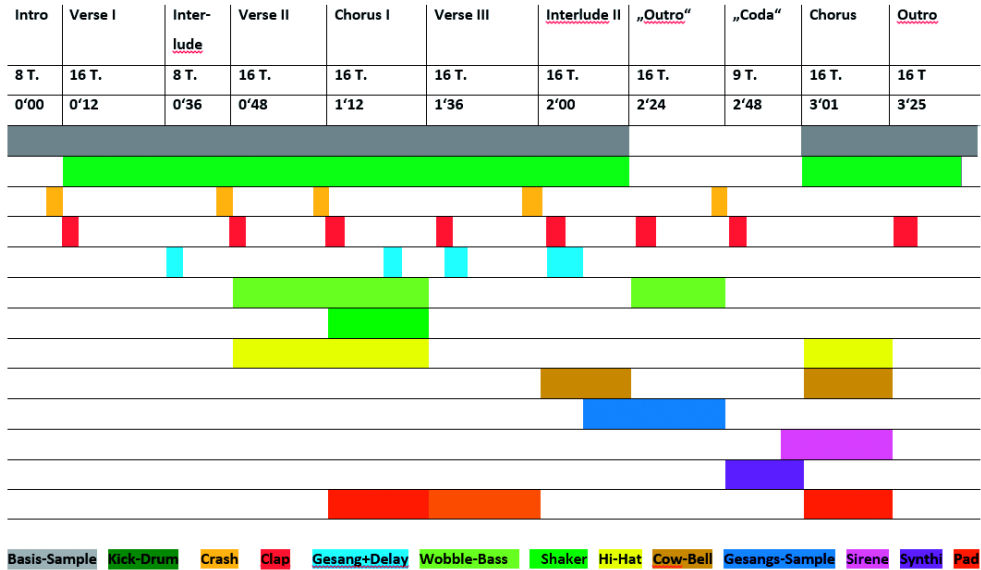
Gleich zu Beginn von »Running« ertönt ein Sample, welches die Basis des ge- samten Tracks bildet. Dessen ursprüngliche Audioquelle stellt ein Gesangssample dar, welches durch Filter bearbeitet und mit einem Tool rhythmisiert wurde.²⁰ Nach sieben Takten – wir befinden uns, für Popmusik ungewöhnlich, in einem $\frac{3}{4}$ - Takt – taucht ein rückwärts abgespielter Crashbecken-Sound auf, der sich mit einem Ping-Pong-Delay crescendierend durch das Stereo-Panorama zieht.²¹ Als Auflösung des Crescendos wird in Takt neun auf der Eins ein Clap ergänzt, wel- cher sich ebenfalls von rechts nach links im Audio-Bild bewegt. Diese beiden perkussiven Samples bilden hier den Übergang vom Intro zum ersten Verse und nehmen damit eine strukturierende Funktion ein.²²

19 Vgl. Beispiel 1.

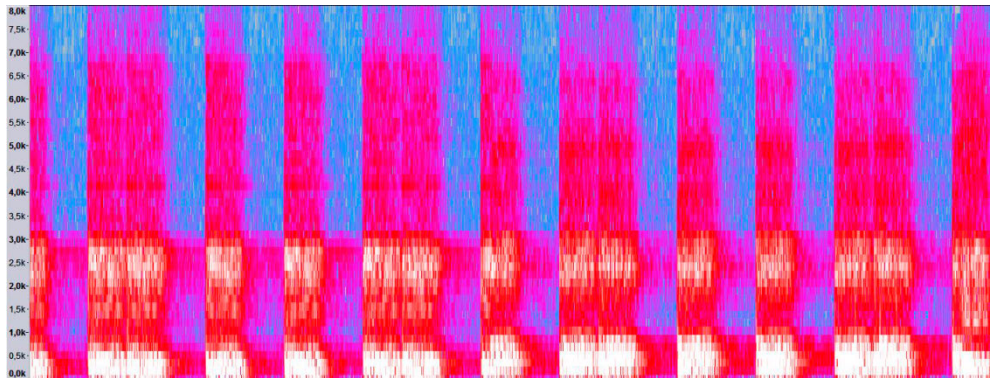
20 Vgl. Beispiel 2.

21 Als Überblick zum Songverlauf vgl. Beispiel 1.

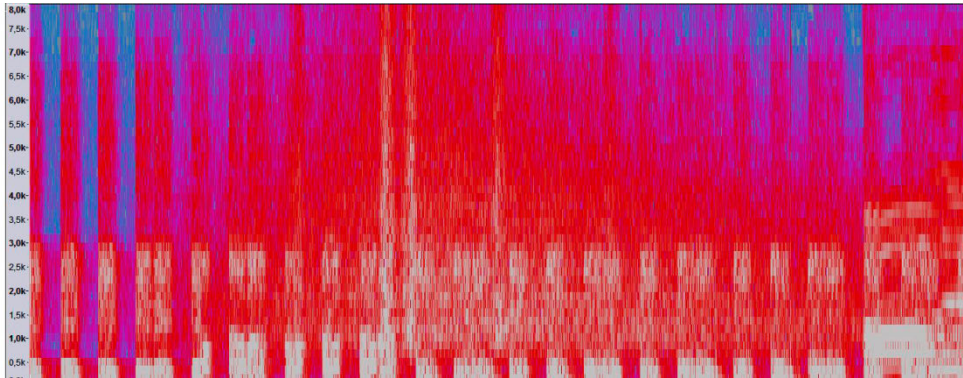
22 Im Folgenden wird der Begriff des Überleitungssamples für die Kombination der beiden Samples verwendet (vgl. Beispiel 3).



Beispiel 1: Songverlauf von »Running« ohne Gesangsspur mit den wichtigsten Samples



Beispiel 2: Spektrum des Basis-Samples aus »Running« (erstellt mit Audacity)



Beispiel 3: Übergang vom Intro zum ersten Verse, Basis-Sample bleibt erhalten, Crash und Clap treten hinzu und verschwinden wieder (erstellt mit Audacity).

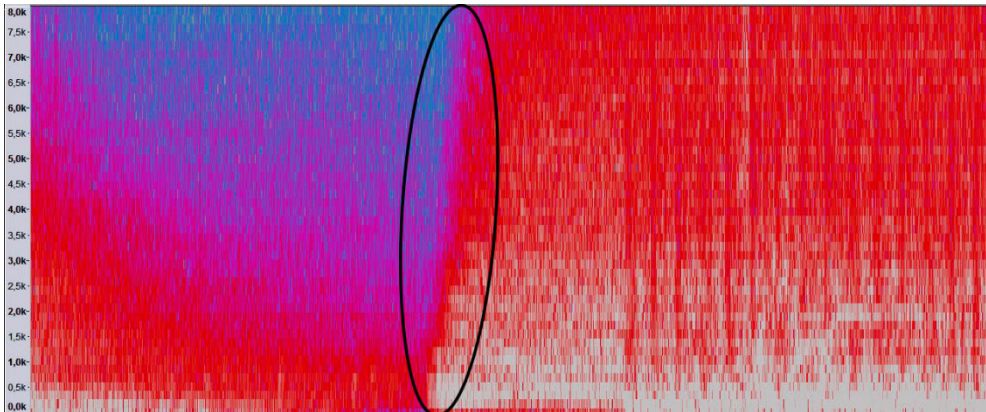
Im Verse tritt eine Kick-Drum hinzu, die den Puls durch Viertel weiterführt und verstärkt. Insgesamt ist der Verse durch die sparsame Instrumentierung sehr schlicht gehalten und bildet damit einen Kontrast zum später erklingenden Chorus. Auf dem Weg dorthin wird ein achttaktiges Interlude eingeschoben, welches durch ein neues Sample charakterisiert wird. Ein weiteres Gesangssample wurde in seiner Frequenz erhöht und mit einem rhythmisierenden Delay versehen²³, sodass der Klangeindruck eines Vogels entsteht. Dieser Sound durchzieht vier Takte des Interludes, welches wiederum in das Überleitungssample mündet und damit in den Chorus führt.

Neben der Kick-Drum kommt nun als klassisches Schlagzeug-Element ein Hi-Hat-Imitat hinzu, sowie ein Wobble-Bass für die tiefen Frequenzen. In der zweiten Chorushälfte werden noch ein Shaker und eine weitere Klangfläche, bestehend aus einem liegenden Gesangssample, hinzugefügt. Das Additionsprinzip hat an dieser Stelle seinen Höhepunkt erreicht, in welchem alle bisher verwendeten Samples zusammenlaufen. Die Dramaturgie wäre für den Rezipienten unbefriedigend, würde sich nicht ein Kontrast anschließen. Moderat erfüllen die Erwartung und dünnen die Spuren bis auf das Basis-Sample, die Kick-Drum und den Gesang aus. Das einzige Element, das sich vom ersten Verse unterscheidet, ist das flächige Gesangssample, welches leise im Hintergrund mitläuft.

Das zweite Interlude ist deutlich länger als das erste. In seinen 16 Takten entsteht ein Wechselspiel der Gesangssamples, die rhythmisch gegeneinander laufen und über dem durchlaufenden Beat ein- und ausfaden. Die durchdringende Kick-

²³ Vgl. Gesang+Delay in Beispiel 1.

Drum verschwindet schlagartig nach dem Überleitungssample. Es bleiben das Wechselspiel der Gesangssamples und ein dröhnender Bass, die zu einer weiteren Überleitung mit Crash und Clap hin ausschwingen. Die nächsten neun Takte könnte man als eine Art Coda auffassen. Die übrig gebliebene Synthi-Linie über ein paar rauschenden Klängen erweckt den Eindruck, dass der Track sich dem Ende nähert. Mit einem Sirenen-Sound wird man allerdings wieder in den elektronischen Klangteppich zurückgeworfen.²⁴



Beispiel 4: Spektrum des Übergangs von Coda zu Chorus, mittig beginnt der Sirenen-Sound (schwarze Markierung) (erstellt mit Audacity).

»So I keep on running« singt Sascha Ring passend, nachdem der Track wieder Erwarten doch weiterläuft: ein letzter Chorus im Additionsprinzip, bevor ein letztes Mal der Clap erklingt. Danach gestalten das Basis-Sample und die Kick-Drum das 16-taktige Outro, in dem das stotternde Gesangssample den letzten Takt des Tracks allein bespielt.

Betrachtet man die Art der Verwendung der Samples, wird klar: Sampling ist Konzept. Nicht nur weil charakteristische Samples der Strukturierung des Tracks dienen, sondern weil die Samples ein filigranes Klanggeflecht bilden. Jedes Sample erfüllt innerhalb der Komposition eine bestimmte Funktion.²⁵ Klangflächen, Klangereignisse und rhythmische Elemente prägen den Song genauso wie das

²⁴ Vgl. Beispiel 4.

²⁵ In Bezug auf die zuvor genannten Funktionen des Samplings werden hier alle Funktionen mit Ausnahme des Bezugnehmens auf andere Künstler*innen bedient.

Spiel mit Kontrasten und eine durchdachte Dramaturgie, die durch den Umgang mit den einzelnen Samples an Gehalt gewinnt.

Analysemethoden – ein Fazit

Sampling hat die Popmusik tiefgreifend in ihrer Klangästhetik beeinflusst und ist zu einem wichtigen Gestaltungsmittel geworden. Die Transformationsmöglichkeiten durch die Frequenzbeeinflussung wie EQ, Kompressor oder Limiter und entsprechende Effektgeräte (Verzerrer, Wah-wah, Harmonizer, Chorus, Phaser) sind vielseitig und werden stetig durch neue Features klangtechnisch erweitert.

Bei der musikalischen Analyse ist es einfacher, stationäre Klänge, Geräusche oder Texturen zu beschreiben, als die Ein- und Ausschwingvorgänge sowie charakteristische Veränderungen im Frequenzspektrum.²⁶ Dies ist bei samplebasierter Musik weitaus komplizierter und wahrscheinlich ein Grund dafür, dass Methoden der Analyse dieser Merkmale nicht-stationärer Klänge noch am Anfang stehen. Die klassischen Analysewerkzeuge²⁷ der Musiktheorie reichen hier nicht aus und führen zu keinen ästhetisch relevanten Ergebnissen. Denn bislang ist innerhalb der Musikwissenschaft und -theorie zu wenig über die verwendete Technologie, die Kompositionspraxis, die unterschiedliche Verwendung gleicher Samples durch verschiedene Produzent*innen und über die songinterne Struktur der verwendeten Samples in der Vielzahl an Songs in der Popmusik bekannt. Kautny nennt als möglichen Ausweg aus der »analytischen Sprachlosigkeit« die Verknüpfung von Wissenschaft und Theorie mit der Produktionspraxis.²⁸ Die Wissenschaftler*innen besitzen meist nicht die nötige Expertise, um samplebasierte Musik tiefergehend zu analysieren. Der Dialog mit den Produzent*innen selbst wäre ein Lösungsansatz für dieses Problem, in dem sich jedoch ein weiteres verbirgt: Produzent*innen sprechen ungern über die Produktionsweise ihrer Komposition und im Speziellen über das Sampling, da in vielerlei Hinsicht die Befürchtung besteht, in einen rechtlichen Konflikt bezüglich der Soundquelle zu geraten.

26 Vgl. Pfeleiderer 2003, 22.

27 Damit sind vor allem die »schulmäßigen« Analysemethoden des hochschulischen Lehrbetriebs gemeint. Die Betrachtung der elektroakustischen (E-) Musik wird von dieser Anmerkung ausgenommen.

28 Vgl. Kautny 2010, 7.

Literatur

- Butler, Marc J. (2006), *Unlocking the Groove. Rhythm, Meter, and Musical Design in Electronic Dance Music*, Bloomington: Indiana University Press.
- Goodwin, Andrew (1990), »Sample and Hold: Pop Music in the Digital Age of Reproduction«, in: *On Record: Rock, Pop, and the Written Word*, hg. von Simon Frith und Andrew Goodwin, New York: Routledge, 258–273.
- Großmann, Rolf (2005a), »Collage, Montage, Sampling. Ein Streifzug durch (medien-) materialbezogene ästhetische Strategien«, in: *Sound. Zur Technologie und Ästhetik des Akustischen in den Medien*, hg. von Harro Segeberg und Frank Schätzlein, Marburg: Schüren, 308–331.
- Großmann, Rolf (2005b), »Gespielte Medien. Materialbezogene ästhetische Strategien von der Collage zum Sampling«, in: *Industrialisierung und Technologisierung*, hg. von Elke Bippus und Andrea Sick, Bielefeld: transcript, 210–235.
- Großmann, Rolf (2003), »Spiegelbild, sprechender Spiegel, leerer Spiegel. Zur Mediensituation der Clicks & Cuts«, in: *Soundcultures. Über elektronische und digitale Musik*, hg. von Marcus S. Kleiner und Achim Szepanski, Frankfurt/M.: Suhrkamp, 52–68.
- Großmann, Rolf (1995), *Xtended Sampling II-HTML Statements*. <http://archiv.laudioll.de/webseiten/xsamp/xsampfr.htm> (21.3.2019)
- Kautny, Oliver (2010), »Talkin' All That Jazz – Ein Plädoyer für die Analyse des Sampling im HipHop«, *Samples. Notizen, Projekte und Kurzbeiträge zur Populärmusikforschung* 9, hg. von Ralf von Appen, André Doehring, Dietrich Helms und Thomas Phleps. www.aspm-samples.de/Samples9/Kautny.pdf (21.3.2019)
- Klammt, Sascha aka Quasi Modo (2010), »Das Sample – Eine einzigartige Momentaufnahme als Basis für eine neue Komposition«, *Samples. Notizen, Projekte und Kurzbeiträge zur Populärmusikforschung* 9, hg. von Ralf von Appen, André Doehring, Dietrich Helms und Thomas Phleps. www.aspm-samples.de/Samples9/klammt.pdf (21.3.2019)
- Krims, Adam (2000), *Rap Music and the Poetics of Identity*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Pfleiderer, Martin (2003), »Gestaltungsmittel populärer Musik. Versuch einer Systematik«, in: *Samples. Notizen, Projekte und Kurzbeiträge zur Populärmusikforschung* 2, hg. von Ralf von Appen, André Doehring, Dietrich Helms und Thomas Phleps. <http://www.aspm-samples.de/Samples2/pfleidep.pdf> (21.3.2019)
- Pfleiderer, Martin (2008), »Musikanalyse in der Popmusikforschung. Ziele, Ansätze, Methoden«, in: *PopMusicology. Perspektiven der Popmusikwissenschaft*, hg. von Christian Bielefeldt, Udo Dahmen und Rolf Großmann, Bielefeld: transcript, 153–171.
- Rappe, Michael (2010), »Die Funktion des Sampling in der Musik Missy Elliotts. Eine Analyse der Komposition *Work It*«, *Samples. Notizen, Projekte und Kurzbeiträge zur Populärmusikforschung* 9, hg. von Ralf von Appen, André Doehring, Dietrich Helms und Thomas Phleps. www.aspm-samples.de/Samples9/rappe.pdf (21.3.2019)

Diskografie

- Elliott, Missy (2002), »Work it«, auf: *Under Construction*, Elektra/Time Warner. Elektra 7559-62813-2.
- Grandmaster Flash and the Furious Five (1981), *The Adventures of Grandmaster Flash on the Wheels of Steel*, Castle Music.
- James, Bob (1975), »Take Me to the Mardi Gras« auf: *Two*, wiederveröffentlicht auf: *One, Two, Three & B74 – The Legendary Albums*, (2003) Tappan Zee Records/Chappel North America, Union Square Music. METRCDC515.
- Moderat (2016), »Running«, auf: *III*, Monkeytown Records.
- Rihanna (2007), »Don't Stop the Music«, auf: *Good Girl Gone Bad*, Def Jam.
- Rock Master Scott & The Dynamic Three (1984), *Request Line/The Roof is on Fire*, 12" Vinyl, ARS/Channel Records. Channel 12/41.
- Run-D.M.C. (1986), »Peter Piper«, auf: *Raising Hell*, Arista Records/BMG, Profile. 07822-16408-2.
- Sugarhill Gang (1979), »Rapper's Delight«, auf: *Sugarhill Gang*, Sugar Hill Records.
- Wright, Charles (1970), »Express Yourself«, auf: *Express Yourself*, Warner.

© 2020 Asita Tamme (kontakt@asitatamme.de)

Tamme, Asita (2020), »Sound Kitchen. Sampling in der Popmusik«, in: »Klang«: *Wundertüte oder Stiefkind der Musiktheorie. 16. Jahreskongress der Gesellschaft für Musiktheorie Hannover 2016* (= GMTH Proceedings 2016), hg. von Britta Giesecke von Bergh, Volker Helbing, Sebastian Knappe und Sören Sönksen, 425–438. <https://doi.org/10.31751/p.19>.

veröffentlicht / first published: 01/10/2020

Elke Reichel

Musiktheorie zum Klingen gebracht

Wege in die künstlerisch-pädagogische Praxis

ABSTRACT: Der Beitrag vermittelt Ansätze zu einem Theorie- und Gehörbildungsunterricht, der die Berufsziele und künstlerischen Neigungen der Studierenden als Inspiration zur Entwicklung innovativer Methoden nutzt. Dazu bedarf es seitens des Lehrenden einer genauen Kenntnis der wissenschaftlichen Inhalte einerseits sowie der künstlerischen und pädagogischen Praxis andererseits. Gleichzeitig ist eine Offenheit des Lehrer-Schüler-Diskurses für die schöpferischen Beiträge beider Seiten unabdingbar – nicht selten sind es die Anregungen von Studierenden, die faszinierende Erkenntnisse für Lernende und Lehrende möglich machen. So kann Gehörbildung anhand beliebiger Titel aus Rock und Pop zur Entdeckungsreise in eine Welt musikalischer Archetypen werden – z.B. bizarr verkleidet in den Songs der Rockband *Knorkator*. Praxisverfügbarkeit von Theorie bedeutet, dass der Weg zwischen Konzept und klingender Umsetzung jederzeit in beide Richtungen begehbar ist. Sie impliziert, dass Musiker und Pädagogen sich als Künstler in umfassendem Sinn verstehen. Als Beispiel für ein Fächer und Institutionen verbindendes Projekt beschreibt die Autorin die Entwicklung eines Schulmusicals durch Studierende von der Auswahl des Sujets über szenische Konzeption, Textdichtung, Komposition bis hin zur Einstudierung und Aufführung.

The essay provides approaches to a teaching of music theory and ear training that uses the students' professional goals and artistic inclinations as inspiration for the development of innovative methods. This requires the teacher to have precise knowledge of the scientific content on the one hand and of artistic and pedagogical practice on the other. The discourse between teachers and students has to be open for creative contributions on both sides – suggestions of students frequently afford fascinating insights. In this way ear training on the basis of well-known rock and pop songs can turn into an expedition to musical archetypes – as bizarrely disguised in the songs of the rock band *Knorkator*. Practical availability of theory means that the path between concept and audio implementation can be walked into both realms at any time. It implicates a self-concept of musicians and pedagogues as artists in a wide-ranging sense. As an example of a project linking subjects and institutions the author describes the development of a school musical by students, from the selection of the subject to scenic conception, text poetry, composition, rehearsal and performance.

Schlagworte/Keywords: Methodik der Musiktheorie; methodology of music theory; music education; music theater and musical in schools; musical practice; Musikpädagogik; Musikpraxis; Musiktheater für die Schule/Schulmusical; Rock

Musiktheorie und Gehörbildung an der Hochschule werden mitunter – sehr zutreffend mit dem Begriff *Pflichtfach* bezeichnet – als wenig inspirierend wahrgenommen. Die Trennung zwischen Musikpraxis und Theorie stellt in der Hochschullehre die Regel dar, die Synthese der erlernten Kompetenzen in der späteren beruflichen Praxis wird oft den Studierenden selbst überlassen. Deren verpönte Frage an den Fachlehrer: »Wozu kann ich das später gebrauchen?« sollte nicht zwangsläufig als Strategie der Denk- und Arbeitsvermeidung stigmatisiert werden. Vielmehr kann sie Ausdruck eines Defizits in der Lehre sein, einer Lücke, die zwischen Theorie und Praxis klappt.

Aus Sicht der Musiktheorie leidet der künstlerisch-praktische Unterricht unter einem Mangel an theoretischer Reflexion. Umgekehrt wird dem Theorieunterricht ein Mangel an Relevanz für das Musizieren und die Erfordernisse der Berufspraxis unterstellt. Die Verbindung der Disziplinen lässt sich herstellen, wenn ihre gegenseitige Abhängigkeit im Unterricht erlebbar wird. Musikhochschulen bieten Studiengänge für breit gefächerte künstlerische und pädagogische Berufsfelder an. Um diesem Anspruch gerecht zu werden, muss die Verknüpfung der unterschiedlichen Kompetenzen bereits in der Hochschule stattfinden.

Hierzu zwei Beispiele: Der Instrumentalpädagoge, dem ein Schüler seinen Lieblingssong auf Youtube mit den Worten präsentiert: »Das Stück will ich spielen!«, muss in einem Arbeitsgang Höranalyse, Tonsatz, Live-Arrangement und Instrumentalmethodik leisten. Das passende Werk für ein Klassenorchester mit Zufallsbesetzung ist im Musikalienhandel kaum zu finden. Fähigkeiten im Arrangieren und Kenntnisse der Instrumentation sind dringendes Erfordernis in der Berufspraxis angehender Musiker und Musikpädagogen.

Musiktheorie erweist sich allein an solchen Beispielen als unersetzlich. Denn hier erleben Studierende, wie Theorie sie befähigt, musikalisch eigenständig zu agieren, und spüren, dass zur Professionalität mehr gehört als das Reproduzieren tonkünstlerischer Denkmale. Für eigenständiges künstlerisches Handeln stellt Musiktheorie das Handwerkszeug im Sinne von im historischen Wandel begriffenen Spielregeln bereit. Im Folgenden soll dargestellt werden, wie das im Unterricht konkret aussehen kann.

1. Vielfältige Methoden sowie Vernetzung

Musiktheorie stellt Inhalte vielfältig und in Verknüpfung mit Gehörbildung und Musizierpraxis dar. Analyse durch Hören und Lesen, Improvisation mit Stimme und Instrument, schriftlicher Tonsatz sowie Arrangement können am gleichen Unterrichtsgegenstand integriert vermittelt werden. In meinem Anfangsunterricht für das Lehramt an Grundschulen verwende ich das Traditional *Greensleeves* (Abb. 1) in der nachfolgend beschriebenen Weise.

Abbildung 1: Greensleeves, Melodie mit ergänzter Fundamentstimme und Generalbassbezeichnung

In einer ersten Unterrichtseinheit werden Melodie und Harmoniefolgen hörend und durch Nachspielen auf dem eigenen Instrument bzw. dem Klavier erfasst. Anschließend erfolgt die schriftliche Fixierung des Gerüstsatzes aus Melodie und beziffertem Bass¹ sowie die Erörterung der darin erkennbaren harmonisch-kontrapunktischen Modelle. Dies sind der Lamentobass² mit grundständigen Dreiklängen³ im ersten Formabschnitt (Takt 1–6) und die Romanesca⁴ im zweiten Teil (Takt 7–12). Anschließend erfolgt eine Einführung in Grundsätze der Formbildung, für die das Lied mit seinem idealtypischen Aufbau sehr geeignet erscheint. Beide Achttakter repräsentieren das Formmodell der »Periode« nach Erwin Ratz⁵.

1 Im Sinne eines historisch kontextualisierten Theorieunterrichts sollten mit den Studierenden alternative Notationsmöglichkeiten hinsichtlich Taktart und Vorzeichnung mit Hinweis auf Entstehungszeit und Tradierung dieses Volksliedes diskutiert werden.

2 Detaillierte Einführung in das Modell bei Kaiser 2018a.

3 Entsprechend seiner Herkunft bekannt unter dem Namen »Andalusische« oder »Spanische Kadenz«.

4 Vgl. Cofini 2016.

5 Zur Formenlehre von Erwin Ratz siehe Kaiser 2018b.

1. Achttakter: Lamentobass		2. Achttakter: Romanesca	
1. Viertakter mit (phrygischem) Halbschluss	2. Viertakter mit Ganzschluss	3. Viertakter mit Halbschluss	4. Viertakter mit Ganzschluss

Der nächste Schritt besteht in der Erarbeitung eines Klassenorchesterarrangements in einer weiteren Unterrichtseinheit. Dabei wird die Einführung in Grundsätze der Orchestration mit einer Diskussion von Instrumentationsmöglichkeiten für die Primarstufe verbunden. Die Studierenden entwickeln unter Verwendung von Orff-Instrumentarium sowie elementar eingesetzten Melodie- und Begleitinstrumenten improvisatorisch Varianten eines Arrangements, dessen schriftliche Fixierung sich als Hausaufgabe anschließt.

Anhand eines einfachen Volksliedes verbindet die beschriebene Stundensequenz die Vermittlung von Kompetenzen in Gehörbildung, historisch kontextualisiertem Tonsatz, Formenlehre, Improvisation und Instrumentation. Darüber hinausgehend könnte in einem interdisziplinär konzipierten Studiengang der musikgeschichtliche Hintergrund des Traditionals im Vorfeld beleuchtet sowie das Arbeitsergebnis im Rahmen eines Praktikums in der Schule umgesetzt werden.

Am folgenden Beispiel konnten Lehramtsstudierende im ersten Semester erfahren, wie aus einem sehr einfachen, als Hördiktat kennengelernten Klavierstück, bestehend aus einem unisono ausgeführten, sequenzierten Fünftonmotiv sowie einer Kadenz, ein vielstimmiger Satz für ein Grundschulorchester entsteht.

Die Melodie wurde syntaktisch sinnvoll auf mehrere Stimmen aufgeteilt, die harmonische Begleitung auf Stabspielen ergänzt. Die Hinzufügung der Percussionstimmen erfolgte im Hinblick auf eine Einbeziehung der gesamten Schulklasse in das Arrangement, da das vorhandene Instrumentarium mit festgelegten Tonhöhen häufig nicht für alle Schüler einer Klasse ausreicht. Alternativ oder zusätzlich wäre die vokale Umsetzung mit Vokalisen oder im Unterricht gemeinsam erfundenem Text möglich. Für die Klangbalance wichtig ist der Einsatz eines Bassinstruments – die zweitönige Bassbegleitung kann ohne instrumentale Vorkenntnisse auf den leeren Saiten einer Gitarre, eines Cellos oder eines Kontrabasses gespielt werden.



Abbildung 2: August Eberhard Müller, Allegro G-Dur, Beginn

Abbildung 3: Sarah Ahnert, Arrangement für Grundschulorchester nach Müller, Allegro G-Dur, Beginn

2. Partnerschaftlicher Unterricht

Musiktheorieunterricht soll auf der Basis gleicher Augenhöhe aller Beteiligten stattfinden. Dafür ist es sinnvoll, Interessen von Studierenden zu berücksichtigen und ihre Anregungen aufzunehmen.

Theorie wird von zukünftigen Musikern und Musikpädagogen dann als wesentlich empfunden, wenn sie – wie bereits unter Punkt 1 beispielhaft ausgeführt – kreatives Potential für die eigene Praxis freisetzt, wenn sie Verknüpfungen zwischen Altem und Neuem, zwischen Vertrautem und Fremdem herstellt und damit Handlungsspielräume eröffnet oder erweitert.

Durch den Hinweis eines Studierenden bin ich auf die Musik der Fun-Metal-Band *Knorkator* aufmerksam geworden, deren Komponist Alf Ator Werke unterschiedlicher Epochen für Zitate und Stilanleihen nutzt. Knorkator entführt den Hörer in eine Welt bizarr verkleideter musikalischer Archetypen. Hierdurch bieten sich die Lieder der Band für die Vermittlung verschiedenster Inhalte von Musiktheorie, z.B. Skalen, Kontrapunkttechniken und Satzmodelle an.

Bei der Höranalyse des Titels »Geld«, dargeboten in schrillum Rock-Setting, können Studierende ein Zitat aus dem »Introitus« und dem »Kyrie« des *Requiem*s von Wolfgang Amadeus Mozart entdecken. Es erklingt als Hintergrund zur Absage des lyrischen Ichs an seine Träume und Ziele. Der Grund für die Totenklage wird mit dem Refrain deutlich: »Ich habe Geld...«



Abbildung 4: W.A. Mozart, *Requiem*, »Introitus«, Klavierauszug des Beginns, vereinfacht

🔊 https://storage.gmth.de/proceedings/articles/21/attachments/p16-28_audio_01.mp3

Audiobeispiel 1: »Lächelnd schaue ich zurück« aus »Geld«

Bei der Suche nach Crossover-Musikbeispielen möchte ich dazu ermutigen, die Grenzen des eigenen Musikgeschmacks auszuloten. Der Refrain des Songs »Ich lass mich klonen« sei für ein Rhythmusdiktat empfohlen.

🔊 https://storage.gmth.de/proceedings/articles/21/attachments/p16-28_audio_02.mp3

Audiobeispiel 2: »Ich lass mich klonen«, Refrain

Die scheinbar unübersichtliche rhythmische Struktur erweist sich bei näherer Betrachtung als einfach und ist hervorragend dafür geeignet, Studierenden das Prinzip der Isorhythmik nahezubringen, wie es in der Epoche der Vokalpolyphonie bei Dufay oder de Vitry, aber auch bei Komponisten im 20. Jahrhundert zu finden ist. Abbildung 4 zeigt ein rhythmisches Motiv von drei Viertelnoten, das sich mit einem fünfsilbigen Textbaustein überlagert. Durch die Verschiebung des Textes auf der Vierviertel-Taktmetrik kommt es zu einer Verzerrung der Sprachmetrik.

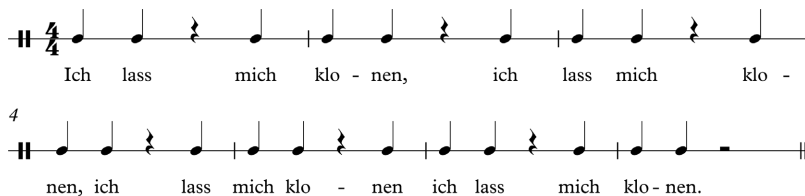


Abbildung 5: Refrain »Ich lass mich klonen«, Rhythmus Melodiestimme

3. Interdisziplinäre Zusammenarbeit – ein Praxisbeispiel

Um Studierenden vielfältige Gelegenheiten zur Anwendung ihrer in Analyse und Tonsatz erworbenen Kenntnisse in unterschiedlichen Praxisfeldern anzubieten, sollten Lehrkräfte der Musiktheorie Kooperationen mit Partnern innerhalb und

außerhalb der Hochschule anstreben. Als eine Möglichkeit für solche Kooperationen stelle ich im Folgenden schulische Musiktheaterprojekte vor.

An den Musikhochschulen in Dresden und Leipzig unterrichte ich u.a. Studierende für das Lehramt Musik an Grundschulen. In ihrem zweiten oder dritten Studienjahr biete ich den Studierenden an, gemeinschaftlich ein Schulmusical zu schreiben. Das Projekt umfasst etwa zehn bis fünfzehn Doppelstunden, die abhängig vom Curriculum der Hochschule innerhalb des regulären Theorieunterrichts oder im Rahmen eines Wahlpflichtangebots stattfinden.

3.1 Findungsprozess

Der erste Schritt ist die Auswahl eines Sujets. Dieses kann entweder anhand einer literarischen Vorlage ausgewählt oder aus eigenen Ideen in der Gruppe entwickelt werden. Im ersten Fall präsentieren die Studierenden zur Auswahl eines gegebenen Sujets Kinderbücher im Unterricht. Die Vorlagen werden unter verschiedenen dramaturgischen Aspekten beleuchtet. Dabei stellen sich verschiedene Fragen:

- Lässt sich der Plot als Musical mit seinem typischen Wechsel zwischen Solo- und Gruppenauftritten, Tanz, Gesang und szenischem Spiel aufbereiten?
- Sind Anzahl und Charakteristik der Rollen für den geplanten schulischen Kontext geeignet, kann die Rollendisposition bei Bedarf modifiziert werden, z.B. durch Hinzufügung weiterer Rollen?
- Ist die Handlung durch einfache Bühnenbilder und Requisiten in einer Schulaula oder einem kleinen Theater darstellbar?

Die zweite, vielleicht noch reizvollere Möglichkeit besteht darin, ein ganz eigenständiges Sujet zu erfinden und dabei die Gegebenheiten der kooperierenden Schule, die das Werk einstudieren wird, in alle Überlegungen einzubeziehen.

3.2 Konzeption

Ist die Wahl eines Sujets getroffen oder ein Plot erfunden, besteht der nächste Schritt in der Erstellung der Konzeption. Für diesen Prozess werden in der Regel zwei bis drei Doppelstunden benötigt. Der Ablauf wird in Szenen gegliedert. Orientiert am typischen Aufbau eines Musicals mit Tanz, Chor- und Sololiedern sowie Sprechszenen werden Inhalt, Besetzung und Verlauf jeder Szene skizziert

und erste Ideen zur musikalischen Umsetzung notiert. Dabei werden ein handlungslogisch sinnvoller Spannungsbogen sowie ein ausgewogener Wechsel zwischen gesprochenen und gesungenen Abschnitten angestrebt.

Bei der Erstellung der Konzeption nach einer literarischen Vorlage wird gemeinsam entschieden, ob ein eigener Text erstellt oder Passagen aus dem Buch in das Musical übernommen werden. Es folgen Überlegungen zur Auswahl geeigneter Texte sowie zu notwendigen Auslassungen oder Ergänzungen der Handlung. Bei der Verwendung von Buchvorlagen müssen urheberrechtliche Fragen und Kosten frühzeitig in Erwägung gezogen werden.

3.3 Kompositionsprozess

Ist die Konzeption fertiggestellt, komponiert die Gruppe im Verlauf der folgenden beiden Sitzungen einen ersten Song oder eine erste Szene in gemeinschaftlicher Arbeit. Meine Aufgabe als Pädagogin sehe ich dabei in der strukturierten Darstellung der für die Komposition erforderlichen Arbeitsschritte sowie in der Anleitung zu einer musikalisch sinnvollen Ausarbeitung der Ideen der Studierenden.

Für das Musical *Zusammen wird es wunderbar* erfanden Lehramtsstudierende gemeinsam mit Pädagogen der Dresdner *Robinsonschule* eine eigene Geschichte vor dem Hintergrund einer Klassenfahrt. Die folgende Abbildung zeigt den Beginn des gemeinsam im Unterricht erfundenen Mottolieds, das den musikalischen Rahmen des Stücks bildet.

The image shows a musical score for a song. It includes a vocal line for the choir and instrumental parts for Blockflöte, Violine 1 u. 2, Violine 3, Harfe, Piano, and Violoncello, E-Bass. The score is in 4/4 time and G major. The lyrics are:

Strophe

1. Heu - te ist der gro - ße Tag, jetzt gehts los auf Klas-sen-fahrt! Die
 2. Klei - der, Schmink-zeug und die Schuh, Sü - ßig - kei-ten noch da - zu. Der
 3. La - ger - feu - er, Fuß - ball-spiel, Par - ty - a-bend, das wird viel. E
 4. Heu - te ist der gro - ße Tag, jetzt gehts los auf Klas-sen-fahrt! Mit

Abbildung 6: Autorengruppe, Schulmusical *Zusammen wird es wunderbar*, Buslied, Beginn

Nach der Komposition eines ersten Songs oder einer ersten Szene werden Aufgaben verteilt, die einzeln, in Partnerarbeit oder in der Gruppe gelöst werden können – von gesprochenen Dialogen über Liedtexte bis zur Komposition der Solo- und Chorlieder. Jedes Mitglied der Projektgruppe kann sich hier entsprechend seinen Neigungen und Fähigkeiten einbringen.

Im Fall des Musicals *Der Grüffelo* auf der Grundlage des bekannten Kinderbuchs von Axel Scheffler und Julia Donaldson⁶ wurde jedem Tier ein Song mit einer eigenen Charakteristik zugeordnet. Den Fuchs charakterisiert eine chromatische Basslinie sowie ein tangoartiger Rhythmus.

Refrain
Fuchs Solo, Wiederholung: Chor

Ich Fuchs bin ein ge-wief-tes Kerl-chen, rot mein Fell, so flau-schig weich. Mei-ne Na-se trägt mich sel-ten, am
Der Fuchs ist ein ge-wief-tes Kerl-chen, rot sein Fell, so flau-schig weich. Sei-ne Na-se trägt ihn sel-ten, am

7 ohne Ton, gezischt Strophe: Fuchs Solo

lieb-sten ess 'ich Mäu-se-fleisch! 1. Ich hab Angst vor nie-man-dem, weil ich al-le Tie-re kenn',
lieb-sten isst er Mäu-se-fleisch! 2. Ich hab Hun-ger wie ein Gro-ßer, auf die Jagd muss ich nun geh'n.

Abbildung 7: Autorengruppe, Schulmusical *Der Grüffelo*, Fuchs-Song, Klavierauszug

3.4 Organisation, Einstudierung und Aufführung

Die beispielhaft erwähnten Projekte umfassten mit den Arbeitsphasen Planung, Komposition, Einstudierung und Darbietung etwa zwei Jahre. Neben der Komposition erfolgte im ersten Jahr auch die Beantragung von Fördermitteln sowie ggf. die Einholung der urheberrechtlichen Genehmigung. Das zweite Jahr war jeweils der Einstudierung an den Schulen sowie in einem inklusiven Ensemble des *Heinrich-Schütz-Konservatoriums Dresden* vorbehalten. Das Musical *Zusammen wird es wunderbar* wurde in einem Dresdner Theater dreimal aufgeführt, beteiligt waren etwa 90 Schülerinnen und Schüler.

6 Scheffler 1999.

Die entscheidende Motivation für die Studierenden, an den beschriebenen aufwändigen Projekten mitzuwirken, gründet sich auf der Option, selbst komponierte Musik in klingende Realität zu verwandeln. Eigene Texte, Musik und Gestaltungsideen in einer Theaterinszenierung umgesetzt zu erleben, gerät für die Studierenden im Idealfall – so mein Ziel und meine Erwartung als Pädagogin – zu einer Initialzündung für einen kreativen Umgang mit den im Theorieunterricht erworbenen Kompetenzen im späteren Berufsleben.

Schlussbemerkung

Improvisation, Komposition und Arrangement gehören als Inhalte und Methoden einem integrativen Theorieunterricht an. Der Einsatz von Körper, Stimme und Instrument sollte dabei selbstverständlich sein.

Praxisbezug von Theorie bedeutet, dass der Weg zwischen Konzept und Kunstwerk jederzeit in beide Richtungen begehbar ist. Vom Kunstwerk zum Konzept – das kann heißen, von der Analyse oder Höranalyse eines Werks ausgehend Struktur- und Formprinzipien, also kompositorische Spielregeln zu beleuchten. Vom Konzept zum Kunstwerk – das bedeutet Struktur- und Formprinzipien, mithin Spielregeln von Musik zur Grundlage für eigene Improvisationen und Kompositionen zu machen. Eine solche Praxisverfügbarkeit von Musiktheorie bedeutet, dass sich Musiker und Pädagogen als Künstler in umfassendem Sinn verstehen.

Literatur

- Cofini, Marcello, »Romanesca«, in: *MGG online*, hg. von Laurenz Lütteken, Kassel: Bärenreiter.
<https://www.mgg-online.com/search?s=1&n=20&q=Romanesca%20Satzmodell&within=all&dbScope=all>
- Kaiser, Ulrich (2018a), *Der Lamentobass*, Karlsfeld. <http://www.musikanalyse.net/tutorials/lamentobass> (20.9.2019)
- Kaiser, Ulrich (2018b), *Erwin Ratz und die funktionelle Formenlehre*, Karlsfeld. <http://www.musikanalyse.net/tutorials/erwin-ratz> (20.9.2019)
- Knorkator (2007), »Geld«, Livemitschnitt Columbiashalle Florian Frerichs – Warnuts Entertainment. <https://www.youtube.com/watch?v=ZfZtm49qPy4> (20.9.2019)
- Knorkator (2000), »Ich lass mich klonen«, aus: *Tribute to uns selbst*, Album, Fukking Artist Consulting Edition, Tubareckorz 2013.
- Mozart, Wolfgang Amadeus (1965), *Requiem* (Neue Mozart-Ausgabe I/1 Abt. 2/1), Kassel: Bärenreiter.
- Müller, August Eberhard (2002), »Allegro«, in: Holzweißig, Erika und Christa, *Klavierschule für den Elementarunterricht*, Leipzig: Peters.
- Scheffler, Axel / Julia Donaldson (1999), *Der Grüffelo*, aus dem Englischen von Monika Osberghaus, Weinheim: Beltz.

© 2020 Elke Reichel (reichel-elke@freenet.de)

Hochschule für Musik FRANZ LISZT Weimar

Reichel, Elke (2020), »Musiktheorie zum Klingen gebracht. Wege in die künstlerisch-pädagogische Praxis«, in: ›Klang‹: *Wundertüte oder Stiefkind der Musiktheorie*. 16. Jahreskongress der Gesellschaft für Musiktheorie Hannover 2016 (= GMTH Proceedings 2016), hg. von Britta Giesecke von Bergh, Volker Helbing, Sebastian Knappe und Sören Sönksen, 439–449. <https://doi.org/10.31751/p.21>.

veröffentlicht / first published: 01/10/2020

6. Geschichte der Musiktheorie, aktuelle Theoriebildung

Noch einmal: Die Artusi-Monteverdi-Kontroverse

ABSTRACT: War Giovanni Maria Artusi (um 1540–1613) zu Lebzeiten ein hochangesehener Musiktheoretiker, so hat insbesondere die Kontroverse mit Claudio Monteverdi und dessen Bruder Giulio Cesare dafür gesorgt, dass er in der musikalischen Forschung lange Zeit als Inbegriff eines reaktionären Musiktheoretikers rezipiert wurde, der nicht in der Lage gewesen sei, das Visionäre und Wegweisende der Musik Monteverdis zu erfassen. Trotz der weiten Kreise, die das Thema innerhalb der wissenschaftlichen Rezeption seither gezogen hat, wird erst in diesem Beitrag anhand einiger ausgewählter Passagen aus Artusis *Canzonette a quattro voci* (1598) auch dessen kompositorisches Schaffen in die Diskussion miteinbezogen.

Although Giovanni Maria Artusi (c. 1540–1613) was a well-respected music theorist during his lifetime, the controversy with Claudio Monteverdi and his brother Giulio Cesare ensured that the musical establishment regarded him as a mere reactionary, who was unable to recognise the visionary and ground-breaking aspects of Monteverdi's music. Despite myriad academic publications on the topic, this is the first article to include Artusi's own compositions in the discussion by considering selected passages from Artusi's *Canzonette a quattro voci* (1598).

Schlagworte/Keywords: Giovanni Maria Artusi; Canzonette; Madrigal; madrigal, Claudio Monteverdi; seconda pratica

Die Kontroverse zwischen Giovanni Artusi und Claudio Monteverdi gehört zu den bekanntesten Auseinandersetzungen in der Musikgeschichte und wurde in historischer Perspektive bereits umfassend durch die Musikwissenschaft aufgearbeitet. Jedoch fanden, was die Hinterlassenschaft Artusis anbelangt, bisher lediglich dessen Kontrapunkt-Traktate und insbesondere seine Streitschriften Beachtung.¹ Demgegenüber nähert sich dieser Beitrag der Kontroverse aus einer anderen Richtung, da erstmals eine vergleichende Betrachtung der hinterlassenen Kompositionen Artusis in die Diskussion mit einfließt.

1 Vgl. insbesondere Palisca 1985 und Leopold 2002.

Die Kontroverse im Überblick

War Giovanni Maria Artusi (um 1540–1613) zu Lebzeiten ein hochangesehener Musiktheoretiker, so hat insbesondere die Kontroverse mit Claudio Monteverdi und dessen Bruder Giulio Cesare dafür gesorgt, dass er in der musikalischen Forschung lange Zeit als Inbegriff eines reaktionären Musiktheoretikers rezipiert wurde, der nicht in der Lage gewesen sei, das Visionäre und Wegweisende der Musik Monteverdis zu erfassen.

Den Anfang der folgenschweren Kontroverse markiert Artusis Streitschrift *L'Artusi overo delle imperfettioni della moderna musica*² von 1600. In dem in Dialogform verfassten Traktat unterhalten sich die beiden fiktiven Personen »Vario«, ein gelehrter Berufsmusiker, und »Luca«, ein musikbegeisterter Laie, über musiktheoretische Themen. Artusi greift hierbei auf die antike Technik des Platonischen Dialogs zurück, die sich auch in zahlreichen anderen musiktheoretischen Traktaten wiederfindet (so z.B. in Johann Joseph Fux' *Gradus ad Parnassum*³). *L'Artusi* zerfällt in zwei Teile, deren erster auf gut 80 Seiten vor allem Fragen zu Stimmungssystemen behandelt, während der zweite Teil sich mit den *imperfettioni della moderna musica*, also den Unvollkommenheiten der modernen Musik der Zeit, befasst.

Zu Beginn dieses zweiten Teils zitiert und kritisiert Artusi einige Ausschnitte aus zu jenem Zeitpunkt noch unveröffentlichten Madrigalen Monteverdis, allerdings ohne Angabe des Komponisten sowie der Madrigaltitel. Obgleich Artusi seinem jungen Komponistenkollegen dadurch eine gewisse Anonymität zusichert, dürften der gebildeten zeitgenössischen Leserschaft aber die Madrigale und ihr Komponist bekannt gewesen sein. Monteverdi reagierte auf diese Kritik nicht, erhielt aber unerwarteten Beistand von einem bislang nicht identifizierten Autor namens »L'Ottuso«. Dieser ergriff in einem Verteidigungsbrief an Artusi Partei für Monteverdi und pries die Vorteile der modernen Musik der *seconda pratica*. Zwar gilt dieser Brief heute als verschollen, doch haben sich Teile daraus in Artusis Folgetraktat *Seconda parte dell'Artusi*⁴ erhalten. In diesem zweiten Traktat verzichtet Artusi nun auf die entschärfende Dialogform und greift Monteverdi

2 Artusi 1600.

3 Fux 1725.

4 Artusi 1603.

namentlich und viel direkter an. Erst hierauf reagierte Monteverdi in einem kurzen Nachwort seines 5. Madrigalbuches⁵ von 1605.

Diese knappe Antwort stellte Artusi offenbar nicht zufrieden, denn noch im selben Jahr erschien sein *Discorso musicale*, den Artusi unter dem Pseudonym »Antonio Braccino« veröffentlichte. Auch dieser Traktat ist nicht erhalten, jedoch die Reaktion aus dem Lager Monteverdis: Giulio Cesare Monteverdi, Claudios Bruder und seines Zeichens ebenfalls Komponist, verfasste die berühmte »Dichiaratione« am Ende der *Scherzi musicali*⁶ seines Bruders Claudio, in der er auf einige der Aspekte aus Artusis Kritik detaillierter eingeht. Das letzte Wort des Streits behielt Artusi mit seinem *Discorso secondo musicale*⁷ – erneut unter dem Pseudonym Antonio Braccino.

Artusis Kritik im Detail

Die Seiten fol. 39v–40r des *L'Artusi* enthalten insgesamt neun kurze, jeweils nur wenige Takte umfassende Partiturausschnitte aus Madrigalen Monteverdis (siehe Abb. 1), die nachfolgend im Dialog zwischen Vario und Luca kritisiert werden. Unglücklicherweise äußern sich die Gesprächspartner nicht zu allen zitierten Ausschnitten umfassend, sodass in manchen Fällen der im Tonsatz beanstandete Aspekt erschlossen werden muss. Einige dieser neun Ausschnitte werden im Folgenden eingehender betrachtet.

Die Ausschnitte 1–7 entstammen dem Madrigal *Cruda Amarilli*, das später Eingang in Monteverdis 5. Madrigalbuch fand, die Ausschnitte 8 und 9 sind dem Madrigal *Anima mia, perdona* aus dem 4. Madrigalbuch Monteverdis entnommen.

5 Monteverdi 1605.

6 Monteverdi 1607.

7 Artusi 1608.

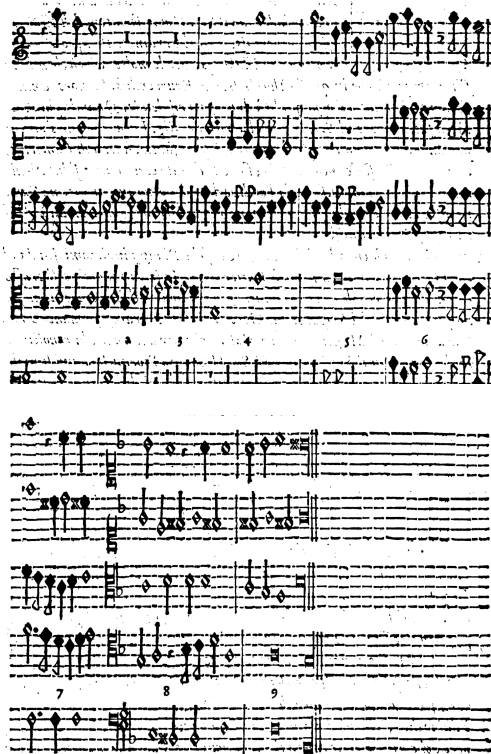
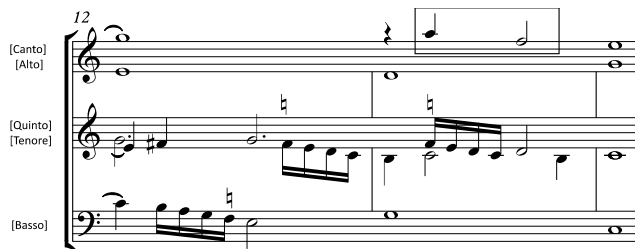


Abbildung 1: G.M. Artusi, *L'Artusi*, Zitate aus Madrigalen C. Monteverdis⁸



Beispiel 1: C. Monteverdi, *Cruda Amarilli*, T. 12–14⁹

8 Artusi 1600, fol. 39v–40r.

9 Vgl. Artusi 1600, fol. 39v (Sicherheitsvorzeichen und Hervorhebung S.F.). Die Ausschnitte werden hier, wie auch in Artusis Traktat, untextiert wiedergegeben.

Vario und Luca kritisieren im ersten Ausschnitt die frei einsetzende None a^2 im Canto in Takt 13, die sogleich in die angesprungene und somit unvorbereitete Septime f^2 fällt. Ähnlich im zweiten Ausschnitt:

Example 2: C. Monteverdi, *Cruda Amarilli*, T. 19–20¹⁰

Auch hier bemängeln Artusi bzw. seine beiden Alter Egos die angesprungene Septime f^1 im Quinto in Takt 19.¹¹

Example 3: C. Monteverdi, *Cruda Amarilli*, T. 41–43¹²

In Beispiel 3 moniert Artusi ebenfalls die angesprungene Septime f^2 im Canto in Takt 41. Ferner stört er sich an den drei folgenden Akkorden auf Achtel- bzw. Fusa-Ebene, innerhalb derer die Durchgänge in den Oberstimmen sowie im Bass gegenüber den ruhenden Mittelstimmen dissonieren.

10 Vgl. ebd. (Hervorhebung S.F.).

11 In Monteverdis Original wird f^1 nicht angesprungen, sondern durch den Durchgang $d^1-e^1-f^1$ erreicht (vgl. Monteverdi 1605). An der mangelnden Vorbereitung der Septime ändert dieser Umstand jedoch nichts.

12 Vgl. Artusi 1600, fol. 39v (Hervorhebung S.F.).

a. 52
[Canto]
[Alto]
[Tenore]
[Quinto]
[Basso]

b. 59
[Canto]
[Quinto]
[Alto]
[Tenore]
[Basso]

Beispiel 4: C. Monteverdi, *Cruda Amarilli*, T. 52–55¹³ (a) und *Anima mia, perdona*, T. 59–62¹⁴ (b)

Die Ausschnitte in Beispiel 4 zeigen zwei manierierte Doppia-Kadenzen. Auch hier missfallen Artusi die schrittweise von unten erreichten, unvorbereiteten Septimen über der Paenultima (in Bsp. 4a g^1 im Tenore in T. 54, in Bsp. 4b c^2 im Canto in T. 61). In Beispiel 4b wird die klangliche Wirkung zusätzlich durch die rhythmische Zerdehnung im Sinne eines auskomponierten Ritardando sowie den Liegeton a , der sich mit den Durchgangsbewegungen der Oberstimmen reibt, verschärft.¹⁵

Silke Leopold und Claude Palisca sehen darüber hinaus auch in der Repetition des Tons c^1 in Takt 60 einen Regelverstoß. Ihnen zufolge müsste dieser Ton, der in Takt 60 zum Septimvorhalt wird, als Syncopatio liegen bleiben und dürfte nicht erneut angesungen werden.¹⁶ Diese Interpretation lässt sich zwar nicht mit Gewissheit ausschließen, erscheint allerdings nur bedingt schlüssig – gehört doch die Zerteilung der Syncopatio, die von Artusis Lehrer Gioseffo Zarlino auf höhe-

13 Vgl. Artusi 1600, fol. 40r (Hervorhebung S.F.). Artusi gibt das originale cis^1 bei * (Quinto, T. 53.3) irrtümlich (?) als c^1 wieder (vgl. Monteverdi 1603).

14 Vgl. Artusi 1600, fol. 40r (Hervorhebung S.F.).

15 Im Traktat äußern sich weder Vario noch Luca zu Beispiel 4b. Der kritisierte Aspekt ist jedoch aufgrund der Analogie zu Beispiel 4a evident.

16 Vgl. hierzu Leopold 2002, 61 und Palisca 1985, 147.

rer metrischer Ebene als ›Minima separata‹¹⁷ bezeichnet wird, im ausgehenden 16. Jahrhundert längst zu den gängigen satztechnischen Standards, um eine natürliche Silbenverteilung zu gewährleisten. Christoph Bernhard gibt ihr später gar den Namen ›Quasi-Syncopatio‹.¹⁸ Und schlussendlich begegnen auch in Artusis eigener Canzonetten-Sammlung zahlreiche Fälle einer zerteilten Syncopatio.

Artusis Kompositionen vor dem Hintergrund der Kontroverse

Im Gegensatz zu seinem Kontrahenten Monteverdi hinterließ Artusi nur ein sehr schmales kompositorisches Œuvre. Es umfasst lediglich 22 bekannte Werke – eine Sammlung von 21 vierstimmigen Canzonetten¹⁹, die 1598 in Venedig gedruckt wurde, sowie ein einzelstehendes achtstimmiges *Cantate Domino*, das 1599 in einem Sammeldruck²⁰ mit geistlichen Werken anderer Komponisten erschien. Diese Werke lagen bisher nur in den originalen Stimmbüchern des Erstdrucks vor und fanden keinerlei Beachtung in der musikwissenschaftlichen und -theoretischen Forschung. Im Vorfeld dieses Beitrags wurden sie deshalb spartiert.²¹

Artusis Canzonetten bestehen durch eine hoch-individuelle Gestaltung und einen großen harmonischen sowie melodischen Ideenreichtum. Hinsichtlich der formalen Anlage lehnen sie sich an stilbildende Vorbilder wie etwa die Canzonetten Orazio Vecchis (1550–1605)²² an, übertreffen diese aber in der satztechnischen Faktur und schaffen eine Nähe zur Tonsprache des Madrigals (einzelne Canzonetten erwecken geradezu den Eindruck von Madrigalminiaturen). Auch wenn Artusis Kompositionen insgesamt traditionsbewusst in der *prima pratica* verankert

17 Vgl. Zarlino 1589, 251 und Daniel 2002, 39 sowie 207.

18 Vgl. Bernhard 1963, 70 f.

19 Artusi 1598a.

20 Vincenti 1599.

21 Eine Internet-Publikation ist derzeit in Vorbereitung.

22 1580 veröffentlichte Orazio Vecchi in Venedig seinen ersten Band mit vierstimmigen Canzonetten, dem noch drei weitere Bände und zahlreiche Nachdrucke folgten. Dabei verwendete er erstmals den Begriff ›Canzonetta‹ als Gattungsbezeichnung im Titel des Drucks (vgl. Vecchi 1580). Aufgrund ihrer immensen Popularität erwiesen sich Vecchis Werke als stilbildend und lösten einen regelrechten Canzonetten-Boom aus. So wurden zwischen 1580 und 1650 in Italien über 250 Canzonetten-Sammlungen veröffentlicht (vgl. DeFord 1995, 432).

sind, zeichnen sie sich jedoch durch einen großen Abwechslungsreichtum aus und zeugen von der Kunstfertigkeit des Komponisten.²³

Dissonante Durchgangsakkorde und Septimbehandlung

Wie oben schlaglichtartig dargestellt wurde, bezieht sich Artusi in seiner Monteverdi-Kritik u. a. auf zwei Aspekte: Rasche, dissonante Durchgangsakkorde (vgl. Bsp. 3) sowie die freiere Behandlung der kleinen Septime (vgl. Bsp. 1, 2 und 4). Interessanterweise finden sich auch in Artusis Kompositionen dissonante Durchgangsakkorde auf Achtel- bzw. Fusa-Ebene (siehe Bsp. 5). Im Gegensatz zu Beispiel 3 ist der Dissonanzgrad allerdings weitaus geringer – es dissoniert jeweils nur eine Stimme (d^1 in der Unterstimme im ersten, e^2 in der Oberstimme im zweiten Kasten) – und es folgen nicht mehrere dissonante Akkorde aufeinander.

Beispiel 5: G.M. Artusi, Canzonetten Nr. 5, T. 4.4f. (links) und Nr. 19, T. 5 (rechts)²⁴

Ein Fazit, das auf übergeordneter Ebene aus Artusis Kritik gezogen werden kann, betrifft den kadenziellen Einsatz der kleinen Septime. Mit insgesamt sechs Ausschnitten in *L'Artusi* (1, 2, 6, 7, 8, 9) widmet der Verfasser dieser Dissonanz die größte Aufmerksamkeit.

Dabei scheint sich das Bild, das Monteverdi und Artusi von der kleinen Septime und ihrer Anwendung im Satz haben, grundlegend zu unterscheiden. Beispiel 6 zeigt in exemplarischer und abstrakter Form die Verwendung der kleinen Septime nach Artusi (als Septimvorhalt) und nach Monteverdi (als fester Akkordbestandteil des neu entstandenen Dominantseptakkords) in der Kadenz.

²³ Demgegenüber verbleibt das achtstimmige *Cantate Domino*, das in seiner Konzeption einem Trend der 1580er und 1590er-Jahre hin zur Doppelchörigkeit folgt (vgl. Schlötterer 2002, 22, Anm. 21), weitgehend in stilistischen Konventionen und enthält darüber hinaus auch einige Satzfehler (Oktavparallelen).

²⁴ Artusi 1598a (Hervorhebungen S.F.).

Artusi

Monteverdi

7^b 6 5 - 7^b
3 4 - 3

Beispiel 6: Septimbehandlung bei Artusi und Monteverdi im Vergleich

Artusis Form des Septimvorhalts entstammt dem klassischen Repertoire der Renaissance-Musik und insbesondere der Doppia-Kadenz. Innerhalb seiner Canzonetten-Sammlung treten Septimvorhalte ausschließlich nach dem oben gezeigten Modell auf: Die Septime löst sich demnach abwärts über die Sexte bis zur Quinte auf, sodass am Schluss als Paenultima ein einfacher dominantischer Dreiklang übrigbleibt, bevor mit der Ultima der Kadenz die Finalis erreicht wird. Monteverdi behandelt dagegen die Septime in den Ausschnitten 1, 2, 6, 7 und 9 in *L'Artusi* als akkordeigenen Bestandteil der Dominante vor der Ultima. Kurz: Monteverdi erhebt den (Dominant-)Septakkord zu einem Paenultima-fähigen Klang innerhalb der Kadenz. Dieser feine Unterschied in der Dissonanzbehandlung stellt einen Paradigmenwechsel im Hinblick auf den Akkordbegriff im Allgemeinen und auf die Entstehung des Dominantseptakkords als isolierten, für sich stehenden Akkord im Besonderen dar.²⁵

Insofern kann auch das von Artusi kritisierte Anspringen der unvorbereiteten Septime bzw. deren schrittweises Erreichen leicht erklärt werden: Angenommen, Monteverdi besaß bereits jene abstrakte Vorstellung vom Dominantseptakkord, so erlaubt ihm dies auch das beliebige Anspringen von akkordeigenen Tönen. Selbstverständlich verstößt er dadurch gegen die strengen Satzregeln der Vokalpolyphonie, und noch im 17. Jahrhundert wurde ein Anspringen der Septime weitgehend vermieden. Spätestens seit dem Spätbarock jedoch kann die Septime

25 Jüngst hat auch Johannes Menke auf *Cruda Amarilli* als frühes Beispiel für den Dominantseptakkord nach modernem Verständnis verwiesen. Menke sieht die neuartige, »eigentlich falsche Kombination« von Standard-Klauseln als »eine der Wurzeln des Dominantseptakkordes« (2015, 175, Anm. 30), eine Interpretation, der ich mich hier anschließen möchte. Im Ergebnis scheint mir zudem, wie oben dargelegt, die metrisch-satztechnische Position des entstandenen Dominantseptakkordes bedeutsam, da es sich, wie Menke zutreffend bemerkt, um einen neuartigen Klang im Kadenz- bzw. Klauselverbund und nicht um einen seit alters her üblichen Septimvorhalt handelt.

als etablierter Akkordton angesehen werden, der nicht mehr konsequent vorbereitet werden muss.

Gleichwohl sind Dominantseptakkorde auf kadenziellen Paenultima-Stationen in der Musik um 1600 des Öfteren anzutreffen. Die folgenden zwei Beispiele entstammen der englischen Madrigal-Sammlung *The Triumphs of Oriana*²⁶, die 1601 in London von Thomas Morley herausgegeben wurde.

Musical score for Example 7, showing the final measures of 'Come blessed Byrd' by Edward Johnson. The score is for four voices: Cantus Quintus, Altus Sextus, Tenor Bassus, and Bassus. The music is in a key with one flat and a common time signature. The final measure features a dominant seventh chord with a leading tone, which resolves to the final chord through an 8-7-6-5-4-3-2-1-1' progression.

Beispiel 7: Edward Johnson, *Come blessed Byrd*, Schlusstakte²⁷

In diesem Beispiel kommt der Dominantseptakkord auf der letzten Viertel- bzw. Semiminima-Station vor der Finalis durch einen 8-7-Durchgang d^1-c^1 , der in die Terz h des Schlussklanges führt, zustande.

Musical score for Example 8, showing the final measures of 'Faire Oriana, Beauties Queene' by John Hilton. The score is for three voices: Cantus Quintus, Altus Tenor, and Bassus. The music is in a key with one flat and a common time signature. The final measure features a dominant seventh chord with a leading tone, which resolves to the final chord through an 8-7-6-5-4-3-2-1-1' progression.

Beispiel 8: John Hilton, *Faire Oriana, Beauties Queene*, Schlusstakte²⁸

Die markante Septime f^2 befindet sich in diesem zweiten Beispiel in der Oberstimme und wird, genau wie in Artusis Ausschnitt 2 (Bsp. 2), angesprungen. Beide Beispiele illustrieren die Emanzipation des Dominantseptakkordes um 1600 – eine stilistische Tendenz der Zeit, die im satztechnischen Regelkanon von Artusis Lehrer Zarlino noch nicht vorgesehen war.

26 Morley 1601.

27 Ebd. (Hervorhebung S.F.).

28 Ebd. (Hervorhebung S.F.).

Übermäßiger Sextakkord

An dieser Stelle sei noch auf zwei bemerkenswerte Konstellationen in Artusis Canzonetten-Sammlung gesondert hingewiesen. Zum einen erklingt in der Canzonetta Nr. 6 *Soavissimi baci* in den Takten 24 und 35 für die kurze Dauer einer Achtel bzw. Fusa der übermäßige Sextakkord $es^1-g^1-cis^2$:

The image shows a musical score for 'Canto Secondo' and 'Basso' from Artusi's Canzonetta Nr. 6. The score is in G major and 3/4 time. The lyrics are 'si ma dol - c'è la fe - ri - ta'. A bracket highlights a specific chord in measure 25, which is an augmented sixth chord (es¹-g¹-cis²).

Beispiel 9: Übermäßiger Sextakkord in Artusis Canzonetta Nr. 6 *Soavissimi baci* (T. 23–25)²⁹

Satztechnisch lässt sich der Akkord als Paenultima einer Tenorkadenz nach D in Takt 25 begreifen, die im homophonen Note-gegen-Note-Satz des Contrapunctus simplex gehalten ist. Die Kadenzstufe D bildet im transponierten System der Vokalpolyphonie, in dem auch die Canzonetta Nr. 6 steht, den sechsten Ton über dem Ausgangston *f*. Der sechste Ton galt wegen seiner Lage am oberen Rand des Hexachordum naturale von jeher als »dubbioso«³⁰, d.h. als zweifelhaft. Für eine Kadenzierung nach D innerhalb des transponierten Systems musste das Hexachordum naturale verlassen und D entweder als re-Stufe des Hexachordum durum oder als mi-Stufe des Hexachordum molle aufgefasst werden. Im Falle einer Interpretation als re-Stufe ergäbe sich eine Kadenz nach d-Dorisch mit Diskantklausel *d-cis-d* und Tenorklausel (*d*)-*e-d*. Begreift man das D jedoch als mi-Stufe im Kontext von d-phrygisch, so erhält man die Diskantklausel *d-c-d* sowie die Tenorklausel (*d*)-*es-d*. Der vorliegende übermäßige Sextakkord entsteht durch ein Übereinander-Legen beider Kadenzierungsmöglichkeiten: Die dorische Diskantklausel *d-cis-d* wird mit der phrygischen Tenorklausel *d-es-d* kombiniert.

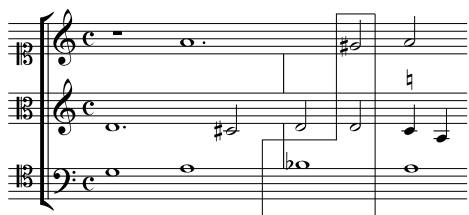
Es handelt sich hier um eines der frühesten gedruckten Beispiele eines übermäßigen Sextakkordes³¹, doch nicht um den einzigen im Werk Artusis. So begeg-

29 Artusi 1598a (Hervorhebung S.F.).

30 Vgl. Vicentino 1555, 53r.

31 Das einzige mir bekannte ältere Beispiel eines übermäßigen Sextakkordes findet sich in den *Lamentationes Jeremiae. Res – Sordes eius* von Jacob Arcadelt, die 1557 in Paris gedruckt wurden (vgl. Arcadelt 1970, 136, T. 91).

net in dessen Kontrapunkttraktat *L'arte del contraponto*³² von 1598 ein zweistimmig notiertes Notenbeispiel, dessen Oberstimme wiederum als Oberquintkannon im Abstand einer Ganzen bzw. Semibrevis auszuführen ist und somit eine dritte Stimme generiert. Bei dreistimmiger Aussetzung des Notenbeispiels entsteht über der dritten Ganzen bzw. Semibrevis im Bass der übermäßige Sextakkord $b-d^1-gis^1$:



Beispiel 10: G.M. Artusi, *L'arte del contraponto*, übermäßiger Sextakkord³³

Simultaner Querstand

In der Canzonetta Nr. 14 *Donna che l'alm' e'l core* ereignet sich in Takt 3 sowie in der Parallelstelle Takt 10 eine chromatische Kollision in Form eines simultanen Querstandes.

Beispiel 11: G.M. Artusi, Canzonetta Nr. 14 *Donna che l'alm' e'l core* (Beginn)³⁴

32 Artusi 1598b.

33 Ebd., 64 (Hervorhebung S.F.).

34 Artusi 1598a (Hervorhebung S.F.).

Was auf den ersten Blick wie ein Druckfehler erscheint, offenbart sich bei näherer Betrachtung als Bezugnahme auf die antike Tetrachordlehre, in diesem Fall auf das chromatische Tetrachord. Artusi führt in seinem Kontrapunkttraktat für das natürliche System, in dem auch die Canzonetta Nr. 14 komponiert ist, die beiden chromatischen Tetrachorde *H-c-cis-e* sowie *e-f-fis-a* auf.³⁵ Letzteres beinhaltet mit *f* und *fis* genau jene beiden Töne, über denen der simultane Querstand im obigen Beispiel stattfindet.

Ein weiteres Argument für das *fis*¹ im Alto in Beispiel 11 kann in Bezug auf die Kadenz selbst gesehen werden: Die Kadenz mündet in Takt 5 letzten Endes nach C-Dur. Der Ton *fis* kann in diesem Kontext – modern gesprochen – als Terz der Doppeldominante D-Dur interpretiert werden, quasi als Subsemitonium zum Grundton des Dominantklanges G-Dur. Auch für diese satztechnische Konstellation liefert Artusi in seinem Traktat *L'arte del contraponto* eine Belegstelle:



Beispiel 12: G.M. Artusi, *L'arte del contraponto*, Ausschnitt³⁶

Diese Doppia-Kadenz³⁷ führt nach F-Dur, enthält mit dem *h* als drittletztem Bass-ton jedoch genau jenes Subsemitonium zum Grundton des Dominantklanges C-Dur, welches dem *fis* in Beispiel 11 entspricht.

Fazit und Ausblick

Bereits Claude Palisca hatte in seiner Studie »The Artusi-Monteverdi Controversy« dazu aufgerufen, das Bild Artusis als »größtem Reaktionär der Musikgeschichte« zu revidieren. Palisca stützte sich seinerzeit auf eine differenzierte Betrachtung von Artusis Kontrapunkttraktaten. Auf Basis der hier vorgenommenen Sichtung und Auswertung von Artusis Canzonetten möchte ich mich Claude Palisca in dieser Hinsicht anschließen: Artusi reizt durchaus die Grenzen der *pri-*

35 Vgl. Artusi 1598b, 7.

36 Vgl. ebd., 49.

37 Genauer gesagt handelt es sich um eine »cadentia duriuscula« (vgl. Bernhard 1963, 82).

ma pratica aus (übermäßiger Sextakkord, simultaner Querstand), auch wenn er im Gegensatz zu Monteverdi diese nicht überschreitet.

Gleichwohl bleibt der eigentliche Anlass für die Artusi-Monteverdi-Kontroverse weiter im Ungewissen. Es mag an einer gewissen Streitsucht Artusis gelegen haben. Möglicherweise war er auch nur schlichtweg an einem fachlichen Diskurs mit Monteverdi interessiert, den er mit seinem *L'Artusi* anregen wollte, auf den sich aber Monteverdi nicht einließ. Eventuell geht die Kontroverse auch auf eine Initiative von Artusis Verleger Giacomo Vincenti zurück, der sich von einem fachlichen Diskurs steigende Absatzzahlen versprochen haben könnte.³⁸

Schließlich scheint jedoch keine grundsätzliche Ablehnung seitens Artusi gegenüber Monteverdi bestanden zu haben. »L'Ottuso«, jener anonyme Autor, der Monteverdi in seinem verschollenen Verteidigungsbrief gegen Artusi in Schutz genommen hatte, schreibt im *Discorso secondo musicale*, dem letzten Traktat der Kontroverse:

Er [Artusi] lobt seine [Monteverdis] Werke und sein vortreffliches Genie, in dieser Hinsicht verdient er, gelobt zu werden [...].³⁹

Literatur

- Arcadelt, Jacob (1970), *Jacobi Arcadelt Opera omnia*, Bd. 10 (= *Corpus mensurabilis musicae*, Bd. 31.10), hg. von Albert Seay, Rom: American Institute of Musicology.
- Artusi, Giovanni Maria (1598a), *Canzonette a quattro voci di Gio: Mario Artusi da Bologna. Novamente composte, & date in luce*. Libro primo, Venedig: Giacomo Vincenti.
- Artusi, Giovanni Maria (1598b), *L'arte del contraponto*, Venedig: Giacomo Vincenti.
- Artusi, Giovanni Maria (1600), *L'Artusi ovvero delle imperfettioni della moderna musica*, Venedig: Giacomo Vincenti.
- Artusi, Giovanni Maria (1603), *Seconda parte dell'Artusi ovvero delle imperfettioni della moderna musica*, Venedig: Giacomo Vincenti.
- Artusi, Giovanni Maria (1608), *Discorso secondo musicale di Antonio Braccino*, Venedig: Giacomo Vincenti.
- Bernhard, Christoph (1963), »Tractatus compositionis augmentatus; Ausführlicher Bericht vom Gebrauche der Con- und Dissonantien«, in: *Die Kompositionslehre Heinrich Schützens*, 2. Auflage, hg. von Joseph M. Müller-Blattau, Kassel: Bärenreiter.

38 Vgl. Carter 1992, 176.

39 Übersetzung d. Verf.: »egli loda l'opere sue, e'l suo bello ingegno, in quella parte però che meritano esser lodate [...].« (Artusi 1608, 7).

- Carter, Tim (1992), »Artusi, Monteverdi, and the Poetics of Modern Music«, in: *Musical Humanism and Its Legacy. Essays in Honor of Claude V. Palisca*, hg. von Nancy Kovaleff Baker und Barbara Russano Hanning, Stuyvesant, New York: Pendragon Press, 171–194.
- Daniel, Thomas (2002), *Kontrapunkt. Eine Satzlehre zur Vokalpolyphonie des 16. Jahrhunderts*, 2., durchgesehene und erw. Auflage, Köln: Dohr.
- DeFord, Ruth I. (1995), Art. »Canzonetta«, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 2. Aufl., hg. von Ludwig Finscher, Sachteil 2, Kassel: Bärenreiter und Stuttgart: J.-B.-Metzler, 431–433.
- Fux, Johann Joseph (1725), *Gradus ad Parnassum*, Wien: Johann Peter van Ghelen.
- Leopold, Silke (2002), *Claudio Monteverdi und seine Zeit*, 3. Auflage, Laaber: Laaber.
- Menke, Johannes (2015), *Kontrapunkt I: Die Musik der Renaissance*, Laaber: Laaber.
- Monteverdi, Claudio (1603), *Il quarto libro de madrigali a cinque voci*, Venedig: Ricciardo Amadino.
- Monteverdi, Claudio (1605), *Il quinto libro de madrigali a cinque voci*, Venedig: Ricciardo Amadino.
- Monteverdi, Claudio (1607), *Scherzi musicali a tre voci*, Venedig: Ricciardo Amadino.
- Morley, Thomas (Hg.) (1601), *The Triumphes of Oriana*, London: Thomas Este.
- Palisca, Claude V. (1985), »The Artusi-Monteverdi Controversy«, in: *The New Monteverdi Companion*, hg. von Denis Arnold und Nigel Fortune, London: Faber and Faber, 127–158.
- Schlötterer, Reinhold (2002), *Der Komponist Palestrina*, Augsburg: Wißner.
- Vecchi, Orazio (1580), *Canzonette di Oratio Vecchi da Modona libro primo a quattro voci*, Venedig: Angelo Gardano.
- Vicentino, Nicola (1555), *L'antica musica ridotta alla moderna prattica*, Rom: Antonio Barre.
- Vincenti, Giacomo (Hg.) (1599), *Motetti et salmi a otto voci composti da otto eccellentiss. autori*, Venedig: Giacomo Vincenti.
- Zarlino, Gioseffo (1589), *De tutte l'opere*, il primo volume, Venedig: Francesco dei Franceschi Senese.

© 2020 Stefan Fuchs (s.fuchs.musik@arcor.de)

Hochschule für Musik und Theater München

Fuchs, Stefan (2020), »Noch einmal: Die Artusi-Monteverdi-Kontroverse«, in: *>Klang<: Wundertüte oder Stiefkind der Musiktheorie. 16. Jahreskongress der Gesellschaft für Musiktheorie Hannover 2016* (= GMTH Proceedings 2016), hg. von Britta Giesecke von Bergh, Volker Helbing, Sebastian Knappe und Sören Sönksen, 453–467. <https://doi.org/10.31751/p.22>.

veröffentlicht / first published: 01/10/2020

Der Klang der siebten Silbe

ABSTRACT: Die im 16. Jahrhundert in Europa weitgehend universell eingesetzte Hexachordsolmisation stand im Laufe des 17. Jahrhunderts verstärkt in der Kritik und sollte um eine siebte Silbe ergänzt werden. Da Solmisationssilben stets mit bestimmten Klangcharakteren assoziiert wurden (u.a. bei Agricola 1533), stellt sich die Frage nach dem etwaigen Klangcharakter einer siebten Silbe. Die Klangcharaktere der Solmisationssilben definieren sich, wie auch die Solmisationssilben selbst, durch eine jeweils konkrete Position im diatonischen Raum. Da der Hexachord stets nur einen Teil des diatonischen Raumes beleuchtet, überschneiden sich die Definitionen, wie auch die Klangcharaktere von je zwei Solmisationssilben. Außerdem kommen die der Diatonik inhärenten Intervalle der übermäßigen Quarte und verminderten Quinte im Hexachord nicht vor, die siebte Silbe hingegen trägt das harmonische und melodische Potential der übermäßigen Quarte und verminderten Quinte in sich. Dies kann eine mögliche Erklärung dafür sein, warum sie in der Hexachordsolmisation ausgespart, jedoch im Zuge der Entwicklung der Musiksprache im 17. Jahrhundert als fehlend empfunden wurde.

Hexachord solmisation, which was used almost universally throughout Europe in the sixteenth century, came under increasing criticism in the seventeenth century, with theorists advocating the addition of a seventh syllable. The widespread association of specific solmisation syllables with specific sound qualities (e.g., in Agricola, 1533) raises the question of the sound quality of a seventh syllable. A solmisation syllable is defined by its unique position in the diatonic scale, which in turn leads to its inherent sound quality. As the hexachord takes into consideration only part of the diatonic scale, the definitions as well as sound qualities of some solmisation syllables overlap. Moreover, the augmented fourth and diminished fifth, though inherent in the diatonic scale, are absent from the hexachord. The seventh syllable, however, strongly connotes the augmented fourth and diminished fifth – a possible explanation for its absence in hexachordal solmisation until the evolving musical language of the seventeenth century found it missing.

Schlagworte/Keywords: Dur-Moll-Tonalität; Hexachord; hexachord; leading tone; Leitton; major-minor tonality; Modalität; modality; Solmisation; solmisation

1. Sieben statt sechs

In der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts mehrten sich europaweit die Versuche, den ursprünglichen sechs Solmisationssilben der Hexachordsolmisation eine siebte Silbe hinzuzufügen.

So schreibt etwa Otto Gibelius in seinem 1659 erschienenen Traktat *Kurtzer / jedoch gründlicher Bericht von den Vocibus Musicalibus*: »Als Erstlich / zur Auffhe-

bung oder Abschaffung der Mutation, that ich an stat der Siebenden Vocis das NI hinzu [...].«¹

Gibelius begründet also die Einführung der siebten Silbe mit der durch sie möglichen Vermeidung der als lästig empfundenen Mutation. Denn die sechs Silben der Hexachordsolmisation decken, wie der Name schon sagt, nur sechs der sieben diatonischen Töne einer Oktave ab. Solmisiert man aber Melodien, die über den Sechstonraum eines Hexachords hinausgehen, muss zwischen den Hexachorden gewechselt, sprich ›mutiert‹ werden. Dabei geht das Tonsystem, mit welchem die Hexachordsolmisation operiert, von dem bis weit ins 17. Jahrhundert – zumindest in der Theorie – gängigen Vorzeichnungskontext von maximal einem b aus. Vor diesem Hintergrund gibt es den ›absoluten‹ Tonvorrat der *musica recta*, der alle diatonischen Töne (und die Doppelstufe *h/b*) vom Γ bis zum ee umfasst, auf den dann die drei Hexachorde gelegt werden. Die drei Hexachorde, ausgehend von *c*, *f* und *g* sind in ihrer intervallischen Struktur identisch, sie markieren wiederkehrende diatonische Strukturen im Tonsystem und ermöglichen so eine auf den diatonisch-intervallischen Kontext bezogene, quasi ›relative‹ Bezeichnung der Töne zusätzlich zu den ›absoluten‹ Tonnamen (Buchstaben). Hermann Finck fasst in seinem 1556 erschienen Traktat das Tonsystem seiner Zeit inklusive der Hexachordsolmisation in einem Schaubild zusammen:²

Systema claves ac uoces Musicales monstrans.



Beispiel 1: Tonsystem bei Finck 1556

1 Gibelius 1659, 60.

2 Finck 1556, [A iiiii.]. Ähnliche Schaubilder finden sich in vielen Traktaten der Zeit, etwa bei Ornithoparcus 1535, zitiert in Menke 2015, 20.

Das Solmisieren von Melodien, die den Hexachordrahmen nicht verlassen, ist also relativ unproblematisch und intuitiv:



Beispiel 2: Melodie im Hexachordrahmen («Der Mond ist aufgegangen»)³ mit Solmisations-silben

Das Solmisieren einer Melodie, die über einen Hexachord hinausgeht, erfordert hingegen, dass die Mutation erfolgreich bewältigt wird:



Beispiel 3: Melodie mit Mutation («O Haupt voll Blut und Wunden»)⁴

Die Regeln der Mutation sind zahlreich, aber mit etwas Aufwand problemlos erlernbar; für die Praxis stellte dies offenbar jahrhundertlang kein Problem dar. Autoren des 17. Jahrhunderts wie Gibelius beklagen hingegen die Lästigkeit der Mutation mit Argumenten, die einem heute ebenfalls in den Sinn kommen könnten, wenn man den Gegensatz der sieben diatonischen Töne einer Oktave und der sechs Töne eines Hexachordes betrachtet. So heißt es beispielsweise in einem oft Guillaume-Gabriel Nivers zugeschriebenen Traktat von 1666:

Um die verschiedenen Klänge der Musik auszudrücken, ist es sinnvoll, ihnen verschiedene Namen zu geben: Nun ist es so, dass es in der Musik 7 verschiedene Klänge gibt: also sollte es auch 7 verschiedene Namen geben. Und folglich ist dies der Fehler der alten Methode, die 7 Klängen nur 6 Namen zugesteht [...].⁵

Die Gründe für die sich häufende Kritik an der Hexachordsolmisation im 17. Jahrhundert, die schlussendlich zu ihrer Verdrängung bzw. Weiterentwicklung zu siebensilbigen Solmisationsmethoden führte, sind vielfältig. Mögliche Erklärungsansätze reichen von den vermeintlich limitierten Ambitus gregorianischer

3 Melodie nach Johann Abraham Peter Schulz 1788. Siehe Hösl 1999, 23.

4 Melodie nach Hans Leo Hassler 1601. Siehe Richter 1966, 109.

5 »Pourexprimer les sons differents de la Musique il est iuste de leur donner differents noms: or est-il qu'il y a 7 sons differents dans la Musique: donc il doit y avoir 6 differents noms. Et par conséquent il y a de l'abus & du defect à l'ancienne Methode [...].« (Anonymus [Nivers?] 1666, 2; Übersetzung des Verfassers).

Melodien über ein verstärktes Denken in Oktavskalen zu den sich erweiternden Möglichkeiten der Vorzeichnung im 17. Jahrhundert.⁶ Mir geht es im Folgenden nicht darum, diesen Spuren weiter nachzugehen, sondern einen Erklärungsansatz für die Einführung der siebten Silbe zu verfolgen, der den *Klang* der Töne, die mit ihr solmisiert werden, in den Mittelpunkt stellt.

2. Die klassischen drei Klangcharaktere

Die ursprüngliche und bis heute gängige Funktion der Solmisation ist es, die Töne einer Melodie bewusst in ihren diatonischen Kontext zu verorten und dadurch das Memorieren und Blattsingen zu erleichtern. Es gibt jedoch auch den oft vernachlässigten Aspekt, dass Solmisationssilben, wie Martin Agricola in seinem 1533 erschienenen Traktat *Musica Choralis Deutsch* beschreibt, auch Klangcharaktere benennen:

Aus den obgemalten sechs Stimmen [Solmisationssilben]/ werden zwo b molles genannt/als/ut und fa / denn sie werden gar fein linde/ sanfft / lieblich und weich gesungen. Sie sind auch einerley natur und eigenschafft/darumb/wo eine gesungen wird / do mag auch die andere gesungen werden.

Re und sol/werden mittelmessige odder natürliche Stimmen genennet / Drumb das sie einen mittelmessigen laut von sich geben / Nicht zu gar linde/odder zuscharff.

Mi und la /heissen § durales/das ist/ scharffe und harte syllaben/ Denn sie sollen und müssen menlicher und dapfferer gesungen werden denn die b molles und naturales.

Diese unterscheid/ wo sie wol gemerckt / und im gesang recht gehalten wird/macht sie alle melody süsse und lieblich / Darumb sol es auch der furnemesten stück eins sein / Das man den um ersten einbilden/und sie daran gewöhnen sol, das sie dieser unteschied sein gewis werden.⁷

Auffällig ist nicht nur die Assoziation einzelner Solmisationssilben mit Klangcharakteren wie »sanfft / lieblich und weich« an sich, sondern auch die Zusammenfassung jeweils zweier Silben für eine Charakterisierung, die Agricola später noch einmal prägnant formuliert: »Ut fa / weichlich. Re sol / mittelmessig. Mi und la / sollen hartlich gesungen werden.«⁸ Eine mögliche Erklärung für die Assoziation

6 vgl. Smith 2011, 23.

7 Agricola 1533 [A vi].

8 Agricola 1533 [A vii].

von Silbenpaaren mit jeweils einem Klangcharakter könnte in der rein technischen Definition der Solmisationssilben in der Hexachordsolmisation liegen. Denn streng genommen – und auf dieser technischen Eben alleine betrachtet – beschreibt eine Solmisationssilbe die diatonische Umgebung des Tones, den sie bezeichnet. So ist beispielsweise in der Silbe *re* folgende Information kodiert: In dem diatonischen Raum, der diesen Ton *re* umgibt, befindet sich der nächsthöhere Ton eine große Sekunde über dem *re*, gefolgt von einem Halbtonschritt, gefolgt von zwei Ganztonschritten; der Ton unter dem *re* ist eine große Sekunde entfernt.

ut **re** mi fa sol la
GS GS HS GS GS

Beispiel 4: diatonische Umgebung der Solmisationssilbe *re* im Hexachord

Diese in die Solmisationssilbe kodierte Information über die diatonische Umgebung eines Tones ist – eine entsprechende Vorbildung vorausgesetzt – etwas Hörbares. So lässt sich bei etabliertem diatonischen bzw. tonartlichen Kontext ein Einzelton quasi ›absolut‹ mit dem Gehör bestimmen, und zwar ohne ihn bewusst in eine intervallische Beziehung zu einem anderen Ton (etwa einem Grundton) zu setzen, denn die diatonische Verortung verleiht einem Einzelton eine Art Identität, welche an dem Klang des erklingenden Einzeltones gehört werden kann. Ob nun diese Identität der Töne mit Worten wie »weichlich«, »mittelmessig« und »hartlich« beschrieben werden muss, sei dahingestellt, dennoch liegt es nahe, dass es diese hörbaren Klangidentitäten sind, auf die Agricola sich bezieht.

Die Definition der Einzeltöne als Positionen im diatonischen Raum, so wie sie im Kontext der Hexachordsolmisation gelten, kann auch die Zusammenfassung je zweier Silben zu einem Charakter erklären. Denn die Hexachordsolmisation beleuchtet den diatonischen Raum, der den Einzelton umgibt, nur soweit der Hexachord reicht. Über dem *la* und unter dem *ut* endet gewissermaßen die Landkarte, diese Orte des diatonischen Raumes werden nicht beachtet. Dadurch ergibt sich die Verwandtschaft der jeweils zwei Silben, die Agricola einem Klangcharakter zuordnet, denn bis zu den jeweiligen Grenzen *ut* und *la* sind die diatonischen Umgebungen der verwandten Silben identisch:

ut re mi fa sol la
? GS GS HS GS GS ?
ut re mi fa sol la
? GS GS HS GS GS ?

ut re mi fa sol la
? GS GS HS GS GS ?
ut re mi fa sol la
? GS GS HS GS GS ?

ut re mi fa sol la
? GS GS HS GS GS ?
ut re mi fa sol la
? GS GS HS GS GS ?

Beispiel 5: Verwandtschaft je zweier Silben in ihrer diatonischen Umgebung

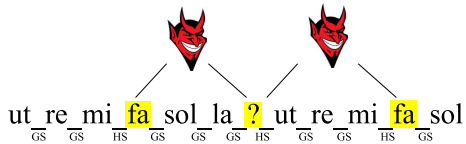
3. Der Klangcharakter der siebten Silbe

Aus der Perspektive eines die Einführung einer siebten Silbe befürwortenden Autors wie Otto Gibelius ist die Beschränkung der Hexachordsolmisation auf sechs Stufen der diatonischen Tonleiter ein Nachteil:

[...] so haben sie [die Solmisationssilben] doch [...] eine grosse Schwierigkeit an sich / weil in einer jeden Octav auff's wenigste (als in scala Diatonica) Sieben unterschiedliche soni und Claves, und dennoch dieser Vocum Musicalium nur sechs sind / solche sieben Claves damit auszusprechen.⁹

Möchte man hingegen aus größerem historischen Abstand der inneren Logik der Hexachordsolmisation nachforschen, so zeigt sich in Anbetracht des Zusammenhangs zwischen der Definition der Solmisationssilben und ihrem Klangcharakter ein weiterer Grund, warum die Beschränkung auf den Hexachord bis ins 17. Jahrhundert durchaus als stimmig angesehen werden kann. Denn die auf den Hexachord limitierte ›Beleuchtung‹ des diatonischen Raumes sorgt dafür, dass gewisse Aspekte der Diatonik unbeleuchtet bleiben, quasi unter den Teppich gekehrt werden. Denn benennt man den siebten Skalenton mit einer Solmisationssilbe (sei der Name *si*, *ti* oder, nach Gibelius, *ni*) wird die in der Diatonik stets implizit vorhandene verminderte Quinte und übermäßige Quarte mit beleuchtet.

9 Gibelius 1659, 30f.



Beispiel 6: Intervallbeziehungen zwischen *fa* und der siebten Silbe

Der Tritonus bzw. die verminderte Quinte sind nicht nur im Hexachord nicht enthalten, auch die Definition der Solmisationssilben, die ja in deren Klangcharakteren resultieren, wird folglich so vorgenommen, dass von keinem solmisierten Ton aus eine verminderte Quinte oder übermäßige Quarte spürbar wird. Dies ist insofern stimmig, da ja die Vermeidung offensichtlicher verminderter Quinten und übermäßiger Quartan in der Melodik des 16. Jahrhunderts kein bloßes Konstrukt moderner Kontrapunktlehrwerke ist, sondern beispielsweise auch von Agricola explizit beschrieben wird:

Von den verbotenen intervallis.

Welche also gnennet werde/drumb das sie nicht in gemeinem brauch des gesangs erfunden werde.

Tritonus

Ist ein harte und scharffe quarte/ welche übel lautet/Sie beschleust inn sich iii. tonos/und gehet vom mi ins fa/und widderumb [...].

Semidieapente

Ein ungewöhnliche odder unvolkomene quint/ wird gemacht von ii. Tonis und ii. Semitoniis/ und steigt aus dem mi ins fa/durch die 5. und widderumb [...].¹⁰

Agricola erwähnt neben Tritonus und verminderter Quinte noch die verminderte Oktave als verbotenes Intervall, und bringt unter anderem folgendes Beispiel:¹¹

Beispiel 7: Notenbeispiel bei Agricola 1533, Übertragung des Verfassers

¹⁰ Agricola 1533, D[i.].

¹¹ Ebd.

Schließlich verteidigt er seine Beispiele ›verbotener‹ Praktiken: »Wiewol diese iii. letzten intervalla verbote sind und ubel lauten/haben wir doch von eim iglichen ein exepel gesetzt/darumb das sie unterweile (wie wol mit unterscheid der pau-sen) im Figural erfunden werden.«¹² Agricolas Hinweis auf die Pause, durch welche getrennt die »verbotenen Intervallis« dennoch gebräuchlich sein könnten, ist bemerkenswert und steht gewissermaßen im Einklang zu der Art und Weise, wie sie in der Hexachordsolmisation versteckt werden. So sind diese Intervalle im diatonischen System wie auch in der Musiksprache, auf die sich Agricola bezieht, enthalten, aber eben versteckt – sei es durch Pausen in der Musik oder durch Mutation in der Hexachordsolmisation.

Die Emanzipation der verminderten Quinte und übermäßigen Quarte, wie sie sich schon zu Beginn des 17. Jahrhunderts abzeichnet, korreliert wohl nicht zufällig mit den lauter werdenden Rufen nach einer siebten Solmisationssilbe.¹³ Die Charakteristika der Musiksprache des sich im Laufe des 17. Jahrhunderts herauskristallisierenden Generalbasszeitalters und darüber hinaus, die oft mit dem Begriff der »Dur-Moll-Tonalität« subsumiert werden, lassen sich mit kaum einem Aspekt besser definieren, als dem der Leittönigkeit. Diese wiederum lässt sich durch die implizite oder explizite Klanglichkeit der ›dominantischen‹ Strebewirkung einer sich auflösen wollenden verminderten Quinte oder übermäßigen Quarte definieren. So spiegelt der Wunsch nach der Einführung der siebten Silbe nicht nur einen Moment des Überganges von ›Modalität‹ zu ›Dur-Moll-Tonalität‹ wider, sondern kann auch als konstituierendes Element dieses Überganges verstanden werden.

In Jean-François Dandrieus 1718 erschienenem Traktat *Principes de l'Accompagnement du Clavecin*, das als einflussreiche Formulierung der Oktavregel und der mit ihr einhergehenden Dur-Moll-Tonalität angesehen werden kann, wird die siebte Stufe der Dur-Tonleiter, hier (wohl eher im Sinne einer absoluten Solmisation) als *si* bezeichnet, in Verbindung mit dem dominantischen Quintsextakkord der aufsteigenden Oktavregel präsentiert.¹⁴ Der Akkord wird, wie für französische Generalbassstrakate der Zeit typisch, als »l'accord de la Fausse Quinte« bezeichnet, wo-

12 Ebd., D ii.

13 Vgl. beispielsweise die Auflösung einer Sekunde in eine (quasi konsonant empfundene) verminderte Quinte in Artusis *L'arte del contraponto* von 1598, zitiert in Menke 2015, 234. Als stichprobenhaftes Beispiel für die beiläufige, also nicht bewusst die Konvention brechende Verwendung einer verminderte Quinte in der Melodik kann Takt 4 in Giulio Caccinis *Dolcissimo sospiro* aus der Sammlung *Le nuove musiche* dienen. Caccini 1602, 4.

14 Dandrieu 1718, 5; [12].

durch die gegenseitige Assoziationskette von siebter Skalenstufe, verminderter Quinte und dominantischem Akkord besonders herausgehoben wird.



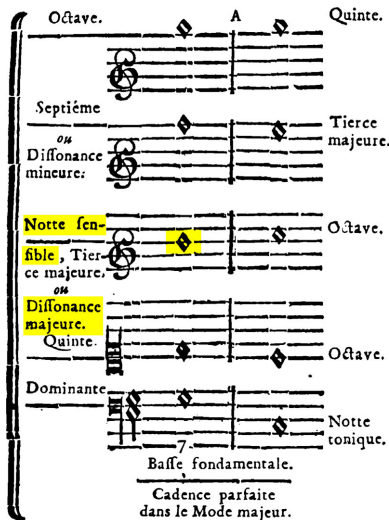
Beispiel 8: Skalenstufenbezeichnungen bei Dandrieu 1718



Cet accord est composé de la Fausse Quinte, de la Sixte et de la Tierce. On le fait comunément sur la sietième note du Ton, que l'on nome— Soufinale, quand cete note remonte à la Finale. On marque l'accord de la Fausse Quinte de l'une de ces deux manieres & 15.

Beispiel 9: »l'accord de la Fausse Quinte« bei Dandrieu 1718

Jean Philippe Rameau verwendet in seinem 1722 erschienenen *Traité* die auch heute im Französischen gebräuchliche Bezeichnung »sensible« gemeinsam mit dem später nicht mehr verwendeten Begriff »dissonance majeure«:¹⁵



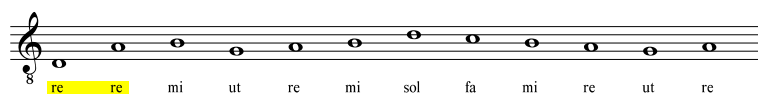
Beispiel 10: Stufenbezeichnungen bei Rameau 1722

15 Rameau 1722, 57.

Hier wird der Ton im Kontext eines Dominantseptakkordes präsentiert, wobei die einzelnen Töne des Akkordes mit ihren Intervallen zu der *Basse fondamentale*, versehen mit den zusätzlichen Bezeichnungen »Dissonance mineure« für die Septime und eben »Notte sensible« und »Dissonance majeure« für die Terz, bezeichnet werden. So stellt auch Rameau den Auflösungsdrang des siebten Skalentones in Verbindung mit der ihr impliziten verminderten Quinte in den Vordergrund.

4. Zur heutigen Praxis

Heutigen Musizierenden, die nicht mit Solmisation aufgewachsen sind, stellt sich häufig die Frage nach Sinn und Zweck der Solmisation, insbesondere, wenn man die grundlegenden Funktionen der Solmisation (Memorierungs- und Blattsinghilfe) bereits mit anderen Methoden erfolgreich bewältigen kann. Gleichzeitig erhoffen sich viele Musikerinnen und Musiker, die an einer historisch informierten Aufführungspraxis interessiert sind, durch die Anwendung der historischen Hexachordsolmisation der Musiksprache u.a. des 16. Jahrhunderts näher zu kommen. Vor diesem Hintergrund kann die Tatsache, dass Agricola (und andere) die Solmisationssilben mit Klangcharakteren assoziiert haben, in Verbindung mit der hier dargelegten Vermutung, dass die Klangcharaktere von den ›hörbaren‹ Positionen der im diatonischen Raum verorteten Einzeltöne herrühren, einen interessanten Blickwinkel auf die Wechselwirkung zwischen Wandlungen der Musiksprache und ihren pädagogischen Mitteln bieten.¹⁶ So ist beispielsweise der Anfang des Hymnus »Ave maris stella« mit der Hexachordsolmisation nur zu singen, wenn man schon nach dem ersten Ton den Hexachord wechselt (mutiert):¹⁷



Beispiel 11: Beginn des Hymnus »Ave Maris Stella« mit Hexachordsolmisation

Mit einer siebensilbigen Solmisationsmethode kann diese ›lästige‹ Mutation vermieden werden. Doch spürt man beim Solmisieren auch den Klangcharakteren

¹⁶ Neben Agricola charakterisiert beispielsweise auch Hermann Finck *ut* und *fa* als »mollem«, *re* und *sol* als »mediocrem« und *mi* und *la* als »durum«. Finck 1556, [Bi].

¹⁷ Benedictines of Solesmes 1952, 1259 (*Liber Usualis*, Übertragung des Verfassers).

nach, so ist die Solmisation des dritten Tones der Melodie mit einer siebten Silbe – beispielsweise *ti*, wie die siebte Silbe in der heute vielerorts gebräuchlichen siebensilbigen relativen Solmisationsmethode nach Curwen bezeichnet wird – womöglich in einer gewissen Weise verfälschend, da sie diesem Ton nun den impliziten Klangcharakter der verminderten Quinte bzw. übermäßigen Quarte unterstellt. Mutiert man hingegen, so solmisiert man diesen Ton nun mit *mi* und leugnet damit gewissermaßen die Verbindung dieses Tones zu demjenigen Ton, zu dem er im Verhältnis einer verminderten Quinte bzw. übermäßigen Quarte stehen würde. Man könnte geneigt sein, zu argumentieren, dass dieses Leugnen der Musik entspricht, da ja der betreffende Ton *f* in dieser Phrase nicht vorkommt. Umgekehrt wäre es wohl ebenso verfälschend, den Ton der siebten Silbe in einer Passage, die offensichtlich die Harmonie des »accord de la Fausse Quinte« umspielt, quasi *mutierend* mit *mi* zu solmisieren, etwa bei folgendem Mozart-Ausschnitt:



Beispiel 12: Beginn der Arie *Bei Männern* »welche Liebe fühlen« aus W.A. Mozart: *Die Zauberflöte* mit Hexachordsolmisation

Hier empfindet man der Klang der zwei verschiedenen mit *mi* solmisierten Töne wohl als derart unterschiedlich, dass die klangliche Notwendigkeit einer eigenen siebten Silbe deutlich wird.

Die Assoziation von Tonleiterstufen und Klangcharakteren ist eine Angelegenheit, der man eine subjektive Komponente kaum absprechen kann. So scheint es trotz mehrerer ähnlicher Quellen fraglich, ob Agricolas teilweise recht präskriptiv anmutende Zuordnung von Silbenpaaren und Klangcharakteren universell und in jedwedem musikalischen Kontext gelten sollte. Auch sind heutige Hörende, die Tonstufen mühelos an ihrem Klangcharakter erkennen, keineswegs einer Meinung, wie sie diese Charaktere genau definieren würden. Dennoch scheint eine Verbindung zwischen Tonleiterstufe, Position im diatonischen Raum und Klangcharakter zu bestehen, mit deren Beschäftigung lohnende ästhetische wie kompositionsgeschichtliche Erkenntnisse zu gewinnen sind.

Literatur

- Agricola, Martin (1533), *Musica choralis Deutsch*, Wittenberg: Rhau.
- Anonymus [Nivers?] (1666), *Méthode facile pour apprendre à chanter la musique. Par une Maistre celebre de Paris*, Paris: R. Ballard.
- Benedictines of Solesmes (Hg.) (1952), *The Liber Usualis*, Tournai: Desclee.
- Caccini, Giulio (1602), *Le nuove musiche*, Florenz: Marescotti.
- Dandrieu, Jean-François (1718), *Principes de l'Accompagnement du Clavecin*, Paris: Foucaut.
- Finck, Hermann (1556), *Musica Pratica*, Wittenberg: Georg Rhau.
- Gibelius, Otto (1659), *Kurtzer / jedoch Gründlicher Bericht von den Vocibus Musicalibus*, Bremen: Jacob Köhler.
- Hösl, Hans-Wilhelm (1999), *Liedersammlung für den Tonsatzunterricht*, Leipzig: Pfefferkorn.
- Menke, Johannes (2015), *Kontrapunkt I: Die Musik der Renaissance*, Laaber: Laaber.
- Rameau, Jean-Philippe (1722), *Traité de l'harmonie réduite à ses principes naturels*, Paris: C. Ballard.
- Richter, Bernhard Friedrich (Hg.) (1966), *Johann Sebastian Bach (1685-1750) 389 Choralgesänge*, Leipzig: Breitkopf & Härtel.
- Smith, Anne (2011), *The Performance of 16th-Century Music*, Oxford: Oxford University Press.

© 2020 David Erzberger (d.erkberger@mh-freiburg.de)

Hochschule für Musik Freiburg

Erzberger, David (2020), »Der Klang der siebten Silbe«, in: »Klang«: *Wundertüte oder Stiefkind der Musiktheorie. 16. Jahreskongress der Gesellschaft für Musiktheorie Hannover 2016* (= GMTH Proceedings 2016), hg. von Britta Giesecke von Bergh, Volker Helbing, Sebastian Knappe und Sören Sönksen, 469–480. <https://doi.org/10.31751/p.23>.

veröffentlicht / first published: 01/10/2020

Stefan Garthoff

Axaxas Mlö

Beispiele, Theorien und didaktische Konzepte endlicher Systeme in Kompositionslehren des 17. und 18. Jahrhunderts

ABSTRACT: Genau wie Borges' Bibliothekar, der in den Meilen sinnloser Kakophonien, sprachlichen Kauderwelschs, zusammenhanglosen Zeugs von aus 25 orthografischen Symbolen zufällig zusammengestellten Kombinationen in den physisch normierten Büchern einer zyklisch und periodisch gedachten Bibliothek nach Sinn sucht, bewegt sich ein Musiker beim Komponieren auch in einem endlichen System von Kombinationsmöglichkeiten musikalischer Zeichen. Jede Menge an Tönen, sei sie durch die Schranken des Tonraums von Γ -ee oder die Hörgrenzen des Rezipienten definiert, ist endlich, wodurch die Anzahl der einzelnen Kombinationsmöglichkeiten dieser Klänge an sich – und durch einen zugrundeliegenden Regelkanon verschärft – beschränkt ist. Was negativ als Einschränkung gedeutet werden könnte, wurde als Chance zur vollständigen Darstellung kompositorischer Handlungsoptionen in Kompositionslehren genutzt. Auf der Grundlage des endlichen Systems an Kombinationsmöglichkeiten wurden Modelle entwickelt, die einen im Sinne des zugrundeliegenden Regelkanons richtigen Satz garantieren. Im Hinblick auf die Vermittlung endlicher Kombinationsmöglichkeiten scheint dabei die Evolution von der Idee einer ›Tavola del Contrapunto‹ über die Lehre von Intervallklassen über bestimmten Solmisationsstufen im Bass zur Oktavregel nur folgerichtig und die Entwicklung einer Generalbass-Maschine bzw. die Aussage, dass eine Vielzahl von Kompositionen, die an verschiedenen Orten Europas von unterschiedlichen Personen komponiert wurden, sich in Hinblick auf die ›Modulation‹ genau glichen, nur konsequent.

Similar to Borges' librarian, who searches for meaning in the miles of meaningless cacophonies, linguistic gibberish and incoherent stuff that consists of 25 randomly combined orthographic symbols within the physically normed books of a library thought to be cyclic and periodic, a musician also moves inside a finite system of possible combinations of musical characters during the act of composing. Every quantity of tones – no matter if defined by the barriers of tonal space from Γ to ee or by the recipient's auditory threshold – is finite. Hence, the amount of individual possible combinations of these tones – additionally tightened by an underlying canon of rules – is also limited. What could be negatively interpreted as a limitation was rather understood as a chance for an exposition of all possible compositional actions within contemporary treatises. Ultimately, models were developed that were built upon this concept of a finite system of possible combinations and ensured a correct composition in terms of an underlying canon of rules. Regarding the finite possibilities of combinations, the evolution starting with the idea of a »Tavola del Contrapunto« via the doctrine of classes of intervals above particular steps of solmization to the rule of the octave seems to be logical. The development of a »thorough-bass-machine« or the statement that a multitude of compositions,

composed in different places in Europe by different people, resemble each other exactly with regard to their »modulation« is only consequent.

Schlagworte/Keywords: 17./18. Jahrhundert; 17th/18th centuries; combinatorics; counterpoint; endliche Systeme; finite systems; Kombinatorik; Kontrapunkt; music pedagogy and didactics; Musikpädagogik/-didaktik

Für Jens Marggraf in Dankbarkeit.

1. Die Totale Bibliothek

»Das Universum, das andere die Bibliothek nennen«¹ beschreibt der Ich-Erzähler in der Kurzgeschichte »Die Bibliothek von Babel« von Jorge Luis Borges aus dem Jahr 1941 folgendermaßen: Es setzt sich aus einer unendlichen Anzahl sechseckiger Galerien zusammen, von denen man grenzenlos auf die unteren und oberen Stockwerke blicken kann. An vier Wänden dieser Galerien befinden sich jeweils fünf Regale. In einem Regal stehen jeweils 32 Bücher. Jedes Buch hat 410 Seiten und jede Seite besteht aus 40 Zeilen mit jeweils 80 Zeichen.² Bei den Zeichen handelt es sich um 22 Buchstaben, den Punkt, das Komma und das Leerzeichen. Auf den Buchrücken stehen auch Buchstaben, über deren Anzahl aber nichts gesagt wird. Ein Buch trägt z.B. die Bezeichnung »Axaxas Mlō«³, nach der dieser Text benannt wurde. Die Zeichen in den Büchern sind zufällig verteilt.

Das heißt nun, dass in den Büchern der Bibliothek jede nur mögliche Zeichenkombination enthalten sein muss, wodurch diese »total« wird, also jeden nur denkbaren geschriebenen und noch zu schreibenden Text enthält: »die bis ins einzelne gehende Geschichte der Zukunft, die Autobiographien der Erzeugel, den getreuen Katalog der Bibliothek«⁴, usw. Der Gothaer Science-Fiction-Autor Kurd Laßwitz schrieb dazu in seiner Kurzgeschichte *Universalbibliothek* von 1904: »Und wir können auch die längsten Werke darin haben, denn wenn sie in einem

1 Borges 2011, 53–63, hier 53.

2 Ebd., 62. Problematisch ist, dass die Anzahl aller möglichen Bücher $A = 25^{1.312.000}$ auf 5 endet. Sie ist damit nicht durch 2, den einzigen Primfaktor von 32, teilbar. Das heißt, dass es ein Regal in einer Galerie geben muss, in dem weniger als 32 Bücher stehen!

3 Borges schafft hier eine Verknüpfung mit seiner Erzählung »Tlön, Uqbar, Orbis Tertius«. Dort heißt es: »[...]blör u fang axaxas mlō' oder in genauer Wortfolge: Empor hinter dauer-fließen mondet' es.« (ebd. 24–44, hier 31)

4 Ebd., 57.

Bände nicht Platz finden, da suchen wir einfach die Fortsetzung in einem andern.« In der Geschichte antwortet die Hausfrau darauf: »Na, ich danke für das Heraussuchen«⁵, womit sie die unvorstellbare Größe der Bibliothek andeutet.⁶ Laßwitz schreibt humorvoll über das, was bei Borges letztendlich durch die unvorstellbare Anzahl an Büchern und den Mengen an sinnlosem Kauderwelsch in diesen zum dystopischen Chaos ausartet.

Borges formuliert zwei weitere Eigenschaften der Bibliothek: Zum einen gäbe es in ihr nicht zwei identische Bücher⁷ und zum anderen sei sie unendlich⁸. Dieses Paradoxon löst er, indem er zu bedenken gibt, dass die Bibliothek »schrakenlos und periodisch«⁹ sei. Das bedeutet aber, dass die Bibliothek in ihrer äußeren Gestalt kein Turm sein kann, denn dann gäbe es eine erste und letzte Etage, sondern in sich geschlossen einen Torus darstellen müsste. »Wenn ein ewiger Wanderer sie in irgendeiner beliebigen Richtung durchmessen würde, so würde er nach Ablauf einiger Jahrhunderte feststellen, daß dieselben Bände in derselben Unordnung wiederkehren.«¹⁰

2. Zyklizität als musiktheoretisches Konzept

Das Tonsystem der Vokalpolyphonie, wie es zum Beispiel in der Ornithoparcus-Übersetzung von John Dowland dargestellt ist, ist linear.¹¹

5 Laßwitz 1904.

6 Laßwitz berechnet diese Größe auch für Bücher von 500 Seiten mit 40 Zeilen und jeweils 50 Buchstaben bei insgesamt 100 Zeichen. Problematisch ist der Gedanke, dass auch das längste Werk, eben in mehreren Bänden, in der Bibliothek enthalten sei. Unter der Annahme z.B., dass jedes Buch in der Bibliothek nur eine Seite mit einer Zeile von einem Zeichen hätte und auch nur einmal vorhanden wäre, wäre es unmöglich, in der Bibliothek den Text »aa« zu finden.

7 Borges 2011, 57.

8 Ebd., 62.

9 In seiner Erzählung »Der Garten der Pfade, die sich verzweigen« formuliert Borges die gleiche Idee für ein unendliches Buch: »Bevor ich diesen Brief ausgrub, hatte ich mich gefragt, auf welche Weise ein Buch unendlich sein kann. Ich bin zu keinem anderen Schluß gekommen, als daß ein solcher Band zyklisch, kreisförmig angelegt sein müßte. Ein Band, dessen letzte Seite mit der ersten identisch sein müßte, mit der Möglichkeit, bis ins Unendliche fortzufahren.« (Borges 2015, 85)

10 Borges 2011, 62f.

11 Dowland 1609, 8.

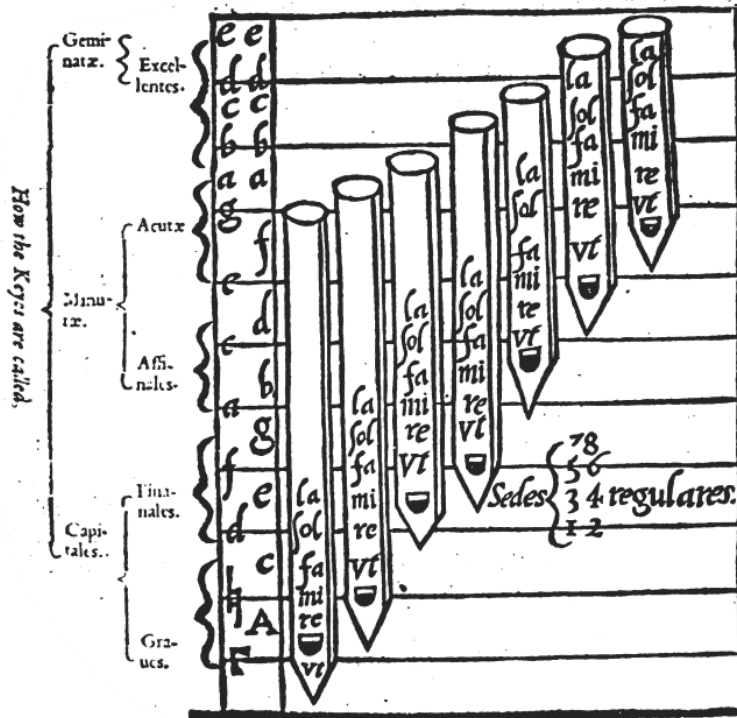


Abbildung 1: Tonsystem bei Dowland / Ornithoparcus

Es gibt einen tiefsten (Γ ut) und höchsten (ee la) Ton. Die eingezeichneten Solmiations-Pfeifen unterstützen den Eindruck von Endlichkeit allein durch ihr Erscheinungsbild zusätzlich. Alle Töne in den Grenzen dieses Umfangs werden anhand ihrer Schreibung innerhalb von fast drei Oktaven unterschieden. Hervorzuheben ist folgende Bemerkung: »All these Keyes differ one from the other in sight, writing, and naming: because one is otherwise placed, written, or named than the other.«¹²

Es gibt damit zum Beispiel keine Oktavidentität, da das A re einen anderen Charakter als das a la mi re innehat. Jeder Ton ist als individuelles Glied einer Kette zu denken. Johannes Lippius denkt das Tonsystem anders.

12 Ebd., 8.

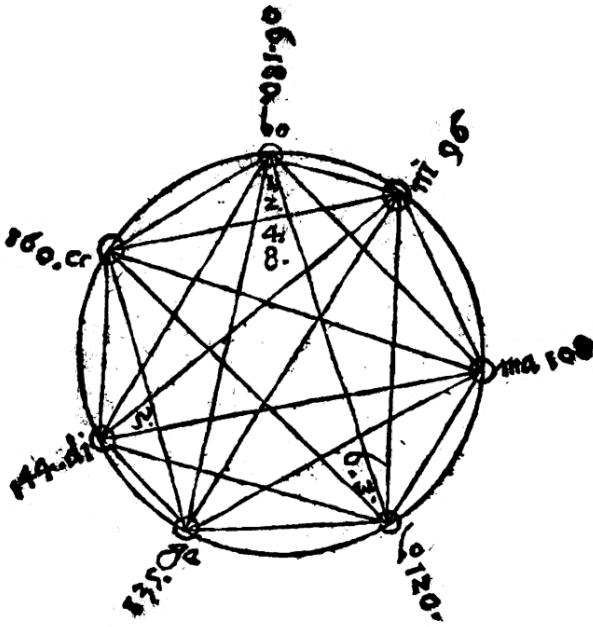


Abbildung 2: Dyaden bei Lippius

Er gestaltet es in seiner *Synopsis* zyklisch und periodisch.¹³ Dazu vereint er die Extrempunkte einer linear gedachten Oktave in einem Punkt, wodurch aus einer linearen Darstellung eine Kreisdarstellung wird. Diese Idee ist in den Verhältniszahlen oberhalb des *bo*¹⁴ abzulesen: 180:90 ist nicht nur das Teilungsverhältnis der Oktave, die gedrehte Zahlendarstellung verdeutlicht zusätzlich auch einen Umlauf um den Kreis, bzw. folgt der Drehung der Zahlen am unteren Punkt der Darstellung logisch.

Ein Ausgangspunkt für Lippius' Kreisdarstellung kann in der *Bocedisation*, der »belgischen Solmisation«¹⁵, gesehen werden. Das siebenstufige System, das wahrscheinlich auf Hubert Waelranf zurückgeht, ermöglicht die eindeutige Zuordnung von Tonhöhe und Solmisationssilbe. Sethus Calvisius lobt als Vorteile dieser Solmisationsmethode das Entfallen der Mutation der Hexachorde und die Gleichheit der Solmisation bei auf- und abwärtschreitender Skalenbewegung.

13 Lippius 1612, [105 – Kreisdarstellung im Kapitel *De Dyade Musica*]. Lippius verwendet in seiner Darstellung für eine Zahleneinheit 2°.

14 *bo-ce-di* entspricht *c-d-e*. Halbtöne sind durch kleinere Abstände zu erkennen.

15 Zitiert nach Calvisius 1600, 121.

In der Darstellung Lippius' wird von jeder Tonstufe eine Gerade zu jeder anderen Tonstufe gezogen, wodurch alle möglichen Intervalle innerhalb einer Oktave dargestellt sind. Der Vorteil ist, dass so bis zu drei Intervalle mit einer Geraden dargestellt werden können. Auf der Geraden von *bo* zu *lo* liegen sowohl die Quarte, als auch die Quinte und letztendlich auch die Oktave. In einer linearen Darstellung wären drei Linien nötig.¹⁶

Die Idee des Durchwanderns und wieder Ankommens ist auch für Heinichens ›Musicalischen Circul‹¹⁷ von Bedeutung.

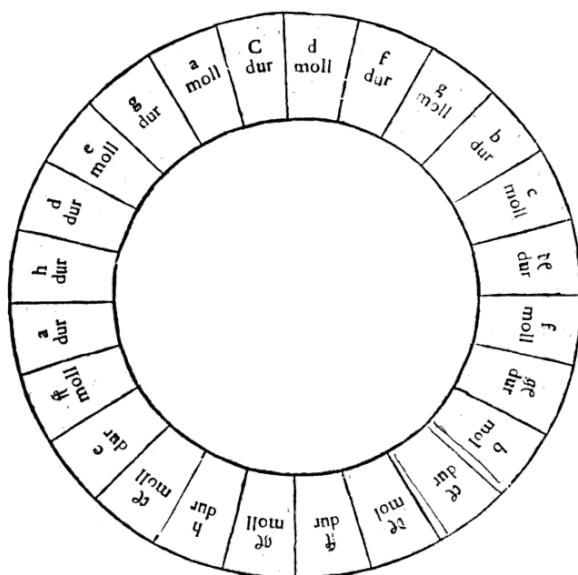


Abbildung 3: Heinichens ›Musicalischer Circul‹

In seiner Darstellung sind die 24 Dur- und Molltonarten in Quintabständen angeordnet. Neben der Darstellung von Eigenschaft und Verwandtschaft der Töne soll der Circul auch als Hilfestellung zum Improvisieren dienen:

§. 23. Wer aber in der Music etwas allbereit gewiegt ist/ der kan sich unterstehen/ vermittelst dieses Circuls alle Tone und das gantze Clavier rück- und vorwärts ohne Verlegung des Gehörs durchzuspielen; und darff sich nicht befürchten/ daß er sich nicht wieder aus dem Hause finden könne.¹⁸

¹⁶ Rivera 1980, 92.

¹⁷ Heinichen 1711, 261–267.

¹⁸ Ebd., 266.

Die Bewegungsrichtung innerhalb des *Circuls* ist egal und jede Tonart kann aus jeder Richtung erreicht werden. Das große Problem, das pythagoreische Komma, wird nicht angesprochen.

In seiner *Kleinen Generalbassschule*¹⁹ stellt Mattheson seinen im Vergleich zu Heinichen »verbesserten Musicalischen Circkel«²⁰ vor.

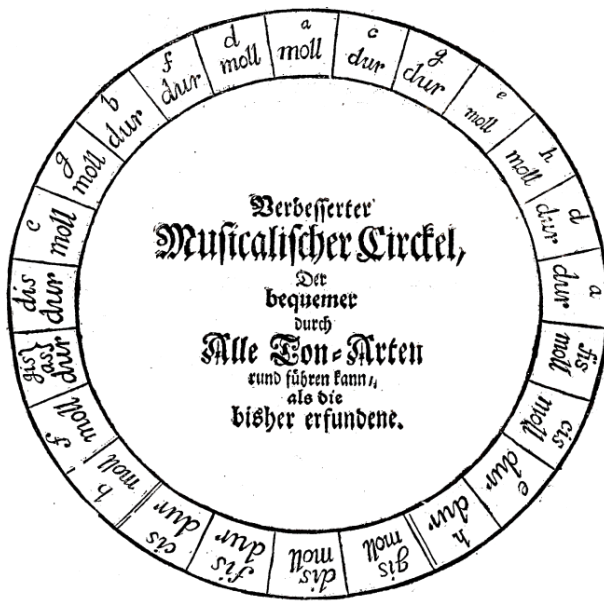


Abbildung 4: Matthesons »verbessertter Musicalischer Circkel«

Zu den »Verbesserungen« gehören:

1. Die Drehung des *Circuls* um 1,5 Glieder, d.h. um 22,5° im Uhrzeigersinn.
2. Die Änderung der Leserichtung und Abfolge der Dur-Moll-Anordnung,²¹ was Terz-Sekund-Schritte bei Heinichen zu Terz-Quint-Schritten werden lässt.
3. Die Erwähnung des pythagoreischen Kommas durch die Angabe von Gis- und As-Dur innerhalb des gleichen Segments, was deren Identität suggeriert. Hier wird der Bruch zwischen b- und Kreuztonarten zusammengekittet.

¹⁹ Mattheson 1734, 129.

²⁰ Ebd., 131.

²¹ Vergleiche die Modulationsziele in Sorge, *Tocatta per ogni Modi*.

Als Nachteil seines Circuls räumt Mattheson ein, dass man diesen zwar besser im Uhrzeigersinn durchlaufen könne, letztendlich dem aber weniger Bedeutung beimessen müsse:

Was habe ich denn nöthig/ zur lincken Seite mit Petro zu fischen/ und einen Krebsgang anzustellen? Genug, ich lauffe um meinen Circkel rund herum, und gelange zu welchem Ton ich will/ mit aller Bequemlichkeit/ und mit grössersten Beifall des Gehörs: was wünschet man mehr? Oder ist der Sonnen-Circkel deswegen mangelhaft, weil er nicht sowol von Westen nach Osten/ wie die Donau/ als vielmehr von Osten nach Westen gehet?²²

Zum Quintenzirkel in unserem heutigen Verständnis wird die Darstellung ganz unvermittelt bei David Kellner.²³

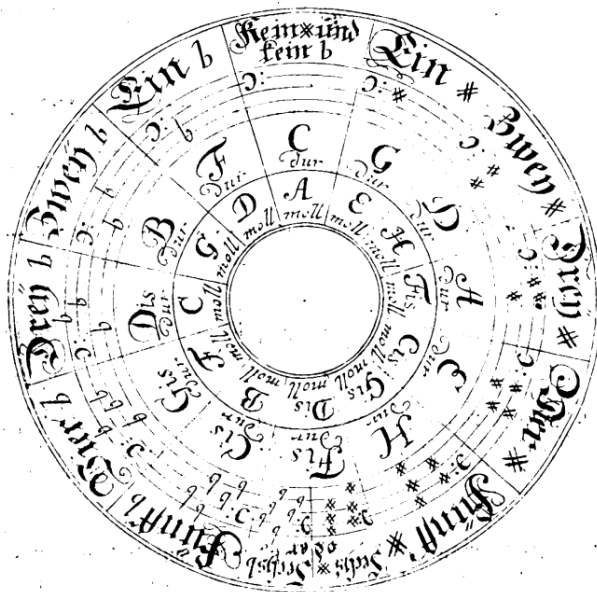


Abbildung 5: Kellners Circul

Von außen nach innen notiert er die Anzahl der Vorzeichen, die Notation der Vorzeichen, die Durtonarten mit diesen Vorzeichen und, ganz innen, die Molltonarten mit diesen Vorzeichen. Unvermittelt ist die Darstellung, da sie bei Kellner, anders als bei Heinichen und Mattheson, kein eigenes Kapitel erhält, sondern mitten in der Lehre von der Beschaffenheit der Konsonanzen auftritt. Nachdem

22 Mattheson 1734, 133.

23 Kellner 1743, 60.

die *Quinta syncopata* und ihre Dissonanzbehandlung angesprochen wird, schreibt Kellner: »Übrigens muß ein Musicus wissen, daß die Quinten alle zwölfte in einem Circul sich schließen, welche man mit hiebey fügen wollen.«²⁴

Die Grenze zwischen b- und Kreuztonarten spricht Kellner direkt an:

Gehet man nun von C dur nach A moll an zur lincken Seite um eine Quinta herunter, so brauchet F dur und D moll ein b, hievon wieder eine Quinta herunter in B dur und g moll, so sind zwey b vonnöthen, und wird also immer um eine Quinta tieffer ein b mehr zugesetzt, biß man an Fis dur und Dis moll gelanget, allwo sechs b oder auch sechs # stehen müssen. Denn gleichwie, wann man aus Teutschland nach Frankreich reiset, auf der Gränze beyderley Sprachen, so wohl Teutsch als Französisch, geredet werden; also gebrauchet man auch bey letzt bemeldten beyden Thonen als Gränzen zwischen # und b beyderley Bezeichnungen.²⁵

3. Totale Bibliothek und Kombinatorik

Die Idee einer ›totalen Bibliothek‹ ist alt. Der Gedankenschluss in Aristoteles' *De generatione et corruptione*, dass sowohl Tragödie als auch Komödie jeweils aus einer Abfolge der 24 Buchstaben komponiert würden,²⁶ kann wohl als erste Verschriftlichung einer solchen angesehen werden.²⁷ Konkreter wird der Gedanke bei Cicero: Würden unzählige Kopien der 24 Buchstaben des Alphabets durchmischt und auf dem Boden ausgelegt, so sei es möglich, dass in diesem Durcheinander die *Annalen* von Ennius zu finden seien.²⁸

Einen ersten Versuch zur Realisation einer ›Totalen Bibliothek‹ unternahm Raimundus Lullus in seiner *Ars generalis ultima* von 1305. Die aus dem Studium

24 Ebd., 58.

25 Ebd., 61. Für den Umgang mit dem pythagoreischen Komma vergleiche z.B. auch Volckmar 1860, 5–15.

26 »[...] quadoquide Tragoedia, et Comoedia, eisdem fiunt literis.« (Aristoteles 1546, 7)

27 Borges 1939, 214. <https://www.gwern.net/docs/borges/1939-borges-thetotalibrary.pdf> (26.07.2020). Aktuell ist diese Idee aber auch von Bedeutung: »Klassische Musik ist ja gar nicht so weit weg von einem Popsong, die Harmonien sind doch dieselben« (Lady Gaga, *ZeitMagazin* 41/2016, 32).

28 »Hoc qui existimat fieri potuisse, non intellego cur non idem putet, si innumerabiles unius et viginti formae litterarum vel aerae vel qualeslibet aliquo coiciantur, posse ex iis in terram excussis annales Ennii ut deinceps legi possint effici; quod nescio an ne in uno quidem versu possit tantum valere fortuna.« (Cicero 1967, 212)

der Aristotelischen Philosophie geborene²⁹ bzw. von Gott offenbarte³⁰ Idee war, durch die mechanische Kombination aller logischen Begriffe zu allen Erkenntnissen zu gelangen, die überhaupt möglich seien. Ähnlich funktionierte auch die Zairja, eine Maschine, die arabische Astrologen im Mittelalter verwendeten.

Rezipiert wurde die Idee der ›Ars magna‹ z.B. von Giordano Bruno, Athanasius Kircher, Wilhelm Leibnitz und Kurd Laßwitz. In seinem Traktat *De lampade combinatoria lulliana* bildet Bruno eine Scheibe³¹ ab, die unter den alphabetisch aufsteigenden Buchstaben die göttlichen Attribute (Güte, Größe, Dauer, Macht, Weisheit, Wille, Tugend, Wahrheit, Ruhm) in substantivierter und adjektivischer Form aufführt.

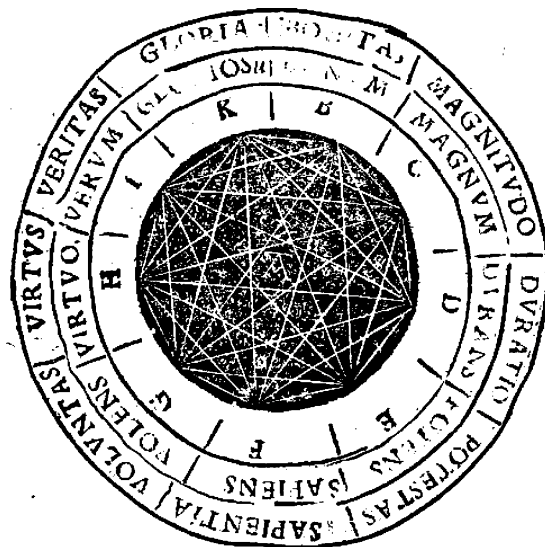


Abbildung 6: Kombinatorik bei Bruno

Durch Linien zeigt er, ähnlich Lippius, alle Kombinationen dieser Begriffe an. Kircher nutzt die Idee nicht nur für seine alchemistische Kombinationstafel, sondern geht im achten Buch der *Musurgia* mit Bezug auf Musik auch auf die Kombinatorik ein.³² Dazu zeigt er zum Beispiel alle möglichen Kombinationen der Buchstaben a, o und r. und überträgt dieses Prinzip auf einzelne Töne (c, d, e).

29 Wolff 1929, 18.

30 Platzek 1964, 38f.

31 Bruno 1637, [127].

32 Kircher 1650, 3–66. Vgl. auch Menke 2015a, 180.

Exemplum.

1	ORA	3	ROA	5	AOR
2	OAR	4	RAO	6	ARO

Abbildung 7: Kombinatorik bei Kircher

Schließlich ist es Wilhelm Leibnitz, der auf der Grundlage der Lullischen Maschine eine erste Rechenmaschine entwarf.

Laßwitz gestaltet die Idee einer ›Totalen Bibliothek‹ in der schon zitierten Novelle *Universalbibliothek* literarisch aus.³³ In einem Gespräch erklärt Professor Wallhausen die Idee der Bibliothek und berechnet deren Ausmaße. Max Burkel, ein Gesprächspartner, stellt freudig fest: »[...] das ist die Ausschaltung des Autors aus dem Geschäftsbetriebe! Ersatz des Schriftstellers durch die Kombinationsmaschine, Triumph der Technik!«³⁴

4. Kombinatorik und Contrapunctus Simplex

Eine Übertragung des Kombinationssystems in musikbezogenes Denken ist möglich: Den Zeichenvorrat, also die Entsprechung zu den Buchstaben, bilden z.B. die 20 Töne³⁵ von Γ bis ee. Es ist, natürlich mit einiger Arbeit verbunden, möglich, aus diesen Tönen alle ein- bis 20-stimmigen Klänge aufzulisten. Hier sollen erstmal die vierstimmigen Klänge interessieren: Die erste Stimme hat für ihren Ton 20 Möglichkeiten. Die zweite Stimme hat auch wieder 20 Möglichkeiten. Es gibt demzufolge 400 Möglichkeiten für verschiedene Intervalle mit diesem Zeichenvorrat. Auch die dritte Stimme kann wieder einen Ton aus den 20 Tönen auswählen. Damit sind 8000 Dreiklänge möglich. Für die vierte Stimme wird auch wieder ein Ton aus 20 ausgewählt. Damit gibt es innerhalb der 20 Töne 160.000 Möglichkeiten für Vierklänge. Die Anzahl der Möglichkeiten wird natürlich geringer, wenn man als Stimmen Sopran, Alt, Tenor und Bass annimmt und deren Stimmumfang³⁶ betrachtet. So gäbe es für jede Stimme elf³⁷ mögliche Töne, also $11^4 = 14.641$

33 Laßwitz 1904.

34 Ebd.

35 *b fa* und *b mi* werden nicht unterschieden.

36 Z.B. in der »Standardkombination« nach Menke 2015b, 30.

37 Für den Bass genau genommen nur 10, da er mit dem $\Gamma\Gamma$ das Γ um einen Ton unterschreitet.

Vierklänge. Dieses Material kann für didaktische Zwecke sowohl pädagogisch als auch ästhetisch auf eine überschaubare Anzahl von Klängen prädeteminiert werden, was einer weiteren Auswahl entspricht. Für die Verwendung z.B. in einer Kontrapunktlehre wäre nun eine additive Darstellung möglich: Ein Ton, vielleicht als Melodieton im Cantus, sei gegeben. Nun könnte man notieren, welche Töne im Tenor dagegen gesetzt werden könnten. Als nächstes folgt der Bassus und zuletzt wird der Altus hinzugefügt. Die ›Tavola del contrapuncto‹³⁸ von Aron könnte als ein Beispiel für dieses Vorgehen interpretiert werden.

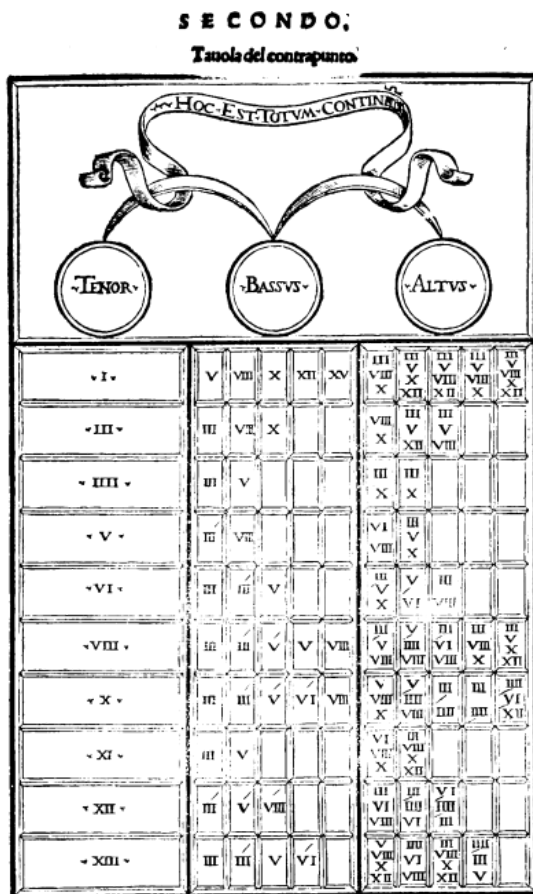


Abbildung 8: Arons ›Tavola del contrapuncto‹

38 Aron 1539, [57].

Die Ästhetik wählt als Grundlage für den ›Contrapunctus simplex‹ aus allen möglichen Vierklängen nur die konsonanten, der pädagogische Gedanke schränkt diese Anzahl auf Grundlage der kompositorischen Erfahrung durch seine Zurückhaltung gegenüber Sextakkorden³⁹ zusätzlich ein. Letztendlich kommt Aron in seiner Darstellung auf insgesamt 53 verschiedene vierstimmige Klänge – eine kleine Auswahl aus der ›Totalen Bibliothek‹ von 14.641 vierstimmigen Möglichkeiten.⁴⁰

In dem anonym überlieferten Traktat *Brevis in Musicam poeticam*⁴¹ ist eine Regel zu finden, durch die ein Gesang recht und gründlich zu setzen sei. In dieser Regel wird die Betrachtungsweise vom Auffüllen eines Cantus-Tenor-Gerüsts zu einer Intervallschichtung über einer Fundamentnote geändert.⁴² Alle Stimmen stehen über diesem im Intervallabstand von Prime, Terz oder Quinte, bzw. deren Oktavversetzungen. Dem fügt der Schreiber folgendes hinzu:

Es ist zwar diese vorgeschriebene Regul nur allein zum fundament simpliciter gerichtet, damit man Erstlich die blosse Consonantias recht setzen: und hernach auch die Dissonantias gebrauchen lehne, weihl aber keine Regul so gewiß und fest, die nicht solt ein Exception zuelaßßen, alß können auch von diesser Regul folgende exceptiones observirt werden.⁴³

Der Schreiber geht demzufolge von einem ›Contrapunctus simplex‹ aus, zu dem in einem nachfolgenden Schritt die Dissonanzen hinzugenommen werden. Weiterhin gelte aber auch, dass es keine Regel ohne Ausnahme gäbe. Stünde der Ton im Fundament auf einer *Fa*-Stufe nach einer *La*-Stufe, könne zu dieser Stimme keine Quinte hinzugesetzt werden. Stattdessen müsste entweder halb Quint und halb Sext, nur Sext oder halb Septim und halb Sext genommen werden.

39 Menke 2015b, 111.

40 Das ist überspitzt formuliert. Die 53 Möglichkeiten bei Aron gelten nur für einen Ton im Discant. Unter jedem anderen Ton im Discant können auch bis zu 53 Klänge konstruiert werden.

41 Anonym 2018, 89.

42 vgl. die Begriffe *con centro* und *ex centro* bei Dammann 1995, 195. In diesem Text steht weniger die Darstellung einer Entwicklung im Vordergrund. Vielmehr möchte er auf verschiedene kombinatorische Ideen für Kompositionslehren eingehen.

43 Anonym 2018, 89.

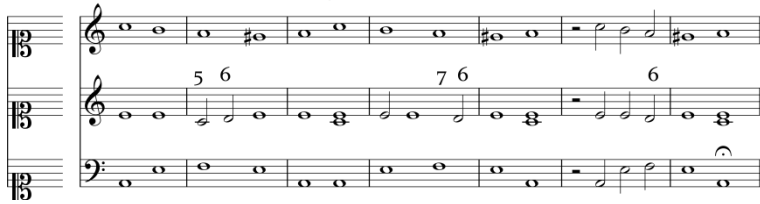


Abbildung 9: Intervallschichtung über einer *Fa*-Stufe

Eine andere Ausnahme bilde die *Mi*-Stufe. Folge dieser Stufe kein Sprung, müsse statt der Quint auch die Sexte über das Fundament gesetzt werden.

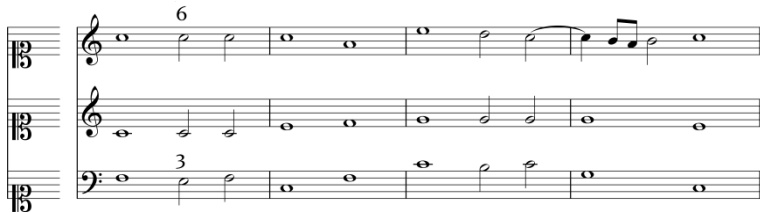


Abbildung 10: Intervallschichtung über einer *Mi*-Stufe

Die an dieser Stelle letzte wichtige Regel aus dem Traktat betrifft Fundamenttöne, die durch ein Kreuz halbtönig erhöht werden. Über diese dürfe auch wieder keine Quinte geschrieben, stattdessen müsse die Sexte hinzugesetzt werden. Dazu kommt, dass der Fundamentton nicht verdoppelt werden darf.



Abbildung 11: Intervallschichtung über halbtönig erhöhtem Fundamentton

Diese Regel⁴⁴ stellt (noch!?) keine Oktavregel dar. Vielmehr wird dem Leser eine Auswahl an Intervallschichtungen über bestimmten Solmisationsstufen eines Hexachords für die Komposition bereitgestellt. Die Idee, diese Intervallschichtun-

44 Zu Beginn des 17. Jahrhunderts ist diese Regel weit in Europa verbreitet. Vgl. hierzu Winter 2015.

gen (nicht Akkorde oder gar Griffe!) 6ber einem zur Oktave erweiterten Bass zu notieren, kann aber auch gefunden werden. Ein fr6hes Beispiel dazu ist die Darstellung von Bontempi in seinem Traktat *Nova quatuor vocibus componendi methodus* von 1660.⁴⁵

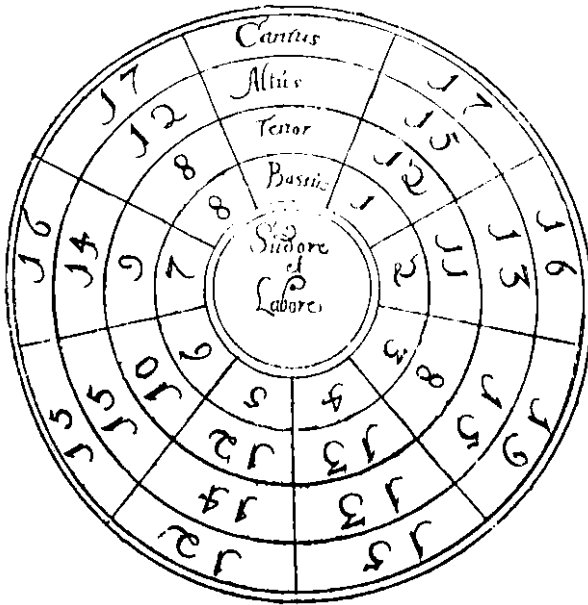


Abbildung 12: Intervallschichtungen im Oktavrahmen bei Bontempi

Der Bass schreitet Schrittweise von F, G bzw. A beginnend im mixolydischen Modus von der Prime zur Oktave. F6r jede Stufe wird die Intervallschichtung angegeben.⁴⁶ Dabei werden 6ber der Prime und Oktave verschiedene Schichtungen verwendet (Abbildung 13).

Die geistige N6he zur oben genannten Regel besteht darin, dass allein auf der *Mi*-Stufe keine verminderte Quinte *es-a*, sondern die Sexte *f* 6ber dem *a* gebildet wird. 6ber die 7. Stufe kann aus der Darstellung keine konkrete Aussage abgeleitet werden, weil hier nur die Terz und Oktave zum *es* hinzukommen. 6ber allen anderen Stufen werden Grundakkorde gebildet. Besonders erw6hnt sei zum einen nochmals, dass die Oktave im Bass – und damit auch die Intervallschichtungen

45 Bontempi 1660, [15].

46 Sp6ter werden jeweils acht verschiedene Beispiele f6r Kadenzen (Antepenultima, Penultima, Ultima) f6r die Stufen 1, 2, 4, 6, und 8 gegeben.

über ihr – in einer Kreisdarstellung abgebildet wird. Außerdem ist die Schrift Heinrich Schütz gewidmet. Über den Dresdner Kapellmeister scheint aber keine weitere Verbreitung in den mitteldeutschen Raum stattgefunden zu haben. Im Gegenteil könnte man das Vorwort zur *Geistlichen Chormusik*⁴⁷ auch als Kritik an Bontempis Idee für seine Kompositionslehre verstehen.⁴⁸

Abbildung 13: Übertragung der Intervallschichtungen Bontempis

Da die Auswahl von Intervallschichtungen über bestimmten Basstufen auf Grund des zugrundeliegenden musiktheoretischen Regelkanons relativ begrenzt ist, verfestigten sich bestimmte Handlungsoptionen zu solitären Möglichkeiten einer harmonischen Progression. Wenn z.B. einem Ton ein Quintsprung abwärts folgt, muss die Terz über diesem Ton groß sein: »E se discende il partimento di 5a

47 »Weil es aber gleichwohl an dem / auch bey allen in guten Schulen erzogenen Musicis auser zweifel ist / daß in dem schweresten Studio Contrapuncti niemand andere Arten der Composition in guter Ordnung angehen / und dieselbigen gebührlich handeln oder tractiren könne / er habe sich dann vorhero in dem Stylo ohne den Bassum Continuum genugsam geübet / und darneben die zu einer Regulirten Composition nothwendige Requisita wohl eingeholet / als da (unter andern) sind die Dispositiones Modorum; Fugae Simplicis, mixtae, inversae; Contrapunctum duplex: Differentia Styli in arte Musica diversi: Modulatio Vocum: Connexio subiectorum, &c. Und dergleichen Dinge mehr; Worvon die gelehrten Theorici weitleufftig schreiben / und in Schola Practica die Studiosi Contrapuncti mit lebendiger Stimme unterrichtet werden; Ohne welche / bey erfahrenen Componisten ja keine einzige Composition (ob auch solche denen in der Music nicht recht gelehrten Ohren / gleichsam als eine Himmlische Harmoni fürkommen möchte) nicht bestehen / oder doch nicht viel höher als einer tauben Nuß werth geschätzt werden kann / etc.« (Schütz 1648. <http://musiklk.de/26orig.htm>)

48 Die einer »Regulierten Composition nothwendige Requisita«, die Schütz im Vorwort als Grundlage des Komponierens nennt, werden im Traktat Bontempis nicht erwähnt.

vuole 3a maggiore.«⁴⁹ Diese Auswahl kennen zu lernen und im Stehgreif improvisieren zu können, ist eine Aufgabe des Partimento. Die aus der ›Totalen Bibliothek‹ aller möglichen Klangkombinationen über einem Basston ausgewählten Intervallschichtungen gerinnen zu Standardgriffen und -akkorden, die die Generalbasszeit auf harmonischer Ebene entscheidend prägen. In diesem Sinn ist zum Beispiel Mizlers Generalbassschule zu verstehen und dessen Generalbassmaschine möglich:

Greifet also zu dem C den harmonischen Dreyklang E, G, c, mit der rechten Hand, weil man mit dem harmonischen Dreyklang anfangen muß, §. 184. zu D als der Secunde in der Leiter, könnet ihr den völligen harmonischen Dreyklang nicht nehmen, weil ihr dadurch zwey auf einander folgende Quinten und Octaven bekommen würdet, diese aber sind verboten, §. 179. also nehmet andere Tone, die dem harmonischen Drey=Klang am ähnlichsten sind. A und D könnet ihr nicht nehmen, wegen der Quinten und Octaven, also habet ihr noch von den Tönen eurer Leiter E, F, G, H, c übrig. E ist die Secunde von D, c aber die Septime, und also beede Tone vom harmonischen Drey=Klang ziemlich entfernt. F ist die Terz zu D, G die Quarte, und H die Sexte, welcher Tone Verhältnisse in den 6 ersten Stufen der arithmetischen Fortschreitung stecken §. 149. 93. und sind also die Tone F, G, H, in dieser Leiter zu D dem harmonischen Drey=Klang am nächsten. Derowegen folget, daß ihr zur Secunde in der harten Leiter jederzeit ordentlicher Weise die kleine Terz, die ordentliche Quarte und große Sexte greifen, und zugleich zu D im Baß anschlagen müsset.⁵⁰

Alle Möglichkeiten werden durchgegangen und nur korrekte Lösungen zugelassen. Die im Vergleich zur ›Totalen Bibliothek‹ sehr kleine Auswahl an Optionen für Harmonik und Harmonieprogression müssen letztendlich zu Wiederholungen führen. Geminiani schreibt dazu in seiner *Guida Armonica*:

It will not be expected that I should here enter into a formal Proof, to a Multitude of Compositions, which have appeared in different Parts of Europe, within these Forty Years, and which, though composed by different Persons, yet in Point of Modulation, are all exactly alike.⁵¹

Was mit ›Modulation‹ gemeint ist, wird aus dem Untertitel ersichtlich.

49 Durante: *Regole (Falling 5ths)*. (<https://web.archive.org/web/20170711055513/http://faculty-web.at.northwestern.edu/music/gjerdnigen/partimenti/collections/Durante/regole/23DurReg/23DurReg.htm>; zuletzt abgerufen am 1.8.2020)

50 Mizler 1739, 82–108.

51 Geminiani [1742], [A].

GUIDA ARMONICA.
DIZIONARIO ARMONICO.
being
A Sure Guide
TO
HARMONY AND *MODULATION*,
In which are Exhibited
The Various COMBINATIONS of SOUNDS, Consonant,
and Dissonant, PROGRESSIONS of HARMONY;
LIGATURES and CADENCES, Real and Deceptive.
BON.
F. GEMINIANI.
OPERA. X.

Artem alii involvunt multis Ambagibus: Artem
Ablique labore Artis. Geminiano doces.

Motivum

L O V D O V

*Printed for the Author, by John Johnson, in Chancery-Lane:
Where may be had all the Author's Works.*

Abbildung 14: Deckblatt *Guida Armonica* von Geminiani

Das Werk sei ein sicherer Leitfaden zu Harmonie und Modulation, in welchem verschiedene Kombinationen von Klängen, harmonische Progressionen, Ligaturen und Kadenzen enthalten sind. Es geht also um den Variantenreichtum auf akkordischer Ebene – der Ebene, die vormals als ›Contrapunctus simplex‹ bezeichnet wurde.⁵² Als Unterrichts- und Wörterbuch gedacht, führt Geminiani auf 34 Seiten insgesamt 2237 Bassbausteine von jeweils zwei bis vier Tönen Länge mit möglichen Generalbassbezeichnungen auf. Diese können aneinandergesetzt und so zu einem ganzen Stück erweitert werden.

52 »I am persuaded this Work will be of the greatest Use to the Students of Harmony, by enlarging their Ideas, and giving them just and complete Notions of Harmony and Modulation.« (ibd., [B])

The image displays a musical score for bass guitar, organized into ten rows. Each row contains six staves of music. The notation includes notes, rests, and various fingerings indicated by numbers (1-4) and symbols like 'x' and 'b'. The notes are often beamed together in groups. The score is numbered with measure numbers at the end of each staff, ranging from 6 to 32. The overall structure is a grid of musical phrases.

Abbildung 15: Bassbausteine bei Geminiani

5. Zusammenfassung und didaktisch-pädagogischer Ausblick

In den vorgestellten Beispielen wurde die Menge aller Notenkombinationen, also die bei Borges letztendlich als dystopisches Chaos interpretierte ›Totale Bibliothek‹ der möglichen tonalen Zusammenklänge, jeweils in zwei disjunkte Teilmengen unterteilt. In der einen Teilmenge befinden sich jene Kombinationen, die nicht verwendet werden könnten. Die Klänge innerhalb der anderen Teilmenge wurden dem Lernenden vom jeweiligen Autor der Lehrschrift als Optionen für den kompositorischen Prozess zur Verfügung gestellt. Interessant ist hierbei das Moment der ästhetisch-pädagogischen Prädetermination. In diesem Moment steckt nicht nur die Frage nach dem Klang im Sinne von ›Konsonanz‹ und ›Dissonanz‹, in diesem Moment kommt das im Hintergrund wirkende musiktheoretische System ins Spiel. Oder umgekehrt: Durch die Analyse dieses Moments lassen sich Rückschlüsse auf das musiktheoretische System, aus dem heraus das Lehrwerk geschaffen wurde, ziehen. Überhaupt ist dieses Moment der Punkt, in dem kompositorische Erfahrung didaktisiert wird. Wenn ein Autor eine Auswahl an Klängen zur Konstruktion eines ›Contrapunctus simplex‹ trifft, hat er das musiktheoretische System, durch das diese Auswahl bedingt ist, für Unterrichtszwecke vereinfacht dargestellt: Bei korrekter Anwendung kann ein Schüler nicht viel falsch machen. Ganz naiv können Klangkombinationen aus den gegebenen Möglichkeiten zusammengefügt und damit komponiert werden. Die Ergebnisse sind dabei immer interessant, da die Kompositionslehren nicht nach dem Klingen des fertigen Werks fragen, sondern den richtigen Satz als ersten Schritt zur Komposition im Mittelpunkt fokussieren.

Für die eigene Unterrichtspraxis entstehen dadurch interessante Effekte. Zum einen können die Kompositionsalgorithmen als Analysewerkzeug eingesetzt und mit deren Hilfe die Entscheidungen des Komponisten im Kompositionsprozess nachverfolgt werden. Zum anderen werden bei der Anwendung der Algorithmen Mechanismen des Kontrapunkts verstanden. Zum dritten können die Auswahlen Hemmungen und Ängste vor dem eigenen Komponieren nehmen. Steht am Ende des Komponierens auch kein ästhetisch wertvoller Satz, sollte dieser dennoch im Sinne des zugrundeliegenden Regelwerks korrekt sein. Und ist er es nicht, kann man immer noch mit Borges argumentieren:

Ich kann nicht etliche Schriftzeichen [= Klänge] kombinieren d h c m r l c h t d j, die nicht die göttliche Bibliothek bereits vorausgesehen hat und die in irgendeiner ihrer Geheimsprachen [= zugrundeliegendes musiktheoretisches System] einen furchtbaren Sinn bergen. Niemand vermag eine Silbe zu artikulieren [=komponieren], die nicht voller Zärtlichkeiten und Schauer ist, die nicht in irgendeiner dieser Sprachen der gewaltige Name eines Gottes ist. [...] Bist du, Leser [= Hörer], denn sicher, daß du meine Sprache verstehst?⁵³

53 Borges 2011, 61 f.

Literatur

- Anonym (2018), *Brevis in Musicam poeticam*, in *Brevis in Musicam Poeticam de fundamentali componendi ratione Introductio. Ein Tractat des frühen 17. Jahrhunderts*, hg. und mit einer Einleitung versehen von Katrin Eggers und Stefan Garthoff, Leipzig: Hochschule für Musik und Theater ›Felix Mendelssohn Bartholdy‹. <https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bsz:14-qucosa2-209113>
- Aristoteles (1546), *De generatione et corruptione*, Lyon.
- Aron, Pietro (1539), *Toscanello de la musica*, Venedig.
- Bontempi, Giovanni Andrea (1660), *Nova quatuor vocibus componendi methodus*, Dresden.
- Borges, Jorge Luis (2011), »Die Bibliothek von Babel«, übers. von Karl August Horst und Curt Meyer-Clason, in: *Die Bibliothek von Babel*, Stuttgart: Reclam.
- Borges, Jorge Luis (2015), *Fiktionen. Erzählungen 1939–1944*, übers. von Karl August Horst, Wolfgang Luchting und Gisbert Haefs, München: Fischer Taschenbuch.
- Borges, Jorge Luis (1939), *The Total Library*. <https://www.gwern.net/docs/borges/1939-borges-thetotallibrary.pdf> (26.07.2020)
- Bruno, Giordano (1637), *De lampade combinatoria*, Wittenberg.
- Calvisius, Sethus (1600), *Exercitationes Musicae Duae*, Leipzig: Schnellboltz.
- Cicero, Marcus Tullius (1967), *De natura deorum* (= *Cicero in Twenty-eight Volumes*, Bd. 19), Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Dammann, Rolf (1995), *Der Musikbegriff im deutschen Barock*, Laaber: Laaber.
- Dowland, John (1609), *Andreas Ornithoparcus his Micrologus*, London: Thomas Adams.
- Durante, Francesco, *Regole* (Falling 5ths). <https://web.archive.org/web/20170711055513/http://faculty-web.at.northwestern.edu/music/gjerdingen/partimenti/collections/Durante/regole/23DurReg/23DurReg.htm> (1.8.2020)
- Geminiani, Francesco (1742), *Guida Armonica*, London: Johnson.
- Heinichen, Johann David (1711), *Neu erfundene und gründliche Anweisung*, Hamburg: Schiller.
- Kellner, David (1743), *Treulicher Unterricht im Generalbass*, Hamburg: Herold.
- Kircher, Athanasius (1650), *Musurgia Universales*, Rom: Grignani.
- Laßwitz, Kurd (1904), *Die Universalbibliothek*. <https://www.projekt-gutenberg.org/lasswitz/nullpunk/chap010.html> (1.8.2020)
- Lippius, Johannes (1612), *Synopsis Musicae*, Straßburg: Ledertz.
- Mattheson, Johann (1734), *Kleine General-Bass-Schule*, Hamburg: Kifßner.
- Menke, Johannes (2015a), »Komponieren als Handwerk. Ein historischer Streifzug«, in: *Mythos Handwerk? Zur Rolle der Musiktheorie in aktueller Komposition*, hg. von Ariane Jeßulat, Würzburg: Königshausen & Neumann.
- Menke, Johannes (2015b), *Kontrapunkt I. Die Musik der Renaissance* (= *Grundlagen der Musik Bd. 2*), Laaber: Laaber.
- Mizler, Lorenz Christoph (1739), *Anfangs-Gründe des General-Basses*, Leipzig: Mizler.
- Platzeck, Erhard-Wolfram (1964), *Das Leben des seligen Raimund Lull. Die ›Vita coëтана‹ und ausgewählte Texte zum Leben Lulls aus seinen Werken und Zeitdokumenten*, Düsseldorf: Patmos.

Stefan Garthoff

Rivera, Benito (1980), *German Music Theory in the Early 17th Century: The Treatises of Johannes Lippius*, Ann Arbor: University of Rochester Press.

Schütz, Heinrich (1648), *Vorwort zur Geistlichen Chormusik*. <http://musiklk.de/26orig.htm> (14.9.2016.)

Volckmar, Wilhelm (1860), *Harmonielehre*, Leipzig: Breitkopf & Härtel.

Winter, Judith (2015), »Grund-, Sext-, Sext-, Grund- ... Ein Vergleich von oktavregelähnlichen Systemen vor 1716«, Vortrag zum 15. Jahreskongress der GMTH.

Wolff, Theodor (1929), *Der Wettlauf mit der Schildkröte*, Berlin: August Scherl.

© 2020 Stefan Garthoff (stefangarthoff@googlemail.com)

Domgymnasium Naumburg

Garthoff, Stefan (2020), »Axaxas Mlö. Beispiele, Theorien und didaktische Konzepte endlicher Systeme in Kompositionslehren des 17. und 18. Jahrhunderts«, in: »Klang«: *Wundertüte oder Stiefkind der Musiktheorie. 16. Jahreskongress der Gesellschaft für Musiktheorie Hannover 2016* (= GMTH Proceedings 2016), hg. von Britta Giesecke von Bergh, Volker Helbing, Sebastian Knappe und Sören Sönksen, 481–502. <https://doi.org/10.31751/p.25>.

veröffentlicht / first published: 01/10/2020

Wählt die Tonart die Musik?

Wie die Stimmung eines Tasteninstrumentes die Komposition beeinflusst

ABSTRACT: Im Rahmen des 16. Jahreskongresses der *GMTH* hat ein Workshop stattgefunden, der sich zum Ziel gesetzt hat, *hörend* die Sensibilität zu wecken für den Klang einer Musik in einer bestimmten Tonart bei einer jeweils historischen Stimmung. Aufgrund der vom 16. bis ins 19. Jahrhundert benutzten ungleichstufigen Temperaturen ›funktionieren‹ nämlich viele Stücke nicht in jeder beliebigen Tonart. Hieraus ergeben sich wichtige Fragen für die Interpretation, für die Komposition und Improvisation, für die Werkanalyse und schließlich für den wissenschaftlichen Diskurs.

During the 16th Annual Conference of the *GMTH* a workshop was held that aimed to increase the awareness for listening to the sound of a composition in a specific key (within an appropriate historical tuning). Because of the unequal temperaments used from the 16th to the 19th century, many pieces don't ›work‹ in every key. From this, important questions arise regarding performance, composition, improvisation, analysis, and, finally, scientific discourse.

Schlagworte/Keywords: key characteristics; meantone; mitteltönig; Stimmung; temperament; Temperatur; Tonartencharakter; tuning; well-tempered; wohltemperiert

Wie funktioniert denn nun eigentlich das Komponieren? Hat man zuerst eine Musik im Sinn und wählt dann die Tonart? Oder sind die Charakteristika einer Tonart bereits die Initialzündung für die Erfindung einer Musik? ›Wählt‹ also die Tonart die Musik?

Pianistisch gesehen unterscheiden sich die Tonarten ja bekanntlich durch ihre spezifische Verteilung auf Unter- und Obertasten. So ist die Wahl der Tonart in einigen Fällen zweifellos pianistisch begründet: Chopins »Schwarze-Tasten-Etüde« in Ges-Dur (op. 10 Nr. 5) wäre, transponierte man sie nach G-Dur, ein geradezu halsbrecherisches Unterfangen, hätte also in ihrer spezifischen Disposition der Bewegungsstruktur niemals in G-Dur erfunden werden können. Aber solch pianistische Aspekte sind nicht Gegenstand unseres kleinen Workshops, ebensowenig der ganze assoziative Ballast, der manche der 24 Dur- und Moll-Tonarten mit den 8 bzw. 12 ›Kirchentonarten‹ in Verbindung bringt. Wir möchten vielmehr – ohne den geringsten Anspruch auf Vollständigkeit und jenseits

des üblichen wissenschaftlich-methodischen Grundrauschens – die musikalische Plausibilität diverser Kompositionen für Tasteninstrumente im Lichte der ihnen zugrundeliegenden Stimmungssysteme hörend erfahrbar machen.

Dass man Tasteninstrumente bis weit ins 19. Jahrhundert hinein ungleichstufig gestimmt hat,¹ ist in der Alte-Musik-Szene seit vielen Jahrzehnten beglückendes Allgemeingut, wird aber in etlichen – selbst kürzlich erschienenen – musiktheoretischen Veröffentlichungen hartnäckig ignoriert.² Die meisten Musikanalysen entfernen sich insofern in erheblicher Weise von der erklingenden Musikpraxis, als sie ›transpositionsinvariant‹ sind: die Analysen wären genau dieselben, wenn das zugrundeliegende Musikstück einen Halbton höher oder tiefer komponiert worden wäre. In zahllosen Analysen des *Wohltemperierten Claviers* etwa wird implizit – oder gar explizit³ – so getan, als handle es sich um eine gleichstufige Temperatur; eine genauere Beurteilung von Klang-, Melodie- und Formverläufen auf Basis der ungleichstufigen Stimmung bleibt weitgehend aus. Nicht wenige dieser Stücke hat man sich ja auch als Ergebnisse einer – von der Stimmung beeinflussten – Improvisationspraxis vorzustellen. Spekulative Betrachtungsweisen, die nach einem gleichsam esoterischen Netz von Querverweisen suchen, entfernen sich nicht nur immer weiter von der klingenden Realität, sondern auch von der historischen Theorie und Kompositionspraxis, mithin vom Notentext.⁴

Aber nun der Reihe nach.

Mitteltönige Stimmungen

›Brauchbare‹ und ›unbrauchbare‹ Intervalle

Als ›mitteltönig‹ werden Stimmungssysteme bezeichnet, bei denen alle Quinten – bis auf eine – um denselben Betrag zu klein (z.B. $\frac{1}{4}$ oder $\frac{1}{5}$ syntonisches Komma) gestimmt werden. Auf diese Weise wird das syntonische Komma ›verteilt‹, so

1 Siehe z.B. Asselin 1985, Billeter 2010, Barbour 1951, Jorgenson 1991, Kellat 1981/1982/1994 und Ratte 1991.

2 Siehe z.B. den Artikel »Stimmung« bei Kühn 2016, 258.

3 Siehe z.B. David 1962 und Keller 1965.

4 Wohlthuend heben sich davon Veröffentlichungen ab, die die Intonation der Musik dezidiert in die analytische Betrachtung einbeziehen, ja davon ausgehen, wie z.B. Kinzler 2017.

dass die Terzen im Gegenzug fast rein (oder, bei der Viertelkomma-Mittel­ tönigkeit, sogar ganz rein) sind. Die verbleibende Quinte – die sogenannte ›Wolfsquinte‹, die eigentlich eine verminderte Sexte ist – wird dadurch viel zu groß und musikalisch unbrauchbar. Das wesentliche Charakteristikum der mittel­ tönigen Stimmungen ist, dass sie keine enharmonischen Verwechslungen erlau­ ben. Bei einer zwölf­ tönigen Tastatur (d.h. einer Tastatur ohne geteilte Obertasten) werden die Obertasten in der Regel *cis*, *es*, *fis*, *gis* und *b* gestimmt; nicht zur Ver­ fügung stehen also die Töne *des*, *dis*, *ges*, *as* und *ais* (geschweige denn *eis*, *fes*, *his*, *ces* und alle mehrfach hoch- oder tiefalterierten Töne). Mittel­ tönig wurden Tas­ teninstrumente im 16., 17. und frühen 18. Jahrhundert gestimmt.

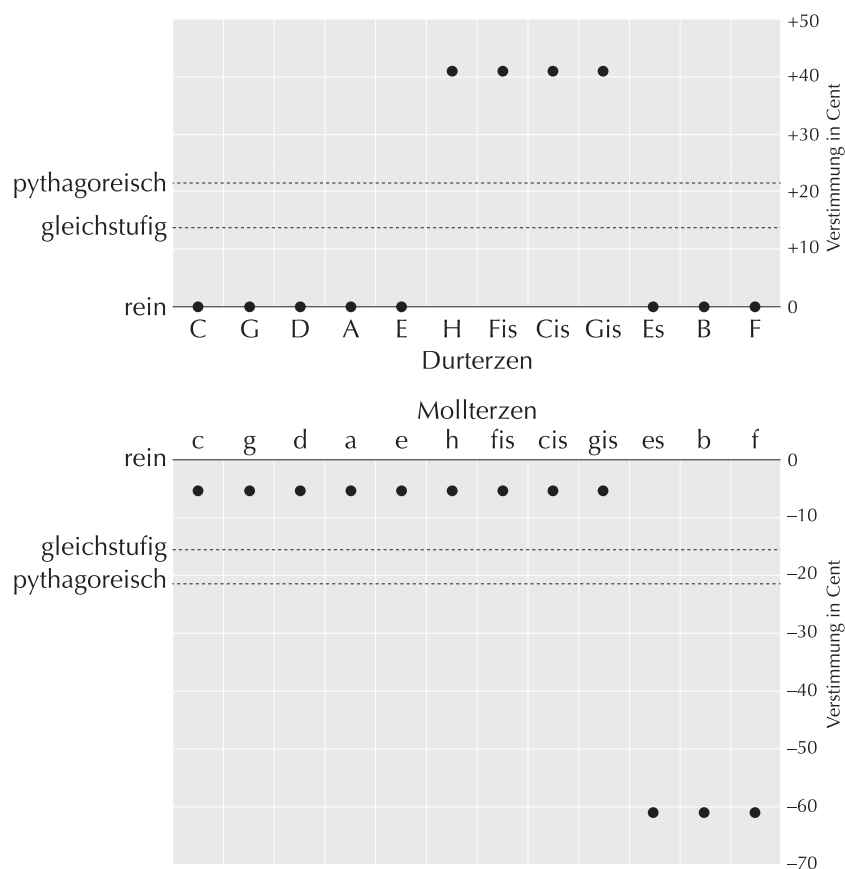


Abbildung 1: Charakteristik der Dur- und Mollterzen in der Viertelkomma-Mittel­ tönigkeit

Wie man in Abbildung 1 sieht, gibt es vier Durakkorde (H-Dur, Fis-Dur, Cis-Dur und As-Dur), deren Durterzen auf einem zwölfkönnigen Instrument um fast einen Viertelton zu groß und deshalb im Normalfall nicht verwendbar sind. H-Dur und As-Dur sind nur auf einem Instrument mit geteilten Obertasten (durch die zusätzlich *dis* und *as* zur Verfügung stehen) spielbar; Fis-Dur und Cis-Dur hingegen nur auf extrem wenigen Instrumenten mit mehr als 14 Tönen pro Oktave.⁵ In der Tat sind diese beiden Akkorde in der Instrumentalmusik des 16. und 17. Jahrhunderts so gut wie inexistent; eine bemerkenswerte Ausnahme ist folgende Passage aus den *Sieben Worten Jesu Christi am Kreuz* von Heinrich Schütz, bei der es wohl kein Zufall ist, dass der Fis-Dur-Akkord ausschließlich bei dem Wort »Schmerzen« erklingt:

Beispiel 1: Heinrich Schütz, *Die sieben Worte Christi am Kreuz*, T. 23 f.

http://imslp.org/imglnks/usimg/9/95/IMSLP180556-PMLP315889-Schutz_Sieben_Worte_SWV478.pdf

🔊 https://storage.gmth.de/proceedings/articles/26/attachments/p16-32_audio_01.wav

Audiobeispiel 1, produziert mit der Software ›Hauptwerk‹ (<https://www.hauptwerk.com>), Orgel: Antegnati, ca. 1600, San Carlo, Brescia, gesampelt von <https://www.sonusparadisi.cz>


Ein anderes Beispiel, an welchem nachvollziehbar wird, dass ›falsche‹ Intervalle für den musikalischen Affekt genutzt werden, ist diese von Asselin (1985) zitierte Passage von Louis-Nicolas Clérambault:⁶

5 Solche Instrumente gab es durchaus, siehe z.B. Barbieri 2008, Kirnbauer 2013, Willmann 2002 und <http://www.projektstudio31.com> (30.09.2017).

6 Zu dieser Zeit wurden in Frankreich leicht abgemilderte Varianten der mitteltönigen Stimmung verwendet. In diesem Tonbeispiel wurde die sogenannte Chaumont-Temperatur benutzt (Chaumont 1695).

32 Grand plein jeu.
Lentement.

Beispiel 2: Louis-Nicolas Clérambault, *Premier livre d'orgue* (1710), Suite du deuxième ton, T. 32 ff. http://imslp.org/imglnks/usimg/5/5b/IMSLP318055-PMLP09467-Clérambault_-_Premier_Livre_d'Orgue_-1710-.pdf

 https://storage.gmth.de/proceedings/articles/26/attachments/p16-32_audio_02.wav

Audiobeispiel 2: Pierre-Yves Asselin, Orgel; Pierre-Yves Asselin und Yannick Legaillard, *Musique et tempérament*, zwei Musikkassetten, Erato MCE 9257 2

Da das *as* viel zu tief ist (weil es ja eigentlich ein *gis* ist), entsteht eine besonders aufwühlende Wirkung. Man beachte auch den eigentümlichen Klang des verminderten Akkords in Takt 34.⁷ Ein solcher Effekt ist nur in der Tonart g-dorisch möglich; jegliche Transposition macht ihn zunichte.

Verminderte und übermäßige Intervalle

Die in der mitteltönigen Stimmung als ›falsch‹ empfundenen Intervalle sind in Tat und Wahrheit verminderte und übermäßige Intervalle, die, als solche eingesetzt, ungemein ausdrucksvolle Effekte ermöglichen. So sind die Terzen der vier ›unbrauchbaren‹ Durakkorde in Wirklichkeit verminderte Quartan, also *h-es*, *fis-b*, *cis-f* und *gis-c*. Verminderte Quartan kommen in der Literatur der Spätrenaissance und des Barocks häufig vor (seltener auch das Komplementärintervall, die übermäßige Quinte) und werden kompositorisch als – herzerreißend klingende – Dissonanzen behandelt. Als Beispiele seien hier zwei Passagen aus Motetten von Heinrich Schütz angeführt:

7 Die besondere Klangqualität dieser Passage mag daherrühren, dass die übermäßigen Sexten (*b-gis* und *es-cis*) in der Viertelkomma-Mitteltönigkeit bis auf wenige Cent genauso groß sind wie Naturseptimen (4:7); des Weiteren entsprechen die ›falschen‹ Mollterzen in f-Moll, b-Moll und es-Moll ziemlich genau dem manchmal mit ›Infra-Terz‹ bezeichneten septimalen Intervall 6:7. Siehe auch Fokker 1975.

8 Die mit Thrä - nen, mit Thrä -
 -ten, die mit Thrä - nen, mit Thrä - nen sä -
 Die mit Thrä - nen, _____

Beispiel 3: Heinrich Schütz, *Geistliche Chor-Music* op. 11 (1648), »Die mit Thränen säen« (SWV 378), T. 8ff. http://imslp.org/imglnks/usimg/3/36/IMSLP196308-PMLP130319-Schutz_Die_mit_Tranen_saen_SWV378.pdf

🔊 https://storage.gmth.de/proceedings/articles/26/attachments/p16-32_audio_03.wav

Audiobeispiel 3, produziert mit der Software »Hauptwerk«, wie in Audiobeispiel 1

16 durch dein bit - ter Lei - - den,
 (dass) wir dir stets un - ter - than,
 b # 6 6 4 #

Beispiel 4: Heinrich Schütz, *Erster Theil kleiner geistlichen Concerten* op. 8 (1636), »O hilf, Christe, Gottes Sohn« (SWV 295), T. 16ff. http://imslp.org/imglnks/usimg/b/b9/IMSLP249144-PMLP100414-Schutz_O_hilf_Christe_SWV295.pdf

🔊 https://storage.gmth.de/proceedings/articles/26/attachments/p16-32_audio_04.wav

Audiobeispiel 4, produziert mit der Software »Hauptwerk«, wie in Audiobeispiel 1.

Die Textunterlegung zeigt, dass mitteltönig gestimmte verminderte Quartan und übermäßige Quinten für heutige Zuhörer offenbar eine ähnliche Affektwirkung haben wie für Schütz und seine Zeitgenossen. Die Figur ist eine Variante der *cadenza doppia* und in der Musik des 17. Jahrhunderts ubiquitär.⁸ In der gleichstufigen Stimmung klingen die verminderten Quartan wie Terzen und büßen jeden Dissonanzcharakter ein. Ein weiteres eminentes Beispiel für eine verminderte Quarte findet sich in dem berühmten »Dido's Lament« von Henry Purcell:

8 Siehe auch Brennecke 2020, der die Figur als *cadenza doppia duriuscula* bezeichnet.

6

When I am laid, am laid in earth,

Beispiel 5: Henry Purcell, *Dido and Aeneas*, Aria »When I am Laid in Earth«, T. 6f.



https://storage.gmth.de/proceedings/articles/26/attachments/p16-32_audio_05.wav

Audiobeispiel 5, produziert mit der Software »Pianoteq«, Cembalomodell

»Ruckers II« (<https://www.modartt.com/harpsichord>)

Man beachte in Takt 8 auch den eigentümlichen Klang der übermäßigen None. Akkorde mit übermäßigen Sekunden bzw. Nonen oder verminderten Septimen wurden in der mitteltönigen Stimmung als klanglich überaus reizvoll betrachtet, wie dieser Ausschnitt aus dem bereits erwähnten Orgelstück von Clérambault zeigt:

39

Beispiel 6: Louis-Nicolas Clérambault, *Premier livre d'orgue* (1710), Suite du deuxième ton, T. 39 ff.



https://storage.gmth.de/proceedings/articles/26/attachments/p16-32_audio_06.wav

Audiobeispiel 6: Pierre-Yves Asselin, Orgel, Pierre-Yves Asselin und Yannick

Legallard, *Musique et tempérament*, zwei Musikkassetten, Erato MCE 9257 2

Ein extremes Beispiel ist der unerhörte Farbenreichtum (Chromatik!) der letzten Takte der »Toccata Settima« von Michelangelo Rossi (Beispiel 7). Man beachte, dass Rossi alle Töne enharmonisch korrekt notiert hat; es kommen hier also keine durch unzulässige enharmonische Verwechslungen bedingten »falschen« Intervalle vor. Es versteht sich von selbst, dass diese Passage untransponierbar ist – und extrem an Reiz einbüßen würde, wenn man sie auf einem gleichstufig-temperierten Instrument spielen würde.

Zuletzt noch ein Beispiel aus dem 20. Jahrhundert: Die »Passacaglia ungherese« von György Ligeti – explizit auf einem mitteltönig gestimmten Cembalo zu spielen – nutzt den eigentümlichen Charakter der (melodischen) verminderten Terzen *es-cis* und *b-gis* aus und ist deswegen nur in der von Ligeti gewählten Tonart spielbar (Beispiel 8).

Example 7 shows three systems of musical notation, measures 61 through 67. Each system consists of a treble and bass staff. The music is in a minor key with a key signature of one flat. The notation includes various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The piece concludes with a final chord in measure 67.

Beispiel 7: Michelangelo Rossi, *Toccate e Correnti d'intavolatura d'organo e cimbalo* (1657), *Toccatina settima*, T. 61ff. (hg. von John White, Neuhausen-Stuttgart: Haenssler-Verlag, 1966), [http://imslp.org/wiki/Toccate_e_correnti_\(Rossi,_Michelangelo\)](http://imslp.org/wiki/Toccate_e_correnti_(Rossi,_Michelangelo))

🔊 https://storage.gmth.de/proceedings/articles/26/attachments/p16-32_audio_07.wav

Audiobeispiel 7: Helen Rogers, Cembalo, The Musicke Companye, *O bone ĵesu*, Intim Musik 079. <https://itunes.apple.com/nz/album/musicke-companye-o-bone-jesu/id403288411>

Example 8 shows two systems of musical notation, measures 1 through 5. The music is in 4/4 time, marked 'Andante' with a tempo of 69. The key signature is one flat. The notation includes various rhythmic patterns, including quarter and eighth notes, and rests. The piece concludes with a final chord in measure 5.

Beispiel 8: György Ligeti, *Passacaglia ungherese* (1978), Schott

🔊 https://storage.gmth.de/proceedings/articles/26/attachments/p16-32_audio_08.wav

Audiobeispiel 8: produziert mit der Software ›Pianoteq‹, Cembalomodell »Ruckers II«

›Wohltemperierte‹ Stimmungen

Das wesentliche Charakteristikum der in der Barockzeit eingeführten ›wohltemperierten‹ Stimmungen ist, dass alle Tonarten brauchbar sind. In der Regel ist C-Dur insofern die ›schönste‹ Tonart, als sie eine Terz hat, die der reinen Terz am nächsten kommt. Je weiter man sich im Quintenzirkel von C-Dur wegbewegt, desto größer werden die Terzen. ›Entfernte‹ Tonarten haben in der Regel sehr große (maximal pythagoreische) Terzen, die zwar alles andere als schön, aber leidlich brauchbar sind und sogar als dramaturgisch reizvolle Spannungsklänge verwendet werden können (siehe unten). Es wurde und wird viel diskutiert, welche wohltemperierte Stimmung für welche Musik des Hochbarocks bzw. der Klassik am besten geeignet sei.⁹ Man darf bei diesen Diskussionen aber nicht außer Acht lassen, dass die wohltemperierten Stimmungen des 18. Jahrhunderts, sowie deren Rekonstruktionen im 20.–21. Jahrhundert, alle einander ziemlich ähnlich und in einem musikalischen Kontext schwer unterscheidbar sind, wie man in Abbildung 2 sieht.

Die im Barock so wichtige Tonartencharakteristik¹⁰ ist bei all diesen Stimmungen mehr oder weniger dieselbe. Bei den folgenden Klangbeispielen wird exemplarisch die Kirnberger-III-Stimmung verwendet. Zwar hat Bach seine Tasteninstrumente vermutlich nicht ›kirnbergerisch‹ gestimmt; diese Stimmung ist für unsere Zwecke aber interessant, weil sie (1) maximale Tonartencharakteristik bei gleichzeitiger Spielbarkeit aller Tonarten bietet und (2) nicht nur in der Barockzeit, sondern auch in der Wiener Klassik und Frühromantik verbreitet war.¹¹

9 Insbesondere wurde seit der Auseinandersetzung zwischen Kirnberger und Marpurg im 18. Jahrhundert (Jerold 2012) viel Tinte und Druckerschwärze bei der Diskussion verbraucht, welche denn nun die alleinseligmachende ›Bach-Stimmung‹ sei. Für Beispiele von Temperaturen, die angeblich von Bach sein sollen, siehe Kellner 1986 und Lehman 2005. Für eine kritische Beurteilung siehe Billeter 2010, 29 ff.

10 siehe z.B. Mattheson 1713, 236 ff., und Schubart 1806, 377 ff.

11 Kelletat 1982, Kelletat 1994. Für eine kritische Beurteilung dieser These siehe Billeter 2010, 35 ff.

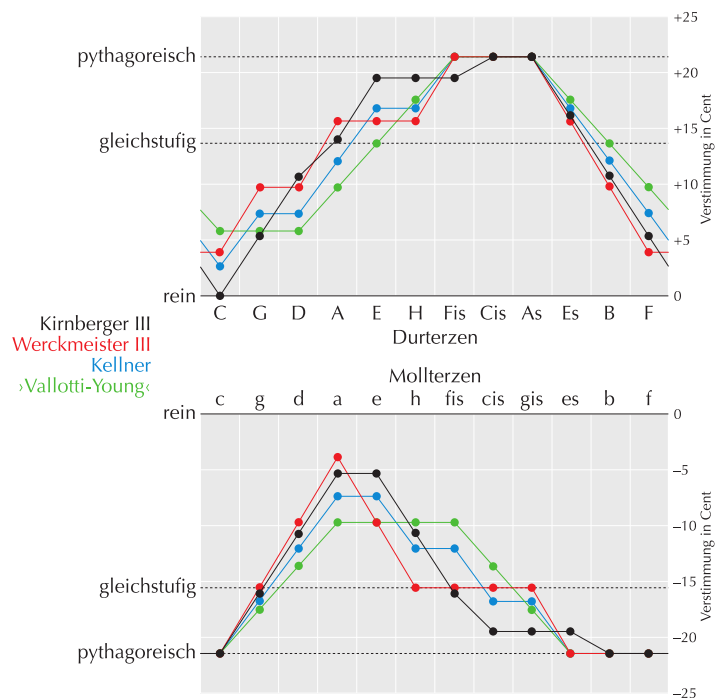


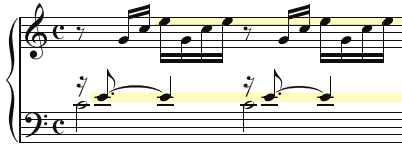
Abbildung 2: Vergleich der Durterzen (oben) und Mollterzen (unten) in den Temperaturen Kirnberger III (4 um ein $\frac{1}{4}$ syntonisches Komma zu kleine Quinten), Werckmeister III (4 um ein $\frac{1}{4}$ pythagoreisches Komma zu kleine Quinten, gemäß Werckmeister 1691, 78), Kellner (1986) und ›Vallotti-Young‹ (6 um ein $\frac{1}{6}$ pythagoreisches Komma zu kleine Quinten von c bis fis, gemäß Barbour 1973, 163)

J.S. Bach, *Wohltemperiertes Clavier I*

C-Dur versus Cis-Dur

Im bekannten C-Dur-Präludium des *Wohltemperierten Claviers I* werden die Terzen oft verdoppelt und lange ausgehalten, und in der Kirnberger'schen Stimmung klingt diese Art der Akkordbrechung wunderbar. Geradezu unerträglich klingt das Präludium aber, wenn man es stattdessen in Cis-Dur spielt.¹²

¹² In diesem und anderen Hörbeispielen wird das Stück zuerst in der Originaltonart gespielt, dann in der ›falschen‹ Tonart, wobei dann der Stimmtton derart verschoben wird, dass der Grundton die gleiche Tonhöhe hat wie der Grundton der Originaltonart. Auf diese Weise hört man nur die temperaturbedingten Unterschiede und wird nicht von der Tatsache abgelenkt, dass das Stück einen Halbton höher oder tiefer erklingt.

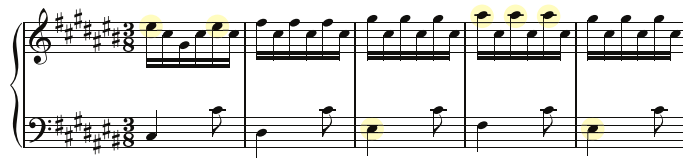


Beispiel 9: J.S. Bach, Präludium C-Dur aus dem *Wohltemperierten Clavier I*

🔊 https://storage.gmth.de/proceedings/articles/26/attachments/p16-32_audio_09.wav

Audiobeispiel 9: J.S. Bach, Präludium C-Dur in der Originaltonart ($a' = 415$ Hz) und in Cis-Dur ($a' = 394$ Hz). Die Bach-Audiobeispiele wurden produziert mit der Software »Pianoteq«, Cembalomodell »Ruckers II«.

Beim Cis-Dur-Präludium hingegen werden die Terzen – vermutlich bewusst – nur kurz »angetippt«, damit man nicht so deutlich hört, dass sie pythagoreisch, d.h. sehr gespannt klingen. Das Präludium würde nicht mehr funktionieren, wenn man die Terzen mit »Überlegato« spielen würde.



Beispiel 10: J.S. Bach, Präludium Cis-Dur aus dem *Wohltemperierten Clavier I*

🔊 https://storage.gmth.de/proceedings/articles/26/attachments/p16-32_audio_10.wav

Audiobeispiel 10: J.S. Bach, Präludium Cis-Dur, einmal wie in der Partitur und einmal mit »Überlegato«

Die Schubart'schen Charakterisierungen sind an diesen beiden Beispielen unmittelbar nachvollziehbar:

C dur, ist ganz rein. Sein Charakter heißt: Unschuld, Einfalt, Naivetät, Kindersprache.¹³

Des dur. Ein schielender Ton, ausartend in Leid und Wonne. Lachen kann er nicht, aber lächeln; heulen kann er nicht, aber wenigstens das Weinen grimassieren. – Man kann sonach nur seltene Charaktere und Empfindungen in diesen Ton verlegen.¹⁴

¹³ Schubart 1806, 377.

¹⁴ Ebd., 378.

e-Moll versus f-Moll

Lassen wir zunächst Mattheson und Schubart zu Wort kommen:

E. moll. [...] sehr pensif, *tieffdenckend / betrübt und traurig* zu machen pfleget, doch so / daß man sich noch dabey zu *trösten hoffet*.¹⁵

E moll. Naive, weibliche unschuldige Liebeserklärung, Klage ohne Murren; Seufzer von wenigen Thränen begleitet; nahe *Hoffnung* der reinsten in *C dur* sich auflößenden [sic] *Seligkeit* spricht dieser Ton. Da er von Natur nur Eine Farbe hat; so könnte man ihn mit einem Mädchen vergleichen, weiß gekleidet, mit einer rosenrothen Schleife am Busen.¹⁶

F. moll. [...] scheint eine *tiefe* und *schwere* / mit *etwas Verzweiflung vergesellschaftete / tödliche Hertzens-Angst* vorzustellen [...]. Er drücket eine schwartze / hülflose Melancholie schön aus / und will dem Zuhörer bisweile ein Grauen oder einen Schauder verursachen.¹⁷

F moll, tiefe Schwermuth, Leichenklage, Jammergeächz, und grabverlangende Sehnsucht.¹⁸

Auch vom objektiven Standpunkt der Intervallcharakteristik könnten diese beiden Tonarten verschiedener nicht sein:

1. Der e-Moll-Akkord hat eine große, fast reine Mollterz; der Akkord klingt entspannt und verklärt. Ebenso klingt die Paralleltonart¹⁹ G-Dur dank der tiefen Durterz wunderbar harmonisch. Die Dominante H-Dur hat hingegen eine sehr gespannte, fast pythagoreische Durterz und strebt nach Auflösung. Man könnte die Situation als *zentripetal* bezeichnen: *Die Tonart ›strebt‹ zur Tonika*.
2. Bei der Tonart f-Moll ist die Situation umgekehrt: Der f-Moll-Akkord hat eine sehr kleine, ›traurige‹ Terz. Die Paralleltonart As-Dur hat in den meisten barocken Stimmungen die größte, gespannteste (in der Regel pythagoreische) Terz und nicht den geringsten ›aufklärenden‹ oder ›entspannenden‹ Affekt. Der C-Dur-Akkord, also die Dominante, ist hingegen bei allen wohltemperierten Stimmungen der am harmonischsten klingende Durakkord; in der Kirnberger-Stimmung ist die Terz von C-Dur sogar vollkommen rein. Hier könnte man die Situation als *zentrifugal* bezeichnen: *Die Tonart ›strebt‹ zur Dominante* (im Sinne eines IV-I-Schlusses).

15 Mattheson 1713, 239.

16 Schubart 1806, 380.

17 Mattheson 1713, 248.

18 Schubart 1806, 378.

19 Die Autoren bitten um Nachsicht, dass sie hier – der Kürze halber! – gelegentlich anachronistische Termini der Funktionstheorie benutzen.

Schauen wir uns hierzu die entsprechenden Präludien aus dem *Wohltemperierten Clavier I* an, zuerst e-Moll:

Beispiel 11: J.S. Bach, Präludium e-Moll aus dem *Wohltemperierten Clavier I*, T. 1–3 und harmonischer Extrakt von T. 1–9

🔊 https://storage.gmth.de/proceedings/articles/26/attachments/p16-32_audio_11.wav

Audiobeispiel 11: J.S. Bach, Präludium e-Moll in der Originaltonart ($a' = 415$ Hz) und in f-Moll ($a' = 389$ Hz)

Auffallend ist zunächst, dass hier das gespannte, zu hohe *dis* grundsätzlich nur kurz ›angetippt‹ wird, ähnlich wie die Terzen im Cis-Dur-Präludium. Das Präludium beginnt zwar, wie die meisten Präludien, mit einer I-II-V-I-Periode und anschließender Quintfallsequenz; bemerkenswert ist aber, dass diese Quintfallsequenz dann in die Paralleltonart G-Dur kadenziiert (im Gegensatz zu den meisten anderen Spielfigur-Präludien, die in die Dominante modulieren). Diese Modulation nach G-Dur wird in der Kirnberger-Stimmung als ›wohltuend‹ und ›entspannend‹ wahrgenommen – transponiert man das Stück nach f-Moll, dann ist die entsprechende Modulation nach As-Dur eher ein schwieriger Moment...

Das f-Moll-Präludium moduliert hingegen in die Dominante:

Beispiel 12: J.S. Bach, Präludium f-Moll aus dem *Wohltemperierten Clavier I*

🔊 https://storage.gmth.de/proceedings/articles/26/attachments/p16-32_audio_12.wav

Audiobeispiel 12: J.S. Bach, Präludium f-Moll in der Originaltonart ($a' = 415$ Hz) und in e-Moll ($a' = 443$ Hz)

... und dieser erstmals in Takt 3 erklingende C-Dur-Akkord ist – wegen der reinen oder fast reinen Durterz – ein wunderschöner Moment nach all den tiefen, traurigen Terzen der f-Moll- und b-Moll-Akkorde. Transponiert man das Stück nach e-Moll, so ›versteht‹ man nicht, warum die Musik zur Dominante ›strebt‹, und die erreichte Dominante selbst, H-Dur, ist alles andere als wohlklingend.

Es gäbe noch viele weitere Beispiele, die zeigen, dass Bach sich bei der Komposition seiner Stücke von den Klangqualitäten der Tonarten hat inspirieren lassen: Erwähnenswerte Stücke aus dem 1. Teil des *Wohltemperierten Claviers* wären etwa der befreiende C-Dur-Septakkord vor dem ›Rezitativ‹ im c-Moll-Präludium, die schreienden Dissonanzen im b-Moll-Präludium, die winzige verminderte Quarte in der cis-Moll-Fuge... Es soll aber hier auch nicht verschwiegen werden, dass es Gegenbeispiele gibt: Die dis-Moll-Fuge etwa war ursprünglich in d-Moll komponiert und ›funktioniert‹ auch einen halben Ton höher. Eine solche Transposition verändert aber immer den Charakter des Stücks, ähnlich wie eine Uminstrumentierung.

Beethoven und Schubert

Oft haben wir ja den Eindruck, Beethoven, Schubert, Chopin oder Mendelssohn seien am ›Ton‹ ihrer Musik erkennbar. Wir kennen zahlreiche Werke, die wir – trotz ihrer ›Überlieferung‹ in der gleichstufigen Temperatur – für besonders charakteristisch halten und lieben gelernt haben.

As-Dur

Nehmen wir zum Beispiel den berühmten langsamen Satz aus Beethovens Sonate op. 13 *Pathétique*.



Beispiel 13: Ludwig van Beethoven, Sonate op. 13 *Pathétique*, 2. Satz



https://storage.gmth.de/proceedings/articles/26/attachments/p16-32_audio_13.wav

Audiobeispiel 13: Ludwig van Beethoven, Sonate op. 13 *Pathétique*, 2. Satz, in der Originaltonart As-dur ($a' = 430$ Hz) und in G-Dur ($a' = 454$ Hz). Die Beethoven- und Schubert-Audiobeispiele wurden produziert mit der Software ›Pianoteq‹, Hammerklaviermodell »Broadwood 1796«. (<https://www.modartt.com/kremsegg2>)

Hierzu belehrt uns Joachim Kaiser: »die As-Dur-Melodie ist nicht nur eine ruhig-schöne Eingebung, sondern auch eine heikle; es kommt leicht zu spannungslosem Überdruß«²⁰. Nun, möchte man sagen, dann hat Kaiser offenbar das Stück nicht in einer historischen Stimmung gehört, denn sonst wäre ihm die Formulierung vom »spannungslosen Überdruß« nicht so leicht in die Feder geraten. Es handelt sich ja schließlich um eine Komposition in einer ›entfernteren‹ Tonart, von der wir inzwischen wissen, dass ihre Terzen – zumal die Durterzen der I., IV. und V. Stufe *as-c*, *des-f*, *es-g* – viel zu groß sind und wir also davon ausgehen müssen, dass eine Transposition dieser Stücke – etwa nach G-Dur – zu einem völlig anderen Klangbild führen muss, zu dem dann die Charakterisierung von Kaiser deutlich passender wäre.

Wir neigen zu der Annahme, dass diese Musik, Note für Note, Klang für Klang, gar nicht in einer anderen Tonart hätte erfunden werden können. Nehmen wir nämlich noch ein weiteres Stück dieser Äquivalenzklasse hinzu, Schuberts Impromptu op. 142 Nr. 2, und spielen dies abwechselnd in (kirnbergerischem²¹) As-Dur und in G-Dur.

Allegretto
sempre legato

Beispiel 14: Franz Schubert, Impromptu op. 142 Nr. 2

🔊 https://storage.gmth.de/proceedings/articles/26/attachments/p16-32_audio_14.wav

Audiobeispiel 14: Franz Schubert, Impromptu op. 142 Nr. 2 in der Originaltonart As-dur ($a' = 430$ Hz) und in G-Dur ($a' = 454$ Hz)

²⁰ Kaiser 1975, 175.

²¹ Bei zwei Abhandlungen über die Kirnberger-Stimmung bei Schubert (Aloe/Roberts 2010 und Kelletat 1994) wird die Kirnberger-II-Stimmung zugrundegelegt, die wegen zweier um ein halbes Komma verstimmter Quinten wohl kaum praktische Bedeutung erlangt hat. Bei den Klangbeispielen dieses Artikels wird die Kirnberger-III-Stimmung verwendet, bei welcher vier Quinten um ein Viertelkomma zu klein sind.

Dabei zeigt sich, dass die charakteristischen Klangreize, die durch die viel zu großen Durterzen entstehen, in G-Dur zu recht langweiligen und spannungslosen Klängen verkümmern. Für Hörer, die das Stück nur gleichstufig-temperiert kennen, klingt diese Musik alles andere als süß, weich, freundlich, schön, sondern eher herb, schroff, dissonant, ›verstimmt‹, auffallend ungewohnt, geradezu ›falsch‹, jedenfalls sicher nicht ›spannungslos‹. Dass die Musik so weitgehend modulationslos einherkommt, mag daran liegen, dass das Intonieren dieser Tonart selbst schon als etwas äußerst Spannungsvolles empfunden wird. Wir beginnen, die Charakterisierung von Schubart nachvollziehen zu können:

As dur, der *Gräberton*. Tod, Grab, Verwesung, Gericht, Ewigkeit liegen in seinem Umfange.²²

Um nochmals auf Beethovens »ruhig-schöne Eingebung«²³ zurückzukommen: der Melodieton *c* steht als ›falscher‹ fünfter Partialton beunruhigend quer zum sonor und obertonreich schwingenden Klang der inneren Pendelbewegung. Soll man diese schwebende Unruhe bereits als auflösungsbedürftige ›Dissonanz‹ wahrnehmen? Ist das Umkippen in den bekannten (erwarteten oder unerwarteten?) Sekundakkord auf der IV. Bassstufe die klanglogische Folge, die der Unruhe des Anfangsklanges entspringt? Und ist die Initiale dieses Satzes aus diesem Melodie-Klang-Kern nicht erst vollständig, wenn sich der Klang nun erwartungsgemäß – nämlich der Oktavregel folgend – in den Sextakkord mit dem wiederum unerhört brisant schwingenden Terzton im Bass und dem – neudeutsch gesprochen – ›Powerchord‹ der rechten Hand entlädt?

Und noch eine Frage entzündet sich bei dem klanglichen Nachvollzug eines solchen Satzanfangs: sind es nicht die Finger selbst, die sich hörend und sensorisch improvisierend dem Klang entlang tasten, um das zu erfinden, was sich rasch als Ohrwurm eingräbt und was spätere Generationen analytisch dann zu hochkomplexer und intellektueller motivisch-thematischer (Kompositions- und Hör-)Arbeit hochstilisieren, jenseits der Brisanz des real klingenden Klanges?

G-Dur

Wenn wir schon den Versuch gemacht haben, jene in As-Dur komponierten Stücke nach G-Dur zu transponieren, sollten wir noch umgekehrt schauen, ob es

²² Schubart 1806, 378.

²³ Kaiser 1975, 175.

Kompositionen in G-Dur gibt, in denen die Charakteristik dieser Tonart eingeschrieben ist. Lassen wir nochmals Schubart zu Wort kommen:

G dur. Alles *Ländliche, Idyllen- und Eklogenmäßige*, jede ruhige und befriedigte *Leidenschaft*, jeder *zärtliche Dank* für aufrichtige *Freundschaft* und *treue Liebe*; – mit einem Worte, jede sanfte und ruhige Bewegung des Herzens läßt sich trefflich in diesem Tone ausdrücken. Schade! daß er wegen seiner anscheinenden Leichtigkeit, heut zu Tage so sehr vernachlässiget wird. Man bedenkt nicht, daß es im eigentlichen Verstande keinen schweren und leichten Ton gibt: vom Tonsetzer allein hangen diese scheinbaren Schwierigkeiten und Leichtigkeiten ab.²⁴

Nun, obwohl es tatsächlich nur wenige Kompositionen in G-Dur zu geben scheint, fallen uns doch zwei äußerst charakteristische auf Anhieb ein. Ein ganz außerordentliches Beispiel für einen geradezu »komponierten« Klang findet sich zu Beginn der berühmten Klaviersonate in G-Dur von Franz Schubert.

Molto moderato e cantabile

pp

Beispiel 15: Franz Schubert, Klaviersonate G-Dur, D 894, 1. Satz

🔊 https://storage.gmth.de/proceedings/articles/26/attachments/p16-32_audio_15.wav

Audiobeispiel 15: Franz Schubert, Klaviersonate G-Dur, D 894, 1. Satz, in der Originaltonart G-dur ($a^1 = 430$ Hz) und in As-Dur ($a^1 = 407$ Hz)

Rudolf Frisius²⁵ weist bereits 1979 auf die kompositorische Bedeutung dieses Klanges hin und erfasst ihn erschöpfend hinsichtlich seines satztechnischen Aufbaus und somit innerhalb des motivisch-thematischen Geflechts des gesamten Sonatensatzes. Es ist somit lediglich ergänzend hinzuzufügen, dass die akustische Beschaffenheit des Akkordes als Klang die satztechnischen Beobachtungen von Rudolf Frisius verstärken und bestätigen: Der Melodieton h^1 ist nämlich der einzige Ton des Klanges, der Partialton von zwei Tönen des Klanges ist, nämlich 5. Partialton des Basstones G und 2. Partialton des mittleren h . Man kann also das h^1

²⁴ Schubart 1806, 380. Im Druck steht »H dur«, in der auf IMSLP gescannten Version handschriftlich korrekterweise auf »G dur« korrigiert.

²⁵ Frisius 1979.

bereits überdeutlich hören, auch wenn man es überhaupt nicht anschlägt. Es empfiehlt sich, durch Hinzufügen und Weglassen von Tönen mit diesem Klang hörend zu experimentieren. Derlei Experimente funktionieren aber nur, wenn sämtliche erklingenden Intervalle möglichst rein gestimmt sind. Dies ist beim G-Dur-Klang in der Kirnberger-Stimmung der Fall. Transponiert man den Klang in der Kirnberger-Stimmung nach As-Dur, bricht seine Charakteristik gleichsam zusammen. Kurz: das Stück hätte in dieser Form niemals in As-Dur erfunden sein können.

Ohne im Einzelnen analytisch darauf einzugehen, sei noch auf das andere Werk in G-Dur hingewiesen, das eine ähnliche klangliche Faszination ausübt wie diese Schubert-Sonate: hören wir den Beginn von Beethovens 4. Klavierkonzert in G-Dur:



Beispiel 16: Ludwig van Beethoven, Klavierkonzert Nr. 4 op. 58, 1. Satz



https://storage.gmth.de/proceedings/articles/26/attachments/p16-32_audio_16.wav

Audiobeispiel 16: Ludwig van Beethoven, Klavierkonzert Nr. 4 op. 58, 1. Satz, in der Originaltonart G-dur ($a^1 = 430$ Hz) und in As-Dur ($a^1 = 407$ Hz)

Hier wird jenes in Terzlage so lyrisch selbstvergessend und repetierend zum Schwingen gebrachte G-Dur durch den gleichsam vorgezogenen Auftritt des Soloklaviers auf eine Art ›Klangpodest‹ gehoben.

Schlusswort

Unser Workshop diente dazu, mit einigen sehr plausiblen Beispielen dazu anzuregen, sich in weiteren Spiel- und Klangexperimenten zu vergewissern, ob und in welcher Weise diese sehr innige Korrelation zwischen der Wahl der Tonart und der Musik-Erfindung bis in ihre kompositorische Struktur hinein Bestand hat. Wir möchten anregen, den Klang einer Musik in einer bestimmten Tonart in die analytische Betrachtung, den wissenschaftlichen Diskurs und nicht zuletzt in die interpretatorische Realisation einer Musik sehr viel bewusster einzubeziehen, als dies nach unserer Beobachtung des gegenwärtigen Stands des Schrifttums der

Fall ist. Für den Unterricht im Tonsatz könnte die Erfahrung in den Vordergrund gerückt werden, dass das Improvisieren und Komponieren in historischen Stimmungen derart auf den Klang der Akkorde in diesen Stimmungen bezogen ist, dass sich die Diktion der Musik sehr viel leichter erschließt, mit anderen Worten: dass die Finger eines klangsensorisch geschulten Musikers sehr viel direkter zur Erfindung einer Musik im jeweiligen historischen Kontext gelangen.

Bei der Analyse wäre mit dem direkten Bezug zum Klang partiell auch ein Umdenken erforderlich: Die funktionale Deutung von Harmonik suggeriert bei Modulationen ›Entfernungen‹ bezogen auf ein ›tonales Zentrum‹: Entfernungen sind in der funktionalen Denkweise ›relativ‹, während sie in den historischen Stimmungssystemen als ›absolut‹ anzusehen sind. Insofern vermag der klangliche Eigenwert eines Klanges gegenüber seiner funktionalen Bedingtheit in den Vordergrund zu treten.

Wir konnten sogar zeigen, dass die Entwicklung der motivisch-thematischen Erfindung oder der rhythmischen Faktur des Satzes eng mit dem realen Klingen des Klanges innerhalb einer bestimmten Stimmung in einer Tonart in Korrelation stehen kann.

Literatur

- Aloe, Wanja / Claire Roberts (2010): »Wie kimbergerisch muss ungleichstufige Stimmung sein?« *Dissonance* 110, 30–35. <https://www.dissonance.ch/de/archiv/hauptartikel/42> (10.8.2020)
- Asselin, Pierre-Yves (1985), *Musique et tempérament*, Paris: Éditions Costallat; zweite Auflage Paris: Éditions Jobert 2000.
- Barbieri, Patrizio (2008), *Enharmonic Instruments and Music 1470–1900*, Latino: Il Levante Libreria Editrice.
- Barbour, James Murray (1951), *Tuning and Temperament: A Historical Survey*, East Lansing: Michigan State College Press. Reprint New York: Da Capo Press 1973.
- Billeter, Bernhard (2010), *Anweisung zum Stimmen von Tasteninstrumenten in verschiedenen Temperaturen*, 4. Aufl., Kassel: Merseburger.
- Brennecke, Friedemann (2020), »Schreiende Klänge – zur Frühgeschichte des übermäßigen Dreiklangs. Detailstudien zu den Geistlichen Konzerten Samuel Scheidts«, in: ›Klang‹: *Wundertüte oder Stiefkind der Musiktheorie. 16. Jahreskongress der Gesellschaft für Musiktheorie Hannover 2016* (= GMTH Proceedings 2016), hg. von Britta Giesecke von Bergh, Volker Helbing, Sebastian Knappe und Sören Sönksen, 69–88. <https://doi.org/10.31751/p.6>.
- Chaumont, Lambert (1695), *Pièces D'orgue sur les 8 tons [...] On Trouvera a la fin [...] la Methode d'accorder le Clavessin*, Lüttich. Reprint Courlay: Éditions J.M. Fuzeau 2005.
- David, Johann Nepomuk (1962), *Das Wohltemperierte Klavier – Versuch einer Synopsis*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.

- Duffin, Ross W. (2007), *How Equal Temperament Ruined Harmony (and Why You Should Care)*, New York: Norton.
- Fokker, Adriaan D. (1975), *New Music with 31 Notes* (translated by Leigh Gardine), Bonn-Bad Godesberg: Verlag für systematische Musikwissenschaft.
- Frisius, Rudolf (1979), »Strukturelles bei Schubert«, in: *Musik-Konzepte, Sonderband Schubert*, hg. von Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn, München: edition text+kritik, 250–267.
- Jerold, Beverly (2012), »Johann Philipp Kirnberger versus Friedrich Wilhelm Marpurg: A Reappraisal«, *Dutch Journal of Music Theory* 17, 91–108. https://cdn.shopify.com/s/files/1/2395/9517/files/2012_2_2.pdf (10.8.2020)
- Jorgenson, Owen Henry (1991), *Tuning. Containing: The perfection of eighteenth-century temperament, The lost art of nineteenth-century temperament and The science of equal temperament*, East Lansing: Michigan State University Press.
- Kaiser, Joachim (1975), *Beethovens 32 Klaviersonaten und ihre Interpreten*, Frankfurt/Main: S. Fischer.
- Keller, Hermann (1965), *Das Wohltemperierte Klavier von Johann Sebastian Bach*, Kassel: Bärenreiter.
- Kelletat, Herbert (1981), *Zur musikalischen Temperatur, Bd. I: Johann Sebastian Bach und seine Zeit*, Kassel: Merseburger.
- Kelletat, Herbert (1982), *Zur musikalischen Temperatur, Bd. II: Wiener Klassik*, Kassel: Merseburger.
- Kelletat, Herbert (1994), *Zur musikalischen Temperatur, Bd. III: Franz Schubert*, Kassel: Merseburger.
- Kellner, Herbert Anton (1986), *Wie stimme ich selbst mein Cembalo?* 3. erweiterte Auflage, Frankfurt/Main: Erwin Bochinsky.
- Kinzler, Burkhard (2017), »Webern intonieren«, in: *Lost in Contemporary Music? Neue Musik analysieren*, hg. von Benjamin Lang, Regensburg: ConBrio, 125–144.
- Kirnbauer, Martin (2013), *Vieltönige Musik – Spielarten chromatischer und enharmonischer Musik in Rom in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts*, Basel: Schwabe.
- Kühn, Clemens (2016), *Lexikon Musiklehre*, Kassel: Bärenreiter.
- Lehman, Bradley (2005), »Bach's Extraordinary Temperament: Our Rosetta Stone«, part 1: *Early Music* XXXIII/1, 3–23; part 2: *Early Music* XXXIII/2, 211–231.
- Mattheson, Johann (1713), *Das Neu-Eröffnete Orchestre*, Hamburg. [http://imslp.org/wiki/Das_neu-eröffnete_Orchestre_\(Mattheson%2C_Johann\)](http://imslp.org/wiki/Das_neu-eröffnete_Orchestre_(Mattheson%2C_Johann)) (26.7.2020)
- Ratte, Franz Josef (1991), *Die Temperatur der Clavierinstrumente. Quellenstudien zu den theoretischen Grundlagen und praktischen Anwendungen von der Antike bis ins 17. Jahrhundert*, Kassel: Bärenreiter.
- Schubart, Ludwig (1806), *Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst*, Wien. http://reader.digitale-sammlungen.de/en/fs1/object/display/bsb10599461_00001.html (10.8.2020)
- Werckmeister, Andreas (1691), *Musicalische Temperatur*, Quedlinburg: Theodor Calvisius. [http://imslp.org/wiki/Musicalische_Temperatur_\(Werckmeister,_Andreas\)](http://imslp.org/wiki/Musicalische_Temperatur_(Werckmeister,_Andreas)) (26.7.2020)
- Willmann, Joseph (Hg.) (2002), »Chromatische und enharmonische Musik und Musikinstrumente des 16. und 17. Jahrhunderts«, *Schweizer Jahrbuch für Musikwissenschaft*, neue Folge 22, Bern: Peter Lang.

© 2020 Norbert Fröhlich (norfro@gmx.de), Pierre Funck (pierre.funck@mac.com)

Staatliche Hochschule für Musik Trossingen; Zürcher Hochschule der Künste

Fröhlich, Norbert / Pierre Funck (2020), »Wählt die Tonart die Musik? Wie die Stimmung eines Tasteninstrumentes die Komposition beeinflusst«, in: ›Klang‹: *Wundertüte oder Stiefkind der Musiktheorie*. 16. Jahreskongress der Gesellschaft für Musiktheorie Hannover 2016 (GMTH Proceedings 2016), hg. von Britta Giesecke von Bergh, Volker Helbing, Sebastian Knappe und Sören Sönksen, 503–523. <https://doi.org/10.31751/p.26>.

veröffentlicht / first published: 01/10/2020

Stephan Zirwes

Irrweg oder Offenbarung? Albrechtsbergers ›reinsten Satz‹ in Theorie und Praxis

ABSTRACT: Johann Georg Albrechtsberger verfasste 1804 mit der Abhandlung *Kurze Regeln des reinsten Satzes* einen Nachtrag zu seiner *Gründlichen Anweisung zur Composition* (1790). Auf nur wenigen Seiten stellt er Überlegungen zu einer völlig dissonanzfreien Satztechnik an. Als Besonderheit schließt Albrechtsberger dabei die Verwendung der wohlklingenden bzw. konsonanten Quarte aus, die im Dreiklang zwischen dem Quint- und Oktavton bzw. im Sextakkord zwischen dem Terz- und Sextton entsteht. 1807 setzte Albrechtsberger seine theoretischen Überlegungen mit der *Missa sine dissonantiis* auch kompositorisch um. Im vorliegenden Text wird zunächst Albrechtsbergers Idee einer dissonanzlosen Musik genauer untersucht, anschließend werden anhand analytischer Beobachtungen zur Messvertonung satztechnische Konsequenzen für das Komponieren ohne Dissonanzen aufgezeigt.

Johann Georg Albrechtsberger wrote his essay *Kurze Regeln des reinsten Satzes* (›Short Rules for the Purest Composition‹) in 1804 as a supplement to his *Gründliche Anweisung zur Composition* (›Thorough Guide to Composition‹, 1790). In the space of just a few pages, he offered his thoughts on a completely dissonance-free compositional technique. One distinctive feature of this is Albrechtsberger's exclusion of the euphonious, consonant interval of a fourth that arises in a triad between the fifth and the octave of the tonic and in a sixth chord between the third and the sixth. In 1807, Albrechtsberger put his theoretical considerations into compositional practice with his *Missa sine dissonantiis*. The present paper first engages in a close investigation of Albrechtsberger's idea of a dissonance-free music and then uses analytical observations of his mass setting to demonstrate the practical consequences of composing without dissonances.

Schlagworte/Keywords: Albrechtsberger; consonance; dissonance; Dissonanz; fourth; Konsonanz; mass; Messe; Quarte

Johann Georg Albrechtsberger (1736–1809) kann ohne Zweifel als der angesehenste und einflussreichste Kirchenmusiker, Organist und Pädagoge um 1800 in Wien bezeichnet werden. Als Kapellmeister am Stephansdom hatte er ab 1793 die höchstmögliche Anstellung als Kirchenmusiker überhaupt inne. Sein hervorragendes überregionales Ansehen ist primär jedoch auf seine erste und mit Abstand umfangreichste theoretische Abhandlung, die *Gründliche Anweisung zur Composition* (1790), zurückzuführen, die noch zu seinen Lebzeiten zwei Neuauflagen, sowie im Jahr 1814 eine französische und eine undatierte englische Übersetzung erfuhr. Wie das Vorbild, Johann Joseph Fux' *Gradus ad Parnassum* (1725), besteht

die *Gründliche Anweisung* im Kern aus einem systematisch aufgebauten Lehrgang im Gattungskontrapunkt. Die primär linear ausgerichtete Betrachtungsweise der Kontrapunktik wird in der 65 Jahre später verfassten Abhandlung jedoch um eine Unterweisung in der Klangfortschreitungslogik aus dem dur-moll-tonalen System und somit um eine vertikale Perspektive erweitert. Darüber hinaus passte Albrechtsberger die Melodieführung der musikalischen Sprache seiner Zeit an, indem er die vorgegebenen *cantus firmi* nicht mehr in kirchentonalem Modi, sondern in einer eindeutig dur-moll-tonalen Sprache verfasste. Als wesentliche Erweiterung muss daneben die Differenzierung zwischen einem ›strengen‹ und einem ›freyen Satz‹ verstanden werden, womit Albrechtsberger versuchte, eine zeitgemäße Dissonanzbehandlung in die Lehre miteinzubeziehen. In der kompositorischen Praxis der Zeit verwendete Fortschreitungen, die nicht mit dem strengen Regelwerk erklärbar waren, können so als ›Lizenzen‹ erlaubt werden.

Wahrscheinlich schon kurz nach der Veröffentlichung der Kompositionslehre, aber nicht datiert und daher nicht exakt bestimmbar, wurde die *Kurz-gefasste Methode den Generalbass zu erlernen* veröffentlicht. Dieses zweite, v.a. mit vielen Übungsbeispielen ausgestattete Lehrwerk bildet zum strengen Kontrapunktlehrgang die gerade für angehende Organisten notwendige praktische Handwerkslehre, wobei die Autorschaft Albrechtsbergers bis heute angezweifelt wird.¹ Darüber hinaus entstanden in den folgenden Jahren weitere, jeweils nur wenige Seiten umfassende Abhandlungen als Nachträge, die fast ausschließlich aus Notenbeispielen bestehen und in denen Ergänzungen zu satztechnischen Fragestellungen vorgenommen wurden. Während sich die *Ausweichungen von C-dur und C-moll in alle übrigen dur- und moll-Töne*, die *Inganni* und *Unterricht über den Gebrauch der verminderten und übermässigen Intervallen* eindeutig auf die Generalbass-Schule beziehen und hierzu inhaltliche Leerstellen füllen, knüpft die Schrift *Kurze Regeln des reinsten Satzes*, um die es im Folgenden gehen soll, schon im Untertitel an die *Gründliche Anweisung zur Composition* an.

Die Abhandlung *Kurze Regeln des reinsten Satzes* umfasst insgesamt, einschließlich des Titelblattes, neun Seiten und besteht, wie die übrigen kleineren Schriften, überwiegend aus Notenbeispielen. Erläuternde Beschreibungen sind somit auf die wesentlichsten Informationen beschränkt. Albrechtsberger beginnt seine Ausführungen mit einer kurzen Definition: der ›reinste Satz‹, »worunter man einen drey- oder vierstimmigen Satz mit lauter vollkommenen oder unvollkommenen Accorden *ohne die wohlklingende Quarte* (sine quarta consonante vel

1 Vgl. Freeman 1999, 396, Lester 1992, 320–321 und Grandjean 2006, 33–35.

perfecta) verfertigen lernt.«² Es sei hier an die Differenzierung von ›strengem‹ und ›freyem Satz‹ aus der Kompositionslehre erinnert, wobei der erste ein Regelwerk nach konservativem Vorbild festlegte und der zweite die Befreiung von diesem Regelwerk an unterschiedlichen Anknüpfungspunkten ermöglichte. Beim ›reinsten Satz‹ handelt es sich hingegen nicht um eine pädagogisch-methodische Unterscheidung, sondern um eine andere Kategorie der Abgrenzung, die nach einem rein ästhetischen Ideal aufgestellt ist.

Unter der »wohlklingenden Quarte« versteht Albrechtsberger »nur diejenige, die sich in den vollkommenen Accorden *von der Quinte bis zur Octave*, und in den unvollkommenen *von der Terz bis zur Sexte aufwärts* befindet«, und er erläutert dazu: »Diese vollkommenen Quartan klingen einem feinen Gehör dennoch immer dissonierend, d. i. übellautend, und sind deswegen in dem reinsten Satze, wie alle übrigen Dissonanzen verbothen.«³ Interessant hierzu als Ergänzung ist auch noch die Beurteilung Albrechtsbergers zur Quarte in seiner *Gründlichen Anweisung*: hier ordnet er die Quarte den Dissonanzen zu und ergänzt:

Einige Tonlehrer zählen die reine Quarte mit der kleinen oder großen Sexte, und reinen Octave begleitet, deswegen unter die Consonanzen, weil sie von der zweyten Verkehrung eines vollkommenen Accordes herstammt; einige deswegen, weil sie im vollkommenen Accorde oben liegt, z.B. c e g c. Man nenne sie nach Belieben! In meinen Ohren bleibt sie immer eine Dissonanz. Es gäbe der Ursachen mehr als eine, dieses zu behaupten.⁴

Anschließend verdeutlicht er dieses zunächst anhand der ›vollkommenen Accorde‹. Nachdem exemplarisch mögliche Darstellungen des Terz-Quint-Klanges aufgezeigt worden sind, folgen einige satztechnische Konsequenzen, die sich bei Klangfortschreitungen ergeben können. Zur Vermeidung von Quintparallelen im vierstimmigen Satz sind laut Albrechtsberger häufiger besondere Verdopplungen notwendig. Eine Option ist die Verdopplung der Terz mit der Oktave, wodurch eine sog. *bicinia duplicata* entsteht. Dazu werden Beispiele aufgezeigt, in denen auf mehr oder weniger systematische Weise auf verschiedenen Basstönen die Akkorde in unterschiedlichen Kombinationen zusammengesetzt sind. Die Beispiele veranschaulichen exemplarisch nur die Darstellung der Klänge selbst, nicht hingegen Verbindungen von Klängen, die diese besondere Setzweise notwendig machen. Zur Vermeidung von Oktavparallelen ist entsprechend entweder die Quintverdopplung notwendig, oder alternativ die Terzverdopplung. Anschlie-

2 Albrechtsberger 1804, 2.

3 Ebd.

4 Albrechtsberger 1790, 4–5.

ßend folgen Beobachtungen spezifisch zum dreistimmigen Satz. Neben der gewöhnlichen Darstellung der Klänge mit Terz und Quinte über dem Basston sind auch hier andere Setzweisen möglich, so die Terzverdopplung, solange es sich bei dieser Terz nicht um einen Leitton handelt. Daneben ist eine Setzweise ohne Quinte, also mit Terz und Oktave denkbar, als Schlussklang zusätzlich auch eine oktavierte Form des Basstones in allen drei Stimmen. Diese dreistimmigen Beispiele sind insofern besonders, als sie erstmals nicht Einzelklänge, sondern eine Abfolge mehrerer Akkorde zeigen.

Die folgenden Beobachtungen zu den Sextakkorden liefern direkt zu Beginn eine interessante Einschätzung: »Leichter und weniger mühsam ist die Kunst des reinsten Satzes, wenn man auch Sextaccorde unter die vollkommenen mischt.«⁵ Da die Regeln der Kombinatorik beim Sextakkord die gleichen sind und über dem Basston nun einfach die Quarte zwischen dem Terzton und der Sexte vermieden werden muss, ist unter dem »mühsam« wohl mehr die grundsätzliche Art der Klangfortschreitung zu verstehen. Die konsequente Beschränkung auf Terz-Quint-Klänge kann schon an sich klanglich eher als unbefriedigend oder weniger natürlich eingeschätzt werden. Entsprechend der Vorgehensweise bei den vollkommenen Akkorden werden wieder, differenziert nach drei- und vierstimmigem Satz, mögliche und zu vermeidende Setzweisen aufgelistet. Albrechtsberger erwähnt explizit noch den zu vermeidenden Sextakkord mit kleiner Terz und großer Sexte, also modern gesprochen die Umkehrung des verminderten Dreiklangs, der in der kompositorischen Praxis ein sehr gewöhnlicher und häufig verwendeter Akkord war, der hier aber aufgrund der falschen Quinte bzw. des Tritonus ausscheidet.

Dann folgt als Abstraktion zur Verdopplung die Bemerkung, dass grundsätzlich alle Töne verdoppelt werden können, solange es sich nicht um einen Leitton handelt, und Albrechtsberger verweist mit Seitenzahl auf ein Beispiel aus seinem Lehrwerk zum Generalbass. Das ist insofern interessant, als wie bereits erwähnt bis heute bei der *Kurz-gefassten Methode den Generalbass zu erlernen* die Autorschaft angezweifelt wird und Albrechtsberger sich hier auf seine eigene Lehrschrift bezieht. Zudem sind die zuvor aufgelisteten übrigen kurzen Abhandlungen inhaltlich so deutlich als Ergänzungen zur Generalbass-Schule zu verstehen, dass die Zweifel an der Autorschaft kaum aufrecht erhalten werden können.

Beim Gegenüberstellen einiger häufig verwendeter Kadenzten bleibt Albrechtsberger nichts anderes übrig, als die Verwendung des Sextakkordes auf der vierten

5 Albrechtsberger 1804, 4.

Bassstufe in Moll aufgrund der falschen Quinte zu verbieten, in Dur hingegen als »gut« zu bezeichnen. Als weitere Besonderheit wird die Freiheit aller Töne in ihrer Stimmführung herausgestellt, da Konsonanzen sowohl gebunden werden, als auch schrittweise oder springend fortschreiten können.

Albrechtsberger beschließt seine kurze Abhandlung mit einer nochmaligen Zusammenfassung des möglichen Akkordmaterials und den sich daraus ergebenden Konsequenzen und knüpft somit wieder an den Anfang seiner Ausführungen an. Ein denkwürdiger Hinweis bildet den Abschluss der textlichen Auseinandersetzung. So schreibt Albrechtsberger: »Endlich ist es noch rathsam und fast nothwendig, dass man jedes Paar der drey oder vier Stimmen genau aufwärts durchsuche, ob keine wohlklingende Quarte, oder kein Quart-Sextenaccord oder keine Dissonanz in dem gefertigten Stücke enthalten sey. Darum denke man bei einer solchen künstlichen Arbeit jederzeit: Eile mit Weile! Festina lente!«⁶ Die Empfehlung mehrerer Korrekturdurchgänge verdeutlicht, dass Albrechtsberger die ästhetische Vorgabe selbst als nicht sehr natürlich empfunden haben muss. Er war sich der besonderen Stellung seines reinsten Satzes demnach durchaus bewusst.

Den Schlusspunkt der Abhandlung bilden zwei kurze praktische Beispiele, die Vertonung zweier Verse eines Miserere für die Passionswoche. Die inhaltliche Ausrichtung des 51. Psalms bzw. der Anlass schienen Albrechtsberger offenbar angemessen für diese strenge und kunstvolle oder künstliche Satztechnik. Die vollständige Komposition ist anscheinend nicht überliefert, zumindest nirgends verzeichnet.

Die Vertonung des ersten Verses findet ausschließlich unter Verwendung vollkommener Akkorde im reinsten Satz statt.

Beispiel 1: Miserere, 1. Vers (*Kurze Regeln des reinsten Satzes*, 8)

6 Albrechtsberger 1804, 8.

Das Beispiel in C-Dur, mit zwischenzeitlicher Ausweichung nach a-Moll, ist ganz im homophonen Satz gesetzt. Der Bass umgeht fast vollständig die schrittweise Fortschreitung, wodurch die Gefahr der verbotenen Quint- oder Oktavparallelen von vornherein minimiert wird. Nur bei der trugschlüssigen Wendung ist eine besondere Verdopplung notwendig. Die Verdopplung der Quinte kurz davor beim melodischen Höhepunkt des kurzen Abschnittes lässt nicht alle Stimmen sprungweise fortschreiten, gleichzeitig wird eine homogenere Satzstruktur erzielt. Der Schlussakkord mit dreifachem Grundton entsteht durch die regelrechte Auflösung der Hauptklauseln. Die Vertonung des ersten Verses wirkt sehr einfach und ziemlich statisch. Nachdem der zweite Vers laut Albrechtsberger vom Geistlichen gebetet wird, ist der dritte Vers wieder vierstimmig gesetzt, dieses Mal unter Verwendung vollkommener und unvollkommener Akkorde.

Beispiel 2: Miserere, 3. Vers (*Kurze Regeln des reinsten Satzes*, 9)

Der zusätzliche Gebrauch der Sextakorde legt eine häufigere schrittweise Fortschreitung der Bassstimme nahe, was Albrechtsberger allerdings nur ansatzweise vornimmt. Grundsätzlich kann der Gebrauch der Sextakorde als sparsam bezeichnet werden. Die Verdopplungen zeigen etwas mehr Freiheiten, ohne dass hieran außergewöhnliche Erkenntnisse festzumachen sind. Auch dieses Beispiel scheint nur in begrenztem Maße musikalisch interessant und hinterlässt Zweifel an der Wirksamkeit des reinsten Satzes in seiner praktischen Umsetzung. Der abschließende Vermerk Albrechtsbergers »und so fort abwechselnd« lässt vermuten, dass auch die folgenden Verse des Psalms in der gleichen Weise gesetzt worden sind. Wie bereits erwähnt ist eine entsprechende Komposition jedoch nirgends auffindbar.

Drei Jahre nach dieser kurzen Abhandlung, im Jahr 1807, vertonte Albrechtsberger dann schließlich ein vollständiges Messordinarium nach den Regeln des reinsten Satzes. Bei der *Missa sine dissonantiis* handelt es sich um seine letzte da-

tierte Messvertonung. Sie ist als *Missa brevis* angelegt und steht in Umfang und ihrer äußeren Gestalt anderen Messvertonungen der Zeit in nichts nach.⁷ *Kyrie* und *Gloria* der *Missa sine dissonantiis* sind in üblicher Form als Einzelsätze vertont, wobei das *Gloria* überwiegend syllabisch und homophon gesetzt ist. Das *Credo* ist mehrteilig, mit eigenem musikalischen Satz für das *Et incarnatus* und das *Et resurrexit*; das *Crucifixus* wird zusätzlich abgesetzt. Das *Benedictus* wird in gewohnter Form als eigenständiger Satz im *Sanctus* auskomponiert und das *Agnus Dei* besteht mit einem separaten *Dona nobis* aus zwei selbständigen Sätzen. Im Unterschied zu den beiden kurzen Beispielen am Ende der theoretischen Abhandlung ist in der Messvertonung ein durchgehend abwechslungsreicher, zwei- bis vierstimmiger Satz anzutreffen, in dem die Stimmen souverän in den verschiedensten Kombinationen miteinander verarbeitet sind. Dabei wechseln ein kunstvoller durchimitierter Satz und homophone Partien einander ab. Die Einzelsätze weisen soweit möglich einen jeweils eigenständigen Charakter auf, der durch Tempovorzeichnungen, Dynamikangaben, Wahl der Notenwerte und aufführungspraktische Angaben spezifiziert wird.⁸ Das *Dona nobis* wird kunstvoll als Schlussfuge gearbeitet, spezielle Ausdeutungen des Textes in der Motivik, der Kadenz- und Tonartendisposition und Inszenierungen besonderer Abschnitte oder Teile, wie v.a. in den zentralen Sätzen des *Credos* (hierbei speziell das *Et Incarnatus est* oder auch das darauf folgende *Crucifixus*) machen die *Missa sine dissonantiis* zu einer vollgültigen Komposition.

Vollgültig? Es muss erneut festgehalten werden, dass die Komposition natürlich keine einzige Dissonanz und noch nicht einmal die konsonante Quarte verwendet, und dies hat trotz allem Respekt für die handwerklichen Fertigkeiten Albrechtsbergers einen nicht zu leugnenden Einfluss auf die resultierende Musik. Anhand ausgesuchter Beispiele aus dem *Kyrie* sollen abschließend einige Besonderheiten und Albrechtsbergers Umgang hiermit aufgezeigt werden.

7 Albrechtsberger komponierte insgesamt mindestens 35 Messen über einen Zeitraum von mehr als 50 Jahren. Es handelt sich dabei um äußerst unterschiedliche Arten von Kompositionen. Einerseits durch äußere Umstände bedingt, wie v.a. die Liturgiereform im Jahr 1783, die die Komponisten stark einschränkte; dann aber auch aufgrund der verschiedenen Arten von Anstellungen, wobei von Albrechtsberger nur in wenigen Ausnahmen Messvertonungen für den Sonntagsgottesdienst verlangt wurden. Dies war normalerweise Aufgabe des Chorregenten. Unter den Messen befinden sich daher gleichermaßen solenne Messen, als auch *Missae breves*, daneben auch einige Sonderformen.

8 Die aufführungspraktischen Angaben beinhalten u.a. die Information, welche Sätze durch Instrumente *alla capella* verstärkt werden können.

Die selbstaufgelegte Vorgabe des Komponisten führt dazu, dass an keiner Stelle die Sopranklausel in ihrer üblichen Form die Vorhaltsbildung anbringen kann, sei es als Quartvorhalt zur Bassklausel oder als 7-6-Wendung zur Tenorklausel. Gerade die stabileren Kadenzen wirken dadurch ungewohnt statisch, etwas leer und nicht völlig zufriedenstellend. Selbstverständlich fehlt den Kadenzen auch einfach die Spannung, die aufgelöst werden soll, so deutlich wahrnehmbar z.B. am Ende des ersten *Kyries*.

The image shows a musical score for a Kyrie, measures 15-21. It consists of four staves. The top three staves are vocal lines (Soprano, Alto, and Tenor) and the bottom staff is the bass line. The lyrics are: Ky - ri - e e - lei - son e - lei - son e - lei - son, lei - son e - lei - son e - lei - - - son, son e - lei - son e - lei - son e - lei - son, and son e - lei - son e - lei - son.

Beispiel 3: *Missa sine dissonantiis*, *Kyrie*, T. 15–21

Daneben ergeben sich Schwierigkeiten bei Klangfortschreitungen, die unter Zuhilfenahme einer Dissonanz wesentlich einfacher und zufriedenstellender zu lösen wären, wie anhand einer dreistimmigen Wendung mit phrygischem Halbchluss aus dem *Gloria* zu sehen ist.

The image shows a musical score for a Gloria, measures 89-90. It consists of three staves (Soprano, Alto, and Bass). The music is in a key with one flat (B-flat) and a common time signature. The passage shows a complex harmonic progression with a dissonance in measure 89 that is resolved in measure 90.

Beispiel 4: *Missa sine dissonantiis*, *Gloria*, T. 89–90

Die Oktave über *b* ist notwendig, um Quintparallelen zu vermeiden. Anschließend muss die Altstimme nach unten abspringen, damit die direkte Oktavparallele, die immer noch als Akzentparallele wahrzunehmen ist, umgangen werden kann. Ein einfacher 7-6-Vorhalt in der Altstimme würde die Passage vereinfachen und klarer machen, aber nicht im reinsten Satz.

Stilistisch kann die *Missa sine dissonantiis* selbstverständlich nicht auf eine Ebene mit anderen Werken Albrechtsbergers oder seiner Zeitgenossen gestellt werden. Aber die Unmöglichkeit, im reinsten Satz auch nur eine einfache Durch-

gangsnote anzubringen, schränkt die melodische und auch die rhythmische Gestaltung massiv ein. Die Ausweichungen in andere Tonarten wirken häufig abrupt und zu wenig vorbereitet, nicht zuletzt, da kein Vorhalt angebracht werden kann. Dies kann exemplarisch am Ende des *Christe* beobachtet werden.

The image displays a musical score for the Kyrie section of a Mass, specifically the 'Christe eleison' text. It consists of two systems of staves. The first system includes a vocal line (Soprano/Alto) with lyrics 'Chri - ste e - lei - son Chri - ste e - lei - son', a vocal line (Tenor/Bass) with lyrics 'lei - son Chri - ste e - lei - son e -', and a basso continuo line with lyrics 'son e - lei - son Chri - ste e - lei -'. The second system continues the vocal parts with lyrics 'lei - son e - lei - son e - lei - son' and 'lei - son Chri - ste e - lei - son', and the basso continuo with lyrics 'son e - lei - son e - lei - son'. The score features complex rhythmic patterns and key signatures, including a change to a key with one sharp (F#) in the second system.

Beispiel 5: *Missa sine dissonantiis*, Kyrie, T. 35–46

Die Frage nach der Verdopplung, die in der theoretischen Auseinandersetzung einen wesentlichen Bestandteil einnahm, rückt in der *Missa* völlig in den Hintergrund, und dies vor allem aufgrund der über weite Strecken streng imitatorischen Satzweise, die zu einem stetigen Wechsel zwischen der Zwei-, Drei- und Vierstimmigkeit führt. Hierin unterscheidet sich die *Missa* auch ganz wesentlich von den beiden eher faden Beispielen aus der theoretischen Abhandlung. Und trotzdem bleibt ein nicht völlig zufriedenstellender Eindruck dieser Musik am Ende stehen, irgendwo zwischen Staunen und Zweifeln. Vielleicht hilft die Vorstellung, dass Albrechtsberger sich als Komponist häufig im künstlerischen Prozess mit der Frage auseinandersetzen musste, was erlaubt ist, und was nicht. Die Kirchenmusikreform Kaiser Joseph II. von 1783 schränkte die Komponisten enorm ein, indem sie den Einbezug von Vokalsoli verbot, die Verwendung instrumentaler Ri-

tornelle deutlich einschränkte und im Gegensatz dazu einen homophon-deklamatorischen Chorsatz forderte. Die Frage nach Einschränkung und künstlerischem Umgang damit war demnach für einen Kirchenkomponisten eine sehr zentrale. In gleichem Maße beschäftigte Albrechtsberger auch in der täglichen Arbeit als Pädagoge die Auseinandersetzung mit einem je nach Zweck mehr oder weniger strengen Regelwerk. Die Unterscheidung von ›strengem‹ und ›freyem Satz‹ veranschaulicht dies sehr gut, wenngleich sie immer auch etwas Vages beinhaltet. Die Grenze ist nicht klar gesetzt, da es keine Regeln für den ›freyen Satz‹, sondern nur Beispiele gibt, die Verstöße gegen den ›strengen Satz‹ legitimieren. Albrechtsbergers ›reinsten Satz‹ ist letztlich auf eine ästhetische Qualität zurückzuführen, die ihn beschäftigt hat. Die Auseinandersetzung mit anderen Messvertonungen Albrechtsbergers zeigt eine besondere Vorliebe für Dreiklänge in Quintlage, gerade für den Anfangsakkord der Chorsätze. Dies kann durchaus als Ideal für eine besonders reine Klanglichkeit verstanden werden, mit der die Kompositionen beginnen.

Reaktionen auf Albrechtsbergers Theorie oder sogar seine Messe sind bis auf eine Ausnahme nicht zu finden. Vielleicht liegt es auch an Albrechtsbergers besonderem Ansehen, dass man ihn als Autorität nicht hinterfragte. Die eine soll hier aber auch nicht verschwiegen werden: »Was heisst das? die Kunst ist frey, und soll durch keine Handwerksfesseln beschränkt werden. Das Ohr, versteht sich ein gebildetes, muss entscheiden, und ich halte mich für befugt, wie irgend einer, hierin Gesetze zu geben. Solche Künsteleyen haben keinen Werth [...]«⁹. So soll der Kollege und gute Freund Joseph Haydn über die Theorie Albrechtsbergers geurteilt haben. Vielleicht braucht es eben manchmal einen guten Freund, um bei einem aus Faszination eingeschlagenen Weg auch wieder mit der Realität konfrontiert zu werden.

9 Griesinger 1810, 114.

Literatur

- Albrechtsberger, Johann Georg (1790), *Gründliche Anweisung zur Composition*, Leipzig: Breitkopf.
- Albrechtsberger, Johann Georg (ca. 1804), *Kurze Regeln des reinsten Satzes als Anhang zu derselben gründlicher Anweisung zur Composition*, Wien: Artaria & Co.
- Freeman, Robert (1999), Art. »Albrechtsberger«, in: *MGG2*, Personenteil, Bd. 1, Kassel, Sp. 388–398.
- Grandjean, Wolfgang (2006), *Mozart als Theoretiker der Harmonielehre*, Hildesheim: Olms.
- Griesinger, Georg August (1810), *Biographische Notizen über Joseph Haydn*, Leipzig: Breitkopf und Härtel.
- Lester, Joel (1992), *Compositional Theory in the Eighteenth Century*, Cambridge MA: Harvard University Press.

© 2020 Stephan Zirwes (stephan.zirwes@hkb.bfh.ch)

Hochschule der Künste Bern

Zirwes, Stephan (2020), »Irrweg oder Offenbarung? Albrechtsbergers ›reinsten Satz‹ in Theorie und Praxis«, in: ›Klang‹: *Wundertüte oder Stiefkind der Musiktheorie. 16. Jahreskongress der Gesellschaft für Musiktheorie Hannover 2016* (= GMTH Proceedings 2016), hg. von Britta Giesecke von Bergh, Volker Helbing, Sebastian Knappe und Sören Sönksen, 525–535. <https://doi.org/10.31751/p.27>.

veröffentlicht / first published: 01/10/2020

Generalbass, Satzmodelle, tonale Netze:

Matthias Waldhör als Musiktheoretiker

ABSTRACT: Der Kemptener Organist und Komponist Matthias Waldhör (1796–1833) ist nur noch aufgrund der starken Verbreitung seiner *Neuen Volks-Gesang-Schule* von 1830 bekannt, die sich in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts vor allem im Alpenraum großer Beliebtheit erfreute.¹ Weniger bekannt ist seine *Theoretisch-practische Clavier-, Partitur-, Präludier- und Orgel-Schule* aus den späten zwanziger Jahren des 19. Jahrhunderts, die nur noch sehr selten in Musikbibliotheken nachweisbar ist. Der dritte, 1827 erschienene Teil dieser Schule ist nahezu ausschließlich musiktheoretischen Fragestellungen gewidmet; seine geringe Verbreitung verwundert angesichts der stolzen Zahl von immerhin 900 Subskribenten.²

Today the Bavarian organist and composer Matthias Waldhör (1796–1833) is well known because of the dissemination of his *Neue Volks-Gesang-Schule*, printed in 1830 and read very broadly in the first half of the nineteenth century, especially in the Alpine region. His *Theoretisch-practische Clavier-, Partitur-, Präludier- und Orgel-Schule* from the late 1820s is less known – and a rare book in music libraries and archives. The third part of it, published in 1827, is exclusively dedicated to aspects of music theory; the small circulation astonishes – because of the high number of more than 900 subscriptions.

Schlagworte/Keywords: figured bass; Generalbass; musical schemata; Rheinberger; Satzmodelle; Tonnetz; Weber

Die *Orgelschule* Waldhørs dient in erster Linie – und wie vergleichbare Werke des späten 18. Jahrhunderts – der Vorbereitung auf den Einsatz im gottesdienstlichen Orgelspiel: Auf der Grundlage der Generalbasslehre entfaltet Waldhör eine modellbasierte Improvisations- und Kompositionslehre. Zu untersuchen ist, wie und in welchem Ausmaß Waldhör es vermag, spieltechnische Fragestellungen mit musiktheoretischen Problemlösungsstrategien zu verknüpfen, und inwiefern sich Waldhör von vergleichbaren Schulen vor allem protestantischer Provenienz ab-

1 Waldhör 1830 (als zweiter Teil Waldhör 1835). Zu vermerken ist außerdem Waldhör 1833. Zu Matthias Waldhör vgl. Mader 1988.

2 Vgl. *Der bayerische Schulfreund* 1828, 161; der Verfasser vermutet allerdings auch den hohen Preis als Grund für schlechten Absatz: Die drei Bände kosteten regulär 9 fl. 45 kr., »wer sich aber unmittelbar an den Verf. wendet, erhält den 2. und 3. Thl. für 5 fl. 24 kr.« (ebd., 162).

hebt. Seine Darstellung von Tonartenbeziehungen, insbesondere im Kontext der Modulation, wirkt dabei erstaunlich modern: Waldhör entwirft komplexe Tonnetze, deren Beherrschung eine Vorbereitung auch und vor allem für die Bewältigung größerer musikalischer Formen sein soll.

1. Matthias Waldhørs Orgelschule

Matthias Waldhör publizierte die drei Teile seiner *Theoretisch-practischen Clavier-, Partitur-, Präludier- u. Orgelschule: sowohl für Anfaenger als auch schon geübtere Clavier- und Orgel-Spieler* in den Jahren von 1825 bis 1827 – jeweils ein Teil pro Jahr zur Subskription – auf eigene Kosten im kleinen Kemptener Verlag Kösel.

Die didaktische Stufung in einen Anfänger- und einen Fortgeschrittenenteil, die hier in eine Satzlehre überführt wird, findet sich in ähnlicher Weise in Waldhørs Gesangschule, erklärt sich aber auch aus seiner Lehrtätigkeit. Im Jahresbericht des Kemptener Gymnasiums von 1824 findet sich unter »Musik« folgender Vermerk:

H. Matthias Waldhör, Organist und Lehrer der 2ten Knaben=Classe an der Elementar=Schule dahier, war ordentlicher, von der k. Regierung aufgestellter **Gesanglehrer**. Dieser hatte die 38 Gesangschüler aus der ganzen Studien=Anstalt, von denen 14 erst Anfänger waren, in 2 Abtheilungen gesondert, und er selbst übte die 24 Schüler der **obern Abtheilung** (von denen jedoch mehrere, um die Anfangsgründe besser einzuüben, wöchentl. 3 St. an den Uebungen der untern Abth. Antheil nahmen) w. 6 St., theils einzeln, theils zusammen, in drei= und vierstimmigen Gesängen, in Arien, Duetten u. Recitativen und in Kirchen=Music.³

Entsprechend orientiert sich der dritte Teil der Publikation, der im Folgenden einer näheren Untersuchung unterzogen werden soll, an der »obern Abtheilung« derjenigen Orgelschüler, die Waldhör zweifellos unterrichtet haben wird. Wie in den mitteldeutschen Orgelschulen des 18. Jahrhunderts, die ja immer auch Grundlagen der Satzlehre vermitteln,⁴ und vergleichbar etwa zur Orgelschule Johann Georg Herzogs, die Theorie in jeder Form in erster Linie implizit darlegt,⁵ widmet Waldhör den dritten Teil seiner Publikation nunmehr nahezu ausschließlich musiktheoretischen Fragestellungen, auch jenseits von interpretatorischen

3 *Jahres=Bericht* 1824, 18.

4 Zur Verbreitung dieser Schulen vgl. Lamersdorf 1991 sowie Voltz 2002.

5 Vgl. Petersen 2015 bzw. Petersen 2018, Kapitel 2: »Die Orgelschule Johann Georg Herzogs«.

Fragestellungen und außerhalb von Kompositionen. Waldhör skizziert in der Vorrede des Bandes die Zielgruppe seiner Publikation:

[...] besonders sollte es, nach meinem früher angekündigten Plane, für Dilettanten und Lehrer auf dem Lande ganz geeignet sein, ihnen nicht nur in kürzester Zeit zur möglichsten Fertigkeit im Clavier- und Orgelspielen zu verhelfen, sondern ihnen auch vollständige und umfassende Kenntnisse der Musik beizubringen.⁶

Der in Rede stehende Band teilt sich in insgesamt 12 Kapitel mit einer Darstellung der Moll-Tonarten und ihrer Verwandtschaft und schließlich elf »Stufen der Uebungen«:

1. Moll=Tonarten. Verwandtschaft derselben. ([1]–2)
2. Uebung verschiedener Läufe und Sprünge in der rechten und linken Hand aus den Moll=Tonarten. Fortschreitung des grossen Drei- und des Haupt=Vierklanges der 5^{ten} Stufe in den Moll=Tonarten. (2–13)
3. Uebungen in Terz= und Sext=Läufen mit beiden Händen. Fortschreitung des kleinen Drei= und Vierklanges der 4^{ten} Stufe in den Moll=Tonarten. (14–21)
4. Fortschreitung des grossen Drei= und Vierklanges der 6^t Stufe in den Moll=Tonarten. (22–28)
5. Fortschreitung des verminderten Dreiklanges und des halb verminderten Vierklanges der 2^{ten} Stufe in den Moll=Tonarten. (28–34)
6. Fortschreitung des grossen Drei- und grossen Vierklanges der 3^{ten} Stufe in den Moll=Tonarten. (34–42)
7. Fortschreitung des verminderten Dreiklanges und des verminderten Vierklanges der 7^{te} Stufe in den Molltonarten. (43–53)
8. Von einigen Accorden, welche nicht in die Tonart gehören, aber doch in dieselbe gezählt werden. (53–63)
9. Lehren, wie man von einer in andere Tonarten ausweichen, oder übergehen kan. Kenntniss der Non=Accorde nebst ihren Umwendungen und Fortschreitungen. (63–76)
10. Von der Mehrdeutigkeit der Accorde und Töne. Fortsetzung wie man von einer Tonart in andere übergehen kan. Kenntniss der Undecimen- u. Terzdecimen=Accorde u. ihrer Fortschreitungen. (77–90)
11. Characteristik der Töne, Accorde, Tonarten und Tonstücke. Kenntniss der Terz=Decimen=Accorde und ihrer Umwendungen u. Fortschreitungen. (90–98)
12. Von der Begleitung des Chorals u. des Volksgesanges. (99–102)

Die ersten sieben Kapitel befassen sich mit Übungen zur Molltonart – anschließend an die Übungen des zweiten Bandes der *Orgelschule*;⁷ die Kapitel VIII. bis XI.

6 Waldhör 1827, Vorrede.

7 Waldhör 1826.

behandeln komplexere Akkordkonstruktionen, vor allem aber auch Fragen der Modulation. Ein letztes, kurzes Kapitel thematisiert die Begleitung.

Der Aufbau der einzelnen Kapitel ist zunächst jeweils ähnlich: Auf eine kurze Darstellung der theoretischen Grundlagen folgen knappe jeweils skalare oder kadenzuelle Übungen und dann einige Kompositionen unterschiedlichsten Genres (für Clavier bzw. Orgel bis hin zum begleiteten Lied), die das Sujet des Kapitels rekapitulieren und illustrieren.

Der *baierische Schulfreund* zeigt 1828 an:

Die Quellen, woraus der Verf. bei der Ausarbeitung seines gelungenen Werkes schöpfte, sind in der Vorrede zum 1. Th. treulich angegeben, nämlich: ›Theorie der Tonsetzkunst von Dr. Gottfr. Weber: Elementarwerk der Harmonie von J. H. Knecht und: Clavierschule von Müller‹.⁸

und zitiert damit auch die Vorrede des ersten Bands.⁹ Es ist anzunehmen, dass mit der »Clavierschule von Müller« die 1815 in Leipzig bei Peters erschienene *Fortepiano-Schule oder Anweisung zur richtigen und geschmackvollen Spielart dieses Instruments : nebst vielen prakt. Beysp. u. e. Anh. vom Generalbaß* des Leipziger Thomaskantors August Eberhard Müller (1767–1817) gemeint ist; im Kontext der literarischen Gattung der Orgelschule mag verwundern, dass Waldhör nicht auf die verbreitete *Orgelschule* Justin Heinrich Knechts verweist,¹⁰ sondern auf dessen *Elementarwerk der Harmonie*. Tatsächlich ist mit der Lektüre der *Orgelschule* Waldhørs die Aufgabe verbunden zu überprüfen, inwiefern Spuren der Theorien Webers und Knechts tatsächlich greifbar werden – und welche Elemente seiner Arbeit origineller Natur sind.

2. Improvisation und Satzlehre bei Waldhör

Am Aufbau des fünften Kapitels dieser Publikation soll zunächst aufgezeigt werden, welchen Argumentationsweg Waldhör in seiner *Orgelschule* verfolgt. Das fünfte Kapitel, überschrieben mit »Fortschreitung des verminderten Dreiklages und des halb verminderten Vierklages der 2^{ten} Stufe in den Moll=Tonarten.«, dreht sich im Kern um zwei Aspekte: eine vertikale Perspektive in Form von Ak-

8 *Der baierische Schulfreund* 1828, 162.

9 Waldhör 1825, Vorrede.

10 Knecht [1795].

kordcharakteristika und eine horizontale Perspektive, da im Vordergrund hier wie in anderen Teilkapiteln die Frage der Fortschreitung steht.

Waldhör erklärt zunächst – in den §. 26–28. – das Phänomen des verminderten Dreiklangs sowie des halbverminderten Vierklangs der II. Stufe und gibt in jeweils einfachen Kadenzbeispielen an, in welchen Situationen der Akkord einzusetzen ist. Dabei räumt er ein, dass der halbverminderte Vierklang »nicht überall gleich gut«¹¹ klingt:

Beispiel 1: Waldhör § 27. (S. 29)

Auf eine Begründung, warum der Einsatz der Akkorde den Tonsetzer vor Probleme stellt (die sich in erster Linie aus unvorbereiteten Dissonanzen ergeben), verzichtet Waldhör allerdings ebenso wie auf eine Kennzeichnung der Problemfälle.

Nach einem Verweis auf den ersten Teil und die darin erörterten Fragen der tonalen Implikationen des verminderten Dreiklangs¹² präsentiert Waldhör »Beispiele zur Uebung im Partiturspielen«, konkret Generalbass-Übungen in

e-Moll – f-Moll – d-Moll – g-Moll – h-Moll – a-Moll

Bemerkenswert erscheint dabei der Umstand, dass die fraglichen Verbindungen des Akkords der II. Stufe in Moll schlicht aufgrund ihrer Abwesenheit gelegentlich kaum (so in der Übung 2. f-Moll, 4. g-Moll oder 6. a-Moll) oder gar nicht (wie in der Übung 5. h-Moll) thematisiert werden. Andererseits beinhaltet die erste Übung in e-Moll nahezu exemplarisch eine vollständige Oktavregel – die das eben behandelte Phänomen allerdings auch als erste der Übungen in diesem Band berücksichtigt:

11 Waldhör 1827, 29.

12 Ebd.: »Da die verminderten Dreiklänge keine eigene Tonart bilden, so hat dieser Dreiklang auch keinen einleitenden Dreiklang. [Siehe hierüber I. Th. §94.]«

Birger Petersen

The image shows two systems of musical notation. Each system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The first system has a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The second system has a key signature of two sharps (F# and C#) and a 2/4 time signature. The bass staff of the first system contains figured bass notation: 4, 6, 6, 6, 4, 5b, 6, 6, 4#2, 6, 4#3, 6, 6. The bass staff of the second system contains figured bass notation: 4, 6, 5, 6, 6, 5, 6, 6, 5, 6.

Beispiel 2: Waldhör § 29 – Übung 1 (S. 29)

Die sich anschließenden »Übungen zum Schönspielen« dokumentieren in der Wahl der Tonarten die allorts zu konstatierende Neigung Waldhørs, die wichtigsten Tonartenbereiche zu berücksichtigen. Die Übungen präsentieren die im Kapitel thematisierte musiktheoretische Problemstellung an besonders hervorgehobener Stellung – bis auf das sehr schlicht gehaltene Abendlied. Darüber hinaus beinhaltet auch etwa die erste der Übungen einmal mehr eine Variante der Oktavregel:

The image shows a musical score for 'No. 1. Andante'. It consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff contains a melodic line with several triplet markings. The bass staff contains a harmonic accompaniment with block chords and some moving lines. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4.

Beispiel 3: Waldhör § 30 – Übung 1, T. 1–5 (S. 31)

Wenn der § 31. mit »Beispiele für die Orgel.« überschrieben ist, ist im Umkehrschluss klar, dass die Übungen der §. 26. bis 30. für ein Clavierinstrument gemeint waren. Die vier Übungen in a-Moll – d-Moll – e-Moll – h-Moll ähneln den anderen Übungen in ihrer Zielsetzung; auch die Oktavregel findet sich exemplarisch, diesmal in der zweiten Übung d-Moll, im Incipit der dritten und besonders deutlich in der umfangreicheren Übung 4. h-Moll:

The image shows a musical score for an exercise. It consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff contains a series of chords, some of which are marked with a '3' indicating a triplet. The bass staff contains a series of notes and chords. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4.

Beispiel 4: Waldhör § 31 – Übung 4, T. 1–4 (S. 33)

Die Überbetonung der Oktavregel in den Übungen erklärt sich nicht nur thematisch und aus der Problematisierung des Akkords auf der II. Stufe: Sie ist – vor allem angesichts der sich anschließenden »Winke zu musikalischen Haus-

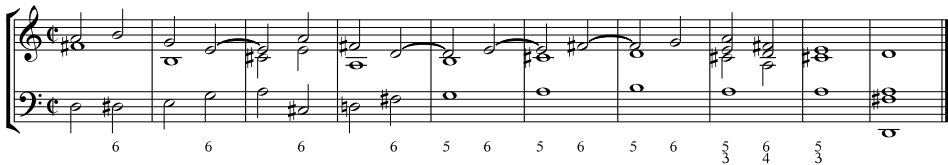
Aufgaben« – der eigentliche Gegenstand des Kapitels, da ihre Elemente erst mit der Erarbeitung des Akkords auf der II. Stufe vollständig sind. Die »musikalischen Hausaufgaben« (§ 32) problematisieren das erarbeitete Tonmaterial und kontextualisieren es.

Versteht man die Oktavregel als Katalog möglicher Akkordkonstellationen, potenziert Waldhör mit einer Ergänzung im VII. Kapitel im Kontext der Frage von Akkordfortschreitungen diesen Katalog – er präsentiert Orgelstücke, in denen »der Schüler alle Drei- und Vierklänge, welche sich auf den Stufen einer Molltonleiter finden, und also in die Tonart gehören«,¹³ findet.



Beispiel 5: Waldhör § 44 – Übung 1 (S. 48)

Das von Waldhör als Referenz genannte *Elementarwerk der Harmonie* Justin Heinrich Knechts bietet etwa unter den einfacheren Beispielkompositionen entsprechende Übungen zur Oktavregel an:¹⁴



Beispiel 6: Knecht, *Notentafeln zum Elementarwerke*, Tab. XVI, Fig. 2

Dabei präsentiert auch Knecht »kurze praktische Beispiele über die minderwohlklingende [sic] Stammaccorde« – also den verminderten Dreiklang der VII. Stufe bzw. den verminderten Sextakkord der II., die er in einem weiteren Beispiel (Tab. XVI, Fig. 2) illustriert. Der Kontext entspricht sich, außerdem Funktion und Schwierigkeitsgrad der Beispiele; Waldhör übernimmt von Knecht mehr als nur die Akzentuierung derjenigen Akkorde, die mit None bis Tredezime ergänzt werden, sondern darüber hinaus auch die Anlage seiner Kapitel, wengleich er sich scheut, ganze Argumentationsketten oder eben Beispiele bzw. Übungen zu ent-

¹³ Ebd., 48.

¹⁴ Knecht 1792, 16; Waldhör (1825, Vorrede) verweist vermutlich auf eine zweite »ganz umgearbeitete und vermehrte«, verbreitete zweite Auflage (Knecht [1814]).

lehnen. Auch die im Verhältnis zu den anderen, immer sehr konzise gefassten Kapiteln überraschende Lehre von der Choralbegleitung findet sich in Knechts drittem Band des *Elementarwerks*.

Für die von Waldhör angebotenen Orgelkompositionen bietet sich allerdings mit der sehr verbreiteten Orgelschule Justin Heinrich Knechts ein weiteres Lehrwerk ähnlicher Ausrichtung zum Vergleich an: Die im letzten Jahrzehnt des 18. Jahrhunderts erstmals erschienene *Vollständige Orgel-Schule für Anfänger und Geübte* präsentiert in ähnlicher Weise im ersten Teil eine ganze Reihe kurzer und leichter Orgelstücke in vergleichbarer Satzweise¹⁵ wie bei Waldhör – der ja immerhin das Elementarwerk Knechts als Referenzquelle angegeben hatte.

Wie für die theoretischen Überlegungen Waldhørs ist die Grundlage für die Kompositionen – als Satzübungen – der Generalbass-Satz des ausgehenden 18. Jahrhunderts; die Modellkombinationen Waldhørs dokumentieren darüber hinaus seine Auseinandersetzung mit der musikalischen Tradition der Vergangenheit, für die er mit seinen Übungen und den dazu passenden Übungskompositionen einen Zugang legt.

3. Systematik und Spekulation: Waldhørs Tonnetze

Hatte Waldhör schon im Vorwort zum ersten Band seiner *Orgelschule* auf Weber als Quelle seiner theoretischen Erwägungen verwiesen, wiederholt er diese Referenz im Einstieg zu seiner Erörterung des Themas Modulation, dem sich eine ganze Reihe der späten Kapitel des dritten Bands unter anderem widmen: »Zur nähern Uebersicht folgen in gedrängter Kürze aus Hr. Dr. G. Webers so vortrefflichem Werke ›Theorie der Tonsetzkunst‹ alle möglichen Fälle, wie die Drei- und Vrkl. einer Tonart auf einander folgen können.«¹⁶ Zu fragen ist also, wie Waldhör in »gedrängter Kürze« die sehr innovative Art der Darstellung aufnimmt, die Weber in seinem *Versuch einer geordneten Theorie der Tonsetzkunst* vorstellt.

Waldhör steigt in die Thematik ein mit einer Reihe von in harmonischen Stufen notierten Harmoniefolgen; diese Kadenzen erinnern an die Kadenznotationen Webers insofern, als Waldhör darauf aus ist, möglichst umfassend potentielle

15 Knecht [1795], Bd. 1, 63; Stefan Nusser weist auf die deutlichen Übereinstimmungen der Orgelschule mit Daniel Gottlob Türks Lehrbuch *Von den wichtigsten Pflichten eines Organisten: ein Beytrag zur Verbesserung der musikalischen Liturgie* (Halle 1787) hin, vgl. Nusser 2008, 17.

16 Waldhör 1827, 49; ein ähnlicher Verweis findet sich auf 63.

Kadenzsituationen zu erfassen.¹⁷ Neben der systematischen Darstellung aller Drei- und Vierklänge der Skala – der »Tabelle aller eigenthümlichen Harmonien einer jeden vorkommenden Tonart« –,¹⁸ die sicherlich als besonders fruchtbar in ihrem Ansatz einer Weiterentwicklung der Stufentheorie auf der Basis Georg Andreas Sorges und Georg Joseph Voglers verstanden werden kann,¹⁹ hat die Illustration der Tonartenverwandtschaften, mit der Weber Verwandtschaftsgrade von Akkorden aufgrund ihres Bezug zur Tonika definiert,²⁰ eine besonders intensive Rezeption unter anderem bei Arthur von Oettingen oder Arnold Schönberg erfahren. Zu verstehen ist Gottfried Webers graphisch nur bedingt neuartige (weil auch an Heinichens Entwicklung anschließende)²¹ geometrische Darstellung als Ergebnis der Suche nach einer systematischen Erklärung tonaler Verhältnisse; in seiner Darstellung betont er gemeinsame Töne in unterschiedlichen Tonart-Materialien – und antizipiert so auch die schematische Darstellung tonaler Regionen in Schönbergs *Formbildenden Tendenzen der Harmonie*.²²

Die von Waldhör in seinem Kapitel über Modulation und Ausweichung dargestellten Tonnetze entsprechen denen Webers.²³

Jede Tonart hat zu den nächst – oder im ersten Grade – verwandten, wieder andere, welche zwar entfernter, fremder, klingen, aber doch in ihren Tonleitern noch viele Aehnlichkeit mit der, der Haupttonart gemein haben. Diese Tonarten sind im zweiten Grade zur Haupttonart verwandt, u die nächst verwandten zu den nächst – oder im ersten Grade verwandten einer Tonart. Dem zu Folge hat also jede Durtonart nachstehende nächsten, und zwar im ersten u. zweiten Grade verwandten Tonarten.²⁴

Waldhör verbindet seine schematische Darstellung (hier anders als Weber) immer mit entsprechenden praktischen Kadenzübungen – und der Aufforderung an den Schüler, die dargestellten Erkenntnisse auf andere Situationen durch Transposition zu übertragen.

17 Ebd., 50–52; vgl. Weber 1827, Bd. 2, 221 oder 223.

18 Vgl. ebd., nach 42.

19 Holtmeier 2010, 96.

20 Vgl. Weber 1827, Bd. 2, 81.

21 Heinichen 1728, 837; vgl. Purwins, Blankertz und Obermayer 2007, 74 f.

22 Schönberg 1948; vgl. Purwins, Blankertz und Obermayer 2007, 77, sowie den Verweis auf von Oettingen und Hostinsky bei Bernstein 2002, 784–786.

23 So etwa bei Weber 1824 Bd. 2, 75 f.

24 Waldhör 1827, 65.

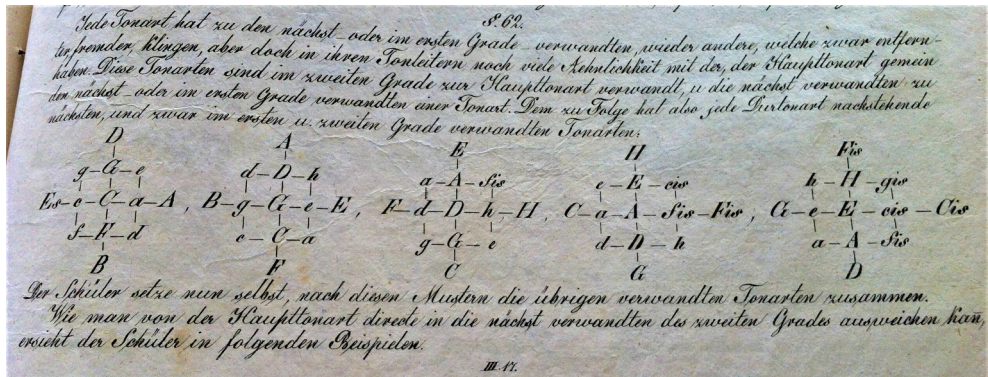


Abbildung 1: Waldhör § 62 – Tonnetze (S. 65)

Der Bezug, den Waldhör auf Weber nimmt, mag verwundern – ist doch Webers *Versuch* keineswegs (und anders, als der Untertitel es glauben machen will) zum Selbststudium geeignet:²⁵ »Mit der mechanistischen Ableitungslogik Gottfried Webers entfernt sich die praktische Musiktheorie von der Kompositionslehre so weit wie nie zuvor in ihrer Geschichte.«²⁶ Waldhörs Kontextualisierung der Theorie Webers kann eher als Aneignung für die Praxis verstanden werden – was unter anderem die Ausschnitthaftigkeit seiner Darstellung begründen kann. Matthias Waldhörs *Theoretisch-practische Clavier-, Partitur-, Präludier- u. Orgelschule* kann somit als Nachweis der frühen Rezeption der Theorie Gottfried Webers gelten.

All Jenen, welche sich dem Lehrfache widmen wollen, glaube ich besonders einen Dienst geleistet zu haben, indem ich alles für sie Wissensnöthige aufgenommen, und so viel möglich systematisch dargestellt habe, damit sie durch eigenes Studium sich zu ihrem künftigen Berufe als Organisten brauchbar und tüchtig heranbilden können.²⁷

Von besonderer Bedeutung wird allerdings die Reichweite dieser Theorie in der Fassung Waldhörs angesichts des Umstands, dass eines der beiden in öffentlichen Bibliotheken zugänglichen Exemplare des Drucks von Waldhörs 3. Band seiner *Orgelschule* aus dem Nachlass Josef Gabriel Rheinbergers stammt²⁸ – wiewohl es nahezu unbenutzt und ungelesen wirkt; es taucht auch im Verzeichnis der

²⁵ Vgl. Holtmeier 2010, 86.

²⁶ Ebd., 99.

²⁷ Waldhör 1827, Vorrede.

²⁸ Im Josef Rheinberger-Archiv des Liechtensteinischen Landesarchivs unter der Signatur RhFA 10.

Musikalien des Dreizehnjährigen auf.²⁹ Mit wenig Mühe ist somit über die *Orgelschule* Waldhørs eine wichtige Verbindung der theoretischen Arbeiten Justin Heinrich Knechts und Gottfried Webers zu einer der erfolgreichsten institutionalisierten Ausbildungen im Fach Musiktheorie des späten 19. Jahrhunderts offengelegt – zur ›Münchener Schule‹.³⁰

Literatur

A. Quellen des 17. bis frühen 20. Jahrhunderts

- Der bairische Schulfreund. Eine Zeitschrift* (1828), 21 (= *Der Schulfreund für die deutschen Bundesstaaten*, hg. von Heinrich Stephani, Erlangen, Bd. 11): Palm'sche Verlagsbuchhandlung.
- Heinichen, Johann David (1728), *Der Generalbass in der Composition*, Dresden; Reprint Hildesheim: Olms 1994.
- Jahres-Bericht von der königlichen Gymnasial-Anstalt in Kempten im Ober-Donaukreise [...]* (1824), Kempten: Joseph Kösel.
- Knecht, Justin Heinrich (1792), *Notentafeln zum Elementarwerke der Harmonie und des Generalbasses*, Augsburg: Herder'sche Kunst und Buchhandlung.
- Knecht, Justin Heinrich [1795], *Vollständige Orgelschule für Anfänger und Geübtere*, 3 Bände, Leipzig 1795–1796 und 1798: Breitkopf.
- Knecht, Justin Heinrich [1814], *Elementarwerk der Harmonie als Einleitung in die Begleitungs- und Tonsetzkunst, wie auch in die Tonwissenschaft; Nach 3 Lehrkursen geordnet für Anfänger und Geübtere*, 3 Bde., München o. J.: Falter und Sohn.
- Schönberg, Arnold (1948), *Structural Functions of Harmony*, New York: Schirmer.
- Waldhör, Matthias (1825), *Theoretisch-practische Clavier-, Partitur-, Präludier- u. Orgelschule: sowohl für Anfaenger als auch schon geübtere Clavier- und Orgel-Spieler*, Bd. 1, Kempten: Joseph Kösel.
- Waldhör, Matthias (1826), *Theoretisch-practische Clavier-, Partitur-, Präludier- u. Orgelschule: sowohl für Anfaenger als auch schon geübtere Clavier- und Orgel-Spieler*, Bd. 2, Kempten: Joseph Kösel.
- Waldhör, Matthias (1827), *Theoretisch-practische Clavier-, Partitur-, Präludier- u. Orgelschule: sowohl für Anfaenger als auch schon geübtere Clavier- und Orgel-Spieler*, Bd. 3, Kempten: Joseph Kösel.

29 Im Verzeichnis der Musikalien für Josef Rheinberger (1852), Liste I, Nr. 26.

30 Vgl. Brandes und Petersen 2018.

- Waldhör, Matthias (1830), *Neue Volks-Gesang-Schule, oder gründliche Anleitung, den Gesang sowohl in den öffentlichen Schulen als auch beim Privat-Unterrichte auf die leichteste und zweckmässigste Art zu lehren*, Kempten: Joseph Kösel.
- Waldhör, Matthias (1833), *Neues Volks-Lieder-Buch zur Weckung und Belebung der Tugend und des Frohsinns: sowohl in den Schulen als auch im öffentlichen Leben zu gebrauchen*, Kempten: Joseph Kösel.
- Waldhör, Matthias (1835), *Höhere Kunst-Gesang-Schule, oder: Gruendliche Anleitung, den Gesang nach moeglichster Vollkommenheit zu lehren und zu erlernen : II. für sich ebenfalls allein bestehender Teil*, Kempten: Joseph Kösel.
- Weber, Gottfried (1824), *Versuch einer geordneten Theorie der Tonsetzkunst zum Selbstunterricht*, drei Bände, Mainz: B. Schott's Söhne 1817–1821, ²1824.

B. Forschungsliteratur

- Bernstein, David W. (2002), »Nineteenth-century harmonic theory: the Austro-German legacy«, in: *The Cambridge History of Western Music Theory*, hg. von Thomas Christensen, Cambridge: Cambridge University Press, 778–811.
- Brandes, Juliane / Birger Petersen (Hg.) (2018), *Die Münchner Schule. Musiktheorie und Kompositionslehre um 1900* (= Spektrum Musiktheorie 6), Mainz: Are Musikverlag.
- Holtmeier, Ludwig (2010), »Feindliche Übernahme. Gottfried Weber, Adolf Bernhard Marx und die bürgerliche Harmonielehre des 19. Jahrhunderts«, in: *Musiktheorie als interdisziplinäres Fach. 8. Kongress der Gesellschaft für Musiktheorie*, hg. von Christian Utz, Saarbrücken: Pfau, 81–100.
- Lamersdorf, Adelheid (1991), *Orgellehrwerke: eine didaktische Untersuchung auf inhaltsanalytischer Grundlage*, Frankfurt: Peter Lang.
- Mader, Herbert (1988), »Matthias Waldhoer (1795–1833) – mehr als ein Dorfschulmeister«, in: *Jahrbuch des Landkreises Lindau* 3: Holzer, 107–110.
- Nusser, Stefan (2008), *Die aktuelle Anwendungssituation in Deutschland erschienener Orgelwerke*, phil. Diss., (veröffentlicht), Leipzig. <https://slub.qucosa.de/api/qucosa%3A684/attachment/ATT-0/> (26.7.2020)
- Petersen, Birger (2015), »Die Orgelschule Johann Georg Herzogs als Quelle für die Aneignung historischer Satzmodelle im späten 19. Jahrhundert«, in: *Musiktheorie und Komposition. XII. Jahreskongress der Gesellschaft für Musiktheorie Essen 2012*, hg. von Markus Roth und Matthias Schlothfeldt, Hildesheim: Olms, 163–173.
- Petersen, Birger (2018), *Satzlehre im 19. Jahrhundert. Modelle bei Rheinberger*, Kassel: Bärenreiter.
- Purwins, Hendrik / Benjamin Blankertz / Klaus Obermayer (2007), »Toroidal Models in Tonal Theory and Pitch-Class Analysis«, in: *Tonal Theory for the Digital Age (Computing in Musicology)* 15, Stanford: Center for Computer Assisted Research in Humanities, 73–98.
- Voltz, Karen (2002), *Orgelunterricht in der seminaristischen Lehrerbildung*, Frankfurt und Berlin: Peter Lang.

© 2020 Birger Petersen (birger@uni-mainz.de)

Johannes Gutenberg-Universität Mainz

Petersen, Birger (2020), »Generalbass, Satzmodelle, tonale Netze. Matthias Waldhör als Musiktheoretiker«, in: *›Klang‹: Wundertüte oder Stiefkind der Musiktheorie. 16. Jahreskongress der Gesellschaft für Musiktheorie Hannover 2016* (= GMTH Proceedings 2016), hg. von Britta Giesecke von Bergh, Volker Helbing, Sebastian Knappe und Sören Sönksen, 537–549. <https://doi.org/10.31751/p.29>.

veröffentlicht / first published: 01/10/2020

Owen H. Belcher

Analysis from a Dualist Perspective: “Frühling” from Richard Strauss’s *Vier Letzte Lieder*

ABSTRACT: The paper presents an analysis of Richard Strauss’s “Frühling”, the first of his *Last Four Songs* composed in 1948. I adopt the harmonic dualism of Moritz Hauptmann and Hugo Riemann—a theoretical perspective which reflects the ideals of German Romanticism. I contrast this approach with Schenkerian and Neo-Riemannian analyses of the song by Richard Kaplan and Richard Cohn. Two features central to my analysis are: 1) the rejection of enharmonic equivalence, and 2) the function of a special type of augmented sixth, a “Frühling sixth”, which propels the music forward and gives the song its characteristic chromatic sound. Using Riemann’s *Schritt/Wechsel* system, I chart the large-scale harmonic moves of the piece on a ‘Klangnetz’, showing how the various harmonic transformations articulate certain key areas and reflect the meaning of the song’s text.

Schlagworte/Keywords: dualism; Dualismus; enharmonicism; Enharmonik; Klangnetz; Hugo Riemann; Richard Strauss

We begin not with Strauss, but with Schubert. Figure 1 is Schubert’s “Trauer-Waltz”, the second of the *36 Originaltänze*, D. 365. In the second half, an E-flat dominant seventh resolves to the minor tonic, A flat. Then, a B-dominant seventh resolves to E major. The E major chord is respelled as F flat major leading to cadential six-four and a perfect authentic cadence in A-flat major. At least, that is how the music is notated. The harmonic annotations on Figure 1 reveal Schubert’s actual harmonic progression. In the third measure of the second half of the waltz, the music moves to a C flat dominant seventh which resolves to F flat. In the fifth measure of the second half, the notation is corrected when Schubert respells the E major chord as F flat major (Figure 1).

Enharmonic renotations like this one occur frequently in music. One reason for such respellings is practical: Nobody really wants to read music in C \flat major, B double flat major, or worse. Another reason is theoretical: if one’s understanding of tonality is based on major and minor scales, then enharmonic renotations are necessary in order preserve the integrity of the Roman numerals and scale degrees. Richard Cohn reviews this issue at length at the beginning of his book, *Audacious Euphony*¹. In a recent article in *Music Theory Spectrum*, Alexander Rehding ex-

1 Cohn 2011.

amines how Hugo Riemann and Artur von Oettingen responded to the enharmonic renotations in the funeral march of Beethoven’s op. 26 piano sonata.² Incidentally, like the Schubert movement, the Beethoven movement involves $A\flat$ minor moving to a notated B major. As Rehding explains, Riemann and von Oettingen reject Beethoven’s enharmonic renotation because their dualist conception of tonality is based on the *Klang*, not the scale. From their point of view, enharmonic renotation is unnecessary, because the music’s tonality does not depend on a particular spelling of scale degrees or Roman numerals³. The following analysis of “Frühling” adopts this dualist perspective. As a reminder: in dualist harmonic theory, minor triads are generated from what monist theory considers the fifth of the chord. Therefore, A-dual minor is spelled A-F-D. G- $E\flat$ -C is G-dual minor, and so forth. Major triads are labeled with +; minor triads are labeled with $^{\circ}$.

Trauer-Walzer. (1816.)

N^o 2.

$E\flat$ $A\flat$ C
 V i III

$F\flat$ $F\sharp$ $E\flat$ $A\flat$
 VI VI $V\sharp^4$ I

Figure 1: Franz Schubert, “Trauer-Walzer” No. 2 from 36 *Originaltänze*, D 365. The harmonic analysis reveals the differences between the notated score and Schubert’s actual progression.

Richard Strauss composed “Frühling” in 1948, setting to music a poem of the same name by Hermann Hesse. Strauss did not originally envisage “Frühling” and its three partners as a cycle; nevertheless, as Aubrey Garlington Jr. has shown, the

2 Rehding 2011.

3 Ebd.

four songs *were* conceived as a final musical testament—a testament she considers to be the quintessential “opus ultimum”⁴. According to Garlington and others, the valedictory tone of these pieces stems not only from their place in Strauss’s *oeuvre*, but also from their place in music history: stylistically, the four songs are the final manifestations of the German Romanticism that had dominated music and the other arts of central Europe for nearly a century.

The figure displays three musical systems. The first system shows the original notation for Soprano (Sop.) and Piano (Piano). The second system shows a reinterpreted version for Soprano (S) and Piano (Pno.) with guitar chords (Am, Am7, Gm7, BM) and a 'Reinterpreted as:' label. The third system shows a further reinterpreted version with guitar chords (°E+, 6th, 6th, C+) and a 'TW' label indicating a Terzwechsel transformation.

Figure 2: The “Frühling” motive as notated (above), and reinterpreted (below). In the reinterpreted version, the inner chords of the motive are augmented sixths. The outer chords of the motive are related by a ‘Terzwechsel’ (TW) transformation.

4 Garlington 1989.

The top two systems of Figure 2 excerpt “Frühling’s” primary motive from the short score (measures 7–10 are given). The “Frühling” motive (bracketed) occurs seven times throughout the piece at various transpositional levels, and encapsulates in four chords the chromatic slipperiness of the song. Like the Schubert and Beethoven, the “Frühling” motive involves a progression from $A\flat$ minor—that is, $E\flat$ -dual minor—to a notated B major. The bottom system renotates the motive to reveal Strauss’s actual harmonic progression. Published analyses of “Frühling” disagree on what to make of the “Frühling” motive. Richard Kaplan (1994), writing from a Schenkerian perspective, regards the motive’s two inner chords as passing sevenths. His view is reflected in the annotations of the top system. Mark Ashton Ellis, who chronicles the development of the augmented sixth chord, points out that the third chord of the motive is an augmented sixth chord.⁵ In fact, *both* interior chords of the motive function as augmented sixths. The lower system of Figure 2 reflects this interpretation, revealing how the motive’s first chord, an $E\flat$ dual minor triad, leads to a backwards-relating inverted augmented sixth, spelled $B\flat\flat$ - $F\flat$ - $D\flat\flat$ -G. The $B\flat\flat$ -G dyad is the operative augmented sixth. The third chord, renotated as $A\flat\flat$ - $E\flat\flat$ - $C\flat\flat$ -F with the augmented sixth interval $A\flat\flat$ -F, resolves across the bar to a $C\flat$ major triad in second inversion. The annotations on the lower system summarize how this works and also show the large-scale ‘Terzwechsel’ transformation that relates the motive’s consonant outer chords.

Interpreting the inner chords of the “Frühling” motive as backwards- and forwards- relating augmented sixths reflects the aural disjunction the motive evokes in the listener—a disjunction highlighted by the relatively large leap in the vocal part, the singer’s largest leap so far. We can think of the space between the two augmented sixths as a ‘dead interval’, articulating a chromatic seam. The mirrored resolutions of the augmented sixth chords also resonate with our dualist approach, with its emphasis on harmonic symmetry. Just as the adjacent augmented sixths articulate a chromatic seam across the span of the “Frühling” motive, the motive itself serves the same function for the song as a whole: from this point onwards, the notes on the page are enharmonic renotations.

Figure 3 gives the text of “Frühling”, along with the rhyme scheme. The poem has three stanzas, each organized by the same alternating rhyme scheme. In the first stanza, the narrator recalls dreaming of the arrival of spring from the darkness of “shadowy crypts”. In Stanza Two, spring arrives and bathes the narrator in light, in stark contrast with the first stanza. The narrator recognizes spring in

5 Ellis 2010, 45.

Stanza Two, and in Stanza Three, spring recognizes the narrator. Hesse’s poem characterizes spring and the narrator as friends or lovers, meeting each other and renewing their relationship after an extended absence.

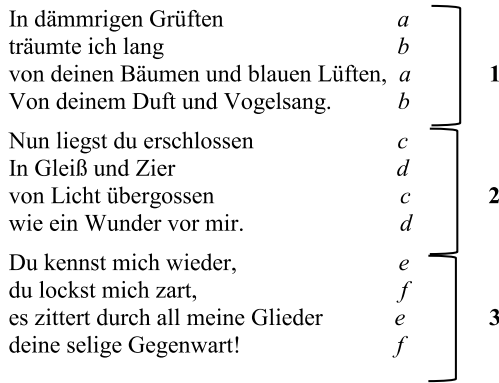


Figure 3: The text and rhyme scheme of “Frühling”

The climax of the poem is at the beginning of the second stanza. The first stanza is in past tense; the second and third stanzas are in present tense. The climactic moment for the narrator is the arrival of spring, and the fulfillment of the dream of Stanza One. Stanza Three functions as a continuation of Stanza Two—the narrator’s recognition of spring is answered in kind. In what follows, I will demonstrate how Strauss’s setting interacts with this interpretation of Hesse’s poem.

Section:	Introduction	Stanza I	Interlude I	Stanza II	Interlude II	Stanza III	Closing
Measures:	1 – 4	5 – 21	22 – 29	29 – 43	43 – 47	47 – 66	67 – 72
Notated tonality:	°G ↔ °E _b	°E _b → E _b ⁺	°E _b → C ⁺	C ⁺ → C ⁺	C ⁺ → A ⁺	A ⁺	A ⁺
Actual tonality:	°G ↔ °E _b	°E _b → F _b ⁺	F _b ⁺ → D _b ⁺	D _b ⁺ → D _b ⁺	D _b ⁺ → B _b ⁺	B _b ⁺	B _b ⁺

Figure 4: A form diagram showing both the notated and the actual large-scale tonal procedure of “Frühling”. As the song progresses, the actual harmonies become increasingly distant from the notated music. While the notated harmonies move sharpward, the actual harmonies move flatward.

Figure 4 diagrams the song’s form. After an introduction, Strauss separates each stanza of the poem with orchestral interludes. Even though the setting is not strophic, the similarity of the harmonic and melodic content of each section gives the impression of three strophes set off with instrumental interludes. Figure 4 also lists both the notated and actual large-scale harmonic areas for each section

of the song. Recall from Figure 1 that Schubert eventually fixed the enharmonic spelling when he renotedated the E-major chord as F \flat major. By the end of the waltz, the notated score reflected the music’s actual harmonies. Figure 4 shows that Strauss does *not* correct the enharmonic notation. After the first occurrence of the “Frühling” motive in measure 9, the notated harmonies never again reflect the true harmonic progression. This information is displayed in Figure 6, which plots the initial and concluding harmonies for each section on a ‘Klangnetz’.

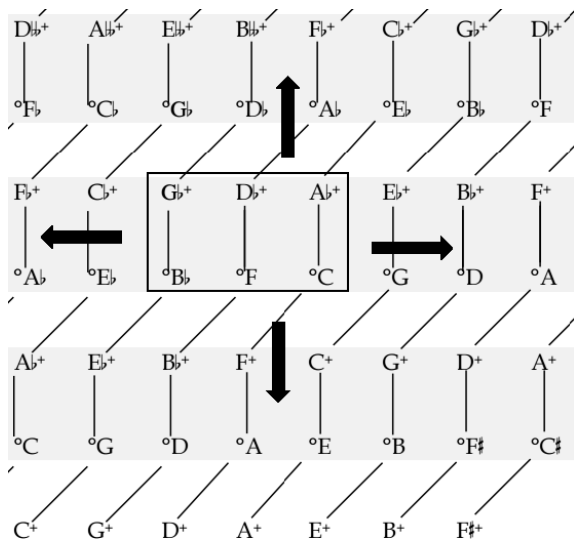


Figure 5: A ‘Klangnetz’. Pitch-class letters indicate major or minor triads. The ‘Klangnetz’ is generated by extending Riemann’s topography of a major and minor keys in all directions. Above, Riemann’s map of D \flat ⁺ (contained in the box) is extended.

A ‘Klangnetz’ is a dualist map of chord space where each node represents the indicated dual major or dual minor triad. A ‘Klangnetz’ is constructed by combining Riemann’s topographies of the major, major-minor, minor-major, and minor keys.⁶ Figure 5 shows how this works. The boxed segment of the ‘Klangnetz’ is the Riemann topography of D \flat ⁺ major. Extending the topography generates the ‘Klangnetz’.

Returning to Figure 6, the concluding harmony of the piece is not the notated A⁺, but B \flat ⁺, enclosed in a double circle on the ‘Klangnetz’ to indicate its cadential role. Arrows on Figure 6 indicate the direction of harmonic motion. The music begins by alternating $^{\circ}G$ and $^{\circ}E\flat$ triads—an oscillation that foreshadows the “dämrigen Grüften” of the singer’s opening line with its ominous instability.

6 The structure of the Klangnetz is extrapolated from the Riemann’s harmonic topographies illustrated in Klumpenhouwer 2011.

Tonally, the alternating chords leave us at a loss: the listener is unable to establish a hierarchical relationship between $^{\circ}G$ and $^{\circ}E\flat$ as they are tonally equal. The singer’s opening $E\flat$ is the single pitch-class held in common between the oscillating opening chords.

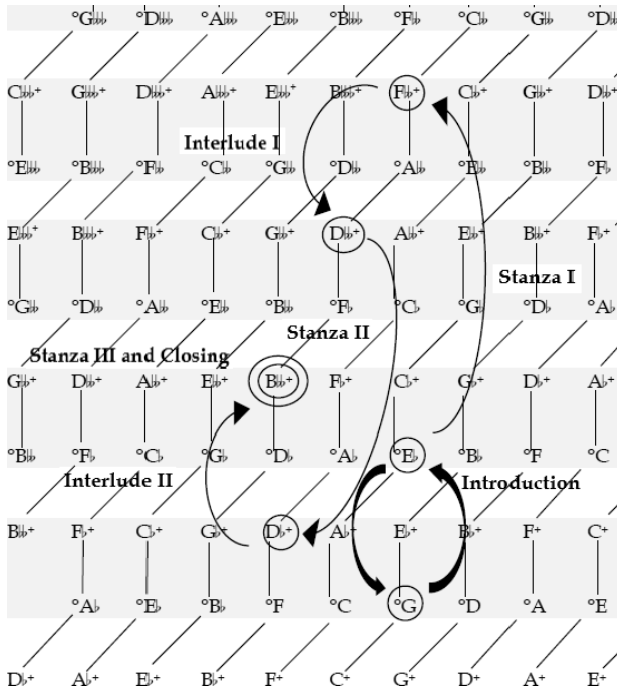


Figure 6: A ‘Klangnetz’ mapping of the actual large-scale harmonic moves of “Frühling”. The song begins with an oscillation between $^{\circ}E\flat$ and $^{\circ}G$ and concludes in $B\flat^+$.

The first stanza moves from the $^{\circ}G/^{\circ}E\flat$ oscillation to $F\flat^+$. The arrow labeled Stanza One in Figure 6 shows that $F\flat^+$ is extremely distant from the harmonies of the introduction. We can conceptualize the harmonic processes at work in “Frühling” as carrying out a departure–return script. The first stanza carries us far afield harmonically, and it is the job of the rest of the song to return. This reading is visually apparent on the ‘Klangnetz’. The large upward arrow symbolizing the harmonic work of Stanza One is answered in the following music with downward arrows, repairing the enormous harmonic leap of the first stanza. To emphasize the music’s harmonic goal, the third stanza and closing music both begin and end in the same tonality—a period of stability after the harmonic chaos of the opening. The harmonic movement of the introduction parallels the final modulation from the second interlude to the third stanza. The introduction consists of repeated ‘Terzschritt’ and ‘Gegenterzschritt’ transformations. The ‘Klang-

netz' represents the progression by the "up two left one" motion from ${}^{\circ}G$ to ${}^{\circ}Eb$, and the inverse "down two right one" motion from ${}^{\circ}Eb$ back to ${}^{\circ}G$. The transformation occurs again in the progression from the second orchestral interlude to the third stanza: the $D\flat+$ of Interlude II moves to the $B\flat+$ goal by an "up two left one" move. Thus, the oscillation of the orchestral introduction foreshadows in miniature the final large-scale harmonic transformation of the piece. The harmonic transformation represented by the "up two left one" motion on the 'Klangnetz' is a 'Terzschrift' and its inverse, a 'Gegenterzschrift'. Recall that another motion by a third, the 'Terzwechsel' defined the relationship between the consonant chords of the "Frühling" motive. So, both the large-scale harmonic transformations of the song and the internal chordal relations of the "Frühling" motive are governed by major-third relationships.

The harmonic structure of "Frühling" represented on the 'Klangnetz' in Figure 6 replicates aspects of the structure of Hesse's poem. Earlier, it was noted that the climax of the poem occurs with the arrival of spring at the beginning of the second stanza—an arrival accompanied by the narrator's change to present tense. Musically, a similar climax occurs with the arrival of $F\flat+$. Though not quite aligned with the poem's climax, $F\flat+$ represents a harmonic extreme of the song. Visually, $F\flat+$ lies at the apex of the song's harmonic path on the 'Klangnetz', and intervallically, it lies a tritone away from music's eventual harmonic goal. The harmonies climb out of the "dämmrigen Grüften" over the course of the first stanza.

Figure 7 traces the harmonic progression of the first verse in "Frühling". Unlike the 'Klangnetz' in Figure 6 which only displays the opening and concluding harmonies of each section, the map in Figure 7 shows every consonant harmony of the first verse. Crosses indicate instances of the "Frühling" motive. The "Frühling" motive is largely responsible for the stanza's ascending harmonic trajectory. The journey is not easy, however. The first "Frühling" motive takes us from ${}^{\circ}Eb$ to $C\flat+$. Here is the first instance of an "up two right one" move, which takes us even higher to $B\flat+$. But on reaching $C\flat+$, the harmony has moved too high too quickly on the 'Klangnetz'. Or put another way, the harmony has moved too flat too fast. As a result, the music falls downwards to ${}^{\circ}Cb+$ and starts the climb again by means of another "Frühling" motive, which takes the harmony from ${}^{\circ}Cb$ to $A\flat+$. Again, the trajectory moves by "up two right one", to the dominant of the dominant of $F\flat+$, the harmonic goal of the verse. Although the "up two and over" moves travel similar distances on the 'Klangnetz', the direction and location of these harmonies on the 'Klangnetz' change the transformations involved a great deal. "Up two left one" moves and their inverses are related by major-thirds. "Up

two and right” moves and their inverses are related by step—a much more distant relation. Perhaps the comparative weakness of the step relation is responsible for the unstable climb and subsequent fall of the harmonies over the course of the first verse.

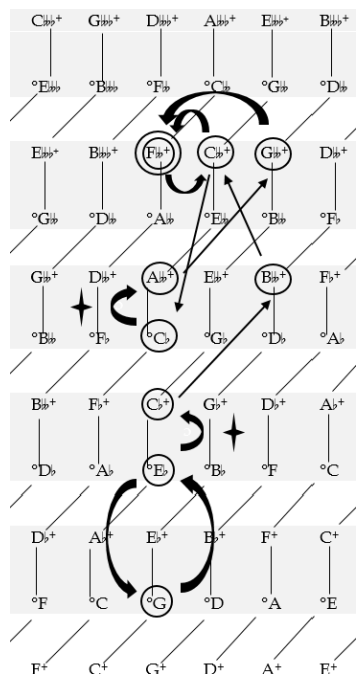


Figure 7: A ‘Klangnetz’ mapping of the harmonies of the introduction and first verse. Crosses indicate “Frühling” motives. The music moves up the ‘Klangnetz’, with the first verse concluding in F♭♭+.

The preceding discussion differs significantly from other views on “Frühling”. In these analyses, written from a perspective of harmonic monism and using enharmonic equivalence to conform to scale space, “Frühling” begins with an alternation of C minor and A♭ minor triads and slowly moves sharpward, concluding in A major. That analyst can then explore how the move from minor to major and from flat to sharp reflects the narrator’s awakening from the dream and rising from the dark crypts to meet the arrival of spring. This is a tidy narrative, but it is also technically a false one. The more we enharmonically renotate Strauss’s harmonies, the further we are from the genuine harmonic progression. When we track the renotated progressions, we find that the harmonies are pulled *flatward* over the course of the song—the exact opposite trajectory from the enharmonically reinterpreted version. The flatward movement of “Frühling” conflicts with the narrative of the poem. We would expect, after all, a correlative rise in key over the course of the song, matching the perceived ascent of the narrator from the depths of winter to the height of

spring. The fact that Strauss's actual harmonic procedure doesn't provide this correlation might trouble us. Fancifully, we could consider "Frühling's" harmonic trajectory in light of the song's place in Strauss's *oeuvre*. Coming at the end of six years of war, twelve years of dictatorship, and a long and fruitful career, "Frühling" heralds the beginning of a new era for Europe, but one that Strauss would not live to see. In this context, the gradual descent of "Frühling's" harmonic language provides an ironic commentary to Hesse's exuberant text.

The analysis here has its own narrative connections with the song text. Specifically, the major event in Hesse's poem—the arrival of spring—is reflected visually in the large-scale arch shape formed by the harmonies on the 'Klangnetz'. In this regard, we see how the harmonies of "Frühling" enact a departure-and-return script within a global flatwards trajectory. The harmonies of the first verse climb up the 'Klangnetz' to F \flat + —a harmony visually equidistant from the song's opening and its B \flat + cadential goal. Much of the movement on the 'Klangnetz' relies on a particular harmonic transformation, which on the 'Klangnetz' appears as an "up two over one" move, and a particular chromatic motive—the "Frühling" *motive*—which serves as the lynchpin for the song's chromatic surface. The significance of these devices only becomes apparent when we renotate the score to reflect genuine harmonic relations and when we utilize an analytical methodology—harmonic dualism—which is much-maligned in American theoretical circles today but which dominated German harmonic thought during Strauss's lifetime.

References

- Cohn, Richard (2012), *Audacious Euphony*, New York: Oxford University Press.
- Ellis, Mark (2010), *A Chord in Time: The Evolution of the Augmented Sixth from Monteverdi to Mahler*, Burlington, VT: Ashgate.
- Garlington Jr., Aubrey S. (1989), "Richard Strauss's *Vier letzte Lieder*: The Ultimate 'opus ultimum'", *The Musical Quarterly* 73/1, 79–93.
- Hauptmann, Moritz (1853), *Die Natur der Harmonik und Metrik*, translated by Sonnenschein, New York: Da Capo Press.
- Kaplan, Richard A. (1994), "Tonality as Mannerism: Structure and Syntax in Richard Strauss's Orchestral Song 'Frühling'", *Theory and Practice* 19, 19–29.
- Klumpenhouwer, Henry (2002), "Dualist Tonal Space and Transformation in Nineteenth-Century Musical Thought", in: *The Cambridge History of Western Music Theory*, edited by Thomas Christensen, Cambridge: Cambridge University Press, 456–476.

Analysis from a Dualist Perspective: “Frühling” from Richard Strauss’s *Vier Letzte Lieder*

- Klumpenhouwer, Henry (2011), “Harmonic Dualism as Historical and Structural Imperative”, in: *The Oxford Handbook of Neo-Riemannian Music Theories*, edited by Edward Gollin and Alexander Rehding, New York: Oxford University Press, 194–217.
- Lewin, David (2007), *Generalized Musical Intervals and Transformations*, New York: Oxford University Press.
- Rehding, Alexander (2011), “Tonality between Rule and Repertory: Or, Riemann’s Functions—Beethoven’s Function”, *Music Theory Spectrum* 33/2, 109–123.
- Rings, Steven (2011), *Tonality and Transformation*, New York: Oxford University Press.

© 2020 Owen H. Belcher (obelcher@umkc.edu)

University of Missouri – Kansas City

Belcher, Owen H. (2020), »Analysis from a Dualist Perspective: ›Frühling‹ from Richard Strauss’s *Vier letzte Lieder*«, in: »Klang‹: *Wundertüte oder Stiefkind der Musiktheorie. 16. Jahreskongress der Gesellschaft für Musiktheorie Hannover 2016* (= GMTH Proceedings 2016), hg. von Britta Giesecke von Bergh, Volker Helbing, Sebastian Knappe und Sören Sönksen, 551–561.
<https://doi.org/10.31751/p.30>.

veröffentlicht / first published: 01/10/2020

Stefan Mey

Wittgensteins Hase und Roschs Vögel

Sind ›Prototypen‹ ein Thema für die Musiktheorie?

ABSTRACT: Der Begriff des ›Prototypen‹ ist der deutschsprachigen Musiktheorie nicht fremd, ohne dass jedoch seine Implikationen umfassend rezipiert worden wären. Für die Entwicklung der cognitive sciences hat die Prototypentheorie seit den 1970er Jahren eine wichtige Rolle gespielt, indem sie Prozesse der Kategorisierung untersuchte und diese ins Zentrum der Kognition stellte: »We have categories for everything we can think about. To change the concept of *category* itself is to change our understanding of the world.«¹ Ausgehend von einer kurzen Einführung in das Prinzip einer Kategorienbildung mit unscharfen Grenzen, nicht-äquivalenten Exemplaren und flexibler Gewichtung von Merkmalen, skizziert der Beitrag das Potenzial der Prototypentheorie für die Klärung bzw. Weiterentwicklung musiktheoretischer Begriffe und schlägt Kriterien zur Beurteilung ihrer Nützlichkeit vor.

The term ›prototype‹ is not unknown in German music theory. Its implications, however, haven't been thoroughly adopted yet. Prototype theory has played an important part in the development of cognitive sciences since the 1970s by enabling researchers to examine processes of categorization and place them in the center of cognition: »We have categories for everything we can think about. To change the concept of *category* itself is to change our understanding of the world.« (Lakoff) The article begins with a brief introduction into the concept of categories with vague boundaries, non-equivalent samples and adjustable emphasis of characteristics. It outlines the potential of prototype theory to clarify or further develop music theory terms. Finally, there are suggestions for criteria to evaluate their usefulness.

Schlagworte/Keywords: categories; cognition; harmonic functions; harmonische Funktionen; Kategorien; Kognition; music analysis; musikalische Analyse; prototype theory; Prototypentheorie

1 Lakoff 1987, 9. Hervorhebung im Original

We can look at music theory as a picture of an imaginative act that is, in some ways, just as creative as a work of composition.²

1. Konzeptualisierung / Kategorisierung / Prototypen

Ist die Harmonik der Choralsätze Bachs ›modal‹? Ist das Vorspiel zum dritten Aufzug der *Meistersinger* eine Fuge? Endet die Spätromantik mit Mahlers IX. Sinfonie? Wenn wir diese und ähnliche Fragen zu beantworten versuchen, sollten wir wissen, was wir unter den Begriffen ›modal‹, ›Fuge‹ oder ›Spätromantik‹ verstehen. Das heißt, wir sollten die Merkmale kennen, die Musik als ›modal‹, ›Fuge‹ oder ›spätromantisch‹ klassifizieren. Nur wenn eine Musik die für die jeweilige Klassifizierung relevanten Merkmale aufweist, fällt sie unter die betreffende Kategorie – jedenfalls nach der klassischen, aristotelischen Vorstellung von Kategorisierung:

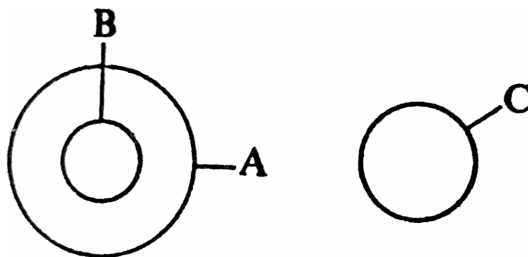


Abbildung 1: Klassische Kategorisierung (Kleiber 1993, 22)

Kategorie A ist definiert als Menge von Merkmalen, die der Gegenstand B besitzt, Gegenstand C hingegen nicht bzw. nicht vollständig. A hat scharfe Kanten, d. h. die kategorialen Merkmale fungieren als notwendige und hinreichende Bedingungen der Zugehörigkeit.³ Alle Gegenstände, die unter A fallen, haben den gleichen Status; es gibt keine Grenzfälle. Zbikowski verwendet für Kategorien dieser

² Spitzer 2004, 2.

³ Was hier zunächst allgemein »Kategorie« und »Gegenstand« genannt wird, kann unter verschiedenen theoretischen Vorzeichen durchaus anders heißen (wobei durch den jeweiligen theoretischen Rahmen das Verhältnis spezifisch akzentuiert wird; Beispiele im Bereich der Musiktheorie siehe Anm. 34, 35, 36).

Art die Bezeichnung ›Type 2 category‹⁴, da sie keineswegs die einzig mögliche Art der Kategorisierung darstellen. Vielmehr führt die Annahme, Kategorien – zumal solche im Bereich der Fachsprachen – seien nur auf die genannte Weise zu bilden, nicht selten zu Problemen. So fragte etwa Dahlhaus in seiner Kritik der Riemannschen Funktionstheorie nach dem »Sinn des Ausdrucks ›Subdominante‹« und suchte diesen in »Merkmale oder Beziehungen«, wobei er unter Merkmalen gemeinsame Töne derjenigen Akkorde verstand, die die Subdominantfunktion in einer bestimmten Tonart repräsentieren.⁵ Nach Riemann sind sowohl der Leittonwechselklang der Dursubdominante als auch derjenige der Mollsubdominante Darsteller der Subdominantfunktion. Die beiden Akkorde haben jedoch keine gemeinsamen Töne, über die die Kategorie ›Subdominante‹ zu definieren wäre. Da auch die Frage nach konstanten Beziehungen, d. h. eine kontextuelle Bestimmung des Subdominantbegriffs, keine allen betreffenden Akkorden gemeinsamen Merkmale ergab, bewertete Dahlhaus Riemanns Argumente für dessen Theorie der ›Scheinkonsonanzen‹ als »brüchig«⁶.

Dahlhaus' Argumentation erscheint schlüssig, solange die Verbindlichkeit von Typ 2-Kategorisierungen nicht in Frage gestellt wird. Das Problem kann jedoch auch in der Art der Kategorisierung gesehen werden. Einen Gegenstand einer Kategorie zuzuordnen, setzt – vom Standpunkt der Kognitiven Semantik gesehen – ein entsprechendes mentales Konzept voraus.⁷ Wer in Abb. 2 eine Ente oder einen

4 Zbikowski 2002, 41. Vielfach finden sich auch die Bezeichnungen ›artifizielle Kategorie‹ und ›objektivistische Definition‹, vgl. Lakoff 1987, 2. Kapitel, Lakoff / Johnson 2008, 142, sowie Zbikowski 2002, 41.

5 Dahlhaus 1968, 45.

6 Dahlhaus 1968, 46. Dahlhaus griff das (scheinbare) Problem des Fehlens gemeinsamer Merkmale bzw. Töne später (1988, 109–110) wieder auf, um zu zeigen, dass erst eine übergeordnete »Systemerfahrung« eine Analogie der Akkorde im Sinne »funktionaler Übereinstimmung« ermöglicht.

7 Die Kognitive Linguistik versteht unter ›Kategorie‹ eine Grundform mentaler Konzepte. Durch Kategorien wird strukturierte Welterfahrung möglich (vgl. Schwarz 1992, 83–87), indem Objekte aufgrund ihrer Eigenschaften als Elemente derselben Klasse bestimmt werden. In der Verwendung der Termini ›Konzept‹ und ›Klasse‹ folge ich Schwarz (1992): Während ›Klasse‹ eine Menge von Objekten bezeichnet, steht ›Konzept‹ für eine mentale Einheit, die z.B. Wissen über relevante Merkmale enthält. Dienen diese Merkmale nicht der Identifikation eines Individuums (›Individuumkonzept‹), sondern der Bildung einer Klasse, so handelt es sich um eine ›Kategorie‹. ›Klassifikation‹ bezeichnet den Prozess der Zuordnung eines Objekts zu einer Klasse aufgrund seiner Merkmale. ›Konzeptualisierung‹ bezeichnet die Bildung eines kognitiven Äquivalents zu einer gegebenen Klasse sowie (allgemein) die Bestimmung eines Gegenstandes auf Grund vorhandener Konzepte. ›Konzept‹ hebt also vor allem intensionale, ›Klasse‹ eher extensionale Aspekte des Gesamtkomplexes ›Kategorie‹ hervor.

Hasen sieht, kann dies nur, weil er über mentale Konzepte dieser Tiere verfügt.⁸ Wittgenstein spricht von »zwei Arten des Sehens«; er meint damit jedoch nicht die Möglichkeit, in einer solchen Kippfigur zwei verschiedene Gestalten zu erkennen, sondern die Wahrnehmung einer Zeichnung aus Linie und Punkt, die zugleich »als« Ente oder »als« Hase gesehen wird. Diese zweite Art des Sehens, das »Sehen als ...«, nennt Wittgenstein auch das »Sehen des Aspekts«.⁹

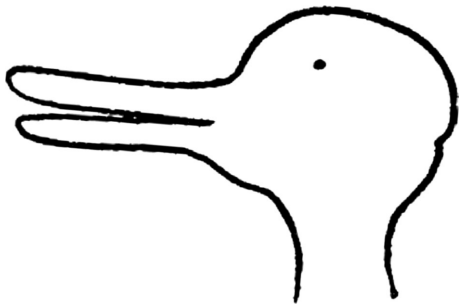


Abbildung 2: ›Hase-Enten-Kopf‹ (Wittgenstein 1984, 520)

Dem »Sehen des Aspekts« können wir kaum ausweichen – es ist jedenfalls schwierig, nur Linie und Punkt ohne den »Aspekt« Hase oder Ente zu sehen. Wer allerdings nur die Ente sieht, kann lernen, den Hasen zu sehen. Das »Sehen als ...« bzw. das »Sehen des Aspekts« vermittelt zwischen dem Wahrnehmungseindruck und vorhandenem Wissen (Konzepten).¹⁰ Unser Vorwissen lenkt die

Auf die Verbindung dieser Termini mit weiteren Kernkonzepten der Kognitionsforschung (›Repräsentation‹, ›Schema‹, ›Verstehen‹ etc.) kann in diesem Rahmen nicht näher eingegangen werden. Auch die starke Verbindung von Konzept und sprachlichem Ausdruck, von der Lakoff / Johnson (2008, 11–12) ausgehen, wird im vorliegenden Beitrag nicht thematisiert. Zur Kritik an dieser Kopplung siehe Zbikowski 2002, 60–61. Zbikowski sieht außerdem in Konzepten nicht nur das Ergebnis von Kategorisierungen, sondern weist darauf hin, dass Konzepte uns mit Wissen versorgen, um gegenwärtige und zukünftige Handlungen zu vollziehen, und dass Konzepte unterschiedlicher Bereiche zu umfangreicheren kognitiven Einheiten verbunden werden können.

8 Wittgensteins Skizze des ›Hase-Enten-Kopfs‹ (1984, 520) zitiert eine Zeichnung aus einer Publikation des US-amerikanischen Psychologen Joseph Jastrow (*Fact and Fable in Psychology*, Boston 1900, 295). Die erste bekannte Veröffentlichung dieser Zeichnung findet sich in der satirischen Zeitschrift *Fliegende Blätter*, S. 147 der Ausgabe vom 23.10.1892.

9 vgl. Spitzer 2004, 9. Für Spitzer bildet das »Sehen« bzw. »Hören als ...« einen Ausgangspunkt seiner Theorie musikalischer Metaphorizität. Wittgenstein (1984, 551) weist auf die Verwandtschaft der Begriffe des »Aspekts« und der »Vorstellung« hin.

10 vgl. Spitzer 2004, 10.

Wahrnehmung, und wir können uns sogar entscheiden, als was wir die Zeichnung jeweils sehen wollen, indem wir ihre Merkmale bewusst mit dem einen oder dem anderen Konzept zusammenbringen.¹¹

Klassifizierungsleistungen wie diese bilden den Ausgangspunkt der Prototypentheorie¹², die jedoch zeigt, dass die kategorialen Merkmale im alltäglichen Verständnis bzw. Sprachgebrauch keineswegs den Status notwendiger und hinreichender Bedingungen haben, wie es Typ 2-Kategorien nahelegen. Abb. 2 zeigt weder einen typischen Hasen noch eine typische Ente, denn sie enthält nur wenige Merkmale, die für diese Tiere relevant sind. Trotzdem kann die Zeichnung »als Hase« oder »als Ente« gesehen werden. Solche alltagssprachlichen Klassifizierungen typischer und weniger typischer Exemplare erforschte Rosch in den 1970er Jahren u. a. an der Kategorie »Vogel« (siehe Abb. 3): Innerhalb der Klasse von Lebewesen, die zu dieser Kategorie¹³ gehören, ist der Spatz ein typischeres Exemplar als die andern genannten, weil er die beste Merkmalskombination aufweist – nicht unbedingt, weil er alle denkbaren Merkmale der Kategorie »Vogel« besitzt. Die übrigen Exemplare besitzen eine schwächere Merkmalsstruktur, aber sie teilen Merkmale mit dem typischeren Exemplar.¹⁴

11 Nach Wittgenstein (1984, 551) unterliegen sowohl das Vorstellen als auch das »Sehen des Aspekts« dem Willen. Im Hinblick auf Musik bzw. Musiktheorie sei hingewiesen auf Riemanns Überzeugung, dass das Verstehen musikalischer Kunstwerke »Übung und guten Willen« erfordert: »Die ›grenzenlose Bildungsfähigkeit des Ohres‹, wie sie Wagner nennt, ist die mit der Übung wachsende Fähigkeit, Tonbeziehungen zu erfassen.« (Riemann 1921, 43, vgl. De la Motte-Haber 2005, 223)

12 Ich beschränke mich in diesem Beitrag auf die Frage kategorialer Strukturen als zentralen Aspekt der Prototypentheorie. Andere, gleichwohl wesentliche Bereiche der Prototypentheorie, z.B. ihre ›vertikale Dimension‹ (Rosch 1976 sowie Kleiber 1993, Kap. II. II.) sowie Varianten der Theorie, die auf bestimmte Schwierigkeiten der ›Standardversion‹ (siehe Kleiber 1993, Kap. IV) reagieren, sind nicht Gegenstand dieses Textes. Zur Anwendbarkeit einer ›vertikalen‹ Struktur von Kategorien auf Musik und Musikanalyse, insbesondere zum Konzept der ›basic level categories‹, siehe Zbikowski 2002, Kap. 1.1 sowie Spitzer 2004, 32–37.

13 Roschs Gebrauch des Kategorienbegriffs ist weniger strikt als derjenige Schwarz' (1992, vgl. Anm. 7): Rosch (1976) bezeichnet als ›Kategorie‹ einerseits den Gesamtkomplex aus Merkmalsstruktur und Exemplaren, andererseits nur die Exemplare, im Sinne Schwarz' also die Klasse.

14 Die kategoriale Grundstruktur entspricht Wittgensteins Konzept der ›Familienähnlichkeit‹ (1984, siehe auch Kleiber 1993, 116–119), wobei die ursprüngliche Version der Prototypentheorie zusätzlich von einem zentralen Exemplar, eben dem Prototyp, ausgeht, das den Bezugspunkt für alle anderen Exemplare bildet und somit die Kategorie konstituiert. In der ›erweiterten Version‹ (Kleiber) der Prototypentheorie wird die Rolle des Prototypen schwächer bewertet (siehe Kleiber 1993, Kap. IV): Er bildet nicht mehr den Bezugspunkt für alle Exemplare der Kategorie, d. h. er

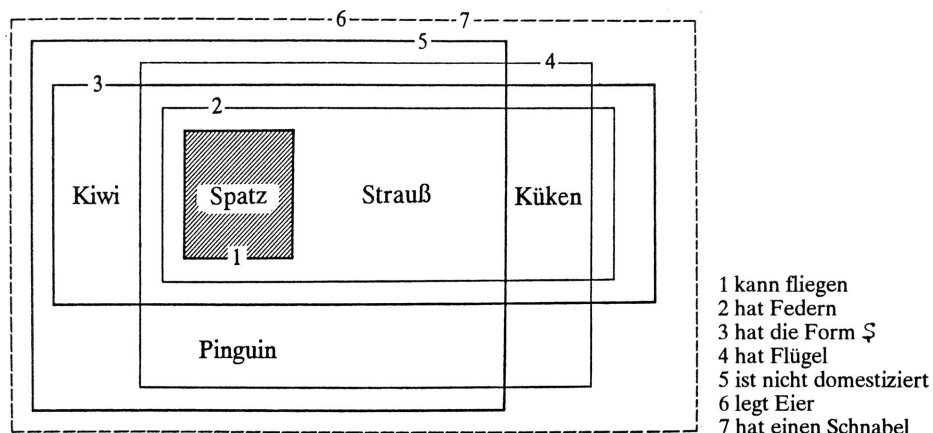


Abbildung 3: Prototypische Struktur der Kategorie »Vogel« (Kleiber 1993, 37, zit. nach Geeraerts 1988)

Die Merkmale besitzen ihrerseits eine unterschiedliche »cue validity«¹⁵, d. h. unterschiedlich starkes Abgrenzungs- und Unterscheidungspotenzial: Das Merkmal »hat Federn« grenzt z.B. die Kategorie »Vogel« besser von anderen Kategorien ab als das Merkmal »legt Eier«, obwohl es keine notwendige Bedingung ist. Kategorien dieser Art sind sowohl extensional (es gibt bessere und schlechtere Exemplare) als auch intensional unscharf (es gibt Merkmale mit unterschiedlicher »cue validity«). Kategoriale Strukturen, in deren Zentrum Exemplare mit zahlreichen und starken Merkmalen stehen, enthalten die Möglichkeit zu ständiger Veränderung, weil sie in permanentem Abgleich mit der Erfahrung der Sprecher stehen. Da sie die häufigste Art der Kategorisierung in unserer alltäglichen Weltorientierung darstellen, nennt Zbikowski sie »Type 1 category«¹⁶.

wirkt nicht mehr als konstitutives Prinzip, das die Kategorie repräsentiert, sondern er stellt sich als »Effekt« einer besonders günstigen Merkmalskonstellation ein. Die Unterscheidung zwischen »Standardversion« und »erweiterter Version« wird im Folgenden nicht thematisiert; die unten verwendete Darstellungsform des »frames« steht der »erweiterten Version« nahe. Gjerdingen zeigt, dass in der musikalischen Analyse »perfect example« und »most typical example« nicht immer klar zu trennen sind (1988, 94). Für eine tiefergehende Klärung des Prototypenbegriffs läge es nahe, den Vorschlag Geeraerts' (1988) aufzugreifen, Prototypizität selbst als prototypischen Begriff aufzufassen.

15 Rosch 1976.

16 Zbikowski 2002, 40. Zbikowski schlägt diese technische Bezeichnung vor, um den verbreiteten, aber missverständlichen Ausdruck »natural category« zu vermeiden. Den elementaren Charakter prototypischer Kategorienbildung heben auch Lakoff / Johnson hervor: »Konzepte definieren sich über Prototypen und über typische Beziehungen zu Prototypen.« (2008, 146)

Mit Hilfe sogenannter ›frames‹ kann die kategoriale Merkmalsstruktur feiner dargestellt werden:

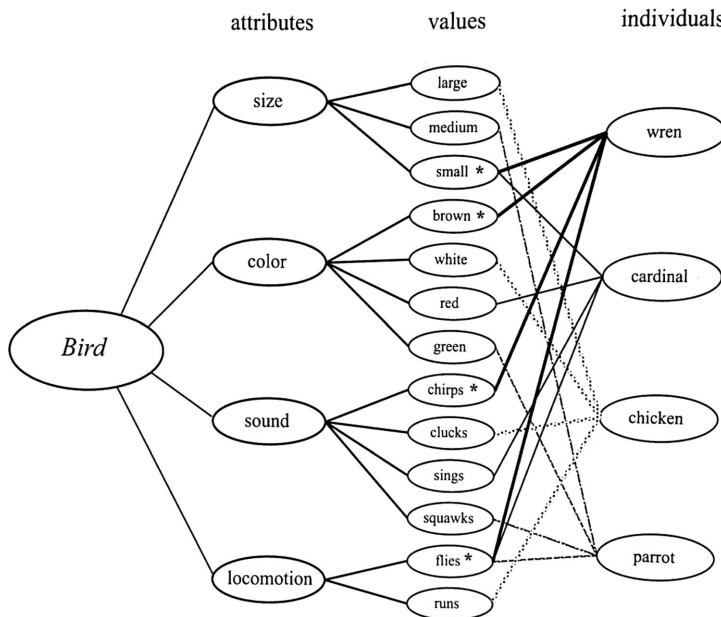


Abbildung 4: ›frame‹ der Kategorie ›Vogel‹ (Zbikowski 2002, 42)¹⁷

In einem ›frame‹ wird zwischen Eigenschaften und den verschiedenen Werten unterschieden, die die Eigenschaften annehmen können. Die hier angegebenen Exemplare weisen zwar jeweils mehrere Werte auf, aber der Zaunkönig (wren) besitzt die mit der höchsten ›cue validity‹. Das macht ihn zum typischsten Vogel der gegebenen Auswahl.

2. Kategorisierung und Prototypen in der harmonischen Analyse

Wittgenstein sieht eine Verwandtschaft zwischen der Unfähigkeit, »etwas *als etwas* zu sehen« – der »Aspektblindheit« –, und dem »Mangel des ›musikalischen Gehörs‹«. ¹⁸ Wenn wir dieser Auffassung folgen und musikalisches Hören

¹⁷ Zbikowski übernimmt sowohl das Konzept des ›frames‹ als auch das konkrete Beispiel – die Kategorie »Bird« – von Barsalou 1992.

¹⁸ Wittgenstein 1984, 551–552.

als permanente Konzeptualisierung, als »Hören des Aspekts« auffassen¹⁹, dann stellt sich die Frage, in welchen Fällen es sinnvoll ist, musikalische bzw. musiktheoretische Klassifizierungsleistungen auf Typ 1-Kategorien zurückzuführen.²⁰ Anhand des oben referierten Problems der Subdominantfunktion soll im Folgenden eine Antwort skizziert werden. Dabei gehe ich von einem dynamisch-relationalen Funktionsbegriff aus, setze also Funktion nicht mit Klang oder Akkord gleich. Um mit Riemann zu sprechen: Ich verstehe ›Funktion‹ nicht als Gegenstand der praktischen Satzlehre, sondern als Begriff der »spekulativen Musiktheorie«, deren Fokus weniger auf der Musik als Objekt liegt als vielmehr auf unserer synthetischen Geistestätigkeit beim Erfassen von Musik.²¹ Kadenzierende Funktionen, wie ich sie hier verstehe, beruhen demnach auf Beziehungen, die erstens im konkreten klanglichen Vollzug erscheinen, und die zweitens zu Gegenständen der Kognition werden, indem sie hörend verglichen und bewertet werden. Ich verstehe also ›Subdominante‹ als Rollenbezeichnung für einen Klang, der auf eine bestimmte Weise in einen ruhenden Klang übergeht und diesen dabei

19 Thorau weist im Anschluss an Zbikowski auf die zentrale Rolle hin, die unter dem kognitivistischen Paradigma dem Kategorisieren für das Verstehen von Musik zukommt (2004, 377). Aus Sicht der modernen Metapherntheorie liegt darin – so unproblematisch die Annahme zunächst scheint – ein starker Angriff auf eine vermeintlich »objektive« Musikbetrachtung (vgl. Lakoff / Johnson 2008, Kap. 25–29).

20 Dahlhaus' Zusammenfassung der Musiktheorie Hugo Riemanns als einer »musikalischen Erkenntnistheorie«, »die das musikalische Objekt als Produkt subjektiver Tätigkeit, als Ergebnis kategorialer Formung versteht« (Dahlhaus 1988, 107), führt direkt zu den hier behandelten Fragen über die Beschaffenheit jener Kategorien. Der im Folgenden hergestellte Rückbezug auf Riemann mag umso triftiger sein, als ein Funktionsbegriff, der als mentales Konzept aufgefasst wird, helfen kann, die verschiedenen Aspekte des Riemannschen Funktionsbegriffs zu verbinden: die Vorstellung von Funktionen als eines bestimmten Typs von Geistestätigkeit einerseits und die von Funktionen als Eigenschaft von Akkorden andererseits. Im ›Konzept‹ werden begriffliche Struktur und ihre Anwendung auf Konkretes verbunden.

Es erscheint nicht allzu verwegen, einen kognitiven Funktionsbegriff bei Riemann angelegt zu sehen, wenn dieser auch einen solchen nicht im Detail entwickelt hat. De la Motte-Haber (2005, 204) beschreibt Riemanns Gegenstand als »kognitive Beziehung« zwischen Akkorden. Belege für diese Auffassung bieten u. a. Riemanns »Ideen zu einer Lehre von den Tonvorstellungen« (1914/15) sowie seine *Grundlinien der Musikästhetik* (1921). Auch Pearce, der die Entwicklung des Funktionsbegriffs bei Riemann nachzeichnet, zeigt, dass Riemanns Funktionsbegriff aus der Rezeption Kants und Stumpfs hervorgeht und verweist auf die Relevanz der Arbeiten Riemanns für die Verbindung von Musiktheorie und jüngerer Kognitionsforschung. (2008, 81–82)

21 De la Motte-Haber beschreibt diese Geistestätigkeit als ein »In-Beziehung-Setzen eines Nachfolgenden zu einem Vorausgehenden und beider Zusammenschluss zu einer höheren Einheit.« (2005, 218)

stabilisiert.²² Vor allem im Übergang zwischen den Klängen suche ich die Merkmale, die die Kategorie ›Subdominante‹ ausmachen, um sie in einem ›frame‹ darzustellen.

Als ›attributes‹ für subdominantische Progressionen kommen in Frage²³:

- die Bewegung von Tönen »als« Skalentönen
- die Bewegung von Tönen »als« Harmonietönen
- die rhythmisch-metrischen Positionen der beteiligten Klänge
- Markierungen der Akkordstruktur, die den Akkord bereits vor dem Vollzug der Progression als S-Darsteller prädestinieren

Jede dieser Eigenschaften kann verschiedene Werte aufweisen und somit subdominantisches Verhalten darstellen, z.B.:

- Bewegung von Tönen »als« Skalentönen: Skalenton $\hat{1}$ bleibt liegen und Skalenton $\hat{4}$ geht zum Skalenton $\hat{1}$.
- Bewegung von Tönen »als« Harmonietönen: Die Terz der Harmonie geht einen Sekundschrift abwärts, die sexte, sofern vorhanden, einen Sekundschrift aufwärts.
- Rhythmisch-metrische Positionen: Der S-Darsteller ist leichter als der T-Darsteller. (Ein Merkmal mit schwacher ›cue validity‹, da es auch für D-T gilt. In den folgenden Beispielen, die zwar keine Taktvorzeichnung aufweisen, ist dieses Merkmal dennoch als zutreffend angegeben, da kadenzierende Bewegungen grundsätzlich zur Etablierung taktmetrischer Abstufungen beitragen.)

22 Es soll an dieser Stelle nicht entschieden werden, ob es sinnvoll ist, von einer subdominantischen Funktion auch dann zu sprechen, wenn dem betreffenden Akkord ein Dominantdarsteller folgt, wenn also weitgehend andere Progressionsmerkmale vorliegen, als sie für die Verbindung S-T relevant sind. Im Kontext des hier vorgetragenen Funktionsbegriffs erscheint die zweifache Verwendung des Terminus ›Subdominante‹ keineswegs naheliegend. Einen Akkord der IV. Stufe unabhängig von seiner Progression als ›Subdominante‹ zu bezeichnen, illustriert lediglich die fragwürdige Praxis einer Identifikation von Funktionen mit Stufen.

23 Jeder dieser Bereiche ist von diversen Autoren behandelt worden. Einen auf Skalentönen basierenden Funktionsbegriff schlägt z.B. Harrison (1994) vor. Mein Konzept von Funktion unterscheidet sich von demjenigen Harrisons insofern, als dieser den Skalenstufen unabhängig von ihrer Progression funktionalen Gehalt zuweist. Ich betrachte im Folgenden die Skalenstufen dagegen nur im Hinblick auf ihr Progressionsverhalten. Beiläufig verwendet Harrison auch den Prototypenbegriff, um eine besonders starke Form des »ST discharge« hervorzuheben (1994, 91).

Bezüglich des Markierungsbegriffs ist auf Hatten (2004) zu verweisen, bei dem die Markierung eines Ausdrucks eine asymmetrische Opposition von markiertem und nicht-markiertem Ausdruck erzeugt: Der markierte Ausdruck hat einen engeren Bedeutungsbereich.

- Markierung: Sixte ajoutée oder Dur-Sextakkord mit Terzverdopplung (als typische Form des neapolitanischen Sextakkords – ebenfalls ein Merkmal mit schwacher ›cue validity‹, da die plagale Kadenz keineswegs die einzige plausible Progression des Neapolitaners darstellt. Dass der neapolitanische Sextakkord hier als »Dur-Sextakkord mit Terzverdopplung« bezeichnet wird, soll lediglich eine naheliegende Auffassung dieses Klangs charakterisieren. Bei der folgenden Analyse der Progressionsmerkmale wird wie beim Dreiklang mit sixte ajoutée der Basston als Prim interpretiert; darin zeigt sich eine harmonische Zweideutigkeit des Neapolitaners, die an dieser Stelle nicht weiter behandelt werden soll.)

Als besonders starke Eigenschaft der Kategorie ›Subdominante in einer plagalen Kadenz‹ darf die Bewegung von Tönen »als« Skalentönen gelten. Diese ist hauptverantwortlich dafür, dass sich beim erreichten Klang die geforderte Ruhevirkung einstellt. Die weiteren Eigenschaften beziehen ihre Kraft vor allem aus der Kombination mit den Skalenbewegungen und verstärken diese. Aus den genannten Eigenschaften lässt sich ein ›frame‹ der Kategorie ›Subdominante in einer plagalen Kadenz‹ bilden.²⁴ Eine Akkordverbindung, die diese Kategorie intuitiv stark repräsentiert, weist entsprechend viele Merkmale auf (Abb. 5).²⁵

24 Die Zahlenkombinationen unter ›Harmoniebewegung‹ sind zu lesen als Bewegung aus der jeweiligen harmonischen Tonfunktion (1 = Prim usw.) um ein bestimmtes Sukzessivintervall (4 ♯ = fallende Quarte usw.). Der Platzhalter steht als Hinweis auf die Kontextsensitivität rhythmisch-metrischer Merkmale, die vielfältiger werden, sobald übergeordnete Strukturen greifen. Die Merkmalsstruktur steht in Wechselwirkung mit übergeordneten Konzepten, ist also – wie die übrigen Merkmale nahelegen könnten – kein reines bottom up-Verfahren.

25 Agmon (1995) geht, unter Bezugnahme auf die erste Version der Prototypentheorie, von einem bestimmten Akkord als Prototyp aus, der die relevanten Merkmale der Kategorie festlegt. Eine merkmalgestützte Konzeption der Kategorie, wie ich sie hier skizziere, bietet demgegenüber mehrere Vorteile. Erstens postuliert sie keine Verwandtschafts- bzw. Substitutionsverhältnisse, die im konkreten Fall oftmals kaum nachvollziehbar erscheinen; zweitens können Merkmale (z.B. Markierungen: alterierte/neapolitanische gegenüber nicht-alterierter Sixte) aufgeführt werden, die zwar nicht gemeinsam auftreten, jedoch beide für die Kategorie relevant sind; drittens lassen sich auch Progressionsmerkmale integrieren, die Agmon aus dem Bereich der Funktionstheorie vollständig ausschließt.

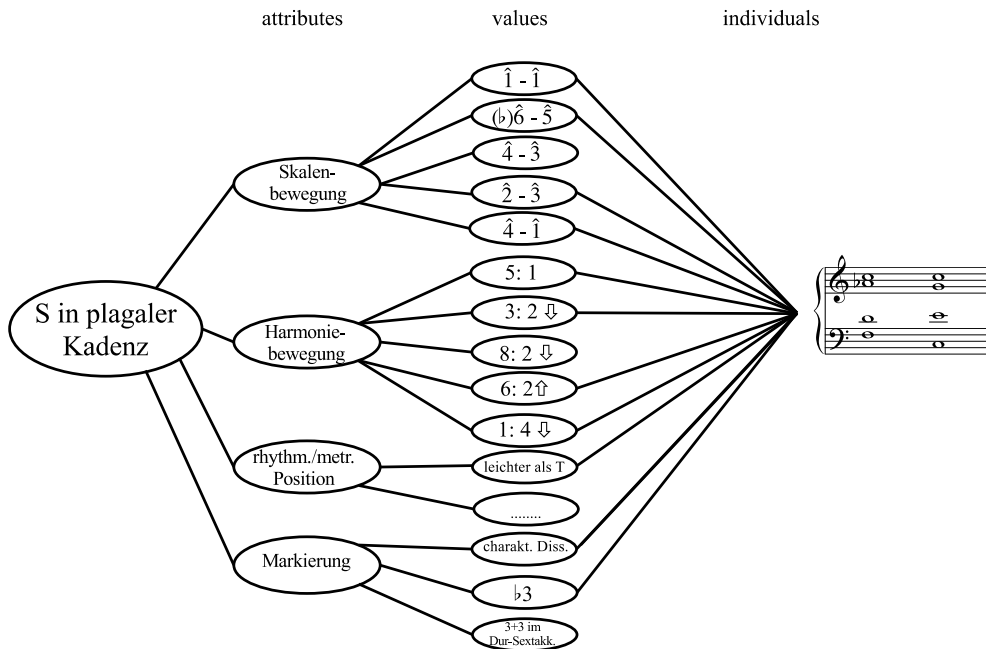


Abbildung 5: Anwendung des ›frames‹ der Kategorie ›Subdominante in einer plagalen Kadenz‹ auf ein starkes Exemplar

Es wäre jedoch falsch, dies als Zeichen von Redundanz zu sehen; wer sich beim Nachdenken über die Merkmale von ›Vogel‹ einen Spatz vorstellt, für den ist selbstverständlich umgekehrt der Spatz ein typischer Vogel. Interessanter ist stets die Klassifizierung der weniger typischen Exemplare. Zuvor wäre allerdings die ›cue validity‹ subdominantischer Merkmale zu bestimmen. Selbstverständlich wiegen Merkmale mit hoher Distinktivität schwerer – solche also, die nur für plagale und nicht für authentische Kadenzen gelten, d. h. vor allem Harmoniebewegungen wie $1: 4 \downarrow$. Außerdem gibt es Merkmale, die durch Kombination verstärkt werden, z.B. ist die Skalenbewegung $\hat{1} - \hat{1}$ dann stark, wenn dieselben Töne auch die Harmoniebewegung $5: 1$ darstellen. Eine Verstärkung innerhalb der Eigenschaft ›Skalenbewegung‹ erfolgt, wenn $\hat{2} - \hat{3}$ zusammen mit $\hat{1} - \hat{1}$ auftritt. Dies korrespondiert mit dem Merkmal ›Charakteristische Dissonanz‹. Die Bewegung $\hat{4} - \hat{3}$, intuitiv stark, wird zu einem Merkmal für ›Subdominante‹ erst durch Kombination mit $\hat{6} - \hat{5}$.²⁶

26 In Kombination mit $\hat{7} - \hat{8}$ wäre $\hat{4} - \hat{3}$ ein Merkmal zur Kategorisierung des ersten Akkords als ›Dominante‹.

Eine Abstufung des jeweiligen Gewichts der Merkmale ergibt sich außerdem durch die konkrete Darstellung: Lage, Dynamik, Instrumentation etc. Insbesondere ist hier der offene oder latente Vollzug einer relevanten Stimmführung (in derselben Stimme oder durch Stimmwechsel) zu berücksichtigen.²⁷

Dahlhaus' Problem der beiden Leittonwechselklänge ohne gemeinsamen Ton stellt sich im ›frame‹ folgendermaßen dar (Abb. 6).

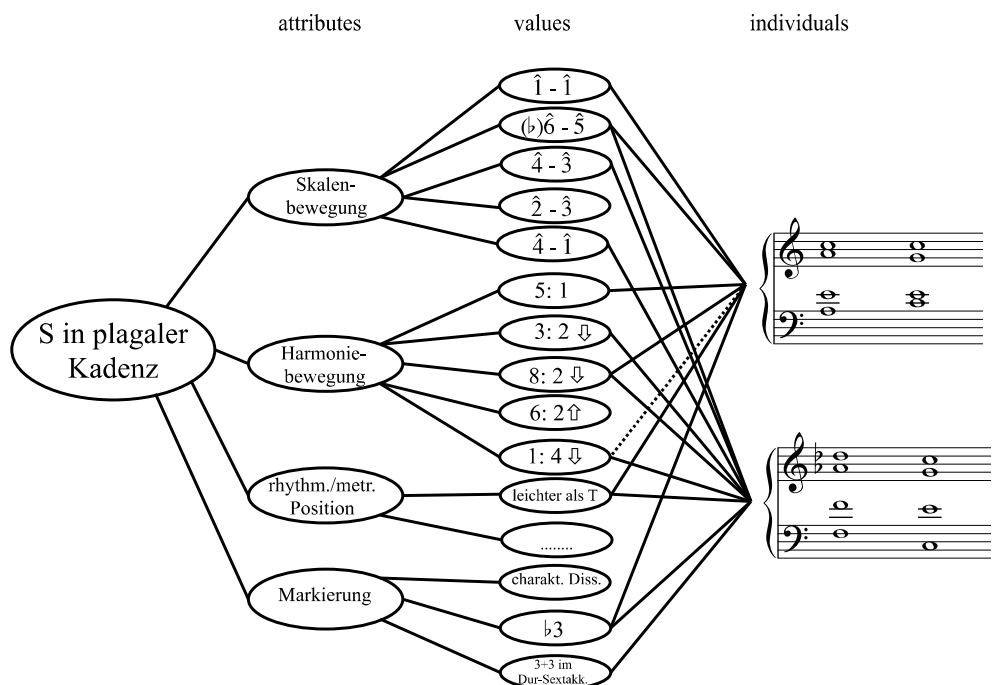


Abbildung 6: Exemplare der Kategorie ›Subdominante in einer plagalen Kadenz‹ im Vergleich

Die Akkorde weisen jeweils mehrere relevante Merkmale auf, wobei sich auf Grund ihrer unterschiedlichen Zusammensetzung allerdings kaum gemeinsame Merkmale im Bereich der Skalenbewegungen ergeben.²⁸ Im Verhalten der Har-

27 Latenter Vollzug einer relevanten Stimmführung wird in den folgenden ›frames‹ durch eine gepunktete Linie dargestellt.

28 Fragen der Alteration von Skalen- bzw. Harmonietönen sind hier nur aus Platzgründen ausgespart. Selbstverständlich sind auch Alterationen merkmalsrelevant. Im Fall des neapolitanischen Sextakkords wäre eine Verstärkung des Merkmals $\hat{6} - \hat{5}$ durch $\flat\hat{6}$ zu konstatieren, während das Merkmal $\hat{2} - \hat{3}$ durch $\flat\hat{2}$ so sehr geschwächt wird, dass es hier nicht als latente Bewegung eingetragenen ist. Dasselbe gilt für das Harmoniebewegungs-Merkmal $6: 2 \uparrow$.

monien jedoch gibt es Ähnlichkeiten: Beide Primen fallen um eine Quarte, wenngleich die des a-Moll-Akkords nur in latenter Bewegung. Bei a-Moll gibt es außerdem keine Verstärkung durch Kombinationsmerkmale aus Skalen- und Harmoniebewegung, im Fall des Neapolitanischen Sextakkords dagegen schon, sofern wir *f* als Prim verstehen. Kategorial entsprechen die beiden Akkorde etwa Pinguin und Huhn: Sie besitzen nur wenige gemeinsame Merkmale und gehören dennoch beide zu derselben Klasse.

Die Anwendung des Subdominant->frames< auf verschiedene Verbindungen zeigt deren Differenzen und verdeutlicht zugleich die Struktur der Klasse. Die extensionale Unschärfe des Konzepts ›Subdominante in einer plagalen Kadenz‹ zeigt sich einerseits in der Abstufung besserer und schlechterer Exemplare, andererseits in kategorialen Überschneidungen. Die Funktionsanalyse der Kadenz aus T. 30–32 von Tschairowskys Fantasie-Ouvertüre *Romeo und Julia* (Abb. 7) bereitet unter strikter Verwendung von Typ 2-Kategorien Probleme. Das exponierte Auftreten des Leittons *e* (wenngleich von den Flöten im Sprung nach as^2/as^3 aufgelöst) könnte den Ausschlag zugunsten einer Deutung des ersten Akkords als Dominantdarsteller geben. Die Anwendung eines Dominant->frames< würde jedoch zeigen, dass die Darstellung der Dominantfunktion, vor allem auf Grund der Abwesenheit der Töne *c* und *g*, nicht sehr stark ist.

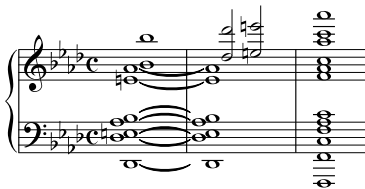


Abbildung 7: Tschairowsky, Fantasie-Ouvertüre *Romeo und Julia*, T. 30–32

Die Anwendung des Subdominant->frames< dagegen zeigt, dass eine überraschend große Zahl von ›values‹ erfüllt ist, allerdings manche nur latent und unter konsequenter Vermeidung von Kombinationsmerkmalen aus Skalen- und Harmoniebewegung²⁹.

29 Wie in Abb. 6 ist hier der Basston des ersten Akkords als Prim aufgefasst. Außerdem wird der Zielakkord f-Moll als stabil vorausgesetzt. Alternativ wäre es möglich, den ersten Akkord als stabilen Teil der Verbindung zu verstehen, d. h. im oben gezeigten Sinne als starken Subdominant-Darsteller in einer As-Dur/Moll-Kadenz. Es wäre dann der f-Moll-Akkord, der die Eigenschaften eines Tonika-Darstellers in einer plagalen As-Dur/Moll-Kadenz nur teilweise, jedenfalls nicht prototypisch erfüllt. Aus dieser Perspektive wäre es sinnvoll, von einem ›plagalen Trugschluss‹ zu sprechen.

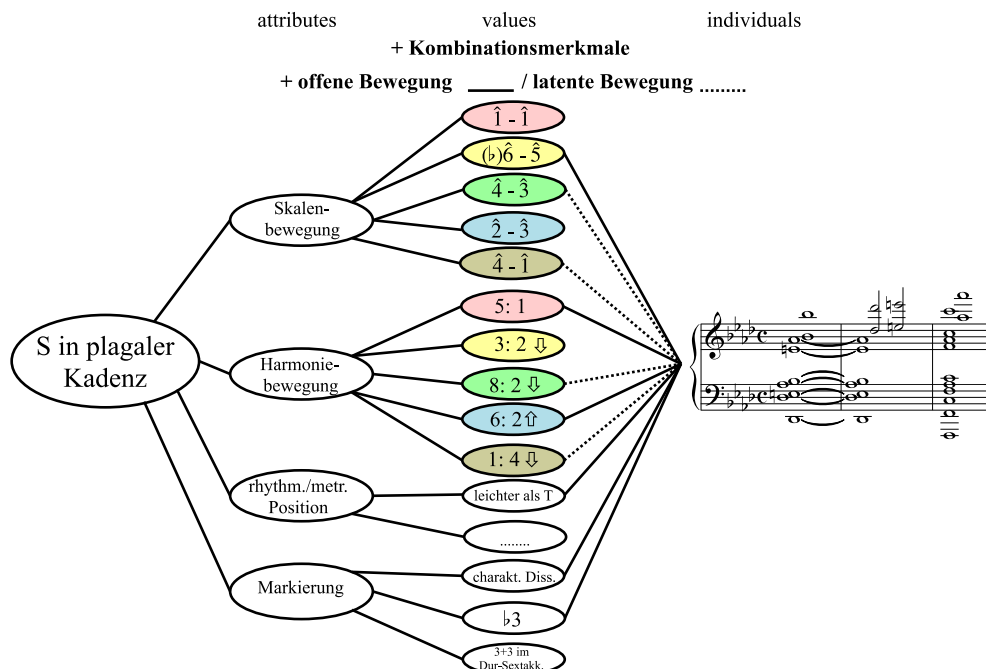


Abbildung 8: Tschaikowsky, *Fantasie-Ouvertüre Romeo und Julia*, T. 30–32 als Exemplar der Kategorie ›Subdominante in einer plagalen Kadenz‹ (Kombinationsmerkmale farblich hervorgehoben)

Es gibt zwar die latente Skalenbewegung $\hat{4} - \hat{1}$ und gleichzeitig die latente Harmoniebewegung $1: 4 \Downarrow$, aber diese Bewegungen betreffen einerseits *b-f* und andererseits *des-as*. Auch für die Konzeptualisierung der Verbindung als ›plagale Kadenz‹ gilt daher: Relevante Merkmale sind zwar vorhanden, ein besonders starkes bzw. repräsentatives Exemplar der Kategorie ist die Verbindung jedoch nicht.

Die Kadenz kann also durch Hervorhebung der jeweiligen Merkmale authentisch oder plagal klassifiziert werden, analog zu Wittgensteins Zeichnung: Ente oder Hase.

3. Kriterien

Die Frage, ob Prototypen ein Thema für die Musiktheorie seien, zielt auf die Struktur musiktheoretischer Begriffe und lautet konkret, ob und wann es sinnvoll ist, Typ 1-Kategorisierungen vorzunehmen. Unter welchen Umständen könnte bzw. sollte bei der Beschreibung von Musik mit Begriffen gearbeitet werden, die nicht durch notwendige und hinreichende Bedingungen definiert, sondern im Sinne der Prototypentheorie unscharf gehalten sind?

3.1 Begriffsstruktur und -verwendung

Bei etlichen Kategorien (auch solchen der Musiktheorie) stellt sich die Frage nach einer Typ 1-Struktur nicht. Oft ist die Auffassung von Merkmalen als notwendigen und hinreichenden Bedingungen angemessen und unproblematisch, oder aber die konkrete Kommunikationssituation klärt die Frage relevanter Merkmale: »Beethovens Sinfonien« oder »Bachs Söhne« werden in der Regel als Typ 2-Kategorien aufgefasst.³⁰ Die Begriffsverwendung im Sinne einer Typ 1-Kategorie setzt also voraus, dass die Merkmalsstruktur weder sehr einfach noch allzu unübersichtlich ist.³¹ Erst wenn mehrere, aber nicht zu viele relevante Merkmale und deren unterschiedliche ›cue validity‹ identifizierbar sind, sind Typ 1-Kategorisierungen sinnvoll.

Die Entstehung der Prototypentheorie im Umfeld der Kognitionswissenschaften wirft zudem die Frage auf, ob das Konzept prototypischer Kategorienbildung auf solche Theorien beschränkt sei, die Musik explizit im Kontext kognitiver Phänomene untersuchen. Eine solche Beschränkung erscheint jedoch unangebracht. Auch wenn das Prinzip der Typ 1-Kategorie im Rahmen experimenteller Kognitionsforschung näher untersucht wurde, so ist doch Kategorisierung ein alltäglicher Vorgang in sachbezogenen Aussagen. Es ist durchaus nicht einzusehen, warum Aussagen, die nicht explizit auf die *Konzeptualisierung* eines Gegenstandes, sondern auf diesen selbst *als Gegenstand* gerichtet sind, von diesem Prinzip keinen Gebrauch machen sollten.³² Typ 1-Kategorien können überall dort eingesetzt werden, wo merkmalsbasierte Kategorienbildung vorliegt, sei diese auch noch so objektivistisch eingebettet. Die Flexibilisierung des Verhältnisses von Kategorie und Gegenstand ist insofern von grundsätzlicher Bedeutung, als praktisch keine Theorie bei der Erläuterung ihrer Begriffe ohne die Benennung relevanter Merkmale aus-

30 Eine Kategorie wie »Beethovens Sinfonien« erhält erst dann eine prototypische Struktur, wenn die Frage aufgeworfen wird, ob es unter diesen besonders typische Exemplare gebe.

31 Manche intensionalen Strukturen sind so komplex, dass sie sich einer Auflistung ihrer relevanten Merkmale widersetzen, siehe Gjerdingen 1991. Andererseits kann prototypische Kategorienbildung dazu beitragen, die Unübersichtlichkeit zu minimieren, vgl. Robert Hattens Definitionen von »prototypical gesture« und »prototypical temporal gestalt for music« (Hatten 2004, 101).

32 Dass die Rede vom »Gegenstand selbst« im Fall von Musik ohnehin problematisch ist und nach Dahlhaus' Ansicht von »unangekränkelter philosophischer Naivität« (1988, 107) zeugt, soll hier nicht vertieft werden.

kommt.³³ Es verwundert daher nicht, dass sich ein Denken in unscharfen Kategorien in verschiedenen musiktheoretischen Kontexten findet, z.B. in der semiotischen Musiktheorie³⁴, in der Schema-Theorie³⁵ oder in der Satzmodell-Diskussion³⁶. Die flexiblere Kategorisierung nach dem Typ 1-Prinzip erhebt jedoch nicht den Anspruch, den Gegenstand umfassend und ein für allemal zu bestimmen. Typ 1-Kategorien fragen nicht nach allen überhaupt identifizierbaren, sondern nach *relevanten* Eigenschaften. Ein Gegenstand wird daher in der Regel weitere Eigenschaften aufweisen, die aber für den Moment nicht von Interesse sind: »Die Kategorisierung stellt ein natürliches Verfahren dar, eine *Art* von Objekt oder Erfahrung zu identifizieren, indem bestimmte Eigenschaften beleuchtet, andere heruntergespielt und wieder andere verborgen werden.«³⁷ Die Auswahl relevanter Eigenschaften sowie deren Gewichtung werden vom Kontext bestimmt, in dem die Kategorisierung eingesetzt wird: »Welches Moment einer Kategorie in den Vordergrund rückt,

33 Dabei spielt es prinzipiell auch keine Rolle, ob die von der jeweiligen Theorie verwendeten Begriffe historisch sind. Dies mag zwar im konkreten Fall für die Ermittlung relevanter Merkmale von Interesse sein. Aus Sicht eines merkmalsbasierten Verhältnisses von Kategorie und Gegenstand weisen historische Termini jedoch keine andere Struktur auf als neu eingeführte, auch wenn die Musik, auf die die Termini angewendet werden, ihrerseits historisch ist.

34 Für Agawu besitzt der zentrale Begriff ›sign‹ eine unscharfe Struktur: »To insist on a single and stable definition of musical sign is, to my mind, to falsify the semiotic enterprise even before it has begun« (1991, 16). Thorau ordnet Agawus musikalische Semiotik dem älteren, durch die Kognition abgelösten, linguistischen Paradigma zu (2004, 377). Agawus prototypische Bestimmung des Zeichenbegriffs ist somit ein weiterer Beleg für die Ubiquität unscharfer Kategorisierungen auch jenseits der Kognitionsforschung.

35 Gjerdingen beschreibt die Schema-Theorie als Verfahren, bei dem ausgelöst durch einzelne Merkmale aktiv nach weiteren Merkmalen des Schemas gesucht wird (1988, 6–7). Die Merkmale, die ein Schema charakterisieren, sind variabel im Sinne der Prototypentheorie: »At least in theory one can place all phrases that are instances of a schema on a measured scale of typicality.« (1988, 96) Merkmalschwächung führt in der Regel dazu, dass die Merkmale eines anderen Schemas zunehmen: »Thus an alternative schema will probably present itself when typicality becomes very low« (1988, 96). Bezugnehmend auf Gjerdingen führt Spitzer den Nutzen der Prototypentheorie für die musikalische Analyse weiter aus, indem er das Schema als konzentrische, prototypisch strukturierte »basic level category« beschreibt (2004, 46).

36 Das Verhältnis von Modell und Instanz basiert nicht nur auf der Unterscheidung strukturell relevanter, »determinierender« (Schwab-Felisch 2007, 300) Eigenschaften, sondern determinierende Eigenschaften können ihrerseits in unscharfen Konstellationen auftreten, in solchen also, die das betreffende Modell nur unvollständig repräsentieren. Schwab-Felisch spricht in solchen Fällen von Instanzen »transformierter« Satzmodelle (2007, 301).

37 Lakoff / Johnson 2008, 187 (Hervorhebung im Original).

hängt davon ab, zu welchem Zweck wir die Kategorie benutzen.«³⁸ Nicht zuletzt die konkrete Verwendung entscheidet also darüber, ob eine gewählte Kategorisierung angemessen ist.³⁹

3.2 Kategorialer Kontext: Konkurrierende Konzepte

Wittgenstein weist darauf hin, dass es wenig Sinn hätte, beim Anblick von Messer und Gabel zu sagen: »Ich sehe das jetzt als Messer und Gabel.«⁴⁰ Der Satz wäre zwar nicht falsch, aber uninteressant oder sogar unverständlich. Interessant wäre er nur, wenn es Alternativen gäbe. Typ 1-Kategorien können demnach aufschlussreich sein, wenn es mehrere in Frage kommende Konzepte gibt, die zueinander in Opposition stehen, so dass die kategoriale Analyse statt eines Entweder-oder ein Sowohl-als-auch ermöglicht, z.B. Subdominante / Dominante, Periode / Satz, Strophenlied / durchkomponiertes Lied usw.

3.3 Richtung der Kategorisierung

Man kann den sprachlichen Ausdruck A, der für das Konzept steht, benutzen, um einen Gegenstand B zu benennen: »Sieh mal den Vogel!« – eine schlichte Denotation.

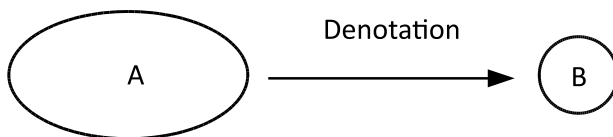


Abbildung 9: Kategorisierung als Grundlage der Benennung

Das »Sehen als« bzw. das »Aufleuchten des Aspekts«, das Wittgenstein beschreibt, ist aber ein aktiveres Handeln des Bewusstseins als eine solche Denota-

38 Lakoff / Johnson 2008, 189.

39 Es ist hier nicht der Ort, der Frage nach einem übergeordneten Standpunkt nachzugehen, von dem aus die Angemessenheit oder Korrektheit von Kategorisierungen grundsätzlich zu entscheiden wäre (z.B. die Frage ›korrekter‹ Akkordbezeichnungen). Zweifel an derartigen Grundsatzentscheidungen sind angebracht. »Denn für ein Kategoriensystem braucht nicht gezeigt zu werden, dass es wahr ist, sondern was es leisten kann.« (Goodman 1990, 157)

40 Wittgenstein 1984, 521.

tion, es ist »halb Seh-Erlebnis, halb ein Denken«⁴¹. Mit der Metapher des »Aufleuchtens« hebt Wittgenstein das Gegenstück zur einfachen Denotation hervor: die aktive Zuordnung von B zu A aufgrund wahrgenommener und als relevant beurteilter Merkmale.⁴²

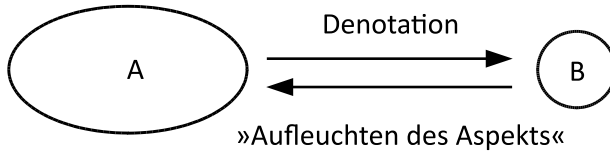


Abbildung 10: Reflexion der kategorialen Struktur durch Hervorhebung relevanter Merkmale

Der Anteil des Denkens liegt darin, dass die Merkmalhaltigkeit von B reflektiert und aktiv auf A bezogen wird. Ob wir eine Kategorie im Sinne einer Typ 1-Struktur verstehen, ist also vor allem eine Frage unseres Erkenntnisinteresses.⁴³ Immer wenn uns die *Art und Weise* interessiert, auf die z.B. ein Klang eine harmonische Funktion repräsentiert, wenden wir uns aktiv einer kategorialen Merkmalsstruktur zu.⁴⁴ Wir geben uns dann nicht mit der Benennung zufrieden, sondern ermitteln Details, die wir zueinander ins Verhältnis setzen, so dass ein »Aspekt aufleuchtet«. Dabei klären wir die kategoriale Merkmalsstruktur und erkennen, ob wir mit einer Kategorisierung vom Typ 1 arbeiten (und arbeiten wollen). Indem wir Details reflektieren, setzen wir den Gegenstand zugleich in Beziehung zu anderen Gegenständen derselben Klasse: »[...] was ich im Aufleuchten des Aspekts wahrnehme, ist nicht eine Eigenschaft des Objekts, es ist eine

41 Wittgenstein 1984, 525. Die Kreativität, die im Kategorisieren liegt, bildet für Spitzer die Verbindung zur Metaphertheorie. Was in der Prototypentheorie schlicht »kategorisieren« heißt, ist bei Spitzer ein »act of metaphorical mapping« (2004, 21). Wittgenstein steht in seinem Insistieren auf dem anspruchsvollen kognitiven Akt, der im Wahrnehmen des Aspekts liegt, Agawus strukturalistischer Theorie nahe, nach der die Wahrnehmung von »topics« eine Klassifizierungsleistung darstellt (1991, 49), vgl. Hattens Definition von »topics«: »patches of music that trigger clear associations with styles, genres and expressive meanings« (2004, 2).

42 Das »Aufleuchten des Aspekts« als Gegenstück zur Denotation entspricht in einigen Punkten der »Exemplifikation« nach Goodman (1997, 59–60), z.B. hinsichtlich des Ausblendens jener Eigenschaften, die gerade nicht »aufleuchten«.

43 vgl. Meyer 1989, 39, Anm. 2. Lakoff / Johnson (2008, 137–139) zeigen, dass der Wunsch nach schärferer Definition von Konzepten zur metaphorischen Anwendung einfach strukturierter Erfahrungsbereiche auf die betreffenden Konzepte führen kann.

44 Die Situationen, in denen diese Frage sinnvoll ist, sind zahlreich, z.B. bei der Stabilisierung eines tonalen Zentrums am Beginn eines Stücks oder in Modulationen.

interne Relation zwischen ihm und anderen Objekten.«⁴⁵ Solche Relationen werden durch die Reflexion der kategorialen Strukturen beschreibbar.

Die Ausgangsfrage wäre demnach zwar nicht pauschal, jedoch unter den genannten Voraussetzungen zu bejahen. Mit Hilfe prototypischer Kategorien wird z.B. eine Top down-Analyse tonaler Harmonik mit einer gegenläufigen, atomistischen Sicht konfrontiert. Harmonische Funktion wird dann nicht allein als Platzierung im System gelesen, sondern zugleich und vor allem als Konzeptualisierung klanglicher Details.⁴⁶ Die Analyse rekonstruiert die Art und Weise, in der die Dinge uns erscheinen oder, um mit Frege zu sprechen, »die Art ihres Gegebenseins«⁴⁷. »Hase« und »Ente« bezeichnen unterschiedliche »Arten des Gegebenseins« ein und derselben Zeichnung, und das heißt nach Frege: deren Sinn.⁴⁸ Nach dem »Sinn des Ausdrucks ›Subdominante‹«⁴⁹ zu fragen heißt erstens, das Konzept ›Subdominante‹ intensional, d. h. seine relevanten Merkmale, deren Interaktion und Wertigkeit, zu bestimmen, und zweitens, einen Klang in seiner konkreten Umgebung daraufhin zu befragen, auf welche Weise er diese Kategorie repräsentiert. Das Konzept der Prototypizität vermeidet folglich neben der unerwünschten Egalisierung feiner Unterschiede auch die Gefahr einer bloß gewohnheitsmäßigen Anwendung von Begriffen, indem es die Reflexion kategorialer Merkmale fordert. Ein Begriffsverständnis im Sinne der Prototypentheorie eröffnet somit Perspektiven für eine ebenso kontextsensitive wie differenzierte Beschreibung von Musik.

45 Wittgenstein 1984, 549.

46 In wechselndem Auf- und Absteigen werden Merkmale der musikalischen Oberfläche mit den kategorialen Merkmalen verglichen. Insofern hätte eine »kognitionswissenschaftlich informierte Musiktheorie« unmittelbare methodische Folgen und wäre nicht allein Theorie der Theoriebildung (vgl. Thorau 2004, 385–386).

47 Frege 1892, 25.

48 Nach Frege wäre der Sinn variabel, die Bedeutung hingegen (die Zeichnung selbst) bliebe gleich.

49 Dahlhaus 1968, 45.

Literatur

- Agawu, Victor Kofi (1991), *Playing with Signs. A Semiotic Interpretation of Classic Music*, Princeton: Princeton University Press.
- Agmon, Eytan (1995), »Functional Harmony Revisited: A Prototype-Theoretic Approach«, *Music Theory Spectrum* 17/2, 196–214.
- Barsalou, Lawrence W. (1992), »Frames, Concepts, and Conceptual Fields«, in: *Frames, Fields, and Contrasts: New Essays in Semantic and Lexical Organization*, hg. von Adrienne Lehrer und Eva Feder Kittay, Hillsdale, New Jersey: Lawrence Erlbaum Associates.
- Dahlhaus, Carl (1968), *Untersuchungen über die Entstehung der harmonischen Tonalität*, Kassel: Bärenreiter.
- Dahlhaus, Carl (1988), »Musiktheorie«, in: *Einführung in die systematische Musikwissenschaft*, hg. von Carl Dahlhaus, Laaber: Laaber-Verlag, 93–132.
- De la Motte-Haber, Helga (2005), »Musikalische Logik: Über das System von Hugo Riemann«, in: *Handbuch der Systematischen Musikwissenschaft Bd. 2: Musiktheorie*, hg. von Helga de la Motte-Haber und Oliver Schwab-Felisch, Laaber: Laaber, 203–223.
- Frege, Gottlob (1892), »Über Sinn und Bedeutung«, *Zeitschrift für Philosophie und philosophische Kritik*, Bd. 100/1, Leipzig: Pfeffer, 25–50.
- Geeraerts, Dirk (1988), »Prototypicality as a Prototypical Notion«, *Communication and Cognition* 21, 343–355.
- Gjerdingen, Robert O. (1988), *A Classic Turn of Phrase: Music and the Psychology of Convention*, Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Gjerdingen, Robert O. (1991), »Defining a Prototypical Utterance«, *Psychomusicology* 10, 127–139.
- Goodman, Nelson (1990), *Weisen der Welterzeugung*, Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Goodman, Nelson (1997), *Sprachen der Kunst: Entwurf einer Symboltheorie*, Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Harrison, Daniel (1994), *Harmonic Function in Chromatic Music: A Renewed Dualist Theory and an Account of its Precedents*, Chicago: The University of Chicago Press.
- Hatten, Robert S. (2004), *Interpreting Musical Gestures, Topics, and Tropes: Mozart, Beethoven, Schubert*, Bloomington: Indiana University Press.
- Kleiber, Georges (1993), *Prototypensemantik*, Tübingen: Narr.
- Lakoff, George (1987), *Women, Fire, and Dangerous Things: What Categories Reveal About the Mind*, Chicago: The University of Chicago Press.
- Lakoff, George / Mark Johnson (2008), *Leben in Metaphern*, Heidelberg: Carl-Auer-Systeme.
- Meyer, Leonard B. (1989), *Style and Music*, Chicago: The University of Chicago Press.
- Pearce, Trevor (2008), »Tonal Functions and Active Synthesis: Hugo Riemann, German Psychology, and Kantian Epistemology«, *Intégral* 22, 81–116.
- Riemann, Hugo (1921), *Grundlinien der Musikästhetik*, Berlin: Max Hesses Verlag.
- Riemann, Hugo (1914/15), »Ideen zu einer Lehre von den Tonvorstellungen«, in: *Jahrbuch der Musikbibliothek Peters für 1914/15*, Leipzig: Peters, 1–26.

- Rosch, Eleanor (1971), »Focal« Color Areas and the Development of Color Names«, *Developmental Psychology* 4, 447–455.
- Rosch, Eleanor (1975), »Cognitive Reference Points«, *Cognitive Psychology* 7, 532–547.
- Rosch, Eleanor / Carolyn B. Mervis (1975), »Family Resemblances: Studies in the Internal Structure of Categories«, *Cognitive Psychology* 7, 573–605.
- Rosch, Eleanor u. a. (1976), »Basic Objects in Natural Categories«, *Cognitive Psychology* 8, 382–439.
- Rosch, Eleanor (1978), »Principles of Categorization«, in: *Cognition and Categorization*, hg. von Eleanor Rosch und Barbara B. Lloyd, Hillsdale: Lawrence Erlbaum Associates, 27–48.
- Schwab-Felisch, Oliver (2007), »Umriss eines allgemeinen Begriffs des musikalischen Satzmodells«, *ZGMTH* 4/3, 291–304.
- Schwarz, Monika (1992), *Einführung in die kognitive Linguistik*, Tübingen: Francke.
- Spitzer, Michael (2004), *Metaphor and Musical Thought*, Chicago: The University of Chicago Press.
- Thorau, Christian (2004), »Hinter den Hierarchien. Konsequenzen einer kognitionswissenschaftlichen Musiktheorie«, in: *Handbuch der Systematischen Musikwissenschaft Bd. 2: Musiktheorie*, hg. von Helga de la Motte-Haber und Oliver Schwab-Felisch, Laaber: Laaber, 377–388.
- Thorau, Christian (2012), *Vom Klang zur Metapher. Perspektiven der musikalischen Analyse*, Hildesheim: Georg Olms.
- Wittgenstein (1984), *Philosophische Untersuchungen*, Werkausgabe Bd. 1, Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Zbikowski, Lawrence M. (2002), *Conceptualizing Music: Cognitive Structure, Theory, and Analysis*, Oxford: Oxford University Press.

© 2020 Stefan Mey (stefan.mey@hmtm-hannover.de)

Hochschule für Musik, Theater und Medien Hannover

Mey, Stefan (2020), »Wittgensteins Hase und Roschs Vögel. Sind ›Prototypen‹ ein Thema für die Musiktheorie?«, in: ›Klang‹: *Wundertüte oder Stiefkind der Musiktheorie. 16. Jahreskongress der Gesellschaft für Musiktheorie Hannover 2016* (= GMTH Proceedings 2016), hg. von Britta Giesecke von Bergh, Volker Helbing, Sebastian Knappe und Sören Sönksen, 563–583.
<https://doi.org/10.31751/p.32>

veröffentlicht / first published: 01/10/2020

Musiktheorie als Metatheorie

ABSTRACT: Die Frage, wie Musiktheorien unterschiedlicher Provenienz und Charakteristik auf eine Weise miteinander verknüpft werden können, die ebenso aus fachwissenschaftlicher wie aus wissenschaftstheoretischer Perspektive akzeptabel erscheint, gewinnt für die zunehmend ausdifferenzierte Musiktheorie der Gegenwart mehr und mehr an Bedeutung. Der Beitrag geht dieser Frage nach, indem er erstens diverse Strategien des Umgangs mit theoretischer Diversität in der Analyse referiert und kritisiert, zweitens auf das Inkommensurabilitätsproblem verweist, das sich im Rahmen von Theorierezeption stellt, drittens fünf Thesen zur modifizierenden Theorierezeption diskutiert und viertens Metatheorie als Instrument eines unabschließbaren Prozesses der Selbstreflexion von Theorie konzeptualisiert.

The question of how theories of different origin and characteristics can be combined in a way that seems acceptable for music theorists as well as for philosophers of science is gaining more and more importance for the increasingly differentiated music theory of the present day. The article examines this question first by describing and criticizing various strategies of dealing with theoretical diversity in analysis; second, by referring to the incommensurability problem arising in the context of theory reception; third, by discussing five theses on modified theory reception; and finally, by conceptualizing metatheory as an interminable process of self-reflection of theory.

Schlagworte/Keywords: eclecticism, analytical; Eklektizismus, analytischer; incommensurability; Inkommensurabilität; Metatheorie; metatheory; specialization of science; Spezialisierung von Wissenschaft; Theoriebildung; theory building

1. Einleitung: Diversifikation und Spezialisierung

Diversifikation und Spezialisierung von Wissenschaft haben bekanntlich zwei Seiten. Einerseits gehen sie mit geschärftem Problembewusstsein und differenzierteren Fragestellungen einher, erschließen neue Gegenstände, führen zu präziseren Instrumentarien, begünstigen die Entstehung neuer Paradigmen und regen neue interdisziplinäre Kooperationen an. Andererseits haben sie häufig auch einen desintegrativen Effekt. Was gestern noch als Aspekt eines integralen Zusammenhangs galt, kann heute zum Gegenstand eines separaten Diskurses wer-

den, einer neuen Methode oder eines neuen disziplinären Kontexts.¹ Folgen hat das für eine Reihe von Aspekten des Wissenschaftsbetriebes, nicht zuletzt auch für die Erkenntnisproduktion selbst: Je fragmentierter und heterogener die Modellierungen eines Gegenstandsbereiches sind, desto mehr Fragestellungen überschreiten die Grenzen der einzelnen Teilgebiete. Als interdisziplinäre aber drohen sie aus dem Blickfeld der Einzelwissenschaften zu geraten.² Disziplinen wie Psychologie und Sozialwissenschaft diskutieren Diversifikation und Spezialisierung seit Jahrzehnten. In der deutschsprachigen Musiktheorie dagegen spielen sie bislang noch keine allzu große Rolle. Im Folgenden möchte ich daher eine kritische Bestandsaufnahme versuchen: Welche Strategien des Umgangs mit Diversifikation und Spezialisierung haben Musiktheorie und Musikwissenschaft bisher eingesetzt? Wie sind diese Strategien methodologisch zu bewerten? Und welche Relevanz könnte ein soziologischer Metatheorie-Begriff für die Reflexion und Integration musiktheoretischer Theorien besitzen?

2. Strategien der Verknüpfung

2.1 Analyse

2.1.1 *Ad-hoc-Konfiguration*

Einige Strategien des Umgangs mit musiktheoretischer Diversifikation werden im Kontext Analyse, andere im Kontext Theorie eingesetzt. Innerhalb des Kontexts Analyse lassen sich zwei Strategien unterscheiden: In Ermangelung eines eingeführten Vokabulars nenne ich sie ›ad-hoc-Konfiguration‹³ und ›kontrollierte Juxtaposition‹ von Theorien und Methoden.

1 Vgl. etwa Mittelstraß 2003.

2 Siehe etwa Fiske 1986; Böhnigk 1999.

3 Vgl. Dahlhaus 2002, 313: »Analyse ohne Fundierung durch Theorie« ist gezwungen, »sich mit einer ad hoc zusammengerafften Bündelung von Theoriefragmenten zu behelfen: ein Verfahren, das Historikern, wie gesagt, genügen mag, das aber mit den auf Systematik zielenden Ansprüchen, die nahezu sämtliche Theoriebegriffe, ältere wie neuere, erhoben haben und erheben, kaum vereinbar scheint.«

1. Eine ›ad-hoc-Konfiguration‹ beruht auf einer einzelfallbezogenen Entscheidung über die Selektion und Zusammenstellung von Methoden. Vier Argumente, durch die sich ein solches Verfahren legitimieren lässt, möchte ich kurz umreißen und jeweils im Anschluss mit einigen Einwänden konfrontieren.

A: Das pragmatische Argument. Es lautet: Stößt eine Methode an die Grenzen ihrer Beschreibungskompetenz, darf um der deskriptiven Adäquatheit willen eine andere Methode ergänzend hinzugezogen werden. Man denke etwa an die stufentheoretische Beschreibung einer Quintfallsequenz in einem ansonsten funktions-theoretischen Kontext.⁴ Eine in diesem Sinne pragmatische Strategie löst das methodologische Problem freilich nicht, sondern nimmt es zugunsten eines Provisoriums in Kauf. Sie kann daher vernachlässigt werden.

B: Das komplementaristische Argument. Ihm zufolge lassen sich Methoden dann widerspruchsfrei kombinieren, wenn sie sich auf komplementäre Aspekte oder Dimensionen des Gegenstandes beziehen – zum Beispiel auf motivische Bezüge und harmonische Strukturen.⁵ Das komplementaristische Argument impliziert wenigstens drei problematische Aspekte:

Erstens: Die Frage, was aus welchen Gründen als eine Dimension des Gegenstandes gelten soll, kann nicht immer theoriefrei entschieden werden: Die Diffe-

4 Daniel (2000) praktiziert zwar keinen Eklektizismus der ›Harmoniesysteme‹, legt ihn aber doch nahe: »Wer sich angesichts der musikalischen Realität bedingungslos einem System wie der Funktionstheorie unterwirft oder sich allein auf Stufenbezeichnungen verläßt, tauscht ein tiefergehendes Verständnis gegen eine ›Einfachheit‹, die schnell an ihre Grenzen stößt.« (25)

5 Vgl. Dahlhaus 2002, 316: »Die Preisgabe der ›Omnipräsenz‹ von Prinzipien besagt nämlich nichts Geringeres, als daß die funktionale Harmonik und der Wechsel zwischen schweren und leichten Takten (Hugo Riemann), die Konstituierung von musikalischem Zusammenhang durch ›Linienzüge‹ (Heinrich Schenker), ›thematische Zellen‹ (Rudolf Réti) oder ›entwickelnde Variation‹ (Arnold Schönberg) und die ›Energetik‹ der Akkordverbindungen (Ernst Kurth) [...] Phänomene darstellen, die sämtlich ›gegeben‹ sind, die aber ein musikalisches Werk nur partiell und nicht durchgängig konstituieren. [...] Ist man aber, um musikalischen Zusammenhang adäquat zu erklären, zu einem Eklektizismus gezwungen, der den Anspruch, durch ein einziges Prinzip ›das Ganze‹ und dessen innere Einheit zu erfassen, als dogmatische Einseitigkeit fallenläßt, so bedarf auch der Theoriebegriff, von dem die Analysemethoden getragen wurden, einer tiefgreifenden Modifikation, deren hervorstechendstes Merkmal in der Notwendigkeit besteht, Kategorien zu entwickeln, die eine Vermittlung zwischen den traditionellen Teildisziplinen der Musiktheorie herstellen.« – Dahlhaus verknüpft das komplementaristische Argument mit der Einsicht in die Notwendigkeit metatheoretischer Integration – eine Einsicht, die in der deutschsprachigen Musikwissenschaft und -theorie bislang auf wenig Resonanz gestoßen ist.

renzierung von ›Struktur‹ und ›Design‹ zum Beispiel folgt bestimmten Prämissen der schenkerianischen Theorie⁶; ohne sie ist sie hilflos. Anders gesagt: Die Vorstellung, man müsse nur jeweils einer Dimension des Gegenstandes eine entsprechende Methode zuordnen, um die verschiedenen Facetten des Gegenstandes abzubilden, impliziert einen gewissen naiven Realismus, sie unterschlägt die Konstruktivität der Methoden und Theorien.

Zweitens: Gegenstandsbereiche von Methoden und Theorien sind nicht immer klar voneinander abgegrenzt: Melodik, strukturelle Stimmführung, Motivik, implikative Strukturen, Harmonik und Syntax etwa sind häufig miteinander verwoben, Beschreibungen des einen erfordern auch Beschreibungen des anderen. Es bedürfte also einer Metatheorie, die festlegt, welche Theorien strikt komplementäre Beschreibungen generieren und welche nicht.

Drittens: Auch wo Dimensionen des Gegenstandes zu Recht als komplementär gelten können, sind die Methoden, die zu ihrer Beschreibung herangezogen werden, keineswegs auch selbst zwangsläufig komplementär. Ob eine Verknüpfung möglich ist oder nicht, bedarf also der Reflexion. Wo sie unterbleibt, ist eine Analyse in Gefahr, sich mit den bekannten Inkohärenzproblemen eklektizistischer Strategien zu belasten.⁷

C: Das interpretationistische Argument. Es besagt, dass die je besonderen individuellen Zusammenhänge, um deren Erkenntnis sich eine analytische Interpretation bemüht, aus der Perspektive einer einzigen, notwendigerweise beschränkten Methode nicht hinreichend beschrieben werden können. Analysen sollten daher die Instrumentarien mehrerer Methoden nutzen und deren Ergebnisse zu je spezifischen interpretativen Zusammenhängen verknüpfen.⁸

Das interpretationistische Argument ist nicht so leicht ad acta zu legen wie das pragmatische, steht und fällt aber mit der Komplexität und dem Theoretizitätsgrad der verwendeten Theorieelemente. Elemente mit geringer Komplexität, niedrigem Theoretizitätsgrad und/oder diffuser Theoretizität können durchaus auf methodologisch akzeptable Weise miteinander kombiniert werden. Der Begriff ›Dominante‹ etwa hat in derart unterschiedliche Theoriekontexte Eingang

6 Salzer 1982, 223; Suurpää i.V.

7 Siehe etwa Sanderson 1987.

8 Vgl. Dahlhaus 2002, 313.

gefunden, dass sein spezifisch rameauistischer Theoriegehalt⁹ von vielen weiteren Bedeutungen überlagert wird. Sind die theoretischen Implikationen eines Begriffs aber diffus oder verblasst, wird er tendenziell zu einem bloßen Label, einem Instrument der Benennung.¹⁰

Anders dagegen Elemente mit hoher Komplexität, hohem Theoretizitätsgrad oder spezifischer Theoretizität: Sie verschwinden nicht hinter einer Interpretation. Und längst nicht alle sind miteinander verträglich. Wer eine Auskomponierung des schenkerschen ›Ursatzes‹¹¹ auf narmoursche ›Intervallic Processes‹¹² hin untersucht, muss sich auf den Vorwurf synkretistischer oder eklektizistischer Verirrung gefasst machen.¹³

D: Das historische Argument. Ihm zufolge ist der musikalische Gegenstand multipel determiniert. Er bündelt, so das Argument weiter, in sich eine Vielzahl unterschiedlicher historischer Faktoren, Diskurse und Materialien.¹⁴ Gehören Inkongruenzen und Widersprüche zwischen solchen Momenten aber zur Sache selbst, sollten sie nicht zugunsten methodischer Kohärenz ausgeblendet, sondern vielmehr in ihrem historischen Zusammenhang beleuchtet werden.

In Bezug auf unser methodologisches Problem hat das historische Argument eine entscheidende Schwäche: Es gilt nur für historische Faktoren und Konstituenzen musikalischer Kompositionen. Die meisten der Theorien aber, um deren Kombinierbarkeit es hier geht, beschreiben historische Kompositionen aus späterer Perspektive. Sie gehören nicht zu dem beschriebenen Gegenstand, sondern zu seiner Rezeption. Die historistische Konsequenz, anachronistische Konzeptualisierungen des musikalischen Gegenstandes auszublenden, geht dem Problem lediglich aus dem Weg: Da historische Musiktheorie immer nur einen Teil des Wissens expliziert, das in die Genese einer Komposition eingegangen ist, und zudem ganz grundsätzlich gilt, dass Einzeldinge niemals restlos und vollständig

9 Rameau 1722, 56.

10 Vgl. Dahlhaus 2002, 391: »Wenn Musikwissenschaftler, die die Musikgeschichte als Kultur-, Stil- oder Geistesgeschichte interpretieren, von Tonika, Subdominante und Dominante sprechen, setzen sie im allgemeinen keine Theorie voraus, weder eine monistische noch eine dualistische, sondern nennen Akkorde beim Namen«.

11 Schenker 1956, 27–30 und passim.

12 Narmour 1990, 6 und passim.

13 Albrecht 1994, 103–105, 250–258 und passim.

14 Dahlhaus 2002, 311.

beschrieben werden können¹⁵, entscheiden andere Kriterien als der Entstehungszeitpunkt über die Relevanz einer Theorie. Selbstverständlich kann es sinnvoll sein, Widersprüche und Unvereinbarkeiten zwischen Theorien gleich welchen Entstehungsdatums historisch zu beleuchten: etwa wenn sich zeigen lässt, dass zwei Theorien unterschiedliche Konsequenzen aus bestimmten Aspekten eines theoriegeschichtlichen Zusammenhangs ziehen und also auf eine gemeinsame Problemstellung zurückgeführt werden können. Eine solche Untersuchung überschreitet aber schon den Bereich der ad-hoc-Konfigurationen; sie fällt in den Bereich genuin metatheoretischer Fragestellungen.

2.1.2 Kontrollierte Juxtaposition

Kommen wir zur zweiten analytischen Strategie, der ›kontrollierten Juxtaposition‹: Gemäß dieser Strategie werden verschiedene Methoden innerhalb eines übergreifenden Zusammenhangs verwendet, aber nicht vermischt, sondern strikt voneinander getrennt. Während Juxtaposition die Vielfalt der Methoden aufzuzeigen, ihren Dialog zu befördern und unterschiedliche Facetten des Gegenstandes abzubilden erlaubt, sorgt die Kontrolle der Methoden für einen verantwortungsvollen Umgang mit methodischer Pluralität: Eklektizistische Vermischungen werden vermieden, Unterschiede und Grenzen zwischen Methoden bleiben erkennbar, analytische Beobachtungen können jederzeit auf ihre theoretischen Wurzeln bezogen werden.

Kontrollierte Juxtaposition ist in den letzten Jahren auf verschiedene Weisen realisiert worden. Sie begegnet beispielsweise

- a) als methodisches Prinzip von Anthologien – wie etwa dem 2009 von Pieter Bergé herausgegebenen Buch zu Beethovens *Sturmsonate*¹⁶,
- b) in Kooperationsprojekten – wie etwa Allen Cadwalladers und Warren Darcys 2008 publizierte dialogisch aufeinander abgestimmten Analysen der mozartischen F-Dur-Sonate KV 332¹⁷, oder auch

15 Keil 2006.

16 Bergé 2009.

17 Cadwallader 2008; Darcy 2008.

c) in Analysen einzelner Autoren – wie etwa den nach dem Prinzip der sogenannten *Multivalent analysis* entstandenen Arbeiten James Websters oder Markus Roths Couperin-Aufsatz in der *ZGMTH* 2010.¹⁸

Kontrollierte Juxtaposition birgt freilich auch Probleme: Erstens kann allein auf Basis der an einer Juxtaposition beteiligten Methoden nichts über die Beziehungen gesagt werden, die zwischen einer analytischen Struktur der Methode a und der einer Methode b bestehen. Es liegt zwar nahe und ist in der Regel auch gewollt, dass der oder die Leser*in selbst derartige Bezüge herstellt. Das Verfahren selbst ist dafür aber blind. Zweitens beschränkt sich kontrollierte Juxtaposition auf die Anwendung bestehender Methoden, eignet sich im Zuge von Theoriebildung also höchstens zu heuristischen Zwecken. Drittens und letztens wird die jeweilige Auswahl der Methoden in aller Regel nicht wiederum selbst theoretisch begründet, sondern erklärt sich zumeist aus den Kenntnissen und Vorlieben des oder der Analysierenden. Das Verfahren ist demnach eine sinnvolle, aber nicht hinreichende Vorstufe eines systematischen Theorievergleichs.

2.2 Theorie

2.2.1 Theorierezeption und Theoriebildung

Die bis hierhin skizzierten Mängel von ad-hoc-Konfiguration und kontrollierter Juxtaposition sind nur zu vermeiden, wenn Theorien bzw. Theorieelemente im Rahmen einer theoretischen Fragestellung analysiert und aufeinander bezogen werden. Der – zumindest im englischsprachigen Raum – wohl häufigste Anlass zu einer derartigen Theoriereflexion ist Theoriebildung. Theoriebildung verknüpft Theorierezeption und -adaption mit zumindest irgendeiner Form von Reflexion: Neue Theorien setzen sich mit Vorgängertheorien auseinander, nehmen sie als Bezugspunkt, kritisieren sie, greifen auf einzelne ihrer Elemente zurück. Die Art und Weise, in der sie das tun, ist vielgestaltig. Entsprechend vielfältig sind die Aspekte, unter denen sich die theoriebildende Rezeption von Theorie betrachten lässt: Im Hinblick auf die Differenz zwischen originalem und adaptiertem Theorieelement, auf die Eigenschaften und Funktionen, die ein Theorieelement im Kontext der Zieltheorie übernimmt, im Hinblick auf Kriterien wie Um-

¹⁸ Webster 1991; Roth 2010.

fang, Relevanz, Modifikationsgrad, Komplexitätsgrad, Integrationsgrad, Historizität, Disziplinarität, Hierarchizität oder konstruktive Funktion.

2.2.2 *Inkommensurabilität*

Formenreichtum und Variabilität der faktischen Theorierezeption stehen allerdings, so scheint es, in einem eigentümlichen Spannungsverhältnis zu der weit verbreiteten Skepsis gegenüber der Kombination verschiedener Theorien. Carl Dahlhaus etwa betonte 1985, »das Unterfangen, die Methoden Schenkers, Schönbergs und Riemanns zu kombinieren« sei »eklektisch in des Wortes schlimmster Bedeutung, weil die ästhetischen Prämissen, von denen die Grundkategorien ›Ursatz‹, ›entwickelnde Variation‹ und ›harmonisch-metrische Periode‹ getragen werden, schlechterdings unvereinbar sind.«¹⁹ Dahlhaus vertritt eine holistische Theorieauffassung²⁰: Die Prämissen bestimmen die Grundbegriffe, die Grundbegriffe die Gesamtheit aller abgeleiteten Begriffe.²¹ Unverträglich sind somit nicht etwa einzelne isolierbare Theoriekomponenten, sondern ganze Theorien. Dahlhaus' Begriff der ästhetischen Prämisse, so darf unterstellt werden, folgt dem Modell des kuhnschen Paradigmenbegriffs.²² Und die Vorstellung der Unvereinbarkeit von Theorien mit unterschiedlichen ästhetischen Prämissen kann dementsprechend als eine Variante der kuhnschen bzw. feyerabendischen These von der Inkommensurabilität verschiedener Paradigmen gelten.²³

Mit den wissenschaftstheoretischen Fragen, die die Inkommensurabilitätsthese aufgeworfen hat, lassen sich Seminare und Bücher füllen: Ist Inkommensurabilität

19 Dahlhaus 2001, 375. – Dahlhaus differenziert zwischen einem schlichten Eklektizismus (vgl. Anm. 5) und einem Eklektizismus »in des Wortes schlimmster Bedeutung« (siehe oben). Unter der Voraussetzung, der später publizierte Text sei auch der später verfasste (Dahlhaus 2001 erschien zuerst 1985, Dahlhaus 2002 im Jahr 1984), ließe sich die sprachliche Differenzierung als konzeptionelle deuten: als Ausdruck der Einsicht in die Problematik des komplementaristischen Arguments.

20 Quine 1951; Bertram / Liptow 2002.

21 Für eine analoge Argumentation siehe auch Rings 2011, 35–40.

22 Kuhn 1962, insbesondere Kap. X.

23 Feyerabend 1976. Weitere Literaturhinweise in Hoyningen-Huene 2002, 64–67. Siehe auch Nidarümelin 1994.

grundsätzlich total oder existieren auch Formen partieller Inkommensurabilität?²⁴ Mit welchem Recht kann der Paradigmenbegriff, der sich bei Kuhn ja auf die Naturwissenschaften bezieht, auf die multiparadigmatischen Sozial- und Geisteswissenschaften übertragen werden?²⁵ Und inwieweit lassen sich die Begriffe des Paradigmas und der ästhetischen Prämisse parallelisieren?

All diese Fragen müssen hier undiskutiert bleiben. Für den gegebenen Zusammenhang genügt die Feststellung, dass unser methodologisches Problem nicht annähernd zufriedenstellend erfasst ist, wenn man sich damit bescheidet, die Kombinierbarkeit von Theorien an die Kompatibilität von Prämissen zu binden. Die Vereinbarkeit von Voraussetzungen ist weder eine hinreichende noch eine notwendige Bedingung von Theoriekombination – andernfalls hätte es eine Konzeption wie Lerdahls und Jackendoffs GTTM²⁶ nicht geben dürfen: Schenkers Genieästhetik²⁷ und Chomskys Idee einer angeborenen Sprachkompetenz²⁸ sind im dahlhausschen Sinne ›schlechterdings unvereinbar‹ – auch wenn zu klären bliebe, was eine ästhetische Prämisse überhaupt ist bzw. wann einer ästhetischen Überzeugung der Rang einer Prämisse zukommt. Offen bleibt in Dahlhaus' Zitat zudem, was ›Kombination‹ eigentlich konkret bedeuten soll. Wie die Praxis der musiktheoretischen Theoriebildung zeigt, wird eine schlichte Aufsummierung von Begriffen und Konzepten ohnehin von niemandem als ernsthafte Option angesehen. Vielmehr finden sich Selektionen, Fragmentierungen, Rekonstruktionen, Ausdifferenzierungen, Vereinfachungen und Umakzentuierungen.²⁹ Wie aber lassen sich derartige Operationen modifizierender Theorie Rezeption begründen und legitimieren? Ich skizziere exemplarisch fünf Thesen.

24 Moulines 2004, 143–146.

25 Gasteiger u.a. 2015, 32–33.

26 Lerdahl / Jackendoff 1983.

27 Cook 2007, 63–88 und passim.

28 Siehe etwa Chomsky 1965.

29 Vgl. Goodman 1978, 7–17.

2.2.3 Modifizierende Theorierezeption: Fünf Thesen

Die spezifischen Begründungszusammenhänge³⁰, die einzelnen Theorieelementen zugrunde liegen, können gegenüber anderen Begründungszusammenhängen derselben Theorie mehr oder weniger stark gekapselt sein³¹: Häufig beruhen verschiedene Theorieelemente auf verschiedenen Voraussetzungen. Leonard B. Meyers Begriff des melodischen Prozesses etwa setzt die Gestalttheorie unmittelbar voraus³², nicht aber die für Meyers Gesamttheorie begründungsrelevante Konflikttheorie der Emotion.³³

Relevant im Sinne eines holistischen Theoriebegriffs ist der systemische Kontext der Zieltheorie, nicht jener der Quelltheorie. Wer einen Komplex aus Begriff und Begründungszusammenhang aus einer Theorie herauslöst, verändert seine Bedeutung³⁴: Er beraubt ihn seiner Beziehungen zu anderen Elementen der Theorie. Eine solche Dekontextualisierung kann beispielsweise dann problematisch sein, wenn das dekontextualisierte Theorieelement mit dem Anspruch verwendet wird, die ursprüngliche Theorie getreu zu repräsentieren – man denke etwa an die nachgerade sprichwörtliche *Americanization* der Schichtenlehre Schenkers.³⁵ Grundsätzlich aber ist Dekontextualisierung eine zulässige Strategie. Allerdings wirft sie die Frage auf, ob und wie das herausgelöste Theorieelement in seinem neuen Zusammenhang widerspruchsfrei rekontextualisiert werden kann. Ein neuer Kontext für einen quasi-meyerschen Begriff des melodischen Prozesses müsste zweifellos weitere aus gestalttheoretischen Maximen abgeleitete Strukturbegriffe enthalten. Nicht gesagt ist aber, dass diese Strukturbegriffe den vorhandenen meyerschen zu gleichen hätten.

Theorieelemente können im Zuge ihrer Rekonstruktion verändert werden. Von Rekonstruktion ist zu sprechen, weil jedes übernommene Theorieelement im Rahmen seiner Zieltheorie existent gemacht – das heißt benannt, beschrieben, begründet und vernetzt werden muss. Rekonstruktion nun kann mehr oder weniger getreu erfolgen. Lerdahls und Jackendoffs GTTM etwa übernimmt von

30 Reichenbach 1938.

31 Siehe etwa Schurz 2008, 166–222.

32 Meyer 1956, 91–102.

33 Ibid., 13–42.

34 Dies gilt zumindest dann, wenn man einen ›radikalen Holismus‹ zugrundelegt. Vgl. Seel 2002.

35 Rothstein 1986.

Schenker das Grundkonzept der Prolongation und einige spezifizierende Teilkonzepte, lässt andere Konzepte aber unberücksichtigt. Der Grund hierfür ist das linguistische Hierarchiemodell, durch das die GTTM die Schichtenlehre filtert. In einer Baumstruktur repräsentiert jeder terminale Knoten präzise ein Ereignis.³⁶ Diese Prämisse führt notwendigerweise zur Segmentierung des Tonsatzes in vertikale Einheiten. Anders bei Schenker: Hier können Ereignisse, die in einfacheren Schichten synchron auftreten, in komplizierteren Schichten auch zeitlich dissoziiert erscheinen.³⁷ Die GTTM deformiert also die Quelltheorie. Sie darf das, weil sie erstens die Differenz zur Quelltheorie deutlich macht, zweitens die Deformation begründet und drittens das deformierte Element durch eigene Theoriestrukturen kontextualisiert.

Theorieelemente können gegen funktionale Äquivalente ausgetauscht werden. Der Begriff des melodischen Prozesses etwa muss nicht gestalttheoretisch begründet werden, um das zu leisten, was er in Meyers Theorie musikalischer Emotionen leistet. Dass Melodien verschiedener Kulturen überwiegend kleine Intervalle enthalten, ließe sich auch darauf zurückführen, dass große Frequenzdifferenzen physiologisch aufwändiger zu erzeugen sind als geringe.³⁸ Und die Erwartung, eine Folge kleiner Intervalle werde unverändert in derselben Richtung fortgesetzt, könnte auch auf einer statistisch gelernten Einsicht in die allgemeine Beschaffenheit von Melodien beruhen.³⁹ Das heißt nicht, dass man die Begründungsstrukturen innerhalb einer Theorie nach Belieben austauschen könnte, sondern lediglich, dass die Ersetzung eines Elementes durch sein funktionales Äquivalent den Begründungszusammenhang, dem dieses Element angehört, nicht unterbricht.

Je allgemeiner und abstrakter ein Konzept ist, desto weniger Schwierigkeiten setzt es prinzipiell der Adaption entgegen. Die Idee organischen Zusammenhangs etwa ist unkonkret genug, um in ganz unterschiedlichen Musiktheorien eine bestimmende Rolle zu spielen.⁴⁰ Aus Nachbardisziplinen entlehnte allgemeinere Konzepte liegen häufig interdisziplinären Projekten zugrunde.⁴¹

36 Lerdahl / Jackendoff 1983, 112–117.

37 Yust 2015.

38 Huron 2006, 74–75.

39 Rohrmeier / Rebuschat 2012, 530–534.

40 Solie 1980; Thaler 1984; Schmidt 1990.

41 Siehe etwa Hatten 1994; 2004.

Diese Thesen beschreiben und rechtfertigen einen Teil der Veränderungen, denen Theorieelemente beim Wechsel von einer Theorie zu einer anderen unterliegen können. Jede dieser Thesen bedürfte einer ausführlichen, musiktheoretisch wie wissenschaftstheoretisch informierten Begründung und kritischen Diskussion. In unserem Zusammenhang dienen sie vor allem dazu, eine Vorstellung davon zu vermitteln, welche Art von Fragen zu klären sind, wenn Theorieelemente auf eine methodologisch reflektierte Weise kombiniert werden sollen. Eine solche methodologische Reflexion aber wäre ein Beispiel für Metatheorie.

3. Metatheorie

3.1 Metatheorie in Geisteswissenschaft und Soziologie

In den Geisteswissenschaften, vor dem Hintergrund der postmodernen Skepsis gegenüber großen Erzählungen⁴², ist der Ausdruck Metatheorie häufig negativ konnotiert. Viele verstehen unter Metatheorie das naiv-hybride Projekt einer umfassenden Theoriesynthese, den Versuch, die Perspektivität der Diskurse zugunsten einer ebenso ideologischen wie illusorischen Universalität und Objektivität zu übersteigen.⁴³

In der Sozialwissenschaft hat sich dagegen in den letzten Jahrzehnten – nicht zuletzt in der Auseinandersetzung mit poststrukturalistischen Positionen⁴⁴ – ein offener Begriff von Metatheorie herausgebildet.⁴⁵ Metatheoretisieren in diesem Sinne kann sehr unterschiedliche Dinge meinen⁴⁶, und zwar, neben der Produktion theorieübergreifender Konstruktionen, auch die Reflexion ...

- ... einzelner Theorien
- ... der Relationen zwischen verschiedenen Theorien
- ... von Theoriebildung und ihren wissenschaftstheoretischen Grundlagen
- ... der theoriebildenden Verknüpfung von Theorien
- ... theorieübergreifender Metatheorien
- ... des Metatheoretisierens selbst.

42 Siehe etwa Lyotard 2009.

43 Siehe etwa Edwards 2010, 49–57.

44 Weinstein / Weinstein 1992.

45 Ritzer 1990; 1991; 1992; Colomy 1991; Stillman 2003.

46 Craig 2009; Kneer / Schroer 2009.

3.2 Metatheorie in der Musiktheorie

Wie Georg Kneer und Markus Schroer in ihrer Einleitung zum 2009 erschienenen *Handbuch soziologische Theorien* betonen, handelt es sich bei der »Differenzierung zwischen soziologischer Theorie und Metatheorie [...] um keine substantielle, sondern um eine analytische Unterscheidung. [...] Soziologische Theorien sind ohne metatheoretische Reflexion nicht zu haben, [...] umgekehrt handelt es sich bei soziologischen Metatheorien zugleich um Theorien der Soziologie.«⁴⁷ Ähnliches gilt, so meine ich, im Grundsatz auch für die Musiktheorie. Während aber in der Soziologie etliche Publikationen den Terminus Metatheorie im Titel tragen und die Kategorie Metatheorie eine feste Größe im Theoriediskurs darstellt⁴⁸, bleiben metatheoretische Unternehmungen in der Musiktheorie häufig implizit. Das ist auch, aber nicht nur eine Frage des Etiketts. Insbesondere wissenschaftstheoretisch informierte Untersuchungen der Rezeption, Bildung und Integration aktueller Musiktheorien sind bislang selten. Dabei könnte ein geschärftes Bewusstsein für die an jeder Theoriebildung beteiligten Prozesse der Theorierezeption insbesondere im deutschen Sprachraum die Möglichkeiten aktueller Theoriebildung wieder stärker in den Fokus rücken. Metatheoretisieren, dies sei noch einmal hervorgehoben, zielt seinem Sinn nach nicht primär auf Synthese, sondern auf Reflexion – und sei es über die Konstruktion übergreifender Theorieräume, innerhalb derer Begriffe in spezifischen Positionen lokalisierbar werden. Wie ein solcher übergreifender Theorieraum aussehen könnte, hat ein 2012 erschienenes Buch auf bewundernswerte Weise gezeigt: Dora Hanninens *A Theory of Music Analysis: On Segmentation and Associative Organization*.⁴⁹ Integration bedeutet bei Hanninen zweierlei. Zum einen die Verbindung separater Perspektiven: einer psychoakustischen in der sogenannten *Sonic Domain*, einer formtheoretischen in der sogenannten *Contextual Domain*, einer temporalen in der Unterscheidung von *associative sets* und *associative landscapes*, und einiger anderer mehr. Zum anderen bedeutet Integration aber auch Offenheit für im Prinzip beliebige Theorien: Die sogenannte *Structural Domain* ist nichts anderes als ein ›Slot‹ für theoriebasierte Segmentierungen potentiell aller Theorien, die entsprechende Aussagen zu treffen vermögen. Entfaltet ist all dies mit einem Grad an wissenschaftstheoreti-

47 Kneer / Schroer 2009, 8.

48 Siehe etwa Gasteiger u.a. 2015.

49 Hanninen 2012.

scher Informiertheit, der in der aktuellen musiktheoretischen Literatur seinesgleichen sucht. Dass auch Hanninens Buch Einwände provoziert hat⁵⁰, ist nur zu begrüßen: Jede metatheoretische Integration eröffnet eine neue Runde metatheoretischer Reflexion.

Literatur

- Albrecht, Michael (1994), *Eklektik. Eine Begriffsgeschichte mit Hinweisen auf die Philosophie- und Wissenschaftsgeschichte*, Stuttgart: frommann-holzboog.
- Bergé, Pieter (Hg.) (2009), *Beethoven's Tempest Sonata: Perspectives of Analysis and Performance*, Leuven: Peeters.
- Bertram, Georg W. / Jasper Liptow (2002), »Holismus in der Philosophie. Eine Einführung«, in: *Holismus in der Philosophie. Ein zentrales Motiv der Gegenwartsphilosophie*, hg. von dens., Weilerswist: Velbrück, 7–29.
- Boerner, Michael / Matt Brounley / Felipe Ledesma-Núñez / Judy Lochhead / Anna Reguero / Hayley Roud / Laura Smith (2014), »Dora A. Hanninen: A Theory of Musical Analysis: On Segmentation and Associative Organization. Rochester, N.Y.: University of Rochester Press and Woodbridge, UK: Boydell & Brewer, 2012, xii, 530 pp.«, *Musicology Australia* 36/1, 130–147.
- Böhnigk, Volker (1999), *Weltversionen. Wissenschaft zwischen Relativismus und Pluralismus*, Wien: Passagen.
- Cadwallader, Allen (2008), »Intersections between Two Analytical Perspectives on Sonata Form: The Schenkerian Approach«, in: *Essays from the Fourth International Schenker Symposium*, Bd. 1, hg. von dens., Hildesheim: Olms, 85–102.
- Chomsky, Noam (1965), *Aspects of the Theory of Syntax*, Cambridge, MA: MIT Press.
- Colomy, Paul (1991), »Metatheorizing in a Postpositivist Frame«, *Sociological Perspectives* 34/3, 269–286.
- Cook, Nicholas (2007), *The Schenker Project: Culture, Race, and Music Theory in Fin-de-siècle Vienna*, Oxford: Oxford University Press.
- Craig, Robert T. (2009), »Metatheory«, in: *Encyclopedia of Communication Theory*, hg. von Stephen W. Littlejohn und Karen A. Foss, Thousand Oaks, CA: Sage, 657–661.
- Dahlhaus, Carl (2001), »Was heißt ›Geschichte der Musiktheorie?‹« [1985], in: ders., *Gesammelte Schriften* 2, hg. von Hermann Danuser u.a., Laaber: Laaber, 344–375.
- Dahlhaus, Carl (2002), »Die Musiktheorie im 18. und 19. Jahrhundert. Erster Teil« [1984], in: ders., *Gesammelte Schriften* 4, hg. von Hermann Danuser u.a., Laaber: Laaber, 237–410.

50 Boerner u.a. 2014.

- Daniel, Thomas (2000), *Der Choralsatz bei Bach und seinen Zeitgenossen: Eine historische Satzlehre*, Köln-Rheinkassel: Dohr.
- Darcy, Warren (2008), »Intersections between Two Analytical Perspectives on Sonata Form: The Sonata Theory Approach«, in: *Essays from the Fourth International Schenker Symposium*, Bd. 1, hg. von Allen Cadwallader, Hildesheim: Olms, 103–109.
- Edwards, Mark G. (2010), *Organisational Transformation for Sustainability: An Integral Metatheory*, New York: Routledge.
- Feyerabend, Paul K. (1976), *Wider den Methodenzwang. Skizze einer anarchistischen Erkenntnistheorie*, Frankfurt: Suhrkamp.
- Fiske, Donald W. (1986), »Specificity of Method and Knowledge in Social Science«, in: *Metatheory in Social Science. Pluralisms and Subjectivities*, hg. von Donald W. Fiske und Richard A. Shweder, Chicago: The University of Chicago Press, 61–82.
- Gasteiger, Ludwig / Marc Grimm / Barbara Umrath (2015), »Theorie im Spannungsverhältnis von Theoriediskursen, Wissenschaft und Gesellschaft. Zur Aufgabe dialogischer Theoriebildung«, in: *Theorie und Kritik. Dialoge zwischen differenten Denkstilen und Disziplinen*, hg. von dens., Bielefeld: transcript, 9–52.
- Goodman, Nelson (1978), *Ways of Worldmaking*, Indianapolis: Hackett.
- Greshoff, Rainer / Gesa Lindemann / Uwe Schimank (2007), *Theorienvergleich und Theorienintegration. Disziplingeschichtliche und methodische Überlegungen zur Entwicklung eines paradigmavermittelnden ›conceptual framework‹ für die Soziologie*, hg. von Universität Oldenburg, Fakultät Bildungs- und Sozialwissenschaften, Institut für Sozialwissenschaften, AG Soziologische Theorie. <http://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:0168-ssoar-197777>
- Hanninen, Dora (2012), *A Theory of Music Analysis: On Segmentation and Associative Organization*, Rochester, N.Y.: University of Rochester Press / Woodbridge, UK: Boydell & Brewer.
- Hatten, Robert (1994), *Musical Meaning in Beethoven: Markedness, Correlation and Interpretation*, Bloomington, Indianapolis: Indiana University Press.
- Hatten, Robert (2004), *Interpreting Musical Gestures, Topics, and Tropes: Mozart, Beethoven, Schubert*, Bloomington, Indianapolis: Indiana University Press.
- Hoyningen-Huene, Paul (2002), »Paul Feyerabend und Thomas Kuhn«, *Journal for General Philosophy of Science* 33/1, 61–83.
- Huron, David (2006), *Sweet Anticipation: Music and the Psychology of Expectation*, Cambridge MA: MIT Press.
- Keil, Geert (2006), »Über die deskriptive Unerschöpflichkeit der Einzeldinge«, in: *Phänomenologie und Sprachanalyse*, hg. von dems. und Udo Tietz, Paderborn: Mentis, 83–125.
- Kneer, Georg / Markus Schroer (Hgg.) (2009), *Handbuch Soziologische Theorien*, Wiesbaden: Verlag für Sozialwissenschaften.
- Kuhn, Thomas S. (1962), *The Structure of Scientific Revolutions*, Chicago: University of Chicago Press.
- Lerdahl, Fred / Ray Jackendoff (1983), *A Generative Theory of Tonal Music*, Cambridge, MA: MIT Press.
- Liotard, Jean-François (2009), *Das postmoderne Wissen. Ein Bericht [1979]*, 6. Aufl., hg. von Peter Engelmann, Wien: Passagen.

- Meyer, Leonard B. (1956), *Emotion and Meaning in Music*, Chicago: Chicago University Press.
- Mittelstraß, Jürgen (2003), *Transdisziplinarität – wissenschaftliche Zukunft und institutionelle Wirklichkeit*, Konstanz: UVK Universitätsverlag Konstanz.
- Moulines, C. Ulises (2004), »Der Begriff des Wissenschaftlichen Fortschritts und seine epistemologischen Probleme«, in: *Form, Zahl, Ordnung. Studien zur Wissenschafts- und Technikgeschichte. Ivo Schneider zum 65. Geburtstag*, hg. von Rudolf Seising, Menso Folkerts und Ulf Hashagen, Stuttgart: Steiner, 125–148.
- Narmour, Eugene (1990), *The Analysis and Cognition of Basic Melodic Structures: The Implication-Realization Model*, Chicago: University of Chicago Press.
- Nida-Rümelin, Julian (1994), »Reduktionismus und Holismus«, in: *Technomorphe Organismuskonzepte. Modellübertragungen zwischen Biologie und Technik*, hg. von Wolfgang Maier und Thomas Zoglauer, Stuttgart-Bad Canstatt: frommann-holzboog, 25–46.
- Quine, William Orman Van (1951), »Two Dogmas of Empiricism«, *The Philosophical Review* 60/1, 20–43.
- Rameau, Jean-Philippe (1722), *Traité de l'harmonie réduite a ses principes naturels*, Paris: Ballard.
- Reichenbach, Hans (1938), *Experience and Prediction: An Analysis of the Foundations and the Structure of Knowledge*, Chicago: The University of Chicago Press.
- Rings, Steven (2011), *Tonality and Transformation*, New York: Oxford University Press.
- Ritzer, George (1990), »Metatheorizing in Sociology«, *Sociological Forum* 5/1, 3–15.
- Ritzer, George (1991), *Metatheorizing in Sociology*, Lexington, MA: Lexington Books.
- Ritzer, George (1992), *Metatheorizing*, Newbury Park, CA: Sage.
- Roth, Markus (2010), »Les Ombres Errantes. Vier Sichtweisen auf Satztechnik und Kombinatorik bei François Couperin«, *ZGMTH* 7/2, 119–133.
- Rothstein, William (1986), »The Americanization of Heinrich Schenker«, *In Theory Only* 9/1, 5–17.
- Rohrmeier, Martin / Patrick Rebuschat (2012), »Implicit Learning and Acquisition of Music«, *Topics in Cognitive Science* 4, 525–553.
- Sanderson, Stephen K. (1987), »Eclecticism and Its Alternatives«, *Current Perspectives in Social Theory* 8, 313–345.
- Salzer, Felix (1982), *Structural Hearing: Tonal Coherence in Music* [1952], New York: Dover.
- Schenker, Heinrich (1956), *Der freie Satz* (Neue musikalische Theorien und Phantasien 3) [1935], 2. Aufl. hg. von Oswald Jonas, Wien: Universal Edition.
- Schmidt, Lothar (1990), *Organische Form in der Musik. Stationen eines Begriffs 1795–1850*, Kassel: Bärenreiter.
- Schurz, Gerhard (2008), *Einführung in die Wissenschaftstheorie*, 2. Aufl., Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Seel, Martin (2002), »Für einen Holismus ohne Ganzes«, in: *Holismus in der Philosophie. Ein zentrales Motiv der Gegenwartsphilosophie*, hg. von Georg W. Bertram und Jasper Liptow, Weilerswist: Velbrück, 30–40.
- Solie, Ruth A. (1980), »The Living Work: Organicism and Musical Analysis«, *19th Century Music* 4/2, 147–156.

- Stillman, Todd (2003), »Introduction: Metatheorizing Contemporary Social Theorists«, in: *The Blackwell Companion to Major Contemporary Social Theorists*, hg. von George Ritzer, Malden: Wiley-Blackwell, 1–11.
- Suurpää, Lauri (i.V.), »Structure and Design in Chopin's Mazurka, Op. 56, No. 3: Voice Leading and Cadential Gestures«, in: *Schenkerian Analysis – Analyse nach Heinrich Schenker*, hg. von Oliver Schwab-Felisch, Michael Polth und Hartmut Fladt, 2 Bde., Hildesheim: Olms.
- Thaler, Lotte (1984), *Organische Form in der Musiktheorie des 19. und beginnenden 20. Jahrhunderts*, Phil. Diss.: TU Berlin 1983, München: Katzbichler.
- Webster, James (1991), *Haydn's »Farewell« Symphony and the Idea of Classical Style. Through-Composition and Cyclic Integration in His Instrumental Music*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Weinstein, Deena / Michael A. Weinstein (1992), »The Postmodern Discourse of Metatheory«, in: *Metatheorizing*, hg. von George Ritzer, Newbury Park, CA: Sage, 135–150.
- Yust, Jason (2015), »Voice-Leading Transformation and Generative Theories of Tonal Structure«, *Music Theory Online* 21/4.

© 2020 Oliver Schwab-Felisch (oliver.schwab-felisch@tu-berlin.de)

Technische Universität Berlin

Schwab-Felisch, Oliver (2020), »Musiktheorie als Metatheorie«, in: *›Klang‹: Wundertüte oder Stiefkind der Musiktheorie. 16. Jahreskongress der Gesellschaft für Musiktheorie Hannover 2016 (= GMTH Proceedings 2016)*, hg. von Britta Giesecke von Bergh, Volker Helbing, Sebastian Knappe und Sören Sönksen, 585–601. <https://doi.org/10.31751/p.33>.

veröffentlicht / first published: 01/10/2020