

ZGMTH Zeitschrift der
Gesellschaft für Musiktheorie

18. Jahrgang 2021
Ausgabe 2

Herausgegeben von
Florian Edler,
Ariane Jeßulat,
Ullrich Scheideler

ZGMTH

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

Wissenschaftlicher Beirat der Gesellschaft für Musiktheorie: Jean-Michel Bardez (Paris), Thomas Christensen (Chicago), Nicholas Cook (Cambridge), Jonathan Cross (Oxford), Hermann Danuser (Berlin), Helga de la Motte-Haber (Berlin), Hartmut Fladt (Berlin), Inga Mai Grootte (Zürich), Thomas Kabisch (Trossingen), Clemens Kühn (Dresden), Nicolas Meeüs (Paris), Alexander Rehding (Cambridge, MA), Christian Martin Schmidt (Berlin), Michiel Schuijjer (Amsterdam)

18. Jahrgang 2021, Ausgabe 2
<https://doi.org/10.31751/i.53>

Herausgeber:

Prof. Hans Aerts, Höchtestraße 7/3, 79350 Sexau, h.aerts@mh-freiburg.de
Dr. Patrick Boenke, Seilerstätte 26, A-1010 Wien, boenke@mdw.ac.at
Prof. Dr. Florian Edler, Holbeinstraße 14, 28209 Bremen, floriedler@aol.com
Prof. Dr. Ariane Jeßulat, Alt-Friedrichsfelde 126, 10315 Berlin, ajessulat@aol.com
Dr. Cosima Linke, Körnerstraße 3, 76135 Karlsruhe, cosima.linke@posteo.de
Dr. Ullrich Scheideler, Müllerstraße 150, 13353 Berlin, ullrich.scheideler@staff.hu-berlin.de

verantwortliche Herausgeber dieser Ausgabe: Florian Edler, Ariane Jeßulat, Ullrich Scheideler
Redaktion / Lektorat / Korrekortat: Matthew Franke, Tim Martin Hoffmann

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

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

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

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

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

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



© 2021 Clara Maria Bauer, Patrick Becker-Naydenov, Astrid Bolay, Irmgard Brockmann, Anna Dalos, Florian Edler, Martin Eybl, Almut Gatz, Miloš Hons, Ariane Jeßulat, Tobias Robert Klein, Tihomir Popović, Ullrich Scheideler, Reinhard Schäferföns, Benedict Taylor, Bjørnar Utne-Reitan, Felix Wörner

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



ISSN 1862-6742

Inhalt

18. JAHRGANG 2021, AUSGABE 2

EDITORIAL	5
MUSIKTHEORIE DER 1920ER JAHRE	
FELIX WÖRNER Zu einigen Paradigmen musiktheoretischen Denkens der 1920er Jahre	13
ASTRID BOLAY Das Menschliche in der Musik August Halms prozessuale Metaphorik im Brennpunkt analysetheoretischer Fragestellungen	35
PATRICK BECKER-NAYDENOV “... because there is nothing symbolic in the described phenomenon” Asafyev’s Intonation Theory in the Early Soviet Union – Analytical Insights, Intellectual Contexts, and Semiotic Perspectives	57
MARTIN EYBL Urlinie und Zwölftonreihe als Zeitgenossinnen	83
CLARA MARIA BAUER Hugo Kauders Skalentheorie in seinem <i>Entwurf einer neuen Melodie- und Harmonielehre</i> (1932), konkretisiert anhand einer Melodieanalyse seiner <i>Kleinen Suite für Bratsche allein</i> (1924)	101
MILOŠ HONS Karel Janeček – a leading figure in Czech music theory and pedagogy: his theoretical writings from the 1930s and 1940s	123
ANNA DALOS Zoltán Kodály’s Harmonielehre – ein Rekonstruktionsversuch	149
FREIE BEITRÄGE	
BENEDICT TAYLOR “Du meine Seele, du mein Herz” Self, Other, and Hermaphroditic Union in the Music of Robert (and Clara) Schumann	173
TIHOMIR POPOVIĆ Delphi in Schwarz und Weiß. Bilder der Antike in Claude Debussys Klaviermusik	203
IRMGARD BROCKMANN Im Labyrinth – György Ligetis Étude pour piano Nr. 1 <i>Désordre</i> im Höranalyse-Unterricht	221

REZENSIONEN

REINHARD SCHÄFERTÖNS

Philipp Teriete / Derek Remeš (Hg.), *Das Universalinstrument. »Angewandtes Klavierspiel« aus historischer und zeitgenössischer Perspektive (The Universal Instrument. Historical and Contemporary Perspectives on "Applied Piano")*, Hildesheim / Zürich / New York: Olms 2020 235

ALMUT GATZ

Laura Krämer, *Musik verstehen und erfinden. Übungs- und Spielbuch für Melodieinstrumente* (= Spezialheft aus der Reihe *üben & musizieren*), Mainz: Schott 2021 243

TOBIAS ROBERT KLEIN

Sumanth Gopinath / Pwill ap Siôn (Hg.), *Rethinking Reich*, New York: Oxford University Press 2019 247

PATRICK BECKER-NAYDENOV

Henrike Rost, *Musik-Stammbücher. Erinnerung, Unterhaltung und Kommunikation im Europa des 19. Jahrhunderts* (= *Musik – Kultur – Gender*, Bd. 17), Wien: Böhlau 2020 251

BJØRNAR UTNE-REITAN

Benedict Taylor, *Towards a Harmonic Grammar of Grieg's Late Piano Music: Nature and Nationalism* (= *RMA Monographs*, vol. 29), London: Routledge 2017 255

Editorial

Im Jahr 2018 veröffentlichte der Schriftsteller und Philosoph Wolfram Eilenberger ein weithin beachtetes Buch mit dem Titel *Zeit der Zauberer*, dem er als Untertitel *Das große Jahrzehnt der Philosophie 1919–1929* beifügte. Der Verfasser argumentierte darin, dass in dem Jahrzehnt unmittelbar nach dem Ersten Weltkrieg (letztmalig) in der deutschsprachigen Philosophie eine umfassende und bis heute nachwirkende Erneuerung philosophischen Denkens gelang, die sich von älteren Mustern etwa der Nietzsche-Nachfolge zu lösen vermochte und zugleich die Umbrüche in den Naturwissenschaften und der Psychologie reflektierte. Eilenberger bezog sich bei seiner These auf so unterschiedliche Persönlichkeiten wie Ernst Cassirer, Martin Heidegger, Ludwig Wittgenstein und Walter Benjamin, wobei er annahm, dass sich die vier zwar in ihren Auffassungen und Antworten, nicht aber hinsichtlich ihrer philosophischen Fragen deutlich voneinander unterscheiden.¹

Hat es auch auf dem Gebiet der Musiktheorie dieser Zeit einen womöglich vergleichbaren Aufbruch, eine Verabschiedung traditioneller Denk- und Lehrweisen gegeben? Diese Frage liegt angesichts im gegenwärtigen musiktheoretischen Diskurs so präsenter Namen wie Ernst Kurth, Heinrich Schenker oder Arnold Schönberg nahe, auch wenn deren Konzepte im Kontext einer sich als historisch informiert begreifenden Musiktheorie heute bisweilen weniger euphorisch rezipiert werden. Dennoch ist ihre Strahlkraft ungebrochen, wie etwa das große Interesse an Fragen des musikalischen Hörens beweist, das sich auf wichtige Impulse bei Ernst Kurth berufen kann.

Bei aller Unterschiedlichkeit der in den 1920er Jahren entwickelten musiktheoretischen Ansätze besteht das Verbindende in jener Zeitstimmung, wie sie beispielsweise der Titel der für die damalige Wiener Moderne so wichtigen *Musikblätter des Anbruch* zum Ausdruck bringt: dem Bewusstsein, nach der universellen Katastrophe des Weltkriegs an einem Neubeginn zu stehen, der die Chance bietet, Fehlentwicklungen der Vergangenheit zu überwinden und die kulturellen Verhältnisse von Grund auf zu reformieren. Dabei bestehen auf musikalischem Gebiet etliche Parallelen und Vernetzungen zwischen kompositorischen, pädagogischen und eben theoretischen Ansätzen. Mit Blick auf Musiktheorie wurde auf der einen Seite eine Vertiefung des Reflexionsniveaus und Erklärungspotentials angestrebt, indem die traditionelle propädeutische Funktion des Fachs im Rahmen der Kompositionsausbildung zurücktrat gegenüber dem Anspruch, musikalische Phänomene umfassend zu deuten und zu durchdringen. Stilübergreifende universelle Theoriebildung ist in diesem Sinne ebenso zeittypisch wie die Einbeziehung philosophischer und psychologischer Ansätze. Auf der anderen Seite führten die Abwendung von der vermeintlich dekadenten, gefühls- und pathosgesättigten Attitüde des *Fin de Siècle*, der Hoch-, Spät- und Nachromantik und die gleichzeitige Aufwertung des Mechanischen, des Handwerks sowie der Technik und Sachlichkeit zu einer Hinwendung zu bestimmten musiktheoretischen Themen und Schwerpunkten. So sind das erwachende Interesse an alten und neuen Modi und Skalen, an Gestaltungsweisen der Wiener Klassik, an satztechnischer Analyse und deren graphischer Visualisierung, an der Theoriebildung über Parameter wie Rhythmus und lineare Melodik, die polemisch gegen das bisherige Über-

1 Vgl. Eilenberger 2018.

gewicht der Harmonielehretradition ausgespielt werden konnten, gleichermaßen symptomatisch für den um 1920 einsetzenden partiellen Bruch mit dem Erbe des langen 19. Jahrhunderts.

Wenn wir in aktuellen musiktheoretischen und musikwissenschaftlichen Fragestellungen Theorien Kurths, Halms, Schenkers und Schönbergs anwenden oder als Diskursstränge verstehen, dann geschieht dies aus spezifischen historischen, kulturellen und geographischen Perspektiven: So ist es kaum möglich, Heinrich Schenker ohne die Schenkerian Analysis, Ernst Kurth ohne Vorstellungen von Energetik oder Arnold Schönbergs Gedanken ohne bestimmte Ideen von Tonalität in ein etabliertes Koordinatensystem des 20. Jahrhunderts einzufügen. Mit dem Schwerpunkt auf einer Musiktheorie der 1920er Jahre – hier ist der re-konstruktive Charakter im unbestimmten Artikel ernst zu nehmen – wird dieses etablierte Koordinatensystem in seinen Achsen verändert: Indem musiktheoretische Ideen näher an ihrem historischen Ursprung aufgegriffen werden, indem historische Situationen rekonstruiert werden, in denen die prägenden Deutungsmuster nach 1945 noch nicht ausgereift, dafür allerdings heute weniger präzise theoretische Verbindungslinien und möglicherweise aus (west)europäischer Perspektive wirkungsgeschichtlich weniger einschlägige Aspekte von Musiktheorie noch nicht verschüttet waren, ergeben sich Blickwinkel auf ein offenbar komplexeres 20. Jahrhundert.

Vor diesem Hintergrund kann und will sich die vorliegende Ausgabe der *ZGMTH* nicht allein auf die großen Namen konzentrieren, sondern strebt – ohne Bemühen um Vollständigkeit – ein breiteres Panorama des so innovativen ersten Jahrzehnts der Zwischenkriegszeit an, in dem heute weniger bekannte Stimmen zu Wort kommen und nicht zuletzt auch der Diskurs jenseits der im deutschsprachigen Raum wirkenden Autor*innen Berücksichtigung findet.

In den 1920er Jahren waren es nicht nur die naturwissenschaftlichen Evaluationen der spekulativen Richtung innerhalb der Musiktheorie des 19. Jahrhunderts durch die moderne Tonpsychologie (die der Energetik implizite Theorie innerer Vorstellungen) oder ein immer stärker durch die sogenannten exakten Wissenschaften inspiriertes Entwerfen tonaler Denkmodelle (z. B. die Affinität zur Feldtheorie in den energetischen Metaphern² bei Ernst Kurth und August Halm, die Schichtenlehre nach Heinrich Schenker sowie die phänomenologischen Einflüsse auf die Intonationslehre nach Boris Asafyev), sondern gerade die Annäherung zwischen Kompositionslehre, Analyse und Geisteswissenschaften, die den Horizont musiktheoretischer Arbeit aus der relativen Enge der musikalischen Fachwelt heraus auf die gesamte Palette menschlicher Bildung ausweitete. So verschiedenen und inkommensurabel theoretische Ansätze – Hans Merkmanns Höranalysen, Kurths Arbeiten zu Bach und Wagner, Halms Beethoven- und Bruckneranalysen, die ungarische Musiktheorie ausgehend von Béla Bartók und Zoltán Kodály oder Asafyevs Intonationslehre – auch sein mögen, der Einfluss von Philosophie und Literatur, von Psychologie, Anthroposophie, Reformpädagogik, Lebensreform und der frühen Kulturwissenschaft Aby Warburgs³ und schließlich ein enger Austausch verschiedener Künste und Kunstsparten bilden die Basis für Gedanken, die in ihrer mitunter spekulativen Großartigkeit und weltanschaulichen Prägung⁴ nichts weniger waren als bloße Beiträge zur Musikausbildung.

2 Eggers/Stollberg 2021, 17–21.

3 Vgl. Gombrich 2012.

4 Vgl. Danuser 2009.

Den Fragestellungen in aktueller Philosophie und Kognitionswissenschaft⁵ durchaus vergleichbar stellen die Theorien der 1920er Jahre die Validität sprachlich basierter Erkenntnis in Frage: Erlebnis, Intuition, Tonfälle oder »Tendenzen« sowie die Zuhilfenahme komplexer, perspektivischer oder dynamischer Modelle verdeutlichen diesen Innovationsschub, der mit einer differenzierten Idee menschlichen Bewusstseins auch die musiktheoretischen Methoden erfasste. So wurde – nach eher weniger beachteten Anfängen bei Gottfried Weber⁶ – unter dem Einfluss der modernen Wahrnehmungspsychologie dem Akt des Hörens der Rang einer produktiven Leistung zuerkannt, wie auch in der Phänomenologie das sinnliche Erleben Ort genuiner Erkenntnis ist. Und so sind die mitunter aus kompositionstechnischer Perspektive befremdenden Analysen Ernst Kurths⁷ nicht nur Indiz für sein eventuelles Desinteresse an kompositorischem Handwerk, sondern die Suche nach einer neuen Wahrnehmungstiefe, die nicht dasselbe ist wie die Reproduktion des klingenden Kunstwerks oder die Rekonstruktion seiner Entstehung. Ebenso belegt die Metaphorik musikanalytischer Prosa⁸ der 1920er Jahre, wie sich im Zusammengehen von Psychologie und dem Stil der analytischen Paraphrase in der Tradition musikalischer Fachzeitschriften und Leitfadensliteratur ein wissenschaftliches Idiom herauschälte, das auch zur verbalen Erfassung modernster Musik die nötige Erlebnisnähe und Flexibilität bot. Nicht zuletzt entstand die Musiktheorie der 1920er Jahre in einem europäischen Kulturraum, der besonders mit seinen Zentren im heutigen Ungarn, Tschechien und Russland aus zeitgenössischer Perspektive kaum mehr rekonstruiert werden kann, sodass sich mit dem leichten Schwerpunkt auf Dokumenten ost- und ostmitteleuropäischer Musiktheorie die traditionell eher auf den deutschsprachigen Raum gerichtete Perspektive zumindest ein wenig verschoben hat.

* * *

Einen Überblick gibt Felix Wörner in seinem Text »Zu einigen Paradigmen musiktheoretischen Denkens in den 1920er Jahren« und diskutiert wesentliche Gegenstände von Musiktheorie dieser Zeit im Kontext sowohl eines veränderten Komponierens als auch einer neuen Diskurslage, die mehr noch als in den vorangehenden Jahrzehnten auch von polemisch geführten Auseinandersetzungen geprägt war. Gezeigt wird, dass der bei einem Teil der Komponisten vollzogene Übergang zur Atonalität nicht nur neue Ideen auf dem Gebiet der Harmonik mit sich brachte, die auch Fragen nach der Melodiebildung sowie nach dem Verhältnis von Melodik und Harmonik berührten, sondern auch zur Entwicklung neuer Kategorien wie dem musikalischen Raum führten. Nicht zuletzt rückte bei einigen Autoren das musikalische Hören als zentraler Gegenstand der Musiktheorie in den Vordergrund.

In ihrem Aufsatz »Das Menschliche in der Musik. August Halms prozessuale Metaphorik im Brennpunkt analysetheoretischer Fragestellungen« untersucht Astrid Bolay Halms Analysen Beethoven'scher Klaviersonaten aus kognitivistischer Perspektive im Anschluss an George Lakoff und Mark Johnson. Dabei tritt Halms Neigung zu einer prozesshaften,

5 Vgl. Damásio 2021 und Noë 2006.

6 Vgl. Weber 1817.

7 Vgl. Holtmeier 2005, 116 f.

8 Vgl. Thorau 2012.

Musik mit Bewegungsverläufen assoziierenden Metaphorik zu Tage, die sich nicht immer widerspruchsfrei mit seiner formalästhetischen Position in Einklang bringen lässt. Das spezifische Profil von Halms Analysesprache zeigt sich umso klarer in der Gegenüberstellung mit Heinrich Schenkers primär strukturell-räumlicher Metaphorik, bei der Bewegungselemente zurücktreten. Abschließend plädiert Bolay für eine angemessene Verwendung von prozessualer Metaphorik auch in heutiger musikalischer Analyse.

Patrick Becker-Naydenovs Artikel zu Boris Asafyevs Intonationstheorie zeigt auf den ersten Blick eine erstaunliche Nähe zu den Vorformen einer musikalischen Toposforschung, wie sie z. B. von Paul Mies und Heinrich Tappert auf der Suche nach prägenden musikalischen Formeln vorgenommen wurde. Bei allen Gemeinsamkeiten zeichnet sich Asafyevs Ansatz jedoch durch einen starken Fokus auf die Repräsentation (nonverbaler) Tonfälle aus und bietet relevante methodische Perspektiven für die Detailanalyse nicht nur russischen Opernrepertoires der Spätromantik und Moderne. Der mit der Lebensphilosophie gemeinsame Anspruch, im musikalischen Kunstwerk menschliche Wirklichkeit phänomenologisch zu erfassen, bot die Voraussetzungen für die spätere ideologische Instrumentalisierung, weist aus der historischen Distanz allerdings auf die verblüffende inhaltliche Nähe zur Energetik und Toposforschung hin.

Heinrich Schenker und Arnold Schönberg gelten gemeinhin als Antipoden. Der Aufsatz »Urlinie und Zwölftonreihe als Zeitgenossinnen« von Martin Eybl zeigt, dass ihre Konzepte, so verschieden auch die Musik war, auf die sie sich bezogen, doch von ähnlichen Prämissen bestimmt waren. Gemeinsam ist beiden Theoretikern etwa die Vorstellung, dass der musikalische Zusammenhang durch eine spezifische Organisation der Tonhöhenordnung erreicht werde und dass das musikalische Werk aus elementaren Bausteinen erwachse – Aspekte, die sich aber gleichermaßen erst in der Analyse erschließen lassen. Zugleich gibt es auffällige Parallelen sowohl in der Biographie als auch in der radikalen Stoßrichtung ihrer Theorie, strebten beide doch nichts Geringeres als die Rettung der deutschen Kultur an.

Im Beitrag zu »Hugo Kauders Skalentheorie in seinem *Entwurf einer neuen Melodie- und Harmonielehre*« von Clara Maria Bauer, der 2020 im 10. Aufsatz-Wettbewerb der GMTH den 2. Preis gewann, wird mit Hugo Kauder ein Musiktheoretiker vorgestellt, der im Wien der 1920er Jahre wirkte, auf die kompositorische Entwicklung aber anders als seine prominenten Wiener Zeitgenossen mit dem Versuch reagierte, eine tonale Musiksprache ausgehend von einer älteren dualistischen Harmonielehre zu entwickeln, die er in eigenen Werken auch umzusetzen suchte. Das Ineinander von Theorie und kompositorischer Praxis wird in dem Aufsatz durch eine Vorstellung und Kontextualisierung der musiktheoretischen Konzepte zu einer Skalentheorie und Melodielehre entfaltet. Hieran schließt sich die Untersuchung einer Komposition Kauders an, die deutlich macht, auf welche Art die Konzepte in das Komponieren Eingang fanden.

Miloš Hons' Studie »Karel Janeček – a leading figure in Czech music theory and pedagogy: his theoretical writings from the 1930s and 1940s« geht, wie der Titel erkennen lässt, über den zeitlichen Rahmen der 1920er Jahre hinaus, berücksichtigt aber Vorbilder, Lehrer und Vorgänger des hauptsächlich an der Prager Musikakademie wirkenden Janeček wie unter anderem Josef Förster, Otakar Zich oder Otakar Šín. Somit bietet der Beitrag Einblicke in die Entwicklung des Musiktheoriediskurses in der tschechoslowakischen Republik vor allem im zweiten Viertel des 20. Jahrhunderts. Ein allmählicher Wandel wird etwa im Kontrapunktunterricht erkennbar, den Janeček im Unterschied zu seinen Vorgängern auf Literaturbeispielen aufbaute, oder auch bei unterschiedlichen grafi-

schen Darstellungen dynamischer Formverläufe in sinfonischer Musik von Bedřich Smetana. Janeček erweist sich als vielseitiger Musiktheoretiker, der die Zwölftonmusik verteidigte und eine besonders mit einer Methode der Akkordklassifizierung an Allen Fortes Pitch-Class Set Theory erinnernde, wiewohl eigenständige Theorie über ›moderne Harmonik‹ konzipierte.

Anna Dalos' Aufsatz zu Zoltán Kodály's Harmonielehre präsentiert bisher unveröffentlichtes Material aus Kodály's Unterrichtstätigkeit am Budapester Konservatorium zwischen 1907 und 1942. Die Mitschriften seiner Studierenden, aber auch seine eigenen Studien damals aktueller musiktheoretischer Literatur, welche Ernst Friedrich Richters *Lehrbuch der Harmonie* von 1853 ebenso einschließen wie Arnold Schönbergs *Harmonielehre*, Georg Capellens *Fortschrittliche Harmonie- und Melodielehre* und Ernst Kurths *Romantische Harmonik*, zeigen eine intensive Auseinandersetzung mit einer Musiktheorie der Moderne, welche die Krise der Tonalität nicht weniger behandelte als den Einfluss Richard Wagners auf zeitgenössische Harmonik. Dalos' präzise Lektüre der Kodály-Rezeption durch die nächste Generation dokumentiert die allmähliche und nachträgliche Übernahme skalentheoretischer Ansätze aufgrund des Einflusses von Arbeiten Ernő Lendvais, welche gemeinhin als Charakteristikum ›ungarischer Musiktheorie‹ verstanden werden. Das close reading der Dokumente aus Kodály's Lehrtätigkeit gewährt Einblicke in ein weniger glattes, aber differenzierteres Bild harmonischer Theorie zwischen Tradition und Avantgarde.

Lassen sich die Beiträge zum Themenschwerpunkt als Re-Visiting einer musiktheoretisch auch kritisch beurteilten Zeit lesen,⁹ so behandeln auch die freien Beiträge z. T. sehr bekanntes Repertoire unter einem neuen Aspekt.

Benedict Taylors Annäherung an Clara und Robert Schumann aus der Perspektive von *gender fluidity* stellt Kompositionen der beiden einander gegenüber, wobei einerseits Momente gegenseitiger Beeinflussung erkennbar, andererseits aber Einblicke in Überlegungen gegeben werden, wie oder ob Vorstellungen von Gender in einer Überlagerung von Biographie und Fiktion auch in nicht-textierter Musik analytisch nachgewiesen werden können.

Die in Tihomir Popović's Aufsatz zur Antikenrezeption in Claude Debussys Klaviermusik vorgestellte Idee von Antike ist insofern innovativ, als Popović die zu Beginn des 20. Jahrhunderts präsente Vorstellung einer ebenso exotischen wie distanzierend-exquisiten Ferne an zwei Fallstudien, den *Danseuses de Delphes* und den *Six épigraphes antiques*, herausarbeitet und damit ein intensives Bild kolonial geprägter ästhetischer Präsenz zu Beginn des 20. Jahrhunderts nachzeichnet.

Irmgard Brockmann geht es in ihrem Beitrag »Im Labyrinth – György Ligetis Étude pour piano Nr. 1 *Désordre* im Höranalyse-Unterricht« darum zu zeigen, dass Musik des 20. Jahrhunderts grundsätzlich über das Hören umfassend analytisch erschlossen werden kann. Dies setzt allerdings eine vorausgehende Aufbereitung des zu hörenden Materials vermittels einer Notationssoftware voraus, indem Einzelelemente separat eingespielt werden. Das Verfahren leitet sich von einem Einführungsvortrag Ligetis ab, in dem dieser anhand einzeln vorgeführter Schichten eines eigenen Werks dessen Struktur erläuterte. Im weiteren Verlauf jener Unterrichtseinheit, die der Text reflektiert, werden Erwartungen auf noch nicht Gehörtes verbalisiert, um diese abschließend der tatsächlichen Lösung Ligetis gegenüberzustellen.

9 Vgl. Dahlhaus 1975, 8.

* * *

Dem von Philipp Teriete und Derek Remeš herausgegebenen Sammelband *Das Universalinstrument. »Angewandtes Klavierspiel« aus historischer und zeitgenössischer Perspektive*, dessen Ausgangspunkt ein Vergleich der Ausbildung im Nebenfach Klavier in Deutschland (am Beispiel Freiburg i.Br.) und in den USA (am Beispiel Rochester) darstellt, widmet sich Reinhard Schäfertöns' Rezension. Aufgrund der umfassenden und aktuellen Auseinandersetzung dieses Bandes mit der Klavierpraxis sei zu erwarten, dass er sich als Referenzwerk zu diesem Thema auch auf längere Sicht etablieren werde.

In Umfang, Format und Anspruch verschieden, allerdings mit derselben Intention, die Lücke zu schließen zwischen einem immer differenzierter werdenden Wissens- und Methodenrepertoire um historische Improvisationspraxis und einem Instrumentalunterricht, der hauptsächlich auf das Erlernen von Literatur nach Noten ausgerichtet ist, präsentiert Laura Krämers *Musik verstehen und erfinden* aus der bei Schott erscheinenden Reihe »üben&musizieren – Praxis« einen anregenden Lehrgang für Melodieinstrumente. Almut Gatz' Rezension benennt und kontextualisiert die methodischen und musiktheoretischen Prämissen der Publikation.

Tobias Robert Klein bespricht zudem einen 2019 von Sumanth Gopinath und Pwill ap Siôn herausgegebenen Sammelband in der *Rethinking*-Reihe der Oxford University Press zu Steve Reich, in dem die neuesten Forschungen zur Musik Reichs gebündelt sind und eine Neuperspektivierung versucht wird. In der Auseinandersetzung ausschließlich mit dem angelsächsischen englischsprachigen Diskurs, so das Fazit, erweist sich der Band allerdings als recht einseitig.

Patrick Becker-Naydenov gibt in seiner Besprechung der Monografie von Henrike Rost über *Musik-Stambbücher. Erinnerung, Unterhaltung und Kommunikation im Europa des 19. Jahrhunderts* Einblicke in die Forschung über eine noch nicht umfassend untersuchte Gattung von Quellen zur Musik- und Kulturgeschichte, wobei er die beiden Aspekte der sozialen Funktion von Musikstambbüchern und deren Eigenschaft als schön gestaltete Objekte besonders hervorhebt.

Bjørnar Utne-Reitans Rezension von Benedict Taylors Grieg-Monographie von 2017 dokumentiert, in welcher Weise Taylor den Stand traditioneller Grieg-Forschung mit den harmonischen Grundlagen der Neo-Riemannian Theory zusammenführt.

* * *

Herzlich danken möchten wir allen Autorinnen und Autoren sowie den Rezensent*innen für ihre Beiträge zu dieser Ausgabe, nicht zuletzt aber auch jenen Personen, die bereit waren, in einem peer-review-Verfahren die Texte zu beurteilen, und die häufig auch durch ihre detaillierten Hinweise zur Schärfung von Fragestellung und Darstellung beigetragen haben. Ein besonderer Dank gilt Tim Martin Hoffmann für das deutsche und Matthew Franke für das englische Korrektorat, Werner Eickhoff-Maschitzki für die Fertigung der Grafiken sowie Dieter Kleinrath für das Erstellen der PDF-Fassung. Ohne ihre immer präzise und sorgfältige Arbeit und ihren Einsatz zu buchstäblich jeder Zeit wäre die Ausgabe nicht zustande gekommen.

Florian Edler, Ariane Jeßulat, Ullrich Scheideler

Literatur

- Dahlhaus, Carl (Hg.) (1975), *Beiträge zur musikalischen Hermeneutik*, Regensburg: Bosse.
- Damásio, António (2021), *Feeling & Knowing: Making Minds Conscious*, New York: Pantheon Books.
- Danuser, Hermann (2009), *Weltanschauungsmusik*, Schliengen: Argus.
- Eggers, Katrin und Arne Stollberg (Hg.) (2021), *Energie! Kräftespiele in den Künsten*, Würzburg: Königshausen & Neumann.
- Eilenberger, Wolfram (2018), *Zeit der Zauberer. Das große Jahrzehnt der Philosophie 1919–1929*, Stuttgart: Klett-Cotta.
- Gombrich, Ernst (2012), *Aby Warburg: Eine intellektuelle Biographie*, übers. von Matthias Fienbork, Hamburg: Philo Fine Arts.
- Holtmeier, Ludwig (2005), »Die Erfindung der romantischen Harmonik. Ernst Kurth und Georg Capellen«, in: *Zwischen Komposition und Hermeneutik. Festschrift für Hartmut Fladt*, hg. von Ariane Jeßulat, Andreas Ickstadt und Martin Ullrich, Würzburg: Königshausen & Neumann, 114–128.
- Noë, Alva (2006), *Action in Perception*, Cambridge (MA): The MIT Press.
- Thorau, Christian (2012), *Vom Klang zur Metapher. Perspektiven der musikalischen Analyse*, Hildesheim: Olms.
- Weber, Gottfried (1817), *Versuch einer geordneten Theorie der Tonsezkunst zum Selbstunterricht mit Anmerkungen für Gelehrtere*, Bd. 1, Mainz: Schott.

© 2021 Florian Edler (f.edler@hfk-bremen.de, ORCID iD: 0000-0001-9207-0425), Ariane Jeßulat (ajessulat@aol.com), Ullrich Scheideler (ullrich.scheideler@staff.hu-berlin.de)

Hochschule für Künste Bremen [University of the Arts Bremen]; Universität der Künste Berlin [Berlin University of Arts]; Humboldt-Universität zu Berlin [Humboldt University of Berlin]

Edler, Florian / Ariane Jeßulat / Ullrich Scheideler (2021), »Editorial«, *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie* 18/2, 5–11. <https://doi.org/10.31751/1156>

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

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



eingereicht / submitted: 30/12/2021

angenommen / accepted: 30/12/2021

veröffentlicht / first published: 30/12/2021

zuletzt geändert / last updated: 23/07/2022

Zu einigen Paradigmen musiktheoretischen Denkens der 1920er Jahre

Felix Wörner

Der zunehmend ideologisch aufgeladene musiktheoretische Diskurs der 1920er Jahre zeichnet sich durch Vielstimmigkeit und kontrastierende Positionen aus. Einflussreiche Auffassungen entstehen einerseits in Wechselwirkung mit aktuellen kompositorischen Tendenzen; andererseits lässt sich das Bestreben erkennen, konventionelle musiktheoretische Kategorien inhaltlich neu zu bestimmen. Wie der Beitrag zeigt, betrifft dies sowohl Parameter wie Harmonie, Melodie und Analyse als auch Grundkategorien wie den musikalischen ›Raum‹. In diesem Zusammenhang wird der Kategorie des (musikalischen) Hörens eine herausgehobene Stellung zugewiesen.

The increasingly ideologically charged music theoretical discourse of the 1920s is characterized by polyphony and contrasting positions. On the one hand, influential views emerge in interaction with current compositional tendencies; on the other hand, the effort to redefine conventional music-theoretical categories in terms of content can be discerned. As the article shows, this concerns parameters such as harmony, melody, and analysis as well as basic categories such as musical 'space'. In this context, theorists assign a prominent position to the category of (musical) listening.

SCHLAGWORTE/KEYWORDS: epistemology of music theory; Ernst Kurth; Geschichte der Musiktheorie; history of music theory; Hören; listening; Melodielehre; musical space; musikalischer Raum; Wissenschaftstheorie der Musiktheorie

Tonal oder atonal, die Frage, ob das eine oder das andre berechtigt, zulässig, möglich oder unentbehrlich sei, hat derzeit bereits eine handlichere Form angenommen: sie ist eine Gesinnungsfrage geworden.¹

Mit dieser bekannten Stellungnahme beklagte Arnold Schönberg Mitte der 1920er Jahre, dass die zeitgenössische Auseinandersetzung um den kompositorischen Gebrauch und die angemessene Auffassung von Konsonanz und Dissonanz und tonalem bzw. atonalem Komponieren weniger durch sachliche Argumente als vielmehr durch ideologische Positionen geprägt werde; es handele sich um eine »Parteisache«. Die häufig polemisch zugespitzte Gegenüberstellung von Antagonismen, der sich Schönberg bereits im Titel seines Essays – »Gesinnung oder Erkenntnis?« – bedient, gehört – wie beispielsweise ein Blick nach Frankreich zeigt – nicht nur im deutschsprachigen Kulturraum der Zwischenkriegszeit fraglos zu einem bevorzugten rhetorischen Darstellungsmittel. Antithetische Perspektivierungen dringen aber zudem in fachliche Diskurse ein; so werden musikgeschichtliche Gliederungsversuche (Romantik – Moderne; Impressionismus – Expressionismus; Tonalität – Atonalität; national – international) und Beschreibungen musikalischer Phänomene und musikalischer Werke (Beseelung – Technik; Trieb – Gesetz; Erregung – Kraft; Vitalität – Konstruktion; Fläche – Raum; Farbe – Linie etc.) häufig mittels

1 Schönberg 1976, 209.

oppositioneller Begriffspaare vorgenommen.² Viele dieser Ausdrücke werden dabei modisch-inflationär gebraucht, bleiben in ihrem Begriffsumfang und ihrer inhaltlichen Bestimmung häufig vage und erfahren im täglichen Gebrauch und bis in die Fachpresse hinein zunehmend eine ideologische und politische Aufladung. Dieses typische Zeitphänomen beruht auf einer Vielzahl von Faktoren. Einflussreich sind unter anderem Prozesse des politischen und gesellschaftlichen Umbruchs in der Weimarer Republik, durch die die hergebrachten ästhetischen Werte und das konventionelle, von höheren Gesellschaftsschichten getragene Kunstverständnis in Frage gestellt werden. Auf diese dynamische, vielschichtige und unübersichtliche Situation reagiert die Musiktheorie zunächst zögerlich. Erstens wird versucht, aktuelle kompositorische Entwicklungen musiktheoretisch zu beschreiben, zweitens zeichnen sich Bemühungen ab, konventionelle Grundkategorien neu zu fassen, statt an ihnen festzuhalten oder sich ganz von ihnen zu verabschieden. In diesem Zusammenhang gewinnt die Frage der Wahrnehmung von Musik und des musikalischen Hörens signifikant an Bedeutung.³ Um angesichts der Fülle des Materials und der divergierenden Positionen gleichwohl Orientierungen zu bieten, werden im Folgenden diese beiden Aspekte anhand exemplarisch ausgewählter Texte und Themen kursorisch besprochen und ihre Signifikanz für die 1920er Jahre herausgearbeitet.

I. MUSIKTHEORIE UND ZEITGENÖSSISCHE KOMPOSITORISCHE PRAXIS

Wie der Musikwissenschaftler Hans Mersmann bemerkte, stellt sich die kompositionsgeschichtliche Situation im frühen 20. Jahrhundert im historischen Vergleich ungewöhnlich volatil und zugleich vielschichtig dar, sodass prägende Begriffe wie »atonal«, »linear« oder »expressionistisch«, die erst wenige Jahre zuvor als charakteristisch für die Zeit in den Diskurs eingeführt wurden, bereits 1924 inhaltlich unscharf oder gar obsolet erscheinen.⁴ Neben der Tonhöhenorganisation tritt die Frage nach Gestaltung von Melodie, Rhythmus und Klang – Letzteres auch gefördert durch neue Möglichkeiten der mechanischen und elektro-akustischen Klangerzeugung (Welte-Mignon-Piano, Theremin [ab 1920], Ondes Martenot [ab 1928], Trautonium [ab 1930]) – sowie deren Stellung im Tonsatz in den Mittelpunkt der Diskussion. Als Beispiele für die Erweiterung musiktheoretischer Inhalte sollen hier die Aspekte ›Harmonie‹, ›Melodie‹ und ›Analyse‹, deren Auffassung einige charakteristische Merkmale musiktheoretischen Denkens der 1920er Jahre erkennen lassen, dienen.

2 Die genannten Antagonismen sind entnommen Erpf 1927 und Westphal 1926; in den zeitgenössischen Quellen finden sich zahlreiche weitere Belege. Freilich stammen einige der Gegensatzpaare (z. B. Romantik – Moderne; Beseelung – Technik) aus älteren Diskursen und werden in den 1920er Jahren weiter verwendet.

3 Es sei zumindest darauf hingewiesen, dass die Thematisierung aktueller kompositorischer Tendenzen seitens der zeitgenössischen Musiktheorie in keiner Weise das Panorama der kompositionsgeschichtlich relevanten Entwicklung abbildet. Zahlreiche, musikgeschichtlich für die 1920er Jahre essentielle Phänomene (z. B. Jazz und Jazz-Rezeption, Schlager, Filmmusik, Radiomusik, Improvisation, selbst neoklassizistische Tendenzen) werden zwar in Hinblick auf ihre ästhetische Einschätzung kontrovers diskutiert, aber musiktheoretisch nicht reflektiert.

4 Vgl. Mersmann 1924, 3.

Harmonie

Mit Blick auf den Stand der Musiktheorie in den 1920er Jahren konstatierte Hermann Erpf kurz vor Ende des Jahrzehnts, dass sich drei wesentliche Absichten musiktheoretischer Tätigkeit unterscheiden ließen. Erstens versuche die »spekulative Theorie der Musik«, ausgehend von klar definierten Grundlagen, ein widerspruchsfreies, kohärentes System zu entwickeln, das aber kaum Verbindungen zur »klingenden Musik« aufweise.⁵ Zweitens sehe die pädagogische Musiktheorie ihre Aufgabe darin, »einen bestimmten historischen Stil zu lehren«,⁶ d. h. ausgehend von der Analyse wesentlicher stilistischer Merkmale einer Epoche diese mit dem Ziel eines vertieften Verständnisses kompositorischer Praxis zu vermitteln.⁷ Diese pädagogisch orientierte Musiktheorie sei jedoch drittens zu ergänzen durch eine historisch-deskriptive Musiktheorie, die Voraussetzung einer Beschreibung und Definition wesentlicher Merkmale eines bestimmten historischen Stils sei.⁸ Methodisch gehe die historisch-deskriptive Musiktheorie vom Musik-Erleben aus, womit Erpf mutmaßlich die performative Ebene und/oder hörende Vergegenwärtigung von Musik begreift. Auszugehen sei davon, dass, sofern Individuen unter vergleichbaren Bedingungen (beispielsweise innerhalb einer zeitlichen Periode, vergleichbarer sozialer Bedingungen etc.) Musik hörten, diese eine vergleichbare Auffassung von Musik formen würden.⁹ Vergleichende Analysen einzelner Parameter (Harmonik, Melodik, Rhythmus etc.) ließen die Grundtatsachen eines musikalischen Stils, d. h. dessen charakteristische Merkmale, erkennen, indem sie die Phänomene selbst (beispielsweise die Akkordstruktur), aber auch deren Funktionen in den jeweiligen stilistischen Kontexten beschrieben. Dabei gehe die deskriptive Musiktheorie so weit wie möglich von Phänomenen selbst aus und lasse sich nicht durch bereitgestellte musiktheoretische Begriffe und Konzepte leiten. Dieser Punkt gewinnt für Erpfs Vorgehensweise insofern besondere Bedeutung, als die kompositionsgeschichtliche Entwicklung des frühen 20. Jahrhunderts auch neue Klangstrukturen erprobt und realisiert (Erpf 1927 konzentriert sich auf die Harmonie- und Klangtechnik), die mit der auf dem Terzaufbau der Akkorde basierenden tonalen Harmonielehre nicht oder nur partiell erfasst werden könnten.¹⁰ Während Schönberg in seiner *Harmonielehre* in den Schlusskapiteln einige dieser neuen Klangstrukturen (Quartenakkorde, sechs- und mehrtönige Klänge) zumindest in Ansätzen beschreibt und deren Wirkung zu charakterisieren sucht, bleibe, so Erpf, die akademische Musiktheorie überwiegend einem antiquierten Denken verhaftet und scheitere daher in ihren Annäherungen an zeitgenössische Kompositionen bereits an unzureichenden Begriffen. Im Übrigen zeigten ihre Vertreter kaum Interesse, neuere Vorstöße, wie sie Hugo Riemann oder Ernst

5 Vgl. Erpf 1927, 2 f.

6 Ebd., 5.

7 Erpf nennt als Beispiel »Stil der Klassik, der Romantik, der Epoche Bach, der Epoche Palestrina oder schließlich jene[n] als historische Gegebenheit ebenfalls sichtbare[n] Stil der Theoriebücher der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts«, ebd.

8 Alle drei Intentionen verbinden sich in der Darstellung *Moderne Harmonik* (von der Nüll 1932), die sich mit ihrer ausgewogenen Vorgehensweise von dem ideologisch aufgeladenen Diskurs abhebt.

9 Vgl. Erpf 1927, 8, 16 f.

10 Vgl. ebd., 12–14. Erpfs Liste eigener Musikbeispiele verzeichnet neben Werken der Klassik und Romantik folgende Komponisten, die um und nach 1900 tätig waren: Mahler (7 Beispiele), Debussy (2), Reger (1), Schönberg (11), Strawinsky (1), Reger (1), R. Stephan (1), Milhaud (2) und Hindemith (8) (vgl. ebd., 229 f).

Kurth gegeben hätten, aufzunehmen und kritisch weiterzuentwickeln.¹¹ Erpf selbst orientiert sich in seiner Darstellung grob an der historischen Entfaltung der tonalen Harmonik, indem er von der »Dreiklangsharmonik« ausgehend »Funktionelle Mehrklängebildung« und »Funktionslose Zusammenhänge« bespricht, dann »zur Morphologie der Mehrklänge« übergeht und abschließend auf Modulation sowie Typen der Tonartenbehandlung eingeht, um zuletzt in einem ausführlichen Anhang seine theoretischen Überlegungen auch analytisch abzustützen.¹² Als historisches Dokument der 1920er Jahre ermöglicht die Publikation Einblicke in einen frühen Versuch, repräsentative kompositionstechnische Innovationen des europäischen 20. Jahrhunderts zu beschreiben, zu systematisieren und in Bezug zur klassisch-romantischen Tradition zu setzen.

Einen zu Erpfs Studie kontrastierenden Zugriff auf das sich erweiternde Akkordrepertoire bietet Bruno Weigls *Harmonielehre* (Weigl 1925). Weigl erhebt den Anspruch, sein Buch lehre »jene Harmonik und Satztechnik [...], die unserer Gegenwartsmusik zugrunde liegt«;¹³ zudem werde die »gesamte, auf Grund der diatonischen, der ganztonigen und der chromatischen Tonreihe mögliche Harmonik restlos erschöpft«; im Übrigen sei die Darstellung der Harmonik der chromatischen Tonreihe »ganz neu«.¹⁴ Weigl beginnt seine Darstellung mit der »Harmonik der diatonischen Tonreihe«, die er – zunächst anknüpfend an die Harmonielehre-Tradition – ausgehend von einer Dreiklangslehre über eine Vierklangslehre bis zur Fünf- und Mehrklangslehre erweitert. Mehr noch als die zahlreichen Beispiele von Fortschreitungen und Modulationen, die in einem gesonderten Teil auch alterierte Akkorde einschließen, zeigt sich der umfassende Anspruch Weigls bei der Behandlung der Siebenklänge. Rechnerisch ergeben sich aus dem Siebenklang *g-h-d-f-a-c-e* 7! (d. h. 5040) verschiedene Aufzeichnungsmöglichkeiten, die Weigl tatsächlich vollständig als Liste in Buchstabennotation wiedergibt.¹⁵ Den Fortschreibungsmöglichkeiten und der ästhetischen Wirkung des Siebenklanges sind anschließend nur noch drei weitere Seiten gewidmet. Eine ähnliche Darstellungsweise wählt Weigl auch bei der Diskussion der Akkordik der Ganztonreihe und der Akkordik der chromatischen Tonreihe.¹⁶ Der Autor bietet so zwar eine umfassende Akkord- und Fortschreitungslehre, geht aber nicht auf Referenzwerke ein. (Auch der beigegebene Band mit Musterbeispielen präsentiert vorwiegend vierstimmig komponierte Klaviersätze.) Im Gegensatz zu Erpfs historisch-deskriptivem Zugang verfolgt Weigl somit einen systematisch-rationalen Zugriff, der primär die möglichst umfassende Präsentation des potentiellen Akkordrepertoires unabhängig von seinem konkreten Gebrauch anstrebt.

Neben diesen Versuchen, aus musiktheoretischer Perspektive zentrale Aspekte der jüngeren Entwicklung der Harmonik systematisch zu beschreiben, sind auch zahlreiche kürzere Beiträge nicht zuletzt von Komponisten selbst zu verzeichnen, die die aktuellen Tendenzen der Kompositionsgeschichte kommentieren und einordnen (vgl. beispielsweise

11 Obwohl Erpf keine Namen nennt, ist hier an die bis in die 1920er Jahre nachgedruckten Harmonielehren von Gustav Bumcke, Ludwig Bussler, Stephan Krehl, Ernst Friedrich Richter (mit Aufgabenbüchern von Alfred Richter), Johannes Schreyer und Richard Stöhr zu denken; Wilhelm Malers von Notenbeispielen aus der Literatur ausgehender *Beitrag zur Harmonielehre* erschien 1931.

12 Vgl. Erpf 1927, Inhaltsverzeichnis, IV f.

13 Weigl 1925, V.

14 Ebd., VII f.

15 Vgl. ebd., 274–289.

16 Vgl. ebd., 370–372 und 372–407.

Bartók 1920; Eimert 1923) oder eigene kompositorische Verfahrensweisen erläutern und in den Diskurs einzuführen suchen (z.B. Joseph Matthias Hauer's Tropenlehre [Hauer 1925 und 1926] oder Alois Hába's Vierteltonmusik [Hába 1927]). Grundzüge des Schönberg'schen Verfahrens der *Methode des Komponierens mit zwölf nur aufeinander bezogenen Tönen* werden zunächst, vermutlich Anfang 1922, mündlich im Freundeskreis Schönbergs, später auch in der Öffentlichkeit vorgestellt (z.B. Stein 1924).¹⁷ Daneben existieren zahlreiche Versuche, experimentelle neue Ausdrucksmöglichkeiten, innovative ästhetische Vorstellungen und kompositorische Zugänge zu erproben, ohne dass diese von einer dokumentierten ambitionierten theoretischen Reflexion begleitet würden.

Melodie

Während über innovative Formen von Klängen und Klangfolgen in der zeitgenössischen Musik intensiv diskutiert wurde, wurde jedoch von anderer Seite der Primat der Harmonie in den aktuellen Tendenzen der Komposition grundsätzlich in Frage gestellt. Hans Heinz Stuckenschmidt plädierte bereits 1920 in der neu gegründeten Zeitschrift *Melos* dafür, die musikalische Logik der neuen Musik auf Prinzipien der linearen Stimmführung zu gründen und die entstehenden Zusammenklänge als Resultate der Polyphonie zu betrachten: »Es gibt nur noch *die* musikalische Logik, die im Linearen, Stimmlichen, Melodischen sich ausdrückt.«¹⁸ Indem vertikale Zusammenklänge dem polyphonen Denken untergeordnet seien, verlören Konsonanz und Dissonanz ihre Bedeutung für den Tonsatz und würden durch die Gegensätze von »Farbe« und »Zeichnung« ersetzt. Unzureichend bleibt aber Stuckenschmidts theoretische Begründung sowohl des Primats der Melodielehre als auch dieser selbst: die »Gesetze der Melodie« seien »nicht eindeutig festzulegen«, sie basierten aber auf relationalen Verhältnissen wie »Spannung und Entspannung, Hebung und Senkung, Steigerung und Verminderung, Ruhe und Erregung«, deren Nachvollzug den »Sinn der Musik« erschließe, heißt es etwas vage.¹⁹ Stuckenschmidts eher journalistisch als musiktheoretisch angelegter Beitrag verweist mit diesen psychologisch grundierten Kontrastpaaren von Zuständen und dynamischen Wechseln auf eine Tendenz in der Musiktheorie um 1920, die in den Werken von Ernst Kurth ihre wohl wirkmächtigste Ausprägung fand.

Während Metaphern für energetische Zustände wie »Spannung«, »Bewegung«, »Entspannung« oder »Ruhe« bereits in der Kompositionslehre Adolf Bernhard Marx' als Grunddispositionen musikalischer Entwicklung eingeführt wurden und als Beschreibungsmodi für musikalische Verläufe auch im frühen 20. Jahrhundert noch nichts von ihrer Valenz eingebüßt hatten, wird in den 1920er Jahren – sofern man die Melodie nicht wie beispielsweise Justus Hermann Wetzel noch 1925 im Sinne einer Originalitätsästhetik des 19. Jahrhunderts als kaum ergründbaren »Keim und Blüte des musikalischen Gestaltens im Ganzen«²⁰ charakterisiert – versucht, melodische Verläufe präzise zu be-

17 Zur Datierung von Schönbergs ersten Berichten über seine neue Methode vgl. Hamao 2011.

18 Stuckenschmidt 1920, 335. In eine ähnliche Richtung zielt Schönberg: »Anscheinend, und wahrscheinlich wird das immer deutlicher werden, wenden wir uns einer neuen Epoche des polyphonen Stils zu, und wie in den früheren Epochen werden die Zusammenklänge Ergebnis der Stimmführung sein: Rechtfertigung durchs Melodische allein!«, Schönberg 1922, 466.

19 Ebd., 334.

20 Wetzel 2019, 387.

schreiben – durchaus auch mit einem Kategorienapparat, der nicht mehr auf den syntaktischen Gliederungsmöglichkeiten des 19. Jahrhunderts beruht. Dabei lassen sich grob zwei Richtungen unterscheiden: erstens geht es darum, Kategorien für die Beschreibung von linearen, melodischen Verläufen zu entwickeln, zweitens sollen lineare Abläufe im Verhältnis zum (inneren) musikalischen Raum gesetzt werden.

Mit seiner 1923 publizierten *Melodielehre*, die der Komponist und Theoretiker Ernst Toch nach eigener Aussage in Grundzügen bereits 1914 konzipiert hatte, legte der Autor einen systematisch angelegten Ordnungsversuch melodischer Bauformen vor und erhob gleichzeitig den Anspruch, eine neue Teildisziplin in der Musiktheorie zu begründen.²¹ Nach einem Definitionsversuch von »Melodie«, die er als Kombination von Tonhöhe und Rhythmus auffasst (»Melodie kann als *die an Tonhöhe und Rhythmus mannigfaltige Aufeinanderfolge von Tönen* bezeichnet werden«),²² beschreibt Toch verschiedene Erscheinungsformen linearer Phänomene (»die Gerade«; »die Wellenlinie«; »Elastizität«), um schließlich – wenig überzeugend – zu versuchen, den Zusammenhang von Melodie und Harmonik und Rhythmik genauer zu bestimmen. Toch geht von der These aus, die kategorialen Vermögen von »Gesicht« und »Gehör«, also visuellem und akustischem Sinn, seien zwar verschieden, könnten aber vollständig in Analogie zueinander gesetzt werden: »Dieselbe Dreiteilung der Sinneswahrnehmungen gilt, wenn wir an die Stelle der Raum-begriffe Zeitbegriffe setzen, auch für alle Gehörs-wahrnehmungen.«²³ Räumliche Eindrücke würden sich in Linie, Fläche bzw. Körper und Farbe teilen. Bei zeitlichen Eindrücken entspricht nach Toch die Linie der Melodie, die Fläche der Harmonie und die Farbe der Klangfarbe.²⁴ Eine Melodie sei jedoch nicht allein eine Folge von Tonhöhen; sie gehe vielmehr aus dem Zusammenwirken mit dem Rhythmus sowie der Takt-Metrik hervor und stehe in engem Zusammenhang mit der Harmonie. Zwar berücksichtigt Toch diese Aspekte bei der Untersuchung der verschiedenen Formen der Linie, doch bleibt dabei unklar, inwiefern er zwischen der Erscheinungsform, d. h. nach seinem Verständnis der konkreten Zeichnung der Linie aufgrund ihres Tonhöhenverlaufs, und der musikalischen Spannungskurve, d. h. der psychologisch-dramatischen Entwicklung, differenziert. Die gegebenen Beispiele lassen eine recht schlichte Gleichsetzung von räumlicher Darstellung der Notenaufzeichnung und Zeichnung der melodischen Linie erkennen. So wird als Beispiel für die einfachste Form der Linie, die Gerade, u. a. der Beginn des zweiten Satzes, Allegretto, aus Ludwig van Beethovens 7. Sinfonie op. 92 genannt. Toch weist zwar darauf hin, dass Rhythmus und insbesondere harmonischer Ablauf zu einer Gestaltung der melodischen »Gerade« führen, erläutert die zugrundeliegenden Prinzipien und Effekte jedoch nicht. Wenn Toch im weiteren Verlauf explizit auf dramaturgische Gestaltungsmöglichkeiten der Gesamtanlage durch den Melodieverlauf eingeht, bezieht er sich dabei nur auf ältere Prinzipien aus der Dramentheorie des 19. Jahrhunderts.²⁵

Die weitgehende Gleichsetzung räumlicher und zeitlicher Vorstellungen in Tochs Melodielehre beruhte auf Kategorien, die bereits nach dem Stand der Forschung zum Zeit-

21 Vgl. Toch 1923, III. Mit seinem expliziten Hinweis auf das Entstehungsdatum versucht sich Toch auch von Ernst Kurths *Grundlagen des linearen Kontrapunkts* (Kurth 1920) abzusetzen.

22 Ebd., 8.

23 Ebd., 2. Vgl. dazu aber unten die konträre Ansicht von Ernst Kurth, der zwischen musikalischem und äußerem Raum strikt unterscheidet (vgl. Kurth 1931, 116–136).

24 Vgl. Toch 1923, 4–6.

25 Vgl. ebd., 36.

punkt der Veröffentlichung brüchig waren. So warnte beispielsweise Ernst Kurth 1922 im »Vorwort zur dritten Auflage (Richtigstellung einiger Mißverständnisse)« der *Grundlagen des linearen Kontrapunkts* ausdrücklich vor einer »mechanische[n] Übertragung geometrisch-räumlicher Vorstellungen auf den Begriff der musikalischen Linie«. ²⁶ Der Begriff »linear« charakterisiere in seiner Theorie »die frei ausschwingende melodische Zeichnung«, gleichzeitig aber auch »eine bestimmte musikpsychologische Grunderscheinung [...], die Geschlossenheit des Spannungsvorgangs, der die erklingende Punktreihe durchzieht.« ²⁷ Insofern lehnte Kurth die konventionelle, auch von Toch gegebene Definition von »Melodie« ab und setzte als alternative Bestimmung: »Das Melodische ist nicht eine Zusammenfassung von Tönen, sondern ein ursprünglicher Zusammenhang, aus dem sich Töne herauslösen«. ²⁸ Dieser Zusammenhang, den Kurth auch als »Bewegungszug« charakterisiert, konstituiert sich allerdings nicht in den Tönen und ihrer Abfolge, sondern muss sich im Bewusstsein ausbilden: »die Melodie aber wird erst dem Empfinden und Verständnis aufgehen, wenn der geschlossene Zusammenhänge überstreichende Bewegungszug, der sich in den Tönen nur ausdrückt, ins Bewußtsein tritt, während sich ein Musikalischer schon bei erstem Hören oder Lesen durch den Überblick über größere Züge sogleich den ganzen Bewegungszusammenhang vergegenwärtigen kann.« ²⁹ Zwar konzidiert Kurth an anderer Stelle, dass »die musikalische Terminologie von räumlichen Ausdrücken durchsetzt« sei, ³⁰ er warnt jedoch vor einer Analogiebildung, da es sich, wie weiter unten ausgeführt werden wird, um kategorial unterschiedliche Wahrnehmungsweisen handele.

Wissenschaftsgeschichtlich ist Tochs Publikation ungeachtet ihrer Beschränkung bedeutsam, da Melodie – offenbar auch als Reaktion auf eine zunehmend stärker vom linearen Denken beeinflusste Kompositionspraxis – als Gegenstand der Musiktheorie hier explizit thematisiert wird. Die eklatanten konzeptuellen Schwächen und die Ausklammerung von Problemstellungen, die bereits zum Zeitpunkt der Veröffentlichung diskutiert wurden, ändern daran nichts. Neben dem bereits erwähnten nicht differenziert dargestellten Verhältnis zwischen notationeller Erscheinungsform und psychologischer Spannungskurve von Musik sind es Aspekte des zeitlichen Ablaufs von Musik als transitorischer Kunstform und die damit verbundenen Raumassoziationen von Musik, die bei Toch ungelöst bleiben. ³¹

Analyse

Das in Hugo Riemanns musiktheoretischen Schriften immer mitgedachte Verhältnis zwischen hörender Wahrnehmung und musiktheoretischer Begriffs- und Systembildung spielt auch bei seiner Bestimmung von musikalischer Analyse eine herausgehobene Rolle. Dabei ist um 1900 der Begriff »Analyse« mit dem heutigen Verständnis nur partiell deckungsgleich. Denn in der fünften Auflage seines Musiklexikons wird im Lemma »Analy-

26 Kurth 1922, XIX.

27 Ebd.

28 Ebd., 18.

29 Ebd.

30 Kurth 1931, 117.

31 Für eine tiefergehende Analyse von Tochs Konzept der Melodielehre vgl. Polth 2007.

se« sowohl die Analyse der Zusammensetzung eines Tons im Hinblick auf seine Partialtöne als auch die technisch-ästhetische Analyse von Kunstwerken behandelt:

1) Die A. der Klänge durchs Ohr ist die Unterscheidung der in dem einzelnen Tone (Klange) unserer Musikinstrumente enthaltenen Partialtöne. [...] – 2) Die technisch-ästhetische A. von Musikwerken ist die Untersuchung ihres formalen Aufbaues sowohl hinsichtlich der Gliederung der Themen in Phrasen und Umbildung, als auch der Periodenbildung, Modulationsordnung (vgl. z. B. die Analysen von J. S. Bachs ›Wohltemperiertem Klavier‹ von Debrois von Brunck [1867] und H. Riemann [1890–94] sowie die analytischen Sammelwerke: H. Kretschmars ›Führer durch den Konzertsaal‹ [1887–1890, 3. Aufl. des 1. Bds. 1899] und C. Bechholds ›Konzertführer‹).³²

Während Riemann 1900 die zentrale Aufgabe der musikalischen Analyse knapp als »Untersuchung [des] formalen Aufbaues« der Musikwerke beschreibt, dabei aber auch eine ästhetische Komponente explizit einbezieht, wird die Stellung der musikalischen Analyse in der zehnten, von Alfred Einstein herausgegebenen Ausgabe des *Riemann-Musiklexikons* (1922) insofern gestärkt, als innerhalb des Eintrags die Reihenfolge der beiden Begriffsinhalte umgestellt und die musikalische Analyse (primär der Form) an erster Stelle, die physikalisch-akustische Analyse der Klänge an zweiter Stelle genannt wird. Gleichzeitig wird die Bedeutung der musikalischen Analyse als praktische Anwendung und wichtige Ergänzung der musiktheoretischen Disziplinen Harmonie- und Formenlehre sowie Lehre von Rhythmik und Metrik hervorgehoben.³³

Während in den Lemmata der beiden Ausgaben des Lexikons die musikanalytische Tätigkeit primär als eine Untersuchung der syntaktischen und tonalen Gliederung und Phrasierung von den kleinsten Einheiten über die Prinzipien ihrer Synthese bis zum gesamten formalen Aufbau eines Werkes erscheint und auf die Funktionen der klanglichen Realisierung und rezipierenden Wahrnehmung nicht eingegangen wird, argumentierte der Riemann-Schüler Gustav Becking 1919, Riemanns analytische Untersuchungsmethode und Interpretation musikalischer Werke habe sich vom Ende des 19. Jahrhunderts bis zu dessen letzten Veröffentlichungen signifikant weiterentwickelt, und sie habe zuletzt die Bedeutung des hörenden Erlebens von Kunstwerken für die Interpretation nachdrücklich hervorgehoben.³⁴ Beim Hören handelt es sich dabei keineswegs um ein bloßes Wahrnehmen akustischer Daten, sondern um aktives, beziehendes und somit sinnstiftendes Erkennen, das Voraussetzung für die Auffassung von Zusammenhängen und somit des musikalischen Kunstwerkes sei. Die Herausforderung liege darin, dass klingende Musik nicht notwendigerweise eine eindeutige Auffassung hervorbringe, weil das beziehende Erkennen differenzierte Gewichtungen einschließe und zudem Zusammenhänge auch zwischen weit entfernten Momenten herstellen und Mehrdeutigkeiten auflösen müsse:

Alles, was nicht am augenblicklichen Schalleindruck hängt, das fortwährende Verknüpfen von Dagewesenem mit Geschehendem, das Einstellen jedes Teilchens in den Zusammenhang, die Orientierung, wohin der Weg geht, das Beziehen aller Werte auf vorläufige und endgültige Schlüsse, kurz, eben das, wozu ein passives Verhalten, das nur den sich abwickelnden Eindrücken folgte, nicht im Stande wäre. Es liegt hier die systematische Überwindung der naiven Anschauung, das ganze Tonstück sei eine Aneinanderreihung seiner größeren und kleineren Teile, zugrunde. Nicht vielleicht so sehr die Wichtigkeit der psychischen Aktivität an sich, als der Umstand, daß weitaus die meisten der im Musikerlebnis erfaßten Beziehungen nicht zwischen den

32 Riemann 1900, 30f.

33 Riemann 1922, 29.

34 »Das ›Hören‹ Riemanns ist das ›Musikerleben‹«, Becking 1918/19, 591.

einander wirklich unmittelbar folgenden Teilchen des Tonstücks liegen, sondern in vielen ›Schichten‹ sich durch das ganze Kunstwerk hinziehen, so daß sie bei passiver Einstellung des Hörens gar nicht bis ins Erlebnis gelangen könnten.³⁵

Dabei spielt es nach Becking keine Rolle, ob die Auffassung vertreten wird, die Beziehungen seien im Kunstwerk gegeben, oder die Ansicht, die psychischen Reaktionen des Subjekts machten diese Beziehungen dem Rezipienten überhaupt erst zugänglich. Essenziell für Riemann und Becking ist aber die Überzeugung, dass sich die Analyse allein auf die Struktur des Kunstwerkes und – in Abgrenzung zur psychologischen Ästhetik – nicht auf dessen Inhalt richten müsse:

Zur Struktur des Kräftesystems, als welches sich uns das Tonstück darstellt, vorzudringen, die innere Ordnung und Gesetzmäßigkeit aufzudecken, Elemente und höhere Bildungen zu bestimmen, Zusammenhänge klarzustellen, das und vieles Ähnliche soll von der Analyse geleistet werden.³⁶

Indem Analyse diesen Anspruch erfüllt, trägt sie – so Becking – maßgeblich zu einem vertieften Erleben und Verstehen von Kunstwerken bei, und zwar sowohl als Leitfaden für die musikalische Interpretation als auch als Hinweisgeber für ein angemessenes musikalisches Hören. Denn ihre Rolle erfülle sich nicht in einem bloßen Erklären kompositionstechnischer Aspekte, sondern zur Analyse gehöre auch die Betrachtung der Wirkung von Kunstmitteln in ästhetischer Hinsicht: Becking spricht unter Verweis auf Riemann von einem »Dualismus der Aufgabe der Analyse«, die Aspekte der »Kunstlehre« und »Ästhetik« zusammenbringe.³⁷ Gleichzeitig betont Becking, dass das Erlebnis von Kunstwerken vielschichtig sei, auch von den Fähigkeit des Hörers abhängen und nicht immer entschieden werden könne, welches Erlebnis oder welche »Leseweise« am adäquatesten sei, während aber eine vertiefte Werkkenntnis stets Eingrenzungen und Annäherungen ermögliche.³⁸

Diese theoretischen Überlegungen konkretisiert Becking im zweiten Teil seines Essays an einigen Beispielen. Ihren Ausgangspunkt nehmen seine Illustrationen bei Riemanns Analyse des Beginns des langsamen Satzes (Adagio) von Beethovens Klaviersonate d-Moll op. 31/2, und sie weiten sich schnell aus auf grundsätzliche Überlegungen zu Riemanns Auffassung von Metrik und Phrasierung.³⁹ Insbesondere die Herausforderungen, die bei der Anwendung metrischer Prinzipien auf konkrete musikalische Situationen entstehen und die eine differenzierte Berücksichtigung der Wechselwirkung von Metrik mit Form, Rhythmik und Dynamik verlangen, um die interne Gliederung innerhalb der Grundform, aber auch Zusammenhänge höherer Ordnung (d. h. über die achttaktige Periode hinaus) erkennen zu können, lassen sich Becking zufolge kaum allein durch die Anwendung schematischer Modelle einlösen. Zwar bleibe bei der metrischen Bestimmung der jeweiligen Situation das »normative Grundschema« Orientierungspunkt;⁴⁰ erstens sei dieses an

35 Ebd., 591. Becking konzidiert, dass sich Riemann zeitlebens mit dem Aspekt des hörenden Erfassens von Musik beschäftigt habe, sieht aber beim späten Riemann eine weitere qualitative Aufwertung dieser Fragen.

36 Ebd., 594.

37 Ebd., 588.

38 Ebd., 592 f.

39 Vgl. ebd., 593; vgl. dazu Riemanns Analyse in Riemann 1920, 395–405 und die neue Diskussion in Burnham 2014.

40 Becking 1918/19, 598.

stilistische Grundsätze gebunden (und unterliege damit einem historischen Wandel), zweitens seien das übergeordnete normative Grundschema und die individuelle konkrete Gestaltung des Kunstwerks nicht deckungsgleich. In diesem Spannungsverhältnis gebe das aktive Hören, durch das man sich immer tiefer in die Struktur der Komposition hineinarbeiten könne, wichtige Hinweise darauf, welche Beziehungen und Verknüpfungen die musikalische Analyse genauer untersuchen und begrifflich-argumentativ herausarbeiten solle. So versucht Becking in diesem Aufsatz zwischen Intuition und Erlebnis des Werkes einerseits und einem wissenschaftlich abgesicherten Begriffsapparat und methodologischem Vorgehen andererseits zu vermitteln.

Dieser Vermittlungsversuch führte wenige Jahre später in der Studie *Der musikalische Rhythmus als Erkenntnisquelle* (1928) zu einem neuen Ansatz. Becking geht hier von der These aus, dass sich personal- und epochenstilistische musikalische Merkmale insbesondere in sogenannten »Unterströmungen«, d. h. Bewegungen, die weder an der Anordnung der Tonhöhen noch an deren rhythmischen Werten fest gemacht werden können, manifestierten.⁴¹ Obwohl solche Unterströmungen an der Oberfläche einer Komposition nicht konkret festzumachen sind, bilden sie dieser Theorie zufolge dennoch einen charakteristischen Zusammenhang zwischen einzelnen Elementen, Phrasen, Abschnitten etc. einer Komposition aus. Da sie aber nicht durch die westliche Musiknotation ausgedrückt werden können, muss das »Miterfassen der immanenten Strömungen« von Interpret*innen und Hörer*innen geleistet werden.⁴² Um die Besonderheiten dieses musikalischen Flusses zu erfassen, entwickelte Becking im Anschluss an Arbeiten des Mediävisten und Sprachwissenschaftlers Eduard Sievers sogenannte »Schlagfiguren«, die die Verläufe dieser Unterströmungen – geordnet nach Epochen sowie National- und Personalstilen – sichtbar, differenzierbar und nachvollziehbar machen sollen.⁴³ Jede dieser Kurven prägt eine für den jeweiligen Aspekt charakteristische Linienführung aus, die den typischen Schlag und die »Schwere« der Musik nachzeichnet.⁴⁴ Zwei Aspekte sind in diesem Zusammenhang wichtig. Erstens beansprucht Becking mit seinen Schlagfiguren, einen musikalischen Aspekt, der zwar unmittelbar wirkt und hörend nachvollziehbar ist, sich aber der konventionellen Analyse entzieht, der Musiktheorie verfügbar zu machen.⁴⁵ Zweitens erscheint Beckings Entwurf als Teil jener übergeordneten Tendenz der Zwischenkriegszeit, die Erscheinung und Wahrnehmung von Musik umfassend als theoretischen Gegenstand zu begreifen und subtile Differenzierungen, die sich nicht im Notenbild widerspiegeln, fassbar werden zu lassen und theoretisch zu reflektieren. Sein Ansatz, den er nach eigener Aussage zwischen 1919 und 1921 entwickelte, ist zweifelsohne paradigmatisch für diejenigen innovativen Ansätze der Musiktheorie der 1920er Jahre, die Spannungen und dynamischen Prozesse musikalischer Abläufe beschreiben und sichtbar machen wollten. Aus heutiger Sicht erscheint Beckings Theorie insofern problematisch, als er eine Typolo-

41 Becking 1928, 9.

42 Ebd.

43 Vgl. die »Historische Tabelle der Schlagfiguren« ebd., 216 f. Sievers hat Beckings Ansatz seinerseits aufgenommen und für die Charakterisierung klanglicher Verläufe weitere sogenannte »Becking-Kurven« entwickelt.

44 Vgl. beispielsweise zur kontrastierenden Personalkurve Beethovens und Mozarts ebd., 38.

45 Ergänzend sei angemerkt, dass Becking diese musikalischen Merkmale auch geistesgeschichtlich interpretierte und eine Typologie der Haltung des »Komponisten« zum »Gegebenen«, des »Ich« zur »Welt« und des »Geistes« zur »Natur« (ebd., 72 f) entwarf.

gie entwickelte aufgrund nur subjektiv wahrnehmbarer – und somit nicht allgemeingültig verifizierbarer – »Unterströmungen«, deren textuelle wie durch Symbole angestrebte Beschreibung rudimentär bleibt und allenfalls als eine Annäherung charakterisiert werden kann. Ungeklärt bleiben in seinem Entwurf zudem die Bestimmung der Interpretation sowie die Voraussetzungen des wahrnehmenden Hörens, und damit zwei Aspekte, die zu den Grundpfeilern seiner Theorie gehören.

II. GRUNDKATEGORIEN

Der künstlerische Innovationsschub, der für die Entfaltung der vielseitigen Musikkultur der Weimarer Republik, der jungen Republik Österreich und der Schweiz während der Zwischenkriegszeit mitentscheidend war, führte neben einer Erweiterung der oben thematisierten Aspekte dazu, dass Konzepte, Kategorien und Auffassungen der etablierten, sich primär mit der Tonalität befassenden Musiktheorie in Frage gestellt wurden. Denn kompositorische Innovationen und neue wissenschaftliche Perspektiven unterminierten bisherige noch aus dem 19. Jahrhundert stammende Gewissheiten gleichermaßen und grundsätzlich. Dabei wurde die Fragestellung, wie Musik wahrgenommen und gehört werde, aus unterschiedlichen Perspektiven aufgegriffen und vielfach ins Zentrum der Überlegungen gerückt. Im Anschluss an die hörphysiologischen Forschungen des »Diskursivitätsbegründers« Hermann von Helmholtz⁴⁶ und die psychophysikalisch orientierten Forschungsprojekte im 19. und frühen 20. Jahrhundert⁴⁷ blieb die Frage des Hörens und Wahrnehmens von Musik in den 1920er Jahren weiterhin virulent und entwickelte sich zu einem zentralen thematischen Impuls für das musiktheoretische Denken der Zeit.⁴⁸ Allein die Persistenz, mit der dieser Aspekt thematisiert wurde, spricht für die These, dass mit den Reaktionen auf diese Problemstellung auch eine Kompensation für den drohenden vollständigen Verlust hergebrachter musiktheoretischer Paradigmen angestrebt wurde. Die aufgrund einer stärkeren Berücksichtigung der Bedingungen von sinnlicher Wahrnehmung und einer Neuinterpretation der Funktion des aktiven Hörens bestehende Chance einer Neubewertung fundierender Kategorien von Musik wurde allerdings nur selten konsequent genutzt.

Raum

Erich M. von Hornbostel setzte die Fähigkeit des visuellen Sinns, Objekte zu bilden, der Dynamik des akustischen Sinns entgegen; beide würden sich zwar nicht in allen Punkten, aber zumindest in einem wesentlichen unterscheiden: »Die Augenkünste bilden Gegen-

46 Grundsätzlich zur wissenschaftlichen Bedeutung Hermann von Helmholtz' vgl. Kursell 2018; zum Begriff »Diskursivitätsbegründer« ebd., 303.

47 Vgl. dazu grundlegend Hui 2013.

48 Die Auseinandersetzung mit Formen des Hörens schlägt sich auch in der musikgeschichtlichen Betrachtungsweise nieder. Heinrich Bessler (Bessler 1926) vertrat bereits in den 1920er Jahren die These, dass »aktive« und »passive« Formen des Hörens gebunden seien an historisch wechselnde, charakteristische gesellschaftliche Rezeptionsformen von Musik, die – wie sein Gegensatzpaar »Umgangsmusik« und »Darbietungsmusik« zeigt – auch auf die Musik selbst Einfluss nähmen. Hörweisen könnten somit auch als Kategorien für musikgeschichtliche Gliederung herangezogen werden.

stände [...]. Die Tonkunst bildet Geschehnisse«. ⁴⁹ Während der Schall zwar innerhalb eines Hörraums lokalisiert und in seiner Ausbreitung wahrgenommen werden kann, vermag der akustische Sinn keine Figuren oder Gestalten zu erkennen:

Ein Schall mag rund sein, kugelig wie ein Tropfen, rechts oder links von mir, weit oder nah, punktförmig oder ausgebreitet – es gibt einen Hörraum, aber in diesem Raum ist kein Viereck möglich und kein Würfel. ⁵⁰

Sofern Hornbostels Beobachtung anerkannt wird, hat dies unmittelbare Konsequenzen für das musiktheoretische Denken. So werden beispielsweise Motive in der Musiktheorie häufig als relativ stabile Objekte aufgefasst, im Rahmen von motivisch-thematischen Analysen zur besseren Verständigung mit Labels versehen (a, b usw.), in Submotive fragmentiert und ihre Verwendung innerhalb der Komposition dokumentiert. Obwohl Motive, wie Hornbostel argumentiert, in ihrer Ausdehnung nicht wie Raumformen wahrgenommen werden können, werden sie seitens der Musiktheorie häufig vergegenständlicht. Das Bewusstsein dafür, dass »das auf einmal Vorgestellte [...] ein Verlauf mit seinem Tempo und seiner Dauer, eine Bewegung mit all ihrer Bewegtheit« ist, kann dabei verloren gehen. ⁵¹ Doch ähnlich wie bei bestimmten Wahrnehmungsparadoxen – erinnert sei beispielsweise an die sogenannten ›Kippfiguren‹ wie den ›Hase-Enten-Kopf‹ – sind wir unserer Wahrnehmung nicht vollständig ausgeliefert, sondern können sie mit beeinflussen. Bei der Kippfigur ›Hase-Enten-Kopf‹ lassen zwei verschiedene Betrachtungsweisen das Bild als Darstellung entweder eines Hasen- oder eines Entenkopfes erscheinen; ⁵² es handelt sich dabei um einen sogenannten Aspektwechsel. Entscheidend ist, dass es sich sowohl bei doppeldeutigen optischen Wahrnehmungen wie bei der bekannten ›Hase-Enten-Kopf‹-Zeichnung als auch bei der Wahrnehmung musikalischer Einheiten – als Gestalt oder als zeitlicher Verlauf – um Wechsel der Wahrnehmungsweisen handelt, um ein »Wahrnehmen als«, das bewusst beeinflusst werden kann.

Eine ähnliche Doppeldeutigkeit zeigt sich bei den in den 1920er Jahren auch die Musiktheorie beeinflussenden gestalttheoretischen Konzepten. Vereinfachend dargestellt geht die Gestalttheorie davon aus, dass bei der Wahrnehmung beispielsweise melodischer Verläufe im Bewusstsein musikalische Gestalten entstehen. Während im zeitlichen Vollzug einer Melodie beim hörenden Erfassen mehr die einzelnen Momente (Töne, Intervalle, Verlauf etc.) hervortreten, formt das Bewusstsein aus den momentanen und in Hinblick auf die Sinneinheit einer Phrase nur unvollständigen Wahrnehmungen eine Gestalt, die immer vollständiger als musikalischer Gesamteindruck hervortritt und die Einzeleindrücke überschreibt. ⁵³ Dieser Gesamteindruck (einer Melodie), in dem die Einzelmomente (Tonreihe, Intervalle, Rhythmus) zunächst aufgehoben sind, kann anschließend wiederum analytisch in einzelne Komponenten zerlegt werden. Im Unterschied zu den Aspekten der visuellen Kippfigur handelt es sich beim Hören von Musik um zwei Modalitäten der Wahrnehmung, die unterschiedliche Auffassungen eines melodischen Verlaufs erzeugen.

49 Hornbostel 1925, 296.

50 Ebd.

51 Ebd.

52 Zur Illustration vgl. etwa https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Kaninchen_und_Ent_e.png (12.12.2021).

53 Vgl. dazu Wörner 2008; zum ideengeschichtlichen Einfluss der Gestalttheorie vgl. Ash 1995.

Während Hornbostel seine Theorie aus eigenen experimentellen Versuchen zur Verbreitung von Schall entwickelt und seine Ergebnisse somit empirisch und naturwissenschaftlich fundiert, stellen sich die Überlegungen zum musikalischen Raum in der Musiktheorie insgesamt wesentlich uneinheitlicher dar.⁵⁴ Wie bereits erörtert wurde, ist die beispielsweise von Toch vollzogene Analogiebildung zwischen Raum- und Zeitkategorien schief. Ein differenzierterer, aber nicht minder problematischer Versuch, Zeit- und Raumkonzepte für die Beschreibung und Kategorisierung von Musik fruchtbar zu machen, findet sich in einer der Hauptschriften der in den 1920er Jahren lebhaft diskutierten musikästhetischen Richtung der musikalischen Phänomenologie.⁵⁵ In *Von den Naturreichen des Klanges* (1925) vertritt Paul Bekker die These, die musikgeschichtliche Entwicklung lasse eine »Wandlung des Klangempfindens von der Zeit- zur Raumempfindung« erkennen;⁵⁶ der Umschlag komme geradezu einem Paradigmenwechsel gleich. Diese These beruht auf Bekkers Auffassung, die im Laufe der geschichtlichen Entwicklung eingetretene Stärkung statischer und dynamischer »Raumempfindungsnormen« sei die Voraussetzung von und korrespondiere mit dem Ausbau von »Raumempfindungsformen«, worunter er »die Formenwelt des instrumentalen Klangphänomens« versteht.⁵⁷ Allerdings beruht dieser musikgeschichtliche Gliederungsversuch auf wenig überzeugenden Grundannahmen. So soll das klangliche Raumempfinden durch die »gravierende Kraft des Basses«, den »Konsonanz- und Dissonanzbegriff«, die »Tonleitern als räumliche Entfernungsschematisierung der Töne« und die »Transposition und Temperierung als Mittel der Klangausgleichung« zum Ausdruck gebracht werden; die Bewegung im Raume durch rhythmische und melodische Mittel, Tonstärkenbewegung und koloristische Tonfarbenbewegung.⁵⁸ Bei Bekkers Beschreibung der Verfasstheit von Musik in der neueren Musikgeschichte handelt es sich demnach um hypothetische Setzungen, die weder genauer ausgeführt noch stichhaltig begründet werden.

Differenzierter wurde der Sachverhalt, dass Wahrnehmung von Musik, sofern die letztere nicht nur innerlich gehört wird, zwar auf Schallereignissen basiert, aber mit diesen nicht gleichgesetzt werden kann, in dem fraglichen Zeitraum von anderer Seite erörtert. In der Theoriebildung der Tonphysiologie, aber auch der Musiktheorie/Musikpsychologie wurden verschiedene Ansätze verfolgt, um zu erklären, wie der Übergang vom akustischen Ereignis zu sinnvoll strukturierter Musikwahrnehmung funktioniert und welche Rolle Raumkonzeptionen dabei spielen. Als ein Hauptvertreter der sogenannten »Energetik«⁵⁹ bezog Ernst Kurth auch zu den oben angesprochenen Themenkomplexen »Melodie« und »Hören« differenziert Stellung. Da seine Position deutlich von den bislang diskutierten abweicht und seine Publikationen, insbesondere *Grundlagen des Linearen Kontrapunkts* (1917) und *Romantische Harmonik und ihre Krise in Wagners »Tristan«* (1920) in den 1920er Jahren im deutschsprachigen Raum außerordentlich breit rezipiert wurden, soll auf einige Aspekte seiner Überlegungen etwas ausführlicher eingegangen werden.

54 Für einen Überblick über die Entwicklung der Raumkonzeption in der Musikwissenschaft vgl. Noeske 2013.

55 Vgl. für eine detaillierte und kritische Darstellung aller unter dem Stichwort »musikalische Phänomenologie« entwickelten Konzepte Steege 2021.

56 Bekker 1925, 31.

57 Vgl. ebd., 17–29.

58 Ebd., 18f.

59 Schäfke 1964, 394.

Kurths sämtlichen theoretischen Schriften liegt ein Konzept von Musik zugrunde, das zwischen dem Bereich der klingenden Töne in der realen (äußeren) Welt und dem der inneren Empfindung bzw. Vorstellung unterscheidet. Diese beiden Sphären – äußere und innere Welt – sind zwar aufeinander bezogen, stehen aber, so Kurth, in keinem Spiegelverhältnis zueinander. Ausgangspunkt von Kurths Überlegungen ist seine Überzeugung, dass der Ton an sich, der die Grundlage der Musik darstelle, bzw. der Toneindruck »in der inneren Verarbeitung [des/der Hörenden] vergegenständlicht« werde.⁶⁰ Diese Vergegenständlichung entspricht erstens nicht den physikalischen Gegebenheiten: Töne entstehen zunächst einmal durch Schwingungen und bestehen aus Partialtönen. Zweitens – und folgenreicher – stellt Kurth die These auf, häufig Tönen zugeschriebene Merkmale wie etwa Elastizität, Gravitation, Stofflichkeit, Räumlichkeit, Energieaufspeicherung seien »ein Trugeindruck, und doch nicht eine bloße Begleiterscheinung; vielmehr liegen in alledem konstituierende Momente, ohne die die ganze Musik aus unserm Bewußtsein verschwände«. ⁶¹ In diesen »konstituierenden Momente[n]« spiegele sich auch die Psyche; während die Lehre von den Tonempfindungen die Wirkung von Tönen auf das Musikerlebnis untersucht hat, stellt für Kurth das aus unserer Psyche kommende Hineindenken in die Töne, das Züge von manipulatorischer Ausdeutung aufweist, ein zentrales Element für die Musikpsychologie dar: »Die Lehre von den Tonempfindungen sieht nur die Lebensenergie, die wir vom Ton empfangen; es gibt aber auch eine, die wir dem Ton einhauchen. Jene Erscheinungen sind also in der realen Außenwelt nicht vorhanden und erst psychisch eine Realität«. ⁶² Oder, in einer Sentenz gefasst: »Wie sie [die Musik] sich dort [in der Tonpsychologie] auf Wellenlehre und Schall gründete, so hier [in Kurths Konzeption der Musikpsychologie] auf ›Willenlehre‹ und Schall«. ⁶³ Indem Kurth, Schopenhauer rezipierend, die klingende Musik der äußeren Welt als verzerrten Ausfluss innerer Empfindungen auffasst, bestimmt er als tatsächliches Zentrum von Musik die innere Welt (von Komponist*innen, Interpret*innen, Hörer*innen). Kurths Auffassung richtet sich dabei auch gegen die durch Riemanns Schriften vermittelte Vorstellung, die »›Aktivität des Hörens‹ [sei] rein intellektueller Natur«. ⁶⁴ Vielmehr sei ein wesentlicher Teilbereich der Musikpsychologie die »Lehre von den energetischen Erlebnissen«, die zwar in den »klingenden Musikelementen« aufscheinen und in dieser objektivierten Form »verstandesmäßig verarbeitet werden können«, aber dennoch »im allgemeinen nur zu dunklen Vorstellungen« im (aufnehmenden) Subjekt gelangten. ⁶⁵ Im Anschluss an Illo Peters' *Die Grundlagen der Musik* (1927) hält Kurth Erlebnisse ebenso wie Gefühle und Fantasien für vieldeutiger als Vorstellungen, die aber wiederum weniger eindeutig sind als der Intellekt. ⁶⁶ Folgerichtig definiert er als Aufgabe der Musikpsychologie (mit Auswirkungen auf die Musiktheorie), eine differenziertere Auffassung von dieser tieferen, verborgenen Dimension von Musik zu entwickeln sowie angemessene Begriffe und Konzepte aus dieser Erkenntnis heraus zu formulieren.

60 Kurth 1931, 1.

61 Ebd., 11.

62 Ebd., 11 f.

63 Ebd., 51.

64 Ebd., 47.

65 Ebd.

66 Ebd., 47 f., Anm. 2.

In seiner letzten Publikation, der *Musikpsychologie*, die als Versuch gelesen werden kann, musiktheoretische Basisbegriffe auf eine neue Grundlage zu stellen, bestimmt Kurth den zentralen Gegenstand seiner Ausführungen als »Lehre von den energetischen Erlebnissen«. ⁶⁷ Unter der Voraussetzung der oben skizzierten Prämissen stellt sich für ihn die Leitfrage, wie »energetische Erlebnisse« – die die Grundlage musikalischen Empfindens und musikalischen Verstehens bilden – erstens unsere Musikauffassung beeinflussen und zweitens welche Kategorien dafür maßgeblich seien. Für Kurth bilden ›Kraft‹, ›Raum‹ und ›Materie‹ und deren Zusammenspiel die drei Parameter, die in die Betrachtung einbezogen werden müssen, um Gesetze der Musik angemessen formulieren zu können. Denn die bislang dominierende Vorstellung, das Grundelement von Musik sei klingende »Materie«, die »verarbeitet« werde, verfehle die eigentümliche Disposition von Musik. ⁶⁸ Ebenso problematisch sei eine Analogiebildung zwischen der Vorstellung des äußeren Raumes und dem musikalischen Raum. Während »Kraft« unmittelbar erfüllt werden könne, handele es sich bei »Raum und Materie« um »Erscheinungen einer Zwischenschicht zwischen unbewußten Tiefenvorgängen und der eigentlichen Klangwelt«. Jedoch seien auch »Raum- wie Materieempfindungen in der Musik psychologische Phänomene, Grundfunktionen des Hörens«. ⁶⁹

Wie Kurth seine Grundkategorien Materie, Raum, Kraft aufeinander bezieht, kann an dieser Stelle nicht ausführlich dargestellt und erörtert werden. Im Zusammenhang der Themenstellung soll nur versucht werden, seine Auffassung der Beziehung von Melodie und musikalischem Raum zu diskutieren.

Im Gegensatz zu Hornbostel richtet sich Kurths Aufmerksamkeit nicht auf den äußeren Raum und die Ausbreitung von Schallereignissen; zudem warnt Kurth immer wieder vor einer Gleichsetzung von Raumvorstellung mit Assoziationen eines musikalischen Raums. Zwar liege durch das Eindringen räumlicher Vorstellungen, durch die Verwendung konventioneller Metaphern bei der Beschreibung von Musik (wie »aufsteigende« oder »absteigende« Melodie) und durch musiktheoretische Begriffe, die von räumlichen Vorstellungen geprägt seien, eine Analogie nahe; diese gehe aber an dem Sachverhalt eines musikalischen Raumes vorbei. Der letztere zeichne sich insbesondere durch Undeutlichkeit aus. ⁷⁰ So existiere eine musikalische Linie nicht im zwei- oder dreidimensionalen Raum; charakteristisch sei vielmehr ihr Bewegungsmodus, der sich aber wiederum nicht auf einen realen Raum beziehen lasse. Indem Kurth die Valenz gängiger, den geometrischen und den musikalischen Raum analog auffassender Vorstellungsaspekte einer melodischen Bewegung weitgehend falsifiziert, stärkt er seine eigene These, beim musikalischen Raum handele es sich maßgeblich um einen »psychischen ›inneren‹ Raum, in dem sich die musikalische Dynamik abspielt«; diese Auffassung kann im Übrigen auf alle musikalischen Parameter (Melodie, Intervalle, Harmonik, Rhythmik, Klang) übertragen werden. ⁷¹ Da allerdings unsere Musikauffassung auch durch Assoziationen mit äußeren Raumvorstellungen beeinflusst wird, vermischen sich in der Wahrnehmung beide Raumvorstellungen:

67 Kurth 1931, 47.

68 Vgl. ebd., 76.

69 Ebd., 116. Zur Konzeption des musikalischen Hörens bei Kurth vgl. Wörner 2014.

70 Vgl. Kurth 1931, 119.

71 Ebd., 127.

Es gibt eben nicht nur jenen anschaulichen Raum, der von außen ins musikalische Vorstellungsleben hereingezogen wird; es existiert auch ein Raum der inneren Gehörswelt als selbständiges musikpsychologisches Phänomen. [...] Allen diesen Erscheinungen gegenüber [die dem Denken eigenen räumlichen Hilfsvorstellungen; sowie dem Sehraum, Tastraum und Gehörsraum, F. W.] wäre bei den inneren psychischen Raumeindrücken der Musik wohl am besten vom »energetischen Raum« zu sprechen, da er unmittelbar aus den psychischen Bewegungsenergien hervorgeht.⁷²

Kurth stellt sich den »energetischen Raum« offenbar so vor, dass sich dieser durch Kraftfelder der Musik in unseren Empfindungen bzw. Vorstellungen konstituiert. Dieser energetische Raum ist also nicht von vornherein gegeben, sondern wird durch die Musik entworfen und unterliegt auch Veränderungen durch die Musik. Diesem Konzept eines energetischen Raums entspricht Kurths Idee eines »energetischen Hörens«.⁷³ Das musikalische Hören, also die aktive Wahrnehmungsweise, durch die akustischen Daten eine musikalisch sinnvolle Struktur gegeben wird, ist nämlich nicht als eindimensionaler zeitlicher Verlauf aufzufassen. Vielmehr entstehen bei der Konstitution und dem Nachverfolgen von sogenannten Spannungskurven, d. h. von größeren Einheiten, zusammenschließende Bögen, mehrspurige Hörverläufe. Analog zum Erfassen kleinerer Formabschnitte (Themen etc.) und deren gleichzeitiger Verortung in großformalen Abläufen geht Kurth davon aus, dass auf verschiedenen Ebenen mehrere Spannungskurven gleichzeitig ablaufen können. Durch die Fähigkeit, mehrspurig hören zu können (Kurth nennt antizipierendes »Voraushören«, »Nebenher-Hören« und modifizierendes »Zurückhören«) und diese Hörweisen zu synthetisieren, beruht sogar das Hören einer melodischen Linie auf komplexen Eindrücken. Und es ist die Aufgabe der musikalischen Analyse, diese Vielschichtigkeit des Hörens und der musikalischen Prozesse in die Deutung des Musikwerks mit einzubringen.

Tonraum

Ungeachtet der weiten Popularität, der sich Kurths musiktheoretische Werke in den 1920er Jahren erfreuten, wurden seine Überlegungen auch sehr kritisch und ablehnend beurteilt. Abschließend sei hier knapp auf Heinrich Schenker eingegangen, der Kurths Psychologisierung der Musiktheorie nichts abzugewinnen vermochte. Schenker konzipierte seine eigene Theorie nach vermeintlichen Gesetzen der Natur. Basierend auf der Obertonreihe stellte er fest: »Der Klang in der Natur ist ein Dreiklang«, der, angeordnet innerhalb einer Oktave, in sukzessiver Ausfaltung den »Tonraum« schafft.⁷⁴ Die »Urlinie« durchläuft diesen Tonraum und »bringt den Klang so erst zum Ausdruck, zum Bewußtsein«.⁷⁵ Komponist*innen sind an die Gegebenheiten von Tonraum und Urlinie gebunden; ihre Aufgabe besteht in der Gestaltung dieser Gegebenheiten, und ihre Fähigkeiten hängen mit ihrem Bewusstsein des Tonraums zusammen:

72 Ebd., 134–136.

73 Ebd., 258.

74 Vgl. Schenker 1924, 49.

75 Ebd.

Nur das Genie ist mit dem Tonraumgefühl begnadet. Es ist sein *Aprioricum* genau so, wie jedem Menschen schon aus seinem Körpergefühl heraus die Begriffe des Raumes (als Ausdehnung seines Körpers) und der Zeit (als Wachstum und Werden des Körpers) a priori eingeboren sind.⁷⁶

Ein ausgeprägtes Gefühl für den Tonraum und dessen Ausfüllung durch die Uralinie wird daher zur Voraussetzung dafür, auf den Gesetzen der Natur basierende Kunstwerke zu schaffen. Aus der Perspektive der Wahrnehmung von Musik kommt es wiederum darauf an, diese Strukturen hörend zu erfassen, und die Schenker'schen Werkanalysen zielen auch darauf ab, Interpret*innen, Herausgeber*innen und Hörer*innen zu einem angemessenen Verständnis der Kompositionen anzuleiten.⁷⁷ Die schärfste explizite Kritik an Kurth findet sich bei Schenker in einem Essay über J. S. Bachs Violin-Solosonaten. Ausgehend von längeren Passagen aus *Grundlagen des Linearen Kontrapunkts* wirft Schenker Kurth vor, die von ihm konstatierten Bewegungen in der Musik blieben wie seine Begriffe unbestimmt, um polemisch dagegenzusetzen:

Die Bewegung in der Musik ist mehr als Bewegung an sich, sie ist eine bestimmte Bewegung. Die Bestimmtheit der Bewegung rührt davon her, daß sie jederzeit einen bestimmten Klang erfüllt. Die Bestimmtheit des Klanges aber hat die Natur uns geschenkt, und so geht nun von einem bestimmten Dreiklang der Natur [...] die entscheidende Bestimmtheit jener Bewegung aus, die im besonderen der Inhalt der Musik ist. Erst durch eine erlesene, künstlerisch bewußt in bestimmten Grenzen gehaltene Bewegung hat sich ja die Musik aus ihrer ursprünglich ziellos fließenden Bewegung zur Kunst erhoben.⁷⁸

Das Zitat, in dem wesentliche Aspekte von Schenkers Theorie *in nuce* zusammengefasst sind, lässt keinen Zweifel an den gegensätzlichen Auffassungen dieser beiden Theoretiker, die mit ihrem kontrastierenden Zugriff auf Musik zu den bis heute anregendsten Musiktheoretikern der 1920er Jahre zu zählen sind.

SCHLUSS

Bei aller Diversität der hier kursorisch erörterten theoretischen Perspektiven verbindet alle Autoren in den 1920er Jahren das Bestreben, Zugänge zum musikalischen Werk durch eine im weitesten Sinne analytische Annäherung zu eröffnen. Dass diese Intention für die Zeit keineswegs selbstverständlich war, zeigt der 1930 veröffentlichte Aufsatz »Musikalische Analyse und Werturteil« von Arnold Schering.⁷⁹ Der Autor bestreitet grundsätzlich die Erkenntnisleistung musikalischer Analyse, die er als eine »musikalische Ingenieurwissenschaft« bezeichnet;⁸⁰ der Wert des musikalischen Kunstwerks – also nach Scherings

76 Ebd., 50.

77 Vgl. Schenker 1922. Autoren, die nach Schenkers Verständnis diese Aufgabe nicht erfüllen, werden auch dementsprechend angegangen: So wird Riemann als »Ohrfinsterling« abgekanzelt (ebd., 24).

78 Schenker 1925, 95.

79 Vgl. Schering 1930. Bei Schering handelt es sich um einen zu Beginn des 20. Jahrhunderts hochgeschätzten Musikwissenschaftler, der noch in den 1920er Jahren zu den einflussreichsten Fachvertretern im deutschsprachigen Raum zu zählen ist. Erst durch seine Beethoven-Interpretationen (*Beethoven und die Dichtung*, 1936) geriet er aufgrund seiner methodologisch unfundierten und geradezu abenteuerlichen Beethoven-Deutungen ins Abseits; heute gilt Schering zudem aufgrund seiner Verstrickungen in den Nationalsozialismus als problematisch.

80 Zit. nach Mersmann 1935, 34.

Verständnis das Wesentliche, der geistige Gehalt – erschließe sich nur durch eine hermeneutische Deutung des vom Komponisten intendierten Inhalts. Sein Frontalangriff richtet sich explizit gegen die Arbeiten von Hans Mersmann, der in den 1920er Jahren zahlreiche analytisch orientierte Publikationen zur tonalen und zeitgenössischen Musik publiziert hatte. Mersmanns Replik auf Schering ist insofern bemerkenswert, als hier versucht wird, die Aufgabe musikalischer Analyse im Kontext der 1920er Jahre zu situieren und neu zu begründen. Ähnlich wie Schering ist für ihn die Wertung von Musik das Ziel der wissenschaftlichen Beschäftigung; für das Erreichen dieses Ziels ist die Analyse aber ein wichtiges Werkzeug, denn sie vermag die Differenziertheit und den Grad künstlerischer Gestaltung herauszuarbeiten:

So erweist sich die Wertung von Musik als eine vielleicht höher geartete Form des Hörens. Wenn wir ein Kunstwerk gefühlsmäßig bejahen oder verneinen, so ist dies ein Teil eines gesamten und äußerst vielgestaltigen Wahrnehmungsaktes, welcher die Aufnahme durch das Ohr ebenso einschließt, wie den geistigen Apperzeptionsvorgang. Zwischen Hören, Erkennen und Werten besteht kein prinzipieller Gegensatz, sondern lediglich eine Verlagerung der Perspektive.⁸¹

Für ein werkzentriertes Vorgehen, wie Mersmann es propagiert, steht also die musikanalytische Beschäftigung ungeachtet der gewählten Analysemethode als Ausgangspunkt fest. Doch Mersmann, der auch Musikhistoriker war, denkt inklusiv: die Werkanalyse ist für ihn nicht der Endpunkt der Beschäftigung. Eine musikalische Wertästhetik schließt neben analytischen Kategorien die Untersuchung des »ideologischen«, »soziologischen«, »historischen« und »individuellen« Wertes ein.⁸² Zwar werden wir den von Mersmann genannten Wertkategorien – und zwar ›Wertkategorien‹ an sich – heute, wenn überhaupt, nur noch eine eingeschränkte Leitfunktion zuerkennen. Dass sich Mersmanns Ansatz für die Musikwissenschaft bald als anschlussfähig erwies und dabei eine Vorform eines kulturwissenschaftlichen Zugangs formulierte, verdeutlicht *pars pro toto*, dass sich musiktheoretisches Denken der Zwischenkriegszeit nicht auf Problemstellungen, die auf fünf Linien und vier Zwischenräumen verortet sind, eingrenzen lässt.

Literatur

- Ash, Mitchell G. (1995), *Gestalt psychology in German culture, 1890–1967. Holism and the quest for objectivity*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Bartók, Béla (1920), »Das Problem der neuen Musik«, *Melos* 1/5, 107–110.
- Becking, Gustav (1918/19), »›Hören‹ und ›Analysieren‹. Zu Hugo Riemanns Analyse von Beethovens Klaviersonaten«, *Zeitschrift für Musikwissenschaft* 1, 587–603.
- Becking, Gustav (1928), *Der musikalische Rhythmus als Erkenntnisquelle*, Augsburg: Filser.
- Bessler, Heinrich (1926), »Grundfragen des musikalischen Hörens«, *Jahrbuch der Musikbibliothek Peters [für 1925]* 32, 35–52.

81 Ebd., 34f.

82 Ebd., 45–47.

- Burnham, Scott (2011), »Reading between the Lines: Hugo Riemann and Beethoven's Op. 31 Piano Sonatas«, in: *Neo-Riemannian Music Theories*, hg. von Edward Gollin und Alexander Rehding, New York: Oxford University Press, 440–461.
- Eimert, Herbert (1923), »Zum Kapitel Atonale Musik«, *Die Musik* 16/2, 899–904.
- Erfp, Hermann (1927), *Studien zur Harmonie- und Klangtechnik der neueren Musik*, Leipzig: Breitkopf & Härtel.
- Hába, Alois (1927), *Neue Harmonielehre des diatonischen, chromatischen Viertel-, Drittel-, Sechstel- u. Zwölftel-Tonsystems*, Leipzig: F. Kistner und C. F. W. Siegel.
- Hamao, Fusako (2011), »Redating Schoenberg's Announcement of the Twelve-Tone Method: A Study of Recollections«, *Gamut: Online Journal of the Music Theory Society of the Mid-Atlantic* 4/1, 231–298. <https://trace.tennessee.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1060&context=gamut> (11.12.2021).
- Hauer, Josef Matthias (1925), *Vom Melos zur Pauke. Eine Einführung in die Zwölftonmusik*, Wien: Universal Edition.
- Hauer, Josef Matthias (1926), *Zwölftontechnik. Die Lehre von den Tropen*, Wien: Universal Edition.
- Hornbostel, Erich M. von (1925), »Die Einheit der Sinne«, *Melos* 4/6, 290–297.
- Hui, Alexandra (2013), *The Psychophysical Ear: Musical Experiments, Experimental Sounds, 1840–1910*, Cambridge (MA): MIT Press.
- Kursell, Julia (2018), *Epistemologie des Hörens. Helmholtz' physiologische Grundlegung der Musiktheorie*, Paderborn: Fink.
- Kurth, Ernst (1922), *Grundlagen des Linearen Kontrapunkts. Einführung in Stil und Technik von Bachs melodischer Polyphonie* [1917], 3. Aufl., Berlin: Hesse.
- Kurth, Ernst (1923), *Romantische Harmonik und ihre Krise in Wagners »Tristan«* [1920], 3. Aufl., Berlin: Hesse.
- Kurth, Ernst (1931), *Musikpsychologie*, Berlin: Hesse.
- Mersmann, Hans (1924), »Die Lage«, *Melos* 4/1, 3–6.
- Mersmann, Hans (1935), »Versuch einer musikalischen Wertästhetik«, *Zeitschrift für Musikwissenschaft* 17, 33–47.
- Noeske, Nina (2013), »Musikwissenschaft«, in: *Raumwissenschaften*, hg. von Stephan Günzel, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 259–273.
- Polth, Michael (2007), »Zwischen Gestaltpsychologie und Funktionalität. Anmerkungen zur Melodielehre von Ernst Toch«, in: *Spurensicherung: der Komponist Ernst Toch. Mannheimer Emigrantenschicksale*, hg. von Hermann Jung, Frankfurt a. M.: Peter Lang, 101–119.
- Riemann, Hugo (1900), »Analyse«, in: *Riemann-Musiklexikon* [1882], 5. Aufl., Leipzig: Hesse, 30f.
- Riemann, Hugo (1920), *L. van Beethovens sämtliche Klavier-Solosonaten. Ästhetische und formal-technische Analyse mit historischen Notizen. 2. Teil: Sonate XIV–XXVI* [1919], 4. Aufl., Berlin: Hesse.
- Riemann, Hugo (1922), »Analyse«, in: *Riemann-Musiklexikon* [1882], 10. Aufl., hg. von Alfred Einstein, Berlin: Hesse, 29.

- Schäfer, Rudolf (1964), *Geschichte der Musikästhetik in Umrissen* [1934], 2. Aufl., Tutzing: Schneider.
- Schenker, Heinrich (1922), »Die Kunst zu hören«, *Der Tonwille. Vierteljahrschrift zum Zeugnis unwandelbarer Gesetze der Tonkunst einer neuen Jugend dargebracht von Heinrich Schenker*, Heft 3, 22–25.
- Schenker, Heinrich (1924), »Erläuterungen«, *Der Tonwille. Vierteljahrschrift zum Zeugnis unwandelbarer Gesetze der Tonkunst einer neuen Jugend dargebracht von Heinrich Schenker*, Heft 8/9, 49–51.
- Schenker, Heinrich (1925), »Joh. S. Bach. Sechs Sonaten für Violine Partita III (E-Dur) Präludium«, in: *Das Meisterwerk in der Musik. Ein Jahrbuch*, München: Drei Masken, 75–98.
- Schering, Arnold (1930), »Musikalische Analyse und Werturteil«, *Jahrbuch der Musikbibliothek Peters [für 1929]* 36, 9–20.
- Schönberg, Arnold (1922), *Harmonielehre* [1911], 3. Aufl. Wien: Universal Edition.
- Schönberg, Arnold (1976), »Gesinnung oder Erkenntnis?« [1926], in: ders., *Stil und Gedanke. Aufsätze zur Musik*, hg. von Ivan Vojtěch, Frankfurt a. M.: Fischer, 209–214.
- Steege, Benjamin (2021), *An Unnatural Attitude. Phenomenology in Weimar Musical Thought*, Chicago (IL): Chicago University Press.
- Stein, Erwin (1924), »Neue Formprinzipien«, in: *Arnold Schönberg zum fünfzigsten Geburtstag, 13. September 1924* (= Sonderheft der *Musikblätter des Anbruch* 6, 286–303), Reprint in: *Von neuer Musik: Beiträge zur Erkenntnis der neuzeitlichen Tonkunst*, hg. von Heinrich Grues, Engel Kruttge und Else Thalheimer, Köln: Marcan 1925, 59–77.
- Stuckenschmidt, Hans Heinz (1920), »Melodie«, *Melos* 1/15, 334–336.
- Toch, Ernst (1923), *Melodielehre*, Berlin: Hesse.
- von der Nüll, Edwin (1932), *Moderne Harmonik*, Leipzig: F. Kistner und C. F. W. Siegel.
- Weigl, Bruno (1925), *Harmonielehre. Die Lehre von der Harmonik der diatonischen, der ganztonigen und der chromatischen Tonreihe* (Bd. 1); *Musterbeispiele zur Lehre von der Harmonik* (Bd. 2), Mainz: Schott.
- Westphal, Kurt (1926), »Impressionistische und expressionistische Lebensform«, *Melos* 5/10, 320–327.
- Wetzel, Justus Hermann (2019), »Melodie« [1925], in: ders., *Briefe und Schriften*, hg. von Klaus Martin Kopitz und Nancy Tanneberger im Auftrag der Justus-Hermann-Wetzel-Stiftung an der Universität der Künste Berlin, Würzburg: Königshausen und Neumann/Sinzig: Studio, 387–392 (Original: *Die Musik* 17/1 [1925], 250–256).
- Wörner, Felix (2008), »Der Einfluss der Gestalttheorie auf die deutsche Formenlehre-Tradition im ersten Drittel des 20. Jahrhunderts«, in: *Musiktheorie im Kontext. 5. Kongress der Gesellschaft für Musiktheorie Hamburg 2005*, hg. von Jan Philipp Sprick, Reinhard Bahr und Michael von Troschke, Berlin: Weidler, 403–415.
- Wörner, Felix (2014), »Zur Konzeption ›musikalisches Hören‹ in der Musiktheorie von Ernst Kurth«, in: *Gestalt und Gestaltung in interdisziplinärer Perspektive*, hg. von Ellen Aschermann und Margret Kaiser-el-Safti, Frankfurt a. M.: Peter Lang, 205–217.

© 2021 Felix Wörner (felix.woerner@unibas.ch)

Universität Basel

Wörner, Felix (2021), »Zu einigen Paradigmen musiktheoretischen Denkens der 1920er Jahre«, *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie* 18/2, 13–33. <https://doi.org/10.31751/1140>

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

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

eingereicht / submitted: 23/08/2021

angenommen / accepted: 16/10/2021

veröffentlicht / first published: 30/12/2021

zuletzt geändert / last updated: 24/07/2022



Das Menschliche in der Musik

August Halms prozessuale Metaphorik im Brennpunkt analysetheoretischer Fragestellungen

Astrid Bolay

Musikalische Analyse stützt sich traditionell weniger auf das Erlebnis des Musikhörens als auf das, was in der Partitur ›zu sehen‹ ist. Der Musiktheoretiker August Halm hat hingegen gerade für die expressiven, dynamischen und prozesshaften Qualitäten von Musik ein reichhaltiges und plastisches Vokabular entwickelt. Um seine formalästhetische Position zu rechtfertigen, ist er in seiner ›Sturmsonaten‹-Analyse – in Abgrenzung zu einer inhaltsästhetischen Ausdeutung desselben Stücks von Paul Bekker – allerdings gezwungen, eine Grenze zwischen einer ›zulässigen‹ und einer ›nicht mehr zulässigen‹, allzu stark ›vermenschlichenden‹ Metaphorik zu definieren. Bei einer meta-sprachlichen Analyse seiner Formulierungen nach Lakoff und Johnson wird sichtbar, dass menschliche, letztlich körperbasierte metaphorische Konzepte sein (und unser) gesamtes, räumliches wie prozessuales – und zum großen Teil unbewusstes – Verständnis von Musik durchdringen; eine Perspektive, die jede Grenzziehung innerhalb dieses Spektrums von Metaphorizität willkürlich erscheinen lässt. Wenn anschließend einige der ›energetischen‹ Konzeptualisierungen, die für Halms Verständnis von Musik besonders typisch sind, daraufhin untersucht werden, wie sie kognitivistisch funktionieren und was sie leisten, so geschieht das auch mit dem Ziel, ihr Potenzial für die seriöse Musikanalyse unserer Tage nutzbar zu machen.

Musical analysis has traditionally relied less on the experience of actually listening to music than on what can be “seen” in the score. Music theorist August Halm, on the other hand, developed a rich and vivid vocabulary precisely for the expressive, dynamic, and processual qualities of music. To justify his formal-aesthetic position, however, he is forced in his analysis of the Tempest Sonata – in contrast to a content-focused aesthetic interpretation of the same piece by Paul Bekker – to define the boundary between a “permissible” and a “no longer permissible,” overly “humanising” metaphor. A meta-linguistic analysis of his phrasing, following Lakoff and Johnson, reveals that human, ultimately body-based metaphorical concepts permeate his (and our) entire spatial as well as processual – and largely unconscious – understanding of music. This gives rise to a perspective that makes any demarcation within this spectrum of metaphor seem arbitrary. It is worth examining some of the “energetic” conceptualizations that are typical of Halm’s understanding of music, both to see how they function cognitively and what they can achieve. This examination also occurs with the aim of making their potential available for serious present-day music analysis.

SCHLAGWORTE/KEYWORDS: August Halm; cognitive science; cognitive unconscious; conceptual metaphors; formal aesthetics; Formalästhetik; Kognitionswissenschaft; konzeptuelle Metaphorik; music analysis; musikalische Analyse

»Bewegung ist Leben der Musik; mit der Bewegungsart
sympathisieren ist dieses Leben mitfühlen.«

August Halm

OBJEKTIVITÄT VERSUS ›KONZEPTUELLE METAPHORIK‹

Die Musik gilt als die abstrakteste der Künste. Und spürbar hadert die Disziplin der musikalischen Analyse mit dem verschwiegenen Anspruch, genauso abstrakt sein zu müssen wie ihr Gegenstand. Denn um ›die Musik selbst‹ soll es schließlich gehen, verstanden als »autonome tönende Struktur«¹ – im Gegensatz zu »außermusikalischen Faktoren«² wie zum Beispiel menschlichen Empfindungen oder inhaltlichen Zuschreibungen. Und ohne dass der eigene Wissenschaftsstatus oder die Frage, welcher Wissenschaftsbegriff denn eigentlich zugrunde gelegt wird, vollends geklärt wäre, steht dabei häufig auch die Forderung nach ›Objektivität‹ im Raum.³

Traditionell nehmen gerade die räumlich-strukturellen Betrachtungsweisen, also jene, die vom musikalischen Zeitverlauf abstrahieren, den Status der Objektivität leichter für sich in Anspruch als jene, welche sich bemühen, die zeitlich-prozesshaften Qualitäten von Musik (mit) zu reflektieren.⁴ (Angesichts der Tatsache, dass die Zeitgebundenheit von Musik zu dem Wenigen gehört, was sich im strengen Sinne objektiv über sie sagen lässt, ist das ein interessantes Paradox.) Nach Bernd Redmann war der »Verdacht subjektiver Willkürlichkeit [...] zugleich Grund und Folge der Vernachlässigung der Prozeßanalyse durch die Musiktheorie.«⁵ Während der klassische, räumlich-statische Werkbegriff seit den 1990er Jahren im Zusammenhang mit verschiedenen Strömungen der Kultur- und Musikwissenschaft verstärkt in die Kritik geraten ist,⁶ hat parallel dazu auch das Interesse an den dynamischen, erlebnis- und prozesshaften Eigenschaften von Musik in der musikanalytischen und -theoretischen Literatur zugenommen.⁷ Diesen Entwicklungen zum Trotz kann jedoch von einer reflektierten Praxis oder flächendeckenden Systematik prozessorientierter Analysemethoden bis heute keine Rede sein. Ein ›Stück‹ Musik zu behandeln, als sei es ein ›Gegenstand‹ mit einer konkreten räumlichen Ausdehnung, dessen ›Form‹ man beschreiben und weiter unterteilen kann, gehört weiterhin zu den häufig unreflektierten Voraussetzungen vieler heutiger Analysemethoden.

1 Hinton 2002, 1020.

2 »A general definition of the term [analysis, A.B.] as implied in common parlance might be: that part of the study of music that takes as its starting point the music itself, rather than external factors« (Bent/Pople 2001, 526).

3 Mit dem Hinweis auf deren Subjektivität hat etwa Thomas Christensen die Vereinbarkeit der analytischen Verfahrensweisen von August Halm mit heutigen Analysemethoden angezweifelt (Christensen 2011, 6). Näheres dazu im Schlussabschnitt (»Von Halm lernen?«).

4 »[Die] Analysekatoren und -methoden, welche sich im Laufe des 19. Jahrhunderts entwickelten, [gingen] weitgehend von der strukturalen, zeitablaufabstrakten Gegenstandsperspektive aus. Die Orientierung am Notentext als Objektivierungsinstanz [...] sowie die Anschaulichkeit und Faßlichkeit strukturbezogener [...] Kategorien [...] sollten dazu beitragen, die wissenschaftliche Seriosität analytischer Verfahren [...] zu legitimieren« (Redmann 2002, 30).

5 Ebd., 31.

6 Vgl. Fuß 2020, 328–330. Als relevante Strömungen werden hier der *Cultural turn* der Kulturwissenschaften, der Dekonstruktivismus sowie die »sogenannte ›Präsenzästhetik‹« erwähnt (ebd., 330).

7 Vgl. z. B. Maus 1988, Hepokoski 2012 und Schmalfeldt 2011.

Wer hingegen auf der Suche ist nach einer ausgeprägten musikalischen Bewegungsmetaphorik, wird schon beim flüchtigsten Blick in eines der Bücher von August Halm (1869–1929) fündig. Zur Beschreibung musikalischer Energie- und Spannungsverläufe hat wohl kaum ein anderer Autor ein so plastisches und reichhaltiges Vokabular entwickelt wie er. Und wenn einige jener prozesshaften Konzeptualisierungen von Musik, die für Halms Denken besonders typisch sind, in diesem Beitrag einer meta-sprachlichen Analyse unterzogen werden, so geschieht das nicht zuletzt mit dem Ziel, prozesshafte Metaphorik im Allgemeinen (weiter) zu rehabilitieren – und dem Subjektivitätsverdacht, dem sie sich immer schnell ausgesetzt sieht, fundierte kognitivistische Erkenntnisse entgegenzustellen.

* * *

Dass wir überhaupt – auch unabhängig vom Notentext – über Musik im Sinne von etwas anderem, nämlich z. B. im Sinne einer soliden Struktur oder einer greifbaren Form denken und reden (können), hat aus kognitivistischer Perspektive (nach George Lakoff und Mark Johnson) mit der fundamentalen Gewohnheit unseres Geistes zu tun, das »Nichtphysische *in Begriffen* des Physischen [zu] konzeptualisieren«. ⁸ Um abstrakte oder unscharfe Erfahrungsbereiche wie Zeit, moralische Normen, Gefühle oder eben Musik unserem Denken und unserer Sprache zugänglich zu machen, nehmen wir konkretere Bereiche unserer Erfahrung zu Hilfe. So projizieren wir zum Beispiel die Erfahrung, die wir mit unserem Körper oder mit anderen physischen Objekten in der realen Welt von klein auf machen, auf die Musik. Denn: »Haben wir unsere Erfahrungen erst einmal als Entitäten oder Materien identifiziert, können wir uns auf sie beziehen, sie kategorisieren, sie zu Gruppen zusammenfassen und sie quantifizieren«. ⁹ Dabei ist die gedankliche Übertragung von Aspekten des einen Bereichs auf den anderen im Kern ein metaphorischer Vorgang, der allerdings so tief in unserem Denken verankert ist, dass er unterhalb der Bewusstseinschwelle abläuft. (Dass sich derartige metaphorische Projektionen unserem Bewusstsein häufig entziehen, heißt nicht, dass sie nicht real sind. Lakoff und Johnson haben Indizien aus verschiedenen Wissenschaftsdisziplinen dafür zusammengetragen, dass ›konzeptuelle Metaphern‹ existieren, und dass sie nicht nur unsere Sprache, sondern auch unser Denken und Handeln in sämtlichen Lebensbereichen prägen. ¹⁰)

8 Lakoff/Johnson 2007, 73. (Im Original: »[...] what we are claiming about grounding is that we typically conceptualize the nonphysical *in terms of* the physical – that is, we conceptualize the less clearly delineated in terms of the more clearly delineated.«; Übersetzung: Astrid Hildenbrand.)

9 Ebd., 35.

10 Vgl. Lakoff/Johnson 1999, 81–87. Beispiele für stark konventionalisierte und weit verzweigte ›konzeptuelle Metaphern‹ sind etwa: »IDEEN SIND OBJEKTE«, »ZEIT IST GELD« oder »LIEBE IST EINE REISE« (ebd., 18, 16, 163). (Im Original: »IDEAS [...] ARE OBJECTS«, »TIME IS MONEY«, »LOVE IS A JOURNEY«; Übersetzung: Astrid Hildenbrand.) Die Großschreibung indiziert, dass es sich nicht um konkrete sprachliche Ausdrücke, sondern um basale gedankliche Verknüpfungen handelt, die die Grundlage einer Fülle von konkreten Formulierungen (und Handlungen) darstellen (vgl. ebd., 15). Diese Annahme – dass es sich bei Metaphern in erster Linie um konzeptuelle Phänomene handelt, die sich erst in zweiter Linie in konkreten Formulierungen niederschlagen – ist zugleich auch der Hauptaspekt, mit dem sich die kognitivistische Theorie Lakoffs und Johnsons von älteren, rhetorisch-poetisch oder symboltheoretisch geprägten Metaphertheorien unterscheidet (wie etwa jenen von Max Black, Gerhard Kurz oder Nelson Goodman). Einen relativ aktuellen Überblick über den metaphertheoretischen Diskurs, sowohl im Allgemeinen als auch mit musiktheoretischer und musikanalytischer Ausrichtung, gibt Christian Thora (2012, 26–73).

Mehr oder weniger bewusst können wir also ein musikalisches Werk metaphorisch im Sinne eines realen Objekts mit einer konkreten räumlichen Ausdehnung imaginieren und diese Vorstellung etwa zur Grundlage einer sogenannten ›Strukturanalyse‹ machen.¹¹ Aber auch die zeitlich-prozessuale Dimension von Musik können wir metaphorisch erfassen. Generell sind es elementare Vorstellungen von physischen Bewegungsabläufen, die wir hierfür auf die Musik projizieren.¹² Etwa in der Halm'schen Formulierung: »Beethoven verhindert es, daß die Musik sich niederläßt, nachdem sie eben erst in Gang gebracht wurde«,¹³ wird die Musik als ein konkretes Ding imaginiert, das sich durch einen realen physischen Raum bewegt. Das Objekt verfügt über eine gewisse Trägheit: Es muss ›in Gang gebracht‹ werden, und es würde sich bald wieder ›niederlassen‹, wenn es nicht vom Komponisten aktiv daran gehindert würde. Durch das Verb ›niederlassen‹ wird das imaginäre Objekt andererseits sanft in Richtung eines *belebten* Objekts konkretisiert. (Bei den zuletzt genannten Aspekten handelt es sich bereits um Ausschmückungen der ›nackten‹ Basis-Metapher – der sogenannten MOVING-MUSIC-Metapher, die wie Johnson und Larson gezeigt haben, ihrerseits schon eine recht komplexe innere Struktur aufweist.¹⁴ Im Abschnitt »Halms prozessuale Metaphorik« des vorliegenden Aufsatzes werden bestimmte Varianten und Anreicherungen der basalen MOVING-MUSIC-Metapher, die in Halms musikalischem Denken eine prominente Rolle spielen, einer kognitivistischen Analyse unterzogen.)

Tatsächlich aber ›bewegt‹ sich in der Musik – nichts (abgesehen von den Schallwellen, die unser Ohr erreichen müssen, damit wir überhaupt Töne wahrnehmen): »When we speak of music in terms of the ›MOVING MUSIC‹ metaphor, we mean that our experience of a bit of music shares something with our experience of seeing objects move in physical space. The metaphor leads us to speak as if there must be musical objects.«¹⁵ Ebenso wenig ist aber Musik – jedenfalls, wenn wir darauf bestehen, dass Musik nicht mit ihrem Notentext gleichzusetzen ist – ein greifbares Gebilde mit einer konkreten räumlichen Ausdehnung. Ob wir nun also auf das Phänomen ›Musik‹ mit räumlich-strukturellen oder mit zeitlich-dynamischen (Bewegungs-)Vorstellungen Bezug nehmen (zumeist tun wir beides in ständigem Wechsel) – im strengen Sinne ›objektiv‹ ist weder das eine noch das andere. »Music ›exists‹ at the intersection of organized sounds with our sensory-motor apparatus, our bodies, our brains, our cultural values and practices, our music-historical conventions, our prior experiences, and a host of other social and cultural fac-

11 Anders als Christian Thorau, der »die kognitionstheoretische Wende, von der das Thema ›Metapher und Musik‹ in der englisch-amerikanischen Musiktheorie [seit den 1990er Jahren] dominiert wurde«, erklärtermaßen nicht mitvollzieht (ebd., 23), gehe ich nach Lakoff und Johnson davon aus, dass ›konzeptuelle Metaphorik‹ als weitestgehend unbewusstes Phänomen noch bis in jene stark konventionalisierten Begrifflichkeiten hineinreicht, die zu den Grundlagen auch der konservativsten Analysemethoden gehören. Dass es nach Ian Bent möglich ist, »to get grips with [music] on its own terms rather than in terms of other things« (Bent/Pople 2001, 527), wäre dementsprechend eine Illusion.

12 Vgl. Johnson/Larson 2003, 68–71.

13 Halm 1923, 25. Inhaltlicher Bezugspunkt dieser Formulierung ist der Halbschluss in Takt 8 von Beethovens erster Klaviersonate.

14 Vgl. Johnson/Larson 2003, 69–71. Erwähnenswert ist an dieser Stelle auch, dass unsere metaphorischen Konzepte von ›Zeit‹ und ›musikalischer Bewegung‹ systematisch miteinander zusammenhängen. Denn auch das Vergehen von Zeit können wir nur mit räumlichen Begriffen, d. h. auf der Grundlage von Bewegungsmetaphern, konkretisieren (vgl. ebd., 68 sowie Lakoff/Johnson 1999, 81–87).

15 Johnson/Larson 2003, 70.

tors«,¹⁶ schreiben Johnson und Larson. Musikalische Objekte haben ihre Bedeutung nur durch unsere Erfahrung mit ihnen; so etwas wie das ›rein Musikalische‹ gibt es nicht. Aufgrund ihrer Untersuchungen zur metaphorischen Strukturiertheit unserer Konzeptsysteme bezeichnen Lakoff und Johnson sowohl den Objektivismus als auch den Subjektivismus als »Mythen«, die sie, zumindest in wissenschaftlichen Zusammenhängen, durch den »Mittelweg« eines *embodied realism* ersetzt haben wollen.¹⁷

Entsprechend der Kognitionstheorie von Lakoff und Johnson hat Janna Saslaw gezeigt, wie bildhaft-abstrakte, gleichwohl körperbasierte kognitive Strukturen (z. B. ›vorne–hinten‹, ›innen–außen‹, ›Teil–Ganzes‹ oder ›Start–Bewegung–Ziel‹), sogenannte ›image schemas‹, ein scheinbar noch so nüchternes Theoriegebäude wie Hugo Riemanns Modulationslehre durchdringen und strukturieren;¹⁸ Johnson und Larson argumentieren, dass z. B. selbst ein so geläufiger Terminus wie ›musikalisches Tempo‹ nur aufgrund metaphorischer Projektionen von körperlich erfahrenen Bewegungsaspekten verständlich ist.¹⁹ Wenn sie Recht haben, d. h., wenn es das (körper-basierte) ›kognitive Unbewusste‹ mit seinen ›konzeptuellen Metaphern‹ im Sinne von Lakoffs und Johnsons Theorie tatsächlich gibt, dann lassen sich körperlich-menschliche Aspekte nicht vom ›eigentlich Musikalischen‹ ablösen oder abgrenzen – weil die Musik (in unserer Wahrnehmung, und nur dort gibt es sie im engeren Sinne) aus körperbasierten Konzepten *besteht*. Die übliche Gegenüberstellung von ›Inner- und Außermusikalischem‹ wäre dann tatsächlich als ein fließendes Kontinuum von geläufiger, unbewusst verwendeter Metaphorik bzw. gut verankerter Fachsprache und ungewöhnlicher, bewusst verwendeter Metaphorik zu denken. Und die Frage wäre dann nicht so sehr, wo oder wann bei der musikalischen Beschreibungssprache das Musikalische aufhört und das Menschliche (und damit Außermusikalisches) anfängt, sondern eher, ab welchem Grad von Metaphorizität das Überschreiten dieser Grenze *bewusst* als solches empfunden wird.²⁰ Im folgenden Abschnitt wird untersucht, wo diese Grenze in Halms musikalischem Denken genau verläuft. Dabei wird auch der latente Konflikt erkennbar, in den sein tatsächlicher sprachlich-analytischer Zugriff mit seinen erklärten formal-ästhetischen Absichten gerät. Aus kognitivistischer Sicht handelt es sich hierbei um einen Konflikt zwischen verschiedenen Ebenen seines Bewusstseins, auf denen ›das Menschliche in der Musik‹ jeweils unterschiedlich zu definieren wäre.

HALMS FORMALÄSTHETIK IM PRAXISTEST

August Halm – so viel wird schnell klar, wenn man sich der Lektüre seiner Texte widmet – war eher ein intuitiver als ein disziplinierter und systematischer Denker.²¹ Als Untersuchungsgegenstand für meta-sprachliche Analysen bietet sich seine plastische und bilder-

16 Ebd., 78.

17 Lakoff/Johnson 1999, 74–80. Vgl. auch Lakoff/Johnson 2007, 212 f. und 220.

18 Saslaw 1996, 217–236.

19 Johnson/Larson 2003, 71.

20 Die konsequente Berücksichtigung des cognitive unconscious (Lakoff/Johnson 1999, 9–15) ist der entscheidende Aspekt, durch den sich diese Position von traditionelleren Sichtweisen, Thoraus eingeschlossen, unterscheidet. (Nach Thorau [2012, 53] ist es »für die musikalische Analyse sinnvoll« und »unvermeidlich«, an der Abgrenzung von einer musikalisch-strukturellen – »buchstäblichen« – Ebene und jenem Bereich, auf den Musik nur metaphorisch Bezug nehmen könne, festzuhalten.)

21 Vgl. Christensen 2011, 2.

reiche Sprache daher umso mehr an: Metaphorische Konzeptualisierungen von Musik lassen sich hier gewissermaßen ›im freien Spiel‹, relativ unbeeinträchtigt von systematisierenden Einschränkungen, die das bewusste Denken ihnen auferlegen könnte, beobachten. Häufig scheinen Halms konkrete Formulierungen (die symptomatisch sind für die gedanklichen Verfahrensweisen, mit denen er intuitiv auf Musik zugreift) von seinem bewussten, formalästhetischen Musik-Konzept unberührt zu bleiben.²²

Im Falle seiner ›Sturmsonaten‹-Analyse (nachzulesen in dem 1913 erschienenen Buch *Von zwei Kulturen der Musik*) ist die Situation jedoch eine spezielle. Da sie in polemischer Abgrenzung zu einer bildhaft-ausdeutenden Besprechung desselben Stücks aus dem *Beethoven*-Buch von Paul Bekker²³ geschrieben wurde, findet sie unter der erklärten Voraussetzung statt, ausschließlich das »Musikalische, das Technische, das Artistische« in den Blick zu nehmen.²⁴ Die polarisierende Gegenüberstellung von ›Außer‹- und ›Innermusikalischem‹ kann dabei kognitivistisch als das Symptom eines zugrundeliegenden *Container-Image-Schemas*²⁵ gewertet werden: Die Musik wird auf einer sehr basalen und unbewussten Ebene des Denkens als ein Gebilde mit festen Umrissen imaginiert, das bestimmte Eigenschaften oder Aspekte ›beinhaltet‹, während andere ›draußen‹ bleiben. Konkret-analytisch zwingt diese Container-Konzeptualisierung Halm dazu, jene kritische Grenze zwischen einer angemessenen ›innermusikalischen‹ und einer nicht mehr angemessenen ›außermusikalischen‹ Bildlichkeit für sich und seine Leser zu definieren.

Durch ihre metaphysische Überhöhung war die Musik im 19. Jahrhundert in Opposition zum Menschlichen geraten. In E. T. A. Hoffmanns berühmter Formulierung etwa – »Die Musik schließt dem Menschen ein unbekanntes Reich auf; eine Welt, die nichts gemein hat mit der äußeren Sinnenwelt, die ihn umgibt, und in der er alle durch Begriffe bestimmbaren Gefühle zurückläßt, um sich dem Unausprechlichen hinzugeben«²⁶ – wird Musik besonders klar als eine außermenschliche und übersinnliche Kraft imaginiert. Und wenn, wie Bernd Redmann schreibt, »die Musiktheorie des 19. Jahrhunderts« insgesamt »geprägt [war] vom Streben, die Gesetzmäßigkeiten eines in der Musikgeschichte wirksamen apriorischen ›Geistes‹ einzuholen«,²⁷ so setzt dieses »Streben« ebenfalls die Vorstellung von Musik als einem außermenschlichen Phänomen voraus.

Auf analytischer Ebene fand diese ›entsinnlichte‹ Musikauffassung ihre paradoxe Entsprechung darin, dass Eigenschaften des musikalischen »Charakter[s]« von jenen der »Structur«²⁸ abgesondert und ins Metaphysische verschoben wurden: Nur Aspekte der musikalischen ›Struktur‹ – Tonarten, Modulationen, motivische Beziehungen usw. – also Phänomene, die sich aufgrund von etablierten musiktheoretischen Konzepten in der Partitur dingfest machen ließen –, wurden rational-analytisch verhandelt; Eigenschaften des musikalischen ›Ausdrucks‹ oder ›Tonfalls‹²⁹ wurden hingegen dem Bereich des

22 Dieses formalästhetische Musik-Konzept ist in Halms Musikschritftum nicht an einem bestimmten Ort in Form einer systematischen Darstellung zu finden, sondern ergibt sich vielmehr anhand von verstreuten Bemerkungen, die sich quer durch Halms analytische Auseinandersetzungen mit Musik ziehen – sowie sekundär aus seiner Paul-Bekker-Polemik, auf die im Folgenden näher eingegangen wird.

23 Bekker 1921.

24 Halm 1947, 39.

25 Vgl. Saslaw 1996, 220.

26 Hoffmann 1810, 631.

27 Redmann 2002, 24.

28 Vgl. ebd., 634.

29 Nach Edward T. Cone (1974, 34; Hervorhebung d. Verf.): »Singing intensifies the expressive power of the sound of the voice through the formalization of its *inflections*.« Und (ebd., 78): »The fact that we refer to lines in general as voices suggests that some such idea influences our perception of all melodies, including those of instrumental origin.«

Überweltlichen oder Irrationalen zugeschlagen, dem man sich bestenfalls mittels poetisierender Paraphrasen annähern konnte.³⁰ Die Absonderung der musikalischen Ausdrucksseite von ihrer ›strukturellen Substanz‹ kann dabei als die Folge und »Konsequenz eines Denkens« betrachtet werden, »das die sinnlichen Regungen des Menschen vorwiegend unter dem Aspekt der Verunreinigung und Erniedrigung [...] wahrnimmt«:³¹ Der Kunstanspruch der (Instrumental-)Musik musste gemäß den Postulaten der klassischen Autonomieästhetik, die immer noch von einer spätaufklärerischen, moralisch motivierten Sinnen- und Genussfeindlichkeit geprägt war, verteidigt werden.³² Zugleich sah sich aber die zeitgenössische musikalische Fachwelt – seitens eben jener klassischen Autonomieästhetik³³ – genötigt, den geradezu entgegengesetzten »Verdacht der Inhaltsleere« zu entkräften.³⁴ Infolge dieses doppelten Rechtfertigungsdrucks, unter den die Instrumentalmusik geriet – einerseits nicht allzu sinnlich zu sein, andererseits aber einen ›geistigen Inhalt‹ aufweisen zu müssen – kam es im Laufe des 19. Jahrhunderts zu einer immer weitergehenden »Polarisierung von Inhalts- und Formalästhetik«, verbunden mit einer »Tendenz [der Analyteliteratur] zu immer strikterer Trennung von Formanalyse und Inhaltsdeutung«.³⁵ Eine extreme und enorm einflussreiche Position markiert in dieser Entwicklung die Ansicht Eduard Hanslicks,³⁶ »musikalische Form stelle nicht – als bloße Erscheinungsform – das Gefäß eines Inhalts dar, der als Idee oder Sujet das eigentliche Wesen der Musik ausmache, sondern sei – als geistige Formung tönender Materie – selbst das Wesen.«³⁷

Ganz im Sinne Hanslicks verortet auch Halm in seiner Polemik gegen Bekkers ›Sturmsonaten‹-Paraphrasierung das Wesentliche, das im emphatischen Sinne Musikalische, ausschließlich auf der ›strukturellen‹, rational zugänglichen Seite der Musik, während der musikalische Ausdruck oder ›Tonfall‹ für ihn nicht mehr die metaphysische Qualität des Musikalischen verbürgt, sondern, überspitzt gesagt, uninteressant ist, weil er die Musik in die Niederungen der menschlichen Empfindungen hinabzieht. »In stressing the centrality of form«, schreibt der renommierte Halm-Forscher Lee Rothfarb dazu, »Halm was, of course, not saying anything new. [...] However, Halm placed his form-centered ideas in a new context.«³⁸ Dieser neue Kontext war die reformpädagogische Atmosphäre an der *Freien Schulgemeinde Wickersdorf*, welche Halm mitbegründete und an der er von 1906 bis 1910 und später noch

30 Paradox ist diese konzeptuelle Verschiebung ins Metaphysische deswegen, weil musikalische Ausdrucksqualitäten üblicherweise mit Vorstellungen in Verbindung gebracht werden, die offenkundiger der menschlichen Sphäre zugehören, als das bei konventionalisierten Strukturmetaphern der Fall ist. Der kognitivistische Grund für Letzteres könnte sein, dass es sich bei musikalischen Ausdruckseigenschaften oder ›Tonfällen‹ um sowohl ganzheitliche als auch prozesshafte Phänomene handelt: Weil sie aus dem hochindividuellen Zusammenwirken *aller* Komponenten einer musikalischen Passage entstehen, muss man ausreichend differenzierte und damit als ›neuartig‹ empfundene Metaphern verwenden, um sich ihnen zu nähern – mit vorgeformten Kategorien bekommt man sie nicht befriedigend zu fassen. Und die Tatsache, dass ein musikalischer ›Tonfall‹ (wegen seiner Ganzheitlichkeit) nur empfunden und erlebt, nicht aber in der Partitur ›gesehen‹ werden kann, dürfte seine konzeptuelle Nähe zu emotiven, psychischen und narrativen Erfahrungsbereichen erklären – zu solchen Erfahrungen also, die sich ebenfalls nur im Zeitverlauf konkretisieren. Da musikalische Ausdrucksqualitäten aber andererseits mit der Fülle an konkreter benennbaren (Einzel-)Aspekten einer jeweiligen musikalischen Passage in einer systematischen Verbindung stehen, ist es nicht unmöglich, sich intersubjektiv und durchaus rational über sie zu verständigen.

31 Sponheuer 1987, 108.

32 Vgl. ebd., 105. Psychologisch kann die Verschiebung der musikalischen Ausdrucksaspekte ins Metaphysische als Abwehrmechanismus »gegen die von der ›fremden Macht‹ Musik herrührenden Gefährdungen« gedeutet werden: Wenn das »ekstatische[] Wesen[] der Musik« dem Wirkungskreis »höhe[r] Mächte« zugeschlagen wird, verschafft das Entlastung von dem Gefühl, für die intensiven sinnlich-emotionalen Regungen, welche die Musik in einem auslöst, selbst verantwortlich zu sein (ebd., 99).

33 Vgl. ebd., 36.

34 Edler 2013, 294.

35 Redmann 2002, 21.

36 Hanslick 1854.

37 Dahlhaus 2002, 696.

38 Rothfarb 2009, 19.

einmal ab 1920 bis zu seinem Tod als Musiklehrer tätig war. Stark beeinflusst von Gustav Wyneken, dem Leiter dieses Schulprojekts, betrachtete der ebenfalls studierte Theologe Halm die Musik als eine autonome, quasi-göttliche Macht, die von den Menschen, ihren Jüngern, absolute Hingabe verlangt³⁹ – und in deren Zügen sich Einflüsse der Philosophien Hegels, Schopenhauers und insbesondere Wilhelm Diltheys in einer spezifischen Weise mit starken theologischen Implikationen mischen.⁴⁰

Selbst im Falle von Ludwig van Beethovens Kopfsatz der ›Sturmsonate‹, in dem Außermusikalisches durchaus eine Rolle zu spielen scheint, soll nun also August Halm zufolge »das Musikalische das weitaus Wichtigere« sein.⁴¹ Bekkers düster-suggestiver Paraphrasierung des ›Sturmsonaten‹-Beginns – »und dieser mystischen Tiefe entsteigt eine gespenstige Erscheinung, mit leisen Schritten nach oben tappend. Heftig abwehrende energische Achtelrhythmen [...] drängen fort von dem drohenden Spuk. [...] Doch das Phantom kehrt wieder, ernster noch mahnend durch die überraschende C-dur-Wendung«⁴² – setzt Halm eine eher nüchtern gehaltene Beschreibung entgegen: »Ruhe und Unruhe, das ist [...] der Inhalt dieses Anfangs, und das unvermittelte Nacheinander lässt uns Ursache und Wirkung ahnen; das Ruhige ist der Erreger der Unruhe, [...] so dass es etwa als die beklemmende Stille vor dem Orkan angesehen oder gefühlt werden mag.«⁴³ Die Begriffe Ruhe und Unruhe, obschon klar außermusikalischen (nämlich sensomotorischen) Ursprungs, sind so allgemein, dass sie mühelos innerhalb des ›musikalischen Gefäßes‹ verortet werden. Bezeichnenderweise fängt Halm aber sofort an, diese beiden Urzustände kausal aufeinander zu beziehen (›Ursache«–›Wirkung«) und sie dann auch noch mit weiteren Aspekten in Richtung einer konkreteren Bildlichkeit aufzuladen (›Ruhe vor dem Sturm«). Spezifische Wetterphänomene als außermusikalische Sinnbildungsmuster findet Halm offenbar gerade noch akzeptabel, eine Gespensterszene mit all ihren Konnotationen (und vielleicht auch Verbindungen zur Schauerromantik des vergangenen Jahrhunderts) nicht mehr.

Die Halm-Bekker-Kontroverse ist bekanntlich oft diskutiert worden.⁴⁴ Stets geht es in den verschiedenen Beiträgen zu dieser Diskussion um einen Vergleich der unterschiedlichen Musikauffassungen oder der sprachlichen Zugriffe von Halm und Bekker. In meiner Untersuchung liegt der Akzent dagegen auf der Gegenüberstellung von Halms Musikauffassung mit seiner eigenen analytischen Praxis. Bekkers Stück-Besprechung fungiert damit gewissermaßen als Kontrastmittel, vor dem die Strukturen von Halms Konzeptsystem – mit ihren Verästelungen und auch ihren Widersprüchen – hervortreten können.

Wenn Halm – einige Seiten später – selbst in Fahrt kommt, klingt das andererseits so: »Das hastige Wesen wird aus seinem Zirkel befreit, es stürmt weit aus den anfänglichen Grenzen hinaus; an seiner Kraft nimmt nun auch das Anfangsthema teil: und das ist sein ›Sich-durchsetzen‹ im 21. Takt.«⁴⁵ »Auch Halm kann nicht auf Personifikation verzichten«, schreibt Christian Thorau dazu – und doch bleibe eine entscheidende Differenz zu Bekker erkennbar: »gemeint ist keine ›Erscheinung‹ aus einer parallelen, paradigmatischen

39 »Zwingen wir uns, der verantwortlichen Frage ins Gesicht zu sehen, ob wir die Herren über die Musik oder ob diese Herr über uns sein soll. [...] wir [sind] die Diener geistiger Mächte, und es sollte nicht schwerhalten, so unsere Stellung und Pflicht zu erkennen« (Halm 1947, 31).

40 Vgl. Rothfarb 2009, XVI, 199, Anm. 51 f.

41 Halm 1947, 39.

42 Bekker 1921, 151.

43 Halm 1947, 40.

44 Vgl. Thorau 2000, 200.

45 Halm 1947, 58.

schen Szenerie, sondern der musikalische Charakter des ›Hastigen‹.⁴⁶ Die Differenz, die Thorau hier in formalästhetischer Parteilichkeit beschreibt, entspricht allerdings eher dem, worüber Halm im Gegensatz zu Bekker zu reden *meint*, als dem, was er im Unterschied zu Bekker tatsächlich *tut*. Sowohl Bekker als auch Halm konzeptualisieren Tonfolgen (unter anderem) im Sinne von zielgerichteten menschlichen Bewegungsformen. Im Unterschied zu Halms »Wesen« ist Bekkers »Phantom« lediglich minimal stärker konkretisiert, d. h. mit mehr Aspekten assoziiert, und dadurch offenkundiger außermusikalisch-menschlichen Ursprungs. Zwischen Halms und Bekkers bewussten Musikauffassungen mag ein prinzipieller Unterschied bestehen; der Unterschied zwischen ihren teilweise unbewussten, analysepraktischen Verfahrensweisen ist lediglich gradueller Natur. In einem Kontinuum von Metaphorizität belegen Halms und Bekkers Konzeptualisierungen von Musik dicht nebeneinanderliegende Positionen.

Wie hauchdünn die Grenze tatsächlich ist, die in Halms Vorstellung zwischen ›interner‹ und ›externer‹ Metaphorik verläuft, sei noch an einer weiteren Textstelle aus Halms Bekker-Polemik veranschaulicht. Halms Unwille entzündet sich hier an der folgenden Formulierung: »Heftiger noch als zuvor antworten die abwehrenden Figuren – in furchtbarer Erregung auffahrend bis zum *f*.«⁴⁷ (Gemeint ist der Beginn des zweiten Allegros, also die Takte 8–13.) »Musikalische Figuren fahren nicht ›auf‹, korrigiert Halm unwirsch, »sondern sie gehen, oder meinetwegen sie stürmen oder fahren hinauf, oder aufwärts [...]; Figuren jedoch, die ›auffahren‹, sind nicht musikalischer Natur, sondern etwa Figuren eines Schauspiels, also vielleicht Menschen, oder Gespenster, oder Götter.«⁴⁸ Im Kern ist es die Differenz von »hinauffahren« und »auffahren«, die hier über ›innen‹ und ›außen‹ entscheidet. Wie ist das zu erklären? Im Gegensatz zu »hinauffahren«, dessen Herkunftsbereich auf die rein physikalische Bewegung beschränkt ist, benutzen wir »auffahren« alltagssprachlich als Bezeichnung für eine körperliche Bewegung, die von einer heftigen emotionalen Empfindung begleitet bzw. ausgelöst wird. Die Schlussfolgerung liegt auf der Hand: Dort, wo der menschliche Herkunftsbereich einer Metaphorik offen zu Tage tritt, ist für Halm die kritische Grenze überschritten. Das Allzumenschliche hat in der Musik nichts zu suchen.

* * *

Es ist jedoch nicht nur Bekkers konkret-menschliche Metaphorik als solche, an der Halm sich stößt, sondern auch ihre Tendenz, sich entlang der musikalischen Ereignisse über längere Passagen, wenn nicht sogar einen ganzen Sonatensatz hindurch, als konsistenter Bildbereich fortzusetzen und sich dabei der musikalischen Dramaturgie flexibel anzupassen:

Das Thema beginnt zu sprechen, meint Bekker [bezugnehmend auf den rezitativischen Reprisebeginn], und der Bann scheint gebrochen zu sein. [...] warum spricht es denn, das Phantom? [...] Wenn es nun umgekehrt zu Anfang gesprochen hätte und jetzt gerade schwiege: ich wette doch, der erzählende Erklärer wäre nicht minder bereit, hierin eine Feinheit aufzuzeigen, als zum Beispiel: das Gespenst, wieder erscheinend, braucht sich nun nicht mehr anzukündigen [...].⁴⁹

46 Thorau 2000, 211.

47 Bekker 1921, 151.

48 Halm 1947, 41 f.

49 Ebd., 52.

Was Halm also Bekkers Metaphorik insbesondere vorwirft, ist ihre Beliebigkeit, oder anders gesagt: ihre Unfähigkeit, die Abfolge musikalischer Passagen zu *begründen*. »Bekkers Bilder sind so extern, daß die Verschränkung von Struktur und Metapher gefährdet ist und dem Leser nichts von der internen Metaphorik vermittelt wird«,⁵⁰ pflichtet Thorau Halm bei, suggerierend, dass ›interne‹ und ›externe‹ Metaphorik einander ausschließen und dass ein hoher Konkretisierungsgrad von Metaphorik automatisch mit einem geringeren analytischen Potenzial einhergeht. In der Entgegensetzung von ›interner‹ und ›externer‹ Metaphorik spürt man Halms ›innen–außen‹-Konzeptualisierung deutlich weiterwirken; zudem werden Koinzidenz und Kausalität hier vielleicht etwas vorschnell gleichgesetzt. Dass Bekkers konkret-menschliche Metaphorik für die Schwäche seiner ›Analyse‹ nicht unbedingt ursächlich verantwortlich sein muss, sollte zumindest als Möglichkeit mitgedacht werden.

Halm selbst möchte den Sonatensatz dagegen als ein Spiel rein musikalischer Kräfte verstanden wissen.⁵¹ Handelnde Protagonisten in diesem Drama sind ihm zufolge »das Harmonische« und »das Melodische«, wobei das »harmonische Wesen« dem ansteigenden gebrochenen Dreiklang, »das Melodische« der tonleitermäßigen Umspielung eines Tons – im kleineren oder größeren Radius – entspricht.⁵² Zu Beginn des Satzes haben nun diese beiden Prinzipien melodischer Bewegung den Ausdruck des jeweils anderen angenommen: Dem Anfangsthema wäre ›eigentlich‹, seines aufsteigenden Tonhöhenverlaufs wegen, ein drängender und strebender Ausdruck angemessen; umgekehrt müsste das zweite Thema, da es vom *a*¹ ausgeht und wieder dorthin zurückkehrt und das Halm daher als ›stationär‹ beschreibt,⁵³ ruhig-verhalten auftreten: »Das Anfangsthema, ein Akkord, schreitend wie eine langsame Melodie, barg einen [...] Gegensatz in sich. Aufwärts gehend, verkündet es ein Streben, das es aber in das Gewand der Ruhe verbirgt; sein ihm unmittelbar folgendes Gegenspiel war Verharren-wollen im Habit der Hast.«⁵⁴ In ihrer chiasmatischen Vertauschung von Struktur und Ausdruck bilden die beiden musikalischen Anfangszustände (der erste Largo- und der erste Allegro-Teil) somit sich gegenseitig ausbalancierende, einander gleichzeitig hemmende und verstärkende Gegengewichte.⁵⁵ Und wenn schließlich – im Zusammenfließen der ansteigenden Akkordbrechung mit dem zu ihm passenden Ausdruck – das »harmonische Wesen« zu sich selbst findet (T. 21), erleben wir die »Wärme und Wucht der Erfüllung«.⁵⁶ In der Tat gelingt es Halm mit dieser Darstellung (im Gegensatz zu Bekker), die Abfolge der musikalischen Ereignisse in diesem Sonatensatz bis hierhin zu begründen – wenn auch auf ziemlich eigenwillige Art und, übrigens, unter auffälliger Aussparung eines ganzheitlich gedachten musikalischen Tonfalls. Was ist das denn für eine ›Erfüllung‹ in Takt 21, so könnte man fragen, die doch so finster, dramatisch, nervös und gehetzt klingt? An anderer Stelle vermag Halm dieses »Klangwesen [...], das uns da entgegenbraust«, zwar intensiv zur Sprache zu bringen – »Das tobt, rast, rüttelt, stösst, das ächzt, keucht, dröhnt und heult; das pfeift, orgelt und

50 Thorau 2000, 210.

51 »Ein Drama von Kräften haben wir vor uns; nicht aber ein Drama von Personen oder Personifikationen« (Halm 1947, 50).

52 Ebd., 56 f.

53 Ebd., 57.

54 Ebd., 58.

55 Vgl. ebd., 57 f.

56 Ebd., 58.

klirrt«⁵⁷ – aber diese Passage gehört nicht mehr zur eigentlichen Analyse, sondern steht im Kontext einer sich daran anschließenden allgemeineren Beethoven-Kritik, in der es um den mangelnden Eigenwert, die »Primitivität« und »Unerwachsenheit« der Beethoven'schen Thematik geht.⁵⁸

Eigentlich ist Halm ein Meister darin, musikalische Ausdrucksqualitäten in Sprache zu ›übersetzen‹. Seine Analyse vom Durchführungsteil des ersten Satzes aus Beethovens 6. Sinfonie op. 68 ist ein Musterbeispiel dafür, wie eine hervorragende harmonisch-strukturelle Analyse durch den Einbezug einer einfühlsam-differenzierten, sprachlich gekonnt eingebrachten bildhaft-emotionalen Beschreibungsebene an Überzeugungskraft noch gewinnen kann.⁵⁹ Insofern ist Halms diesbezügliche Zurückhaltung in der ›Sturmsوناتen‹-Analyse umso auffälliger. Und der Verdacht liegt nahe, dass deren betonte Technizität mehr der argumentativen Situation, also der Notwendigkeit, sich von Bekkers Inhaltsästhetik abzugrenzen, geschuldet ist, als dass sie Halms natürlichem Gefühl und seinem genuinen analytischen Bedürfnis exakt entspräche.

HALMS PROZESSUALE METAPHORIK

Im Folgenden werden einige der prozesshaften Konzeptualisierungen von Musik, die für Halms Denken zentral sind, daraufhin untersucht, wie sie kognitivistisch funktionieren, was sie leisten, und wodurch sie sich von strukturell-räumlicher Metaphorik unterscheiden.

Eine erste Annäherung kann hier stattfinden über die Art und Weise, wie Halm harmonische Analyse betreibt. Denn generell werden harmonische Abfolgen von ihm nie einfach nur konstatiert, sondern stets geht es ihm darum, sie hinsichtlich ihrer Dauer und ihrer »Qualitäten«⁶⁰ differenziert zu beschreiben. Zu Beginn der Durchführung des ersten Satzes der Klaviersonate op. 2/1 lässt Beethoven »der langanhaltenden As-dur- [...] eine kürzere B-moll-Tonart folgen (die erstere war ja schon vor der Durchführung als die sekundäre Haupttonart vorhanden); die ungefähr gleiche Dauer gewährt [Beethoven] nun dem C-moll; doch teilt er dessen Zeit, indem er die zweite Wiederholung des melodischen Themas dem Baß übergibt: hier statuiert er eine Cäsur des Geschehens, die in der B-moll-Periode nicht stattfand [...]; dieses neue C-moll nämlich ist nun Ausgangspunkt der rückläufigen, abwärtsführenden Bewegung, die unter einem andern Zeichen steht als diejenige, welche bis hierher und aufwärts geführt hatte.«⁶¹

Entscheidend ist nun Halm zufolge, dass die Abwärtsbewegung in der harmonischen Quintfallsequenz schneller geschieht als die vorherige, in Sekunden hochrückende Aufwärtsbewegung:

Mit dem Rückwärts- und Abwärtsgehen wird die eigentliche Arbeit abgebrochen, die Schwerkraft der Harmonie beginnt zu wirken; die Energie der Lage wird befreit oder benützt. Daß der schwere Baß diese Periode herbeiführt und ausgestaltet, ist ein Zug von künstlerischer Weisheit

57 Ebd., 72.

58 »[...] und selbst das Schweigen ist mit Gewaltsamem geladen. Nein, schön ist das gewiss nicht, ob es noch so mächtig scheine: [...] wir haben gesehen, [...] dass der gewaltige Eindruck den Themen und ihrem Sich-haben nicht an sich eignet« (ebd.).

59 Ebd., 81–105.

60 Ebd., 38.

61 Ebd.

oder von natürlich feinem Empfinden. [...] Dem Tempo des Falls entspricht die kürzere Gegenwart der Tonarten, die jetzt mehr wie in einer Revue passieren. In dem Schwanken der Sequenz endlich fühlen wir das Nachwirken der gestellten Bewegung [...].⁶²

Beispiel 1: Ludwig van Beethoven, Klaviersonate op. 2/1, erster Satz, T. 49–76

Die Musik wird hier im Sinne eines Objekts verstanden, das den natürlichen Gesetzen des physikalischen Raums ausgesetzt ist. Das Bass-Gewicht, das in Takt 68 (mit Auftakt) ›eingehängt‹ wird, entspricht der Schwerkraft, die sich kurz nach dem Scheitelpunkt der Flugkurve z.B. eines Balles wieder sichtbar auszuwirken beginnt. Konzeptuell liegt hier also eine etwas ausgeschmückte Form der MOVING-MUSIC-Metapher zugrunde, die ihrerseits auf der MOVING-TIMES-Metapher beruht. Beide Basis-Metaphern erlauben es uns, wie erläutert, die Abfolge von (musikalischen) Ereignissen als Bewegung durch eine räumlich aufgefasste Zeit zu begreifen.⁶³ (Das Konzept der Schwerkraft wiederum, um das die musikalische Bewegungserfahrung hier angereichert wird, ist ein kultur- und zeitübergreifendes. Es wurzelt in Hirnstrukturen, die so grundlegend sind, dass sie vom histo-

62 Ebd., 39.

63 Vgl. Johnson/Larson 2003, 69–71.

rischen oder biographischen Kontext, in dem ein Werk entstanden ist, nicht tangiert werden. Um die Stelle so zu verstehen, wie Halm das tut, ist also keine Gadamer'sche »Horizontverschmelzung«⁶⁴ notwendig – Interpret und Autor befinden sich innerhalb eines gemeinsamen Horizonts von körperlichen Grundbedingungen des Mensch-Seins. Auch die Frage nach der ›Autorintention‹ erübrigt sich in einem Fall wie diesem, da sich ›konzeptuelle Metaphorik‹ ja üblicherweise im latenten, halb- bis unbewussten Bereich unseres Denkens abspielt. Voraussetzung für das ›Funktionieren‹ dieser Metaphorik ist allerdings die metaphorische Oben-unten-Strukturierung des Tonraumes, womit sich deren Reichweite auf unseren westeuropäischen Kulturbereich beschränkt.⁶⁵)

Eine charakteristische – und verbreitete – Abwandlung der MOVING-MUSIC-Metapher liegt immer dann vor, wenn wir Musik als ›fließend‹ beschreiben oder empfinden. Die vielen Einzeltöne, die an uns ›vorbeikommen‹, begreifen wir dann als homogene, an uns vorüberfließende Masse. (Voraussetzung dafür ist die sogenannte *multiplicity-to-mass image schema transformation* – die automatische Tendenz unserer Konzeptsysteme, eine Vielzahl von ähnlichen und nah beieinanderstehenden Objekten zu Gruppen zusammenzufassen, sie also als Einheiten, Massen, wahrzunehmen. Wird dieses simple gedankliche Prinzip auf Ereignisse übertragen, die in der Zeit aufeinanderfolgen – musikalische oder nicht-musikalische –, so entsteht im Zusammenhang mit der räumlichen Bewegungslogik, mit der wir zeitliche Abfolgen üblicherweise strukturieren, die Vorstellung von ›fließender Zeit‹ – oder eben ›fließender Musik‹ [*Time-Substance-Variation*].⁶⁶)

Fließende Substanzen lassen sich durch mechanische Kräfte, etwa durch Staudämme, beeinflussen, und es ist diese Logik, die Halm gerne zur Beschreibung von musikalischen Druck- oder Spannungszuständen, wie sie in Sonatenformen typischerweise zur Vorbereitung wichtiger formaler Stationen erzeugt werden, heranzieht. Auch in der Exposition des ›Sturmsonaten‹-Kopfsatzes gibt es an mindestens einer Stelle die Suggestion eines solchen Druckaufbaus. Im Überleitungssatz zum Seitenthema schiebt sich zunächst, dem Prinzip eines ansteigenden Fauxbourdonsatzes folgend, ein zweitaktiger Zusammenhang stufenweise nach oben (T. 29–38). Wenn diese Bewegung dann in T. 39 nicht fortgesetzt, sondern stattdessen der letzte Takt abgespalten und noch zweimal wiederholt wird, kann man das mit Halms Worten als »Symptom eines Zustands von gehemmter Kraft« empfinden.⁶⁷ Und nachdem die Töne des Taktes 38 (die ›Wassermoleküle‹) eine Zeitlang offenbar nicht vom Fleck gekommen sind, da man sie immer wieder gehört (›gesehen‹) hat, schießen sie nach der Beseitigung des Widerstands mit umso größerem Schwung in die nächste formale Phase ein: »Das Hemmende befördert hier die Kraft, lähmt sie nicht. Ein Wehr hemmt, es vermindert an einer Stelle die Kraft des Fließens, damit diese an einer andern Stelle als vermehrt erscheine.«⁶⁸

64 Gadamer 1975, 289 f.

65 Ein hoher Ton ist in keinem realen, unmetaphorischen Sinn höher als ein sogenannter tiefer Ton. In bestimmten Bereichen Indonesiens wird stattdessen von »kleinen« und »großen« Tönen, bei den brasilianischen Suyá-Indianern von »jungen« und »alten« Tönen gesprochen. Vgl. Zbikowski 2002, 67 f.

66 Lakoff/Johnson 1999, 144 f.

67 Halm 1947, 60.

68 Ebd.

Beispiel 2: Ludwig van Beethoven, Klaviersonate op. 31/2, erster Satz, T. 26–47

Auch im Zusammenhang mit Spannungszuständen vor Repriseneintritten wird das Bild des Flusses bemüht. In der Reprise »erlebt [das Hauptthema] einen, sei es stillen, sei es lauten Triumph. Eine Zeitlang unsichtbar geworden, erscheint es wieder wie ein Strom, der, eine Strecke weit unter der Erde fließend, gewaltiger und prächtiger an die Oberfläche dringt.«⁶⁹ Die Übertragung des außermusikalischen Bildbereichs ›Fluss‹ auf die musikalische Erfahrung folgt hier einer vertrackteren Logik. Nicht die musikalischen Ereignisse in ihrer realen chronologischen Abfolge bilden den imaginären ›Strom‹, sondern die Rede ist von einem ›Strom von thematischer Substanz‹, der während der Reprisen-Vorbereitung zwar temporär von der Bildfläche verschwindet, aber ›unterirdisch‹ weiter existiert. Und wenn das thematische Material hier im Sinne einer kontinuierlich vorhandenen Substanz begriffen wird, die durch anderes Material nur verdrängt, aber nicht einfach ersetzt werden kann, so ist damit auch die Idee eines ›Unterdrucks‹ assoziiert, eines thematischen Vakuums, in das das Thema, sobald endlich wieder Platz ist, mit umso größerer Vehemenz eindringen kann. (»Im 47. [95.] Takt beginnt das Doppelschlag-Motiv, das uns lange entrückt war, das Thema wieder anzumelden, dem es zugehört«, schreibt Halm über die Reprisenvorbereitung im Kopfsatz von Beethovens f-Moll-Sonate op. 2/1. »Das Unste-

69 Halm 1923, 29.

te, gleichsam Flatternde seines Habitus macht den Eindruck, als ob der Geist des Themas wieder die Welt des Körperlichen suchte.«⁷⁰ Um genau im Vakuum-Bild zu bleiben, hätte Halm von einzelnen Themenmolekülen reden können, die in einem thematisch ansonsten leeren Raum ›herumgeistern‹. Fast möchte es scheinen, als habe ihm etwas Ähnliches vorgeschwebt. Aber die wissenschaftliche Disziplin der Quantenmechanik war zu dieser Zeit ja auch gerade erst am Entstehen. Der »Triumph des Themas« besteht beim Reprisen-eintritt dann jedenfalls darin, dass es uns im Vergleich zum Anfang durch seine eindeutigeren Taktmetrik »wie mit gefestigter Körperlichkeit entgegentritt.«⁷¹)

Generell kommt der Differenzierung von musikalischen ›Aggregatzuständen‹ in Halms dynamischem Formkonzept eine zentrale Bedeutung zu. Damit erweist er sich als ein Vorreiter bzw. Begründer der ›funktionellen Formenlehre‹: In seiner Charakterisierung von musikalischen Anfangs- und Folgezuständen im Sinne von »zwei Arten musikalischer Energie«,⁷² die er wahlweise mit antithetischen Begriffspaaren wie »aktiv« und »passiv«⁷³ oder auch: »gewollt und errungen« versus »spontan«, »befreit« und »selbsttätig«⁷⁴ zu fassen sucht, begründet er eine Traditionslinie, die noch in der Ratz'schen Gegenüberstellung von »fester« und »lockerer Bauweise« nachwirkt.⁷⁵ Dass Durchführungsteile »den näheren unmittelbaren Verkehr der gegensätzlichen Themen« wollen⁷⁶ und dass sie sich oft anhören wie »das kurzgefasste dynamische Programm des Satzes«,⁷⁷ ist »dem Einfluß der Zeit auf die Musik«⁷⁸ geschuldet: Die Gegensätze werden vermittelt »durch das Gedächtnis an das frühere; [...] durch den Zustand von Erstarkt-sein, den [die Musik] mit der Zeit gewonnen hat.«⁷⁹ Die Musik wird im Sinne eines Objektes imaginiert, das mit der Zeit wächst, stärker wird – oder auch schneller: »Beethoven weiss die Musik hier als im Schwung befindlich!«,⁸⁰ schreibt Halm über den Durchführungsteil des ›Sturmsonaten-Kopfsatzes. Es sind also unter anderem auch wieder Bewegungsmetaphern, die der Differenzierung formaler Phasen bei Halm zugrunde liegen.

In der folgenden Beschreibung des Durchführungsteils von Beethovens f-Moll-Sonaten-Kopfsatz ist es umgekehrt der Hörer, der sich mit wachsender Geschwindigkeit durch und über eine musikalische Landschaft bewegt: »Was zu Anfang schrittweise und im Gehen, das wird jetzt im Flug erreicht; oder: die trennende Atmosphäre zwischen den Körpern fehlt hier, und die Körper selbst werden als leichter, geistiger behandelt.«⁸¹ Im Wechsel der Bewegungsart von ›Gang‹ zu ›Flug‹ wird hier überdies ein Wechsel von ›nah‹ zu ›fern‹ impliziert – als würden die musikalischen ›Gegenstände‹ in der Durchführung aus größerer Distanz wahrgenommen. Und da uns ›Nahes‹ realer, greifbarer er-

70 Ebd., 31.

71 Ebd., 30.

72 Ebd., 46.

73 Halm 1926, 82.

74 Halm 1923, 46.

75 Ratz 1973, z. B. 21, 118.

76 Halm 1923, 34.

77 Halm 1947, 62.

78 Halm 1923, 35.

79 Ebd.

80 Halm 1947, 62.

81 Halm 1923, 35.

scheint als ›Fernes‹, wird über den Zwischenschritt dieser räumlichen Distanzierung die – für Halm's Konzeptualisierung von Durchführungsteilen überaus charakteristische – metaphorische Umdeutung von ›nah–fern‹ zu ›real–irreal/›ideell«⁸² möglich: »Die Durchführung dieser Art ist somit [...] gleichsam ein Reich der Gedanken, die ›nah beieinander wohnen‹; was ihr vorausging, ist im Vergleich mit ihr das Reich der Realität, in dem die Sachen davor behütet werden müssen, daß sie sich nicht stoßen und beschädigen.«⁸³

Allen angeführten Beispielen für Halm's musikalische Metaphorik ist gemeinsam, dass die musikalischen Abläufe in Analogie zu außermusikalischen *Prozessen* verstanden werden, also zu (Bewegungs-)Abläufen, die eine dem analysierten ›Gegenstand‹ entsprechende Zeitstruktur aufweisen. Frühere Momente im außermusikalischen Vorstellungsbereich werden dabei mit früheren Momenten im musikalischen Verlauf, spätere Augenblicke mit späteren verknüpft. Und diese musikalische Bewegungsmetaphorik wird nun von Halm üblicherweise so mit konkreten Details aufgeladen, dass sie gerade eben aus dem Bereich der unterschwellig und unbemerkten, weil absolut geläufigen Basis-Metaphorik heraustritt – und als ›echte‹ Metaphorik erkennbar wird: Der Raum, durch den sich das imaginäre Musik-Objekt bewegt, ist kein völlig abstrakter, sondern einer, in dem die Gesetze der Schwerkraft gelten. Die Musik fließt nicht nur, sondern ihr Fluss kann auch gestaut oder unterdrückt werden. Und die Bewegung des Hörers durch den musikalischen Raum erfolgt nicht einfach langsam oder schnell, sondern ›im Gehen‹ oder ›im Flug‹.

August Halm und Heinrich Schenker werden (neben Ernst Kurth) häufig unter der Bezeichnung ›Energetiker‹ zusammengefasst – mit dem Argument, dass Schenker die musikalische Form ebenfalls im Sinne eines dynamischen Prozesses verstehe.⁸⁴ In Schenker's Vorstellung ist die musikalische Form das Ergebnis von Transformationsprozessen, die zwischen den abstrakteren, grundlegenden und den konkreteren, stärker figurierten oder auskomponierten »Stimmführungsschicht[en]«⁸⁵ eines Meisterwerkes vermitteln: »Das Ereignis der Form im Vordergrund lässt sich geradezu physisch-mechanisch als eine Kraft-Verwandlung ansprechen, als eine Verwandlung der vom Hinter- zum Vordergrund durch die Schichten zuströmenden Kräfte.«⁸⁶ Die Rede vom ›Hinter- und Vordergrund‹ setzt metaphorisch einen externen, vom Zeitverlauf unabhängigen Beobachterstandpunkt voraus, von dem aus die Musik wie ein Bild ›betrachtet‹ werden kann. Auch mit Begriffen wie ›Schicht‹ oder ›Ebene‹, die per se über keine zeitliche Dimension verfügen, werden räumliche Vorstellungen auf die Musik projiziert. Und Schenker's dynamische Verwandlungsprozesse verlaufen nun von »hinten nach vorne« durch die verschiedenen räumlich konzeptualisierten Versionen eines Musikstücks hindurch – und teilweise auch wieder zurück.⁸⁷ Frühere Zeitpunkte im außermusikalischen Bild entsprechen hier nicht früheren Momenten im musikalischen Verlauf, sondern einer ›nackteren‹ Fassung des Musikstücks, spätere Momente im außermusikalischen Bildbereich entsprechen einer konkreteren, ausgeschmückteren Fassung des Musikstücks (oder umgekehrt). Auch wenn das Erlebnis

82 Vgl. ebd., 47.

83 Ebd., 35.

84 Vgl. z. B. Rothfarb 2002, 939.

85 Schenker 1953, 49.

86 Ebd., 197.

87 An anderer Stelle im selben Traktat ist davon die Rede, dass die »Verwandlungsschichten« sowohl »zum Vordergrund hin wie umgekehrt« immer gegenwärtig seien (ebd., 49).

musikalischer Prozessualität dem Denken in ›Ebenen‹ oder ›Schichten‹ vorangegangen sein mag (oder muss): In den Konzeptualisierungen selbst ist die zeitliche Dimension nicht mehr enthalten. Schenkers Verwandlungsmetaphorik verläuft sozusagen quer zur musikalischen Zeit und ist damit nicht ›prozessual‹ im oben definierten Sinn. Der musikalische ›Fluss‹ ist in ihr zu einer soliden ›Struktur‹ geronnen.⁸⁸

VON HALM LERNEN?

»What today might we learn from Halm?«, fragte 2011 der renommierte Musikforscher Thomas Christensen gegen Ende einer überblicksartigen – und durch die (erneute) Lektüre von Lee Rothfarbs Halm-Monographie aus dem Jahr 2009 angestoßenen – Reflexion über Halms Musikschritftum.⁸⁹ Bei aller Wertschätzung bleibt für Christensen am Ende doch die Frage offen, wie wir Halms Ideen heutzutage in unsere eigenen Analysen integrieren können:⁹⁰

Each [detail] is analyzed for its potential energy-building (or inhibiting) role, for its contribution to the overall logic of the music. But this hardly adds up to a theory. For all his sensitive insights, Halm's judgments remain the subjective observations of a connoisseur.⁹¹

Dass Halms Musikbeschreibungen stellenweise in genau jene obskur-poetisierende Hermeneutik abdriften, die er selbst an anderer Stelle so entschieden ablehnt, steht außer Frage.⁹² Die Bewegungsmetaphern jener Art, wie sie im vorliegenden Beitrag untersucht worden sind, gehören jedoch nicht in diese Kategorie. In der Art und Weise, wie sie an die musikalischen ›Gegenstände‹ andocken, folgen sie einer inneren Systematik. Sie sind damit rational nachvollziehbar, intersubjektiv vermittelbar und in gewisser Weise auch unverzichtbar – weil sie Aspekte der Sache zur Sprache bringen, die anders nicht erfasst werden können.

Es ist interessant, dass Christensen bei seinem Verdacht der ›Subjektivität‹ und mit seinem Zögern hinsichtlich der Anwendbarkeit in ›systematischen‹ Analyse-Zusammenhängen⁹³ generalisierend auch Halms ›sensitive insights‹ mit einbezieht, also jene analytischen Einsichten, die er, Christensen selbst, offenbar als nachvollziehbar und hilfreich empfindet (und zu denen die nur metaphorisch erfassbare Bewegungslogik der Musik, wie sie in diesem Beitrag untersucht wurde, vermutlich gehören dürfte – oder sollte). Und gleichzeitig ist es sehr gut möglich, dass sich in Christensens Einschätzung so etwas wie ein musiktheoretischer ›common sense‹ hinsichtlich des Halm-Bildes unserer Tage kristallisiert. Daraus ergibt sich die Frage: Warum neigt nicht nur Thomas Christensen, sondern warum neigen vermutlich die meisten von uns dazu, eine Bewegungsmetaphorik,

88 Zu einer architektonischen ›Struktur‹ allerdings, die von skalaren Tonfolgen potenziell prozessual-dynamisch ›durchzogen‹ ist. Durch ihre Visualisierung in den ›Graphen‹ haben jedoch auch die Schenker'schen ›Züge‹ eine starke Tendenz, als verräumlichte, in die Gleichzeitigkeit projizierte ›Strukturen‹ aufgefasst zu werden.

89 Christensen 2011, 6.

90 »It is never clear quite how we might appropriate his ideas in our own analyses.« (Ebd.)

91 Ebd.

92 »Halm could not seem to escape using the very hermeneutic poetics that he elsewhere so derisively dismissed. More than once he lapses into the most rhapsodic of descriptive metaphors« (ebd.).

93 »There is nothing systematic about his outlook« (ebd.).

wie sie in diesem Beitrag beleuchtet worden ist, als ›zu subjektiv‹ zu empfinden und ihr daher in seriösen Kontexten zu misstrauen? Zu dieser Frage seien hier abschließend drei aufeinander aufbauende Thesen formuliert, denen in weiteren Untersuchungen nachgegangen werden kann:

1. Wenn es stimmt, dass prozessuale Metaphorik auf Bewegungserfahrungen beruht und räumliche Metaphorik auf Objekterfahrungen, dann ist die eine Übertragungsart zwar nicht subjektiver oder objektiver als die andere. Dass diese Differenz dennoch üblicherweise empfunden wird, könnte damit zusammenhängen, dass wir Prozesse per se – z. B. Bewegungsverläufe – schwerer kategorisieren, unterteilen und damit sprachlich fassen können als räumliche Objekte. (Abgesehen davon, dass natürlich die optische Verräumlichung des musikalischen Verlaufs in der Partitur dem räumlichen Denken in der Analyse Vorschub leistet.)
2. Wegen ihrer Prozesshaftigkeit stehen Bewegungsmetaphern mit Vorstellungen von narrativen, psychischen und/oder emotiven Prozessen in einer potenziellen Verbindung (wie am Beispiel der Erweiterung von »hinauffahren« zu »auffahren« zu sehen war). Die Leichtigkeit, mit der Vorstellungen aus dem psychischen oder emotionalen, also deutlich ›menschlichen‹ Bereich auf abstraktere Bewegungsvorstellungen aufzusatteln können (und sei es auch nur rein assoziativ im unausgesprochenen Hintergrund), könnte ein weiterer Grund dafür sein, dass Bewegungsmetaphern in wissenschaftlichen Zusammenhängen generell mit größerer Zurückhaltung verwendet werden.
3. Die Vorstellung, dass der musikalische ›Charakter‹ oder ›Ausdruck‹ nicht in den Bereich des seriös Analysierbaren fällt, stammt aus den Anfängen des 20. Jahrhunderts, in denen sich Hanslicks formalästhetische Position einseitig zu verfestigen begann. Gewisse, nicht selten anzutreffende Empfindlichkeiten gegenüber einer narrativen, psychischen und emotiven Metaphorik könnten damit zusammenhängen, dass Reste dieser einseitigen Ästhetik in den Tiefen unseres kollektiven Musikverständnisses un bemerkt weiterwirken. Auch die verbreitete Dichotomie von ›Struktur‹ und ›Ausdruck‹, der sich weitere Polarisierungen wie ›objektiv–subjektiv‹, ›Rationalität–Phantasie‹ oder ›buchstäblich–metaphorisch‹ häufig unreflektiert anheften, erscheint aus dieser Perspektive problematisch.

Nun kann ein reines Vermeidungsverhalten angesichts der Schwierigkeiten, denen man sich bei der Verwendung von prozessualer Metaphorik in der Musikanalyse ausgesetzt sieht, natürlich nicht die Lösung sein. Vielmehr sollte die Nähe, in der abstraktere Bewegungsmetaphern zu narrativen oder psychischen, also konkreteren und reichhaltigeren prozesshaften Erfahrungsaspekten stehen, nicht nur als Nachteil betrachtet werden: Denn je detailreicher, plastischer und spezifischer eine Vorstellung ist, mit der musikanalytisch gearbeitet wird, desto mehr musikalische Details vermag sie potenziell auch in einen begründeten Zusammenhang zu stellen.⁹⁴ Weil die prozessuale Dimension beim Hören

94 Thoraus Ansicht, dass Lakoffs und Johnsons Theorie der ›konzeptuellen Metaphorik‹ zu wenig anschlussfähig sei »an eine werkorientierte, auf den Kunstcharakter des musikalischen Gebildes ausgerichtete Analyse« (Thorau 2012, 22), teile ich nicht (vgl. Bolay 2013, 93–100). Dass körperliche, sensomotorische Erfahrungen als grundlegend für metaphorische Projektionen betrachtet werden, schließt Wechselwirkungen von konkreten Herkunftsbereichen (außermusikalische Erfahrungen) und abstrakten Zielbereichen (musikalische ›Datensätze‹) auf höheren kognitiven Ebenen, wie sie für die Auseinandersetzung mit ästhetischen Gegenständen charakteristisch sind, nicht automatisch aus.

von Musik die primäre ist und weil es zu den wichtigsten, wenn auch vorsprachlichen Anteilen des Musikverstehens gehört, sich in die musikalischen Gesten einzufühlen und seine eigenen psychischen Energien mit diesen zu synchronisieren,⁹⁵ zählt das systematische Einbeziehen von prozessualer Metaphorik zu den vordringlichsten Aufgaben einer musikanalytischen Methodologie.

Bis auf Weiteres kann uns die Beschäftigung mit Halms Schriften zum Nachdenken darüber anregen, wo innerhalb des Spektrums von Metaphorizität für uns selbst – als Individuen oder als fachliche ›community‹ – die kritische Grenze zwischen einer angemessenen und einer nicht mehr angemessenen Metaphorik verläuft oder verlaufen sollte. Und ebenso kann uns die Lektüre von Halms Analysen daran erinnern, dass Musik nicht mit ihrer verräumlichten Repräsentationsform, also ihrem Notentext, gleichzusetzen ist. Mindestens *das* können wir von Halm lernen.

Literatur

- Bekker, Paul (1921), *Beethoven* [1911], 3. Aufl., Berlin: Schuster & Loeffler.
- Bent, Ian D. / Anthony Pople (2001), »Analysis«, in: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* [1980], 2. Ausgabe, Bd. 1, London: Macmillan.
- Bolay, Astrid (2013), »Musikalische Analyse im Licht kognitivistischer Forschung. Betrachtungen zu einer Sarabande von Johann Sebastian Bach«, in: *Kreativität, Struktur und Emotion*, hg. von Andreas Lehmann, Ariane Jeßulat und Christoph Wunsch, Würzburg: Königshausen & Neumann, 93–100.
- Christensen, Thomas (2011), »Review of Lee Rothfarb, August Halm, A Critical and Creative Life in Music (University of Rochester Press, 2009)«, *Music Theory Online* 17/4. <https://mtosmt.org/issues/mto.11.17.4/mto.11.17.4.christensen.html> (13.12.2021)
- Cone, Edward T. (1974), *The Composer's Voice*, Berkeley (CA): University of California Press.
- Dahlhaus, Carl (2002), »Absolute Musik«, in: *Europäische Musikgeschichte*, Bd. 2, hg. von Sabine Ehrmann-Herfort, Ludwig Finscher und Giselher Schubert, Kassel: Bärenreiter, 679–704.
- Edler, Florian (2013), *Reflexionen über Kunst und Leben. Musikanschauung im Schumann-Kreis 1834 bis 1847*, Sinzig: Studio.
- Fuß, Hans-Ulrich (2020), »Das musikalische Werkganze – ein rein theoretisches Konstrukt?«, in: *Gegliederte Zeit. 15. Jahreskongress der GMTH*, hg. von Marcus Aydintan, Florian Edler, Roger Graybill und Laura Krämer, Hildesheim: Olms, 328–343.
- Gadamer, Hans-Georg (1975), *Wahrheit und Methode – Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik* [1960], 4. Auflage, Tübingen: Mohr.
- Halm, August (1923), *Die Symphonie Anton Bruckners*, München: Georg Müller.

95 Cone (1974, 118) spricht von »an active participation in the life of the music by following its progress, attentively and imaginatively, through the course of one's thoughts, and by adapting the tempo and direction of one's own psychic energies to the tempo and direction of the music.«

- Halm, August (1926), *Einführung in die Musik*, Berlin: Deutsche Buch-Gemeinschaft.
- Halm, August (1947), *Von zwei Kulturen der Musik* [1913], 3. Aufl., Stuttgart: Klett.
- Hanslick, Eduard (1854), *Vom Musikalisch-Schönen: Ein Beitrag zur Revision der Ästhetik der Tonkunst*, Leipzig: R. Weigel.
- Hepokoski, James (2012), »Approaching the First Movement of Beethoven's Tempest Sonata through Sonata Theory«, in: *Beethoven's Tempest Sonata: Perspectives of Analysis and Performance*, hg. von Pieter Bergé, Jeroen D'hoë und William Caplin, Leuven: Peeters Publishers, 181–212.
- Hinton, Stephen (2002), »Analyse statt Ästhetik«, in: *Europäische Musikgeschichte*, Bd. 2, hg. von Sabine Ehrmann-Herfort, Ludwig Finscher und Giselher Schubert, Kassel: Bärenreiter, 1017–1049.
- Hoffmann, E. T. A. (1810), »Sinfonie [...] par Louis van Beethoven [...] No. 5 des Sinfonies«, *Allgemeine musikalische Zeitung* 12, 630–642.
- Johnson, Mark / Steve Larson (2003), »Something in the Way She Moves« – Metaphors of Musical Motion«, *Metaphor and Symbol* 18/2, 63–84.
- Lakoff, George / Mark Johnson (1999), *Philosophy in the Flesh. The Embodied Mind and Its Challenge to Western Thought*, New York: Basic Books.
- Lakoff, George / Mark Johnson (2007), *Leben in Metaphern. Konstruktion und Gebrauch von Sprachbildern* [1980], Heidelberg: Carl Auer.
- Maus, Fred E. (1988), »Music as Drama«, *Music Theory Spectrum* 10, 56–74.
- Ratz, Erwin (1973), *Einführung in die musikalische Formenlehre* [1951], 3. Aufl., Wien: Universal Edition.
- Rothfarb, Lee (2002), »Energetics«, in: *The Cambridge History of Western Music Theory*, hg. von Thomas Christensen, Cambridge: Cambridge University Press, 927–955.
- Rothfarb, Lee (2009), *August Halm. A Critical and Creative Life in Music*, Rochester (NY): University of Rochester Press.
- Redmann, Bernd (2002), *Entwurf einer Theorie und Methodologie der Musikanalyse*, Laaber: Laaber.
- Saslaw, Janna (1996), »Forces, Containers, and Paths: The role of body-derived image schemas in the conceptualization of music«, *Journal of Music Theory* 40/2, 217–243.
- Schenker, Heinrich (1935), *Der Freie Satz* (= Neue musikalische Theorien und Phantasien, Bd. 3), Wien: Universal Edition.
- Schmalfeldt, Janet (2011), *In the Process of Becoming: Analytical and Philosophical Perspectives on Form in Early Nineteenth-Century Music*, Oxford: Oxford University Press.
- Sponheuer, Bernd (1987), *Musik als Kunst und Nicht-Kunst. Untersuchungen zur Dichotomie von ›hoher‹ und ›niederer‹ Musik im musikästhetischen Denken zwischen Kant und Hanslick*, Kassel: Bärenreiter.
- Thorau, Christian (2000), »Invasion der fremden Prädikate – Struktur und Metapher in der Musikbeschreibung«, in: *Klang – Struktur – Metapher. Musikalische Analyse zwischen Phänomen und Begriff*, hg. von Michael Polth, Oliver Schwab-Felisch und Christian Thorau, Stuttgart: Metzler, 199–218.

Thorau, Christian (2012), *Vom Klang zur Metapher. Perspektiven der musikalischen Analyse*, Hildesheim: Olms.

Zbikowski, Lawrence M. (2002), *Conceptualizing Music. Cognitive Structure, Theory, and Analysis*, New York: Oxford University Press.

© 2021 Astrid Bolay (Astrid.Bolay@hfmt-koeln.de)

Hochschule für Musik und Tanz Köln

Bolay, Astrid (2021), »Das Menschliche in der Musik. August Halms prozessuale Metaphorik im Brennpunkt analysetheoretischer Fragestellungen«, *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie* 18/2, 35–55.
<https://doi.org/10.31751/1148>

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

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



eingereicht / submitted: 14/09/2021

angenommen / accepted: 11/10/2021

veröffentlicht / first published: 30/12/2021

zuletzt geändert / last updated: 23/07/2022

“... because there is nothing symbolic in the described phenomenon”

Asafyev's Intonation Theory in the Early Soviet Union – Analytical Insights, Intellectual Contexts, and Semiotic Perspectives

Patrick Becker-Naydenov

Dieser Beitrag widmet sich der Position des russisch-sowjetischen Musikforschers Boris V. Asaf'ev¹ (1884–1949) in den europäischen musikwissenschaftlichen und -theoretischen Debatten der 1920er-Jahre. Auf der Basis ihrer Grundprinzipien (Kontrast und Wiederholung usw.) und analytischer Einsichten in Kadenzmodelle haben Kommentatoren im Westen Asaf'evs Intonationstheorie häufig als Fortsetzung der Energetik und des Dynamismus gesehen, wie ihn zu Beginn des 20. Jahrhunderts August Halm und vor allem Ernst Kurth begründet haben. Im Gegensatz zur gängigen Haltung untersucht dieser Beitrag einen Aspekt der Theorie Asaf'evs, der sich nicht nur fundamental von seinen vermeintlichen Vorgängern im Westen unterscheidet, sondern gleichermaßen ein originelles Beispiel von Asaf'evs Versuch darstellt, westliche Musikforschung und russisch-sowjetische Debatten miteinander zu verbinden. Dabei wird hier das Argument vertreten, dass Asaf'evs überraschende Ablehnung semiologischer Begrifflichkeit in den Schlussätzen des 1931 erschienenen ersten Bands der *Musikalischen Form als Prozess* gestattet, die Intonationstheorie als musikalische Semiotik neu zu fassen. Löst man sie erst einmal aus ihrer politischen (Selbst-)Instrumentalisierung im Stalinismus und interpretiert sie vor dem normativen Hintergrund russischer Musik im 19. Jahrhundert, dann erscheint Asaf'evs Arbeit als Verbindung musikwissenschaftlicher und psychologischer Diskurse mit linguistischen und literaturwissenschaftlichen Überlegungen. Dokumentiert sie so den wahrlich internationalen Geist der Debatten in den 1920er-Jahren und darüber hinaus, liegt die Bedeutung von Asaf'evs Lehre vor allem in der politischen Durchsetzung der Theorie als Modell kompositorischer Praxis in der Sowjetunion und ihrer weiteren globalen Einflussphäre seit dem Ende des Zweiten Weltkriegs.

This paper investigates the position of the Russian Boris V. Asafyev (1884–1949) in 1920s European musicology and music theory. Based on the underlying principles of Asafyev's intonation theory (“contrast and repetition,” etc.) and its analytical insights into cadence models, Western scholars have often read it as a continuation of the energeticism and dynamism proposed by August Halm and especially Ernst Kurth. In contrast to Western research, this contribution engages with an aspect of Asafyev's theory that not only differs profoundly from his more prominent predecessors but also presents an original insight, combining contemporary European discourses and Asafyev's understanding of Russian music history. Asafyev's surprising rejection of semiotic terminology in the final paragraphs of his 1931 book *Musical Form as a Process* allows us to reframe intonation theory as a contribution to musical semiology. Thus, cleansed from its political (self-)instrumentalization in the Stalinist period and interpreted against the normative background of nineteenth-century Russian music, Asafyev's work appears as a combination of discourses in musicology and psychology, as well as music and literary theory. Besides bearing witness to the truly international spirit of debates during the 1920s and beyond, its significance lies first and foremost in the political enforcement of Asafyev's theory as a cornerstone for compositional practice.

SCHLAGWORTE/KEYWORDS: Boris Asafyev; cultural-historical psychology; Kulturhistorische Psychologie; music and literature; music semiotics; Musik und Literatur; Musikalische Semiotik; nineteenth-century Russian opera; Russische Oper im 19. Jahrhundert

1 I follow German and English conventions when transliterating Cyrillic script by adapting DIN 1460 and ISO 9 respectively.

INTRODUCTION

Toward the end of his 1931 monograph *Musical Form as a Process*, the Russian musicologist Boris V. Asafyev (1884–1949) suddenly presents his readers with marginal notes seemingly unrelated to the previously straightforward argument:

‘Symbol,’ ‘symbolic,’ ‘symbolics’ – these are terms and epithets that distract thought away from concrete reality. Yet, here we see the process of manifesting musical images and the transformation of music into meaningful, living, and figurative speech. It seems to me that it would be right to reject the notion of “musical symbolics,” because there is nothing symbolic in the described phenomenon.²

In his English translation of Asafyev’s monograph, James Robert Tull has already complained about the book’s “final parts,” for they “are disconcerting and unsatisfactory in an organizational sense.”³ What is the reason for this anti-climactic nitpicking of terminological subtleties? Why derail a perfectly fine account of music history from the sixteenth-century dances of Pierre Phalèse to Richard Strauss’s “Dance of the Seven Veils” just to lecture an audience about their apparent lack of precision in using musicological categories? Apparently, then, whether the notion of “intonation” coincided “with other loaded

- 2 “Символ, символический, символика — термины и эпитеты, отвлекающие мысль в сторону от конкретной действительности. А между тем здесь перед нами как раз процесс конкретизации музыкальных образов и превращения музыки в полную значимости живую образную речь. Мне кажется, что правильным было бы решительно отказаться от понятия ‘музыкальная символика,’ потому что ничего символического в описываемом явлении нет.” Asafyev 1971, 208. Here and hereafter, all translations are mine if not indicated otherwise. I only translate full passages, not individual terms cited.
- 3 Tull 1976, 145. Tull’s argument that Asafyev’s opening remark would not refer to the entire book’s conclusion but only to the supplement’s conclusion (1976, 146) does not hold since the main text in Asafyev’s monograph foreshadows this turn toward symbolics in its second to last paragraph cited below. Furthermore, Asafyev does not only give reasons for omitting vocal and program music but rather argues for an inherent meaning of music independent of literary programs or underlying libretti. In short, Asafyev’s intonation theory posits the claim that music is meaningful even without the help of literature. Asafyev writes: “I did not, in my work, touch upon the opera, the *Lied* or other manifestations of vocal style. I made this omission consciously, for otherwise it would have been necessary to turn to the study of musical *semantics* (I prefer this concept, borrowed from linguistics, to the concept of ‘musical symbolism’), to the study of the genesis and crystallization of sound complexes linked with poetical images and ideas and their influence on musical formation, without which it is inconceivable to analyze forms of vocal music, for ‘pure’ music and its schemata cannot be abstracted from them any more than it is possible to study folk song motives without text, or text without motives, or to understand the essence of foreign opera without understanding the intonations of the language on the basis of which this opera grew. For the same reason, because of the impossibility of touching in detail on the problem of musical semantics, I have only barely touched on the area of program music.” “Не затронул я в своей работе ни оперы, ни *Lied* [German in the original, own emphasis], ни других проявлений вокального стиля. И сделал это сознательно. Тогда пришлось бы обратиться к исследованию музыкальной *семантики* (предпочитаю это заимствованное из языкознания понятие понятию ‘музыкальная символика’) — к изучению генезиса и кристаллизации звукокомплексов, связанных с поэтическими образами и идеями, и их влияния на музыкальное становление. Вне этого немислимо анализировать формы вокальной музыки, ибо нельзя абстрагировать из них ‘чистую’ музыку и ее схемы, как нельзя изучать в народной песне мотив без текста или текст без мотива или понять сущность иностранной оперы, не понимая интонаций языка, на основе которых эта опера выросла. По той же причине — из-за невозможности подробнее коснуться проблемы музыкальной семантики — я лишь едва-едва затронул область программной музыки.” Asafyev 1971, 178–179, translated in: Tull 1976, 502–503.

ideas such as code, *topos*, style topics, cue, sign or trope" is not insignificant.⁴ As shown by his commentary on nineteenth-century operatic vocal music, Asafyev seems to have had a much more precise and mutually exclusive concept of intonation in mind than current accounts of its general irrelevance and near-total synonymity suggest.

While, lately, Asafyev has generated considerable interest among researchers in the West focusing on his role in the institutionalization of Soviet musicology,⁵ the present contribution departs from his tirade against symbolics to investigate two related aspects: Firstly, this text clarifies Asafyev's understanding of symbolics in the broader framework of his intonation theory. Asafyev rejects symbolics because it is precisely his concept of "intonation" that functions as a symbol-like semiotic element. Secondly, this reappraisal of Asafyev's analytical apparatus takes place against the background of broader global – or rather: pan-European – discourses in musicology and music theory during the interwar period. Here, it is especially the notion of symbolics that both links and distinguishes Asafyev from Central European figures such as August Halm or Ernst Kurth. Thus, in contrast to the view commonly accepted by Western researchers, who often see Asafyev as something like the Marxist materialist *cul de sac* of Kurth's energeticism in the Soviet Union, clarifying Asafyev's notion of symbolics also helps clarifying his position in both Western as well as Soviet and pre-1917 Russian discourses.

Given the continuing skepticism among musicologists and music theorists in the West that follows persisting Cold War paradigms⁶ as much as it is justified by actual critique of Asafyev's work,⁷ it still seems necessary to justify the present reading. Why does it matter what Asafyev thought about symbolics? As this text demonstrates, Asafyev's thought was part and parcel of discourses among musicologists, music theorists, and music critics during the Interwar period. So far, musicologists and music theorists interested in the history of their discipline have mostly seen Asafyev as an infamous cultural demagogue (which he probably was) advancing an inhuman political regime's cultural politics. Nevertheless, what the numerous paraphrases of Asafyev as "influenced by Ernst Kurth" overlook, is precisely how political influence, discursive hegemony, and music theory play out in "the real world." Thus, the move beyond outdated paradigms proposed for musicological Cold War Studies⁸ can translate into a re-evaluation of Asafyev's thought for what it is: both musical semiotics and a variant of topic theory. Therefore, reading Asafyev today may very well enrich our current scholarly canon with a valuable and influential source, while also providing an interesting starting point for the rehabilitation of Asafyev's semiological perspectives in music studies.

However, why should musicologists today care about Asafyev's understanding of symbolics and his intonation theory? On a more general level, the route taken here helps to describe, compare, and normalize concepts of twentieth-century music research that are indeed critical precisely because they did not develop in isolation from each other. Furthermore, through Asafyev's prominent position in Stalinist music culture, his thought was not descriptively limited to musicological and music theoretical discourse. Instead, his work became a prescriptively binding theory, an object of study as well as an element

4 Titus 2016, 5.

5 Panteleeva 2019.

6 Taruskin 2009.

7 Riethmüller 1976.

8 Frolova-Walker 2018.

in music pedagogy providing practitioners with something resembling a compositional toolkit to produce music valuable in the aesthetic doctrine and institutional system of Socialist Realism.⁹ Thus, as demonstrated by film music research,¹⁰ expanding existing knowledge on Asafyev's theory is the groundwork to further knowledge about compositional poetics in the Soviet Union and its many emerging satellite states after the Second World War. By considering actors, sources, and discourses frequently overlooked among Western scholars, this examination of Asafyev's lasting influence beyond the Soviet Union (and beyond his own death in 1949) demonstrates the enormous international range of 1920s music theory. The historical evidence from post-Stalinist Russia¹¹ and across the Eastern bloc¹² suggests a considerable impact of Asafyev's intonation theory, which, in many ways, parallels Igor Sposobin's so-called "Brigadier" *Textbook of Harmony*¹³ (2 vols, 1937–1938) and its international "trails" of cultural transfer.¹⁴

THE LARGER ARGUMENT IN ASAFYEV'S *MUSICAL FORM AS PROCESS*

Although Dan Elphick recently published a comprehensive paper on Asafyev's thought¹⁵ and other scholars have begun to note the possibilities of intonation theory for twenty-first-century musicology,¹⁶ I will still briefly re-sketch the larger argument in his 1931 volume *Musical Form as Process* to lay the foundations for the following sections.

Asafyev draws from a notion of intonation that seems to have been familiar in Russia's musical culture as early as the 1850s.¹⁷ In contrast to Western notions that often refer to intonation as either the proper tuning of instruments and voices or as the historical phenomenon of medieval liturgical chant (the German encyclopedia *Musik in Geschichte und Gegenwart* even goes so far as to explicitly ruling out any relevance for Asafyev's term, instead referring readers to the entry on the scholar himself¹⁸), *Musical Form as Process* defines "intonation" right from the start:

Music can be traced from intonations which are fixed in a given environment on the basis of directly practical purposes (signaling, primitive magic and medicine, etc.) to complicated sound combinations with a strict delimitation of their functions, which become the object of aesthetic enjoyment. [...] Classical forms are the result of prolonged social selection of the most stable and useful intonations.¹⁹

9 Doynov 2011.

10 Titus 2016.

11 Cairns 2013.

12 Jiránek 1967.

13 Sposobin et al. 1937–1938.

14 Schröder 2017.

15 Elphick 2021.

16 Khannanov 2018, Viljanen 2008.

17 Sydow-Saak 1984, 6–7.

18 Reimann and Sydow-Saak 2016.

19 "Практические потребности раздвигают свои рамки по мере развития культуры: от интонаций, закрепившихся в той или иной среде в силу непосредственно утилитарных целей (сигнализация, первобытная магия и медицина и т.д.), музыка восходит до сложных звуко сочетаний со строгим разграничением их функций — и становится объектом эстетического наслаждения [...]. Классические формы — итог длительного социального отбора наиболее устойчивых и полезных интонаций." Asafyev 1971, 22.

As this quote shows, Asafyev's intonation theory – at least officially – aspired to account for a broad range of auditory phenomena crossing the boundary of phenomena outside of composed classical music. While Asafyev's link between musical intonations and the societies in which they emerge might look like a reverence to a prevailing *Zeitgeist* in Soviet science, his most comprehensive description of “intonation” appears in the monograph's second supplement “Fundamentals of Musical Intonation”:

From this premise [*scil.* the recognition of music as the movement of sound], there inevitably arises the concept of *intonation* as the *actual* basis, or as the realization of sound, whether through hearing, the voice, or with the help of an instrument. Intonation does not merely signify the mechanical overcoming of the material resistance and is not merely the passive reproduction of visually projected notes. Thus, intonation is a factor of the highest degree of importance – the interpretation of sound and not simply the ascertainment of deviation from the norm of a proper temperament (the pure or impure presentation of sound). Without intoning and apart from intoning there is no music. The intonation of speech is the interpretation of sounds not musically fixed, not stabilized in *musical* spaces nor in the invariable relations of sounds which have become tones. Musical intonation is the interpretation of sounds already placed in a system of sound relations precisely fixed by the memory – a system of tones and tonalities.²⁰

At its core, an intonation is a semantically or emotionally charged unit in music.²¹ Furthermore, intonations are not restricted to textual analysis: Instead, Asafyev considers the performative aspect of sounding or performing music to contain qualities unreachable by merely analyzing a score.

Since intonations build on the idea of music as the movement of organized sound(s), this raises the question for an intonation's possible size or scope. In other words, how many sounds constitute a minimal working example of intonations? While they can be basic elements or rudimentary phrases as small as a single step between two tones, an individual sound such as Alexander Scriabin's famous mystic chord from his *Prométhée: Le Poème du feu* op. 60, or even an especially striking change of dynamics on just one tone such as the solo bassoon's opening C in Stravinsky's *Sacre du printemps*,²² in practice (as documented in Soviet scholarship), they are often larger units on the level of motives, themes, or entire episodes and passages. Thus, from a methodological perspective, context-informed segmentation of larger forms is still key when it comes to the analysis and interpretation of music according to intonation theory. Sometimes, it may make sense to interpret a unit as small as a motif of fourths as semantically meaningful “travel,” “journey,” or something similar (e.g., “Ging heut' Morgen über's Feld” in Gustav Mahler's *Songs of A Wayfarer*), while other instances would call for more rigorous hermeneutical

20 “Отсюда неизбежно возникает понятие *интонации* как *актуального* начала, как реализации звучания – внутренним ли слухом, или голосом, или с помощью инструмента. Интонация отнюдь не означает механического преодоления сопротивления материала и не является лишь пассивным воспроизведением зрительно проектируемых значков. Итак, интонация – перво-степенной важности фактор: *осмысление* звучания, а не простое констатирование отклонения от нормы (чистая или нечистая подача звука). Без интонирования и вне интонирования музыки нет. Интонация речевая – осмысление звучаний, музыкально не фиксированных, не стабилизировавшихся в *музыкальных* расстояниях или в постоянных отношениях звуков, ставших тонами. Интонация музыкальная – осмысление звучаний, уже сложившихся в систему точно зафиксированных памятью звукоотношений: тонов и тональностей.” Asafyev 1971, 198.

21 de la Motte-Haber 1985, 48.

22 Balter 1976, 315.

self-discipline (the horn's opening line of fourths in Schoenberg's first *Chamber Symphony* is no less meaningful to music historiography, yet interpreting it as some kind of expressionist *Wanderer Fantasy* would be absurd despite Schoenberg's obvious deconstruction of opening gestures well-established by Beethoven's overture to *King Stephen* op. 117 and other works).

Notably, Asafyev – and most of the scholarship his work prompted – found intonations on various structural levels of compositions and in different musical styles, making a clear definition of this notion extremely difficult. Famously, the Czech music scholar Jaroslav Jiránek exclaimed: “It is disappointing to seek a conclusive definition of Asafyev's term ‘intonation.’ The reason for this disappointment is not the lack of a definition offered by the author. Instead, *there are too many definitions.*”²³

Nevertheless, knowledge of a large corpus of scholarly contributions offers some evidence. The term “intonation” rarely appears in description of modernist or experimental music, e.g., it is unlikely that a Soviet author would read Scriabin's above-mentioned mystic chord as an intonation. From a purely analytical perspective that Soviet scholars would have judged as Formalist, this sound has a functional meaning for the composition. Yet, despite rudiments of a reception theory in Asafyev's thought, the semantic meaning of “Scriabin's mystic chord” is a phenomenon of public discourse rather than an intonation manifesting meaning precisely in the moment when it sounds.

Asafyev and other proponents of his theory most often employ the notion of “intonation” in conjunction with positive value judgments about common-practice-period or twentieth-century tonal music. Furthermore, it often appeared in ethnomusicological contexts or in those instances, where scholars discussed examples of music trying to imitate folkloric traditions. More precisely, Asafyev's intonation theory prompted some of the largest corpus-based musicological studies in musicological history with researchers in several Socialist bloc countries even using early computer technology to find particularly characteristic melodic formulas for a given folk music.²⁴ Thus, despite Sydow-Saak coming close to Asafyev's understanding of intonation, caution is advised when reading her definition:

Asafyev understands intonation as a composer's skill in capturing content in tones with a special focus on the dialectical process emerging from the tension between the music and extra-musical meaning. [...] Thus, manifesting a given content in music does not necessarily require – the imitation of – language or structural similarities between music and language. Instead, it is the organization of relatively fixed musical models that results in a virtually inexhaustible wealth of possibilities for the creation of intonations.²⁵

However, it is important to note the difference between the above-mentioned basic units of more “Formalist” approaches to music analysis and Asafyev's approach, for Asafyev thinks of intonations as equiprimordially charged with meaning. For example, the string section's rhythm after the opening chord of Beethoven's *Overture to Egmont* op. 84 (mm. 2–5) is not just a few bars of music whose meaning lies in the function it has for the work's overall form. Instead, for Asafyev – who even advised his readership in the second, posthumously published, 1947 volume of *Musical Form as Process* to “keep your

23 Jiránek 1963, 264 (emphasis added).

24 Timberlake 2020.

25 Sydow-Saak 1984, 8.

hands off musical analysis"²⁶ – these opening bars are a musical structure simultaneously charged with meaning since the sarabande dance rhythm signifies the Spanish in Goethe's play on the Eighty Years' War. For Asafyev, it was Friedrich Blume's PhD dissertation *Studies on the Fifteenth- and Sixteenth-Century Pre-History of the Orchestral Suite* (*Studien zur Vorgeschichte der Orchestersuite im 15. und 16. Jahrhundert*, completed in 1921, printed in 1925) that had proved how the earliest extant sources of European instrumental music showed its origin in medieval and Renaissance polyphonic dances as a "laboratory of instrumental melos."²⁷ A few hundred years later with Richard Strauss's "Dance of the Seven Veils" from *Salome*, Asafyev thought it possible to still discover music's inherent meaning through its inextricable link with corporeal motion: "The *cadence* is the intonation's most muscular sphere."²⁸ Since, following Kurth and the energeticists, Asafyev considered cadences as closing gestures to a phrase's motion, he recognizes their inevitable force on listeners:

Usually, the ear focusses on a motion's closing moments, whereat, so to say, the predominant cadential type drags the listener behind it. Furthermore, it proves absolutely unnecessary to emphasize or highlight a cadence's occurrence in any specific way: Instead, it is easy to imagine a listener having no idea about cadences, their composition, their forms, etc. In no case, however, could this listener escape a cadence's effect.²⁹

Drawing from contemporary musicological research on Strauss's treatment of cadential models,³⁰ Asafyev interprets the "Dance of the Seven Veils" as a varied succession of altered authentic cadences that lends the dance's first part "a character of inhibition and dependency."³¹ According to Asafyev, the varied, yet monotonous, repetition of a fixed cadence model acquires the suggestive force of a meaningful image manifesting oriental dance forms in Strauss's untexted music: The passage shows a "flexuous body with completely immobile feet that, as it were, cannot tear themselves away from the earth."³²

Followed to its logical conclusion and within the orthodoxy of Stalinist music culture, contemporary researchers confronted with music not as evidently meaningful were then only left with two options: Either they had not yet understood the meaning coming with a given musical structure or the phenomenon they were dealing with was not strictly musical. Since Asafyev's intonation theory aimed at a general level where "intonation" was to become the nature of music itself, it includes a rather explicit value judgment: Asafyev and his followers could declare those examples of music unapproachable by this theory as "non-music." Thus, as soon as the theory became institutionalized in the Soviet Union,

26 "[E]сли музыка не услышана – не надо браться за анализ." Asafyev 1971, 221.

27 Asafyev 1971, 148.

28 "Каданс – самая мускулистая сфера интонаций." Asafyev 1971, 94.

29 "Слух обычно сосредоточивается на моментах замыкания движения, и тот тип каданса, который превалирует, ведет слушателя за собою, причем для этого вовсе не нужно, чтобы каданс каклибо специфически подчеркивался. Слушатель может не иметь никакого представления о кадансах, их составе, их формах etc., но не подчиниться кадансам он не может." Asafyev 1971, 117.

30 Tenschert 1925–1926, cited in Asafyev 1971, 92–93.

31 Asafyev 1971, 117.

32 "Создается образ, характерный для восточного танца: извивающийся корпус и неподвижность ног, словно им не оторваться от земли." Asafyev 1971, 117.

a mere value judgment could translate into much more far-reaching consequences for individual works and their composers.

On the other hand, and as the following analysis will show in more detail, Asafyev's intonation theory made it possible to tie music back to language. This mode of interpretation included both the description of purely instrumental music where it resembled or accompanied vocal phrases and attempts to translate the experience of listening or analyzing music into language as demonstrated above with Asafyev's reading of Strauss's "Dance." Even today, "intonation" is a term frequently employed by literary critics and linguists describing the characteristics of speech prosody in different languages or among different speakers who might employ particular intonations to convey meaning. However, there is still no reliable investigation of Asafyev building on the term's history in (pre-) revolutionary Russia, where "the channels through which ideas travelled [...] were more heterogeneous than has previously been discussed,"³³ or of his indebtedness to contemporary Soviet discourses on "intonation," despite the role this term plays for eminent protagonists such as Mikhail M. Bakhtin.³⁴ Furthermore, Asafyev clearly did not limit the implications of intonation theory to meaning rooted in language. Instead, he saw emotion and affect at least as equal to meaning expressed through language, with some later researchers even discarding aspects of language-based meaning by referring to Asafyev's early work on Chaikovsky's *Eugen Onegin*.³⁵

Nevertheless, despite these uncertainties, Asafyev's intonation theory clearly draws from expressive aesthetics to develop a musical hermeneutics. Asafyev's outright rejection of music analysis mentioned above hides his life-long ambiguity toward these approaches and echoes the larger conflict between idealist and positivist attitudes in late nineteenth- and early twentieth-century Russian music discourse so aptly described by Olga Panteleeva in her dissertation.³⁶

In *Musical Form as Process*, then, Asafyev includes "intonation" in a larger overarching historical argument that begins with medieval plainchant as well as simple dance forms from the thirteenth-century *Roman de Rose* and ends with recent music by Paul Hindemith, Igor Stravinsky, or Richard Strauss. Yet, through music's connection with the society from which it emerges, Asafyev presents horizontal "incisions" regulating a synchronous "intonation sphere" that transcends the boundaries of high and popular art as well as different musical genres. It is precisely at this moment that Asafyev includes his curious side note against the use of symbolics when analyzing texted music:

Every era produces a certain number of 'symbolic' intonations (sound complexes) in opera, symphonic music, and *Lied*. These intonations emerge in constant sonic connection with poetic images and ideas, with concrete sensations (of the visual or the kinesthetic-motoric kind), or with the expression of affects and different emotional behaviors, i.e., they are linked in 'reciprocity.' Thus, the emerging extraordinarily firm associations are not inferior to the semantics of words in language-based thinking. A sound form [*scil.* sound *Gestalt*] (an intonation signifying a visible image or a concrete sensation) invokes the ideas linked to it.³⁷

33 Panteleeva 2019, 74.

34 Bakhtin 2008.

35 de la Motte-Haber 1976, 48.

36 Panteleeva 2015.

Since Asafyev explicitly summarizes these phenomena as “‘symbolic’ intonations,” why does he feel the need to immediately reject the use of symbolic terminology in the following paragraph? Who are those people or researchers using terms such as “symbol” in the way criticized by Asafyev?

ERNST KURTH IN ASAFYEV'S THEORY: RECEPTION AND DENIAL

The previous section has already highlighted some of the possible links between Asafyev and Ernst Kurth. For Asafyev, very much like for Kurth, music is built on motion. Furthermore, Asafyev could find common ground with Kurth on issues of contemporary music psychology as well as through the idea of an inherent meaning in music.

The obvious place to start is with Ernst Kurth's writings; these were well-known to Asafyev, who even supervised several Russian translations during the 1920s and 1930s.³⁸ Yet, Asafyev's indebtedness to Kurth remains an ambiguous point. On the one hand, Asafyev clearly builds on some of Kurth's contributions. Nevertheless, as Tull points out, Asafyev “appears to owe more to [Wilhelm] Ostwald's concept of ‘energetics’ than to Kurth's [...]. Although Asafyev employs Kurth's terminology [...] his usage differs considerably from the latter's.”³⁹ On the other hand, given that Soviet researchers sought to replace allegedly bourgeois music theory with Socialist approaches after the Russian Revolution,⁴⁰ some of Asafyev's remarks directed against Kurth seem more like overt ideological commentary than actual criticism.⁴¹ Later Soviet scholars preferred to highlight differences rather than similarities between the two thinkers.⁴² However, it is certainly true that “Kurth gives virtually no consideration to the aspect of music as a medium of communication,”⁴³ which then went on to become so important for Asafyev's intonation theory.

Nevertheless, the prominence of symbolics in Kurth's writings suggests that Asafyev developed his terminological notion in exchange with the ideas put forward by his colleague in the West. So, what did Kurth understand as symbolics in music?

As Luitgard Schader highlighted in her study of Kurth's *Foundations of Linear Counterpoint*, he likely first encountered the problem of musical symbols through his teacher Friedrich Jodl.⁴⁴ Born in Munich in 1849, Jodl was a philosopher and psychologist who had worked at the University of Vienna and had regularly given public lectures for non-

37 “Каждая эпоха вырабатывает и в оперном, и симфоническом, и романсом творчестве некую сумму ‘символических’ интонаций (звукокомплексов). Эти интонации возникают в постоянстве созвучания с поэтическими образами и идеями, или с конкретными ощущениями (зрительными, мускульно-моторными), или с выражением аффектов и различных эмоциональных состояний, т.е. во взаимном ‘сопутствовании’. Так образуются чрезвычайно прочные ассоциации, не уступающие смысловой словесной семантике. Звуковой образ — интонация, получившая значение зримого образа или конкретного ощущения, — вызывает сопутствующие ему представления.” Asafyev 1976, 562.

38 Schwarz 1983, 91.

39 Tull 1976, 574.

40 Fairclough 2016, 147.

41 Asafyev 1976, 246–247.

42 Mazel' 1957.

43 Tull 1976, 170.

44 Schader 2001, 94.

academic audiences since 1896, when Kurth moved to the city to study musicology there. In his *Textbook on Psychology*, Jodl sees musical symbolics as a result of attempts to rationalize differences in tone qualities through spatial metaphors:

For, in and of itself, there is no relation to spatial ideas in tone qualities: a high tone is not higher in space than a low tone; it is only higher on the scale by which we symbolically represent the qualitative differences of the tone series; it is different from the lower tone not by its position, but by its quality.⁴⁵

Kurth, in turn, introduces the term early on in his *œuvre*, with the 1920 *Romantic Harmony and its Crisis in Wagner's "Tristan"* devoting an entire chapter on "Sound as Symbol," thus echoing a generally growing interest in questions of musical symbolics around 1900 as documented by the research of Hermann Kretzschmar,⁴⁶ Arnold Schering⁴⁷ and Wilhelm Tappert.⁴⁸

As early as in his *Foundations of Linear Counterpoint*, Kurth agrees with Jodl stating that "common expressions for describing the musical *Satz* [...] as *vertical* and *horizontal* are simple analogues to the dimension of paper used for notating music. Such expressions are only symbols translating musical processes into the easier medium of geometry."⁴⁹ However, these symbols are never just ancillary theoretical terms in the absence of a better vocabulary: In Kurth's eyes, the "Gloria" movements from Johann Sebastian Bach's *Mass* in B Minor BWV 232 and his *Magnificat* show how the composer assigns meaning to elementary musical motions by essentially taking them as visualizations of the underlying text.⁵⁰

In his 1920 book on romantic harmony, Kurth heavily draws from contemporary empirical science⁵¹ and the philosopher Paul Häberlin's studies on symbolics in psychology and art⁵² to ascertain that all expressive phenomena are symbols or, rather, sensory images of expressions emanating from the soul.⁵³ However, Kurth argues music's original tendency to symbolize energetic movements at the intersection between nervous and mental systems took on a radical drive in the nineteenth century: Richard Wagner's *Gesamtkunstwerk* epitomized the romantic idea of an identical origin for all the individual arts.⁵⁴ It is precisely this shared heritage and the integration of expressive elements from different arts that ties music back to extra-musical meaning. For Kurth, Wagner has made it impossible to think of music as music alone.

While Kurth's detailed analysis of the first chord in Wagner's *Tristan und Isolde* as a highly symbolical sound needs no reiteration here,⁵⁵ the relevance of this concept for Asafyev lies in his idea that the symbolic meaning of music is at the same time a manifes-

45 Jodl 1896, 301.

46 Kretzschmar 1911a, 1911b

47 Schering 1941.

48 Tappert 1890.

49 Kurth 1917, 58–59.

50 Kurth 1917, 216–217.

51 Tan 2013.

52 Häberlin 1916.

53 Kurth 1920, 10.

54 Kurth 1920, 35.

55 Kurth 1920, 79–88.

tation of psycho-physical energetic movements and the result of re-integrating different arts and media into the supposedly coherent whole of (post-) Wagnerian music drama. Thus, Asafyev's rejection of symbolic terminology – at least in part – appears to be directed against Kurth's understanding. He accepts Kurth's idea of music containing semantic meaning beyond mere literary programs, yet he rejects the historical argument Kurth uses to describe Wagner's *Gesamtkunstwerk* as reinstating a meaningful primordial unity. For Asafyev, then, meaningful music is neither an issue of distant pasts nor the result of the more recent Romantic imagination. Surprisingly, in the end, Asafyev is more Formalist than Kurth, with his argument seemingly contradicting readings that place him in a vulgar Marxist-Materialist corner. Music's meaning is guaranteed throughout all times and, furthermore, music alone is meaningful without ever needing the support of any other arts.

ASAFYEV'S RUSSIAN CONTEXTS

Before turning toward the, probably, most comprehensive development of Asafyev's semiology in his 1925 *Speech Intonation* (*Речевая интонация*) analysis of Dargomyzhky's opera *The Stone Guest*, it is best to investigate the closer surroundings of his discourse in late nineteenth- and early twentieth-century Russian debates. Although the wealth of statements concerning symbolics is numerous – if not unmanageable – in Russia at that time, this section will turn toward the important Russian Symbolist movement and their reception in early twentieth-century literary Formalism. In contrast to the recurring problem in Soviet-era scholarship of omitting influences that stemmed from pre-revolutionary or contemporary foreign thinkers outside Socialist frameworks, Asafyev's biographer Orlova confirms his engagement with these two positions, showing that he developed his intonation theory not in the nebulous realms of a ruling *Zeitgeist* but through consciously incorporating the positions of Bergson, Hegel, Lipps, and Cassirer, as well as Russian developments.⁵⁶

As Morrison showed in his study on *Russian Opera and the Symbolist Movement*, the late nineteenth century saw the emergence of two subsequent symbolist generations of “decadent” and “mystic” writers in Silver Age Russian literature, who – although closely collaborating – built on two different sources of inspiration: “whereas the first generation found inspiration in French Symbolism, the second looked to German [...] philosophers like Friedrich Nietzsche and Arthur Schopenhauer.”⁵⁷ While early Symbolist writers like Valeri Bryusov were much more interested in “sonorous word combinations” and “the

56 Orlova 1964, 1984; cf. Viljanen 2008, 505. Interestingly, Asafyev's rejection of symbolics is also a rejection of one of his intonation theory's important influences, Sergei V. Protopopov. Following the earlier work of Boleslav Yavorsky, in his 1930 *The Elements of Organizing Musical Speech*, Protopopov described symbols as the primary means of creating intonations: “Intonations emerging within a particular people or social class and acquiring a kind of general meaning are usually understood as symbols. Symbols are an active force for transmitting impressions through the time a process needs to take place. A sound-symbol becomes a constant factor in the relation between a process's schema and its realization in sound. It is possible to reveal an intonation's sense through examining either this sounding material's nature or its creative principles.” Protopopov 1930, 118, cit. and translated in Sydow-Saak: 1984, 8. However, as this quotation shows, Protopopov's understanding of symbolics is already equal to Asafyev's understanding of intonations as rooted semantic units.

57 Morrison 2019, 3.

clinking and tinkling of phonemes” than their successors,⁵⁸ Asafyev took his own roots in German Idealism and tried to transplant them back into those earlier first-generation understandings of Symbolism in Russia that had originally worked very well without them. However, as outdated as his move appears, Asafyev essentially managed to achieve a Russian naturalization of German Idealism, which then looked like a domestic Russian movement achieved by the close collaboration of opera and literature in the early second half of the nineteenth century. In so doing, how did Asafyev treat these different notions of Symbolism?

While “decadent Symbolists considered the symbol a device for suggestion and allusion,” and “the mystic Symbolists embraced the symbol as a means for disclosure and revelation,”⁵⁹ Asafyev combined both these notions of symbolics, arguing that musical symbols are suggestive and allude to meaning while, simultaneously, it is precisely a symbolic manifestation in music – in a sense, the musical symbol’s materiality – that serves as the basis for this music’s understanding. As the semiotician Juri Lotman from the Moscow-Tartu School of Semiotics would characterize the term much later, Asafyev thought of symbols like barges without anchors: “The symbol always entails something archaic.”⁶⁰ In contrast to reminiscences or quotations, symbols appear as largely independent semantic units characterized by an external exclusivity and an internal meaningfulness that sometimes points toward pre- or extra-literary areas beyond written cultures, an understanding that Asafyev would have likely shared with Lotman given the role he bestowed on (oral) popular and folk music practices. Thus, the symbolic “barge” becomes something like a ghost ship encountered on the high sea without offering clear signs of its exact origins. Instead, this ship carries with it memories of different cultural strata, thus tying together past, present, and – thinking about the Flying Dutchman as the exemplary ghost ship with its codified septennial cycle of return – possibly even the future. Since symbols remain relatively stable throughout their diachronous travel, their underlying mode of occurrence becomes repetition. They are simultaneously invariant vessels of meaning, allowing culture to remember itself, *and* witness nearly unnoticeable changes interacting with the cultural context in which they emerge: “[The symbol’s] invariant nature realizes itself in variants.”⁶¹

Appropriating the symbol, then, is doomed to fail, for it might appear at any given time, but it will necessarily vanish and re-appear later without a chance of capturing it. Thus, in a sense, Disney’s *Pirates of the Caribbean* is more faithful to the nature of the symbol as Lotman and Asafyev understood it than Richard Wagner’s early opera *The Flying Dutchman*. Whereas, in the third Disney film *At World’s End* (2007), Orlando Bloom as Will has to stab Davy Jones in his treasured heart in order to kill him and save his friends from dying, essentially forcing the hero to become the villain’s successor and taking on the curse as the ghost ship’s new captain, Wagner redeems the Dutchman precisely at his point of departure, when his love interest Senta throws herself off the cliff into the sea without accounting for a successor to the curse. Wagner denies his Flying Dutchman the symbolic return to the high sea, essentially replacing one curse with another: freed from an eternal existence at sea, it is now the redeemed captain, who is chained to the dull life at land from which Senta saw no other means of escaping but to jump into the sea. Yet, what happened to the Dutchman’s ship? From a symbolic standpoint, its sinking

58 Morrison 2019, 3.

59 Morrison 2019, 4.

60 Lotman 2017, 148. For a musicological approach that explicitly combines Asafyev and Lotman, cf. Gasparov 1975.

61 Lotman 2017, 149.

at the end of Wagner's opera is unconvincing and modern audiences know better: The symbol must repeat and return, but now it is the haunting image of the ghost ship without a captain responsible for the supernatural events onboard from Steve Beck's homonymous 2002 horror film. The attempted control and suppression of symbolic cultural memory – albeit temporarily successful – necessarily lead to it re-appearing with an unimaginable force.

Returning to Asafyev's reception of Russian Symbolism, names like Nietzsche and Schopenhauer disappear as explicitly mentioned sources from Asafyev's writings. Although their ideas loom large over his entire musicological output, their names are never to be revived again. Instead, Asafyev domesticates symbolism by cutting off its origins in Western Europe and by creating the monolith of a unified Russian symbolist movement built on meaningful semantic units open to academic inquiry, although such a unified movement did not exist in reality. As exemplified above through the image of a barge without anchor, Asafyev's main problem with the notion of "symbol" was its rootless, impossible-to-capture floating nature. Asafyev's reception of Kurth already showed that he did not reject the notion of meaningful musical symbolics. Instead, he rejected the idea that this meaning was impossible to pinpoint due to a symbol's archaic character. For Asafyev, the term "symbol" does not apply to meaningful appearances in opera, *Lied*, or other forms of nineteenth-century musical culture precisely because these instances of meaning in music are easy to trace back to the specific sociohistorical contexts from which they emerged.

Consequently, Asafyev's argument echoes the developments taken by the literary theory of Formalism that emerged around the mid-1910s and became subject to state oppression with the growing Stalinization of Soviet culture around 1930. While it originally aimed at the immanent structural analysis of literature strictly separating it from extra-literary "life," the 1920s saw an increasing turn toward resituating literature in broader contexts. Here, especially the so-called Prague School of Linguistics with famous members such as Roman Jakobson realized that literature is not tied to language. Instead, as the emerging art of cinema showed, literary structures such as narrative forms transcend language and word-based semiotic systems. Rightly seen as one of the origins of twentieth-century structuralism, the idea of focusing on the structure and function of literature seems to have necessarily led toward transcending the realm of literature itself once it became clear that traditional concepts could not grasp the full extent of what this research entailed.

As Erlich writes in his seminal study on *Russian Formalism*, toward the end of the 1920s, formalist literary critics had expanded their theory: For them, "poetics became more of an integral part of semiotics than a branch of linguistics."⁶² For example, Mukařovský, one of the leading figures in the Prague Circle sublated the aesthetic "isolationism" of early Formalism into the general semiotics first proposed by Saussure: "It is possible to discuss everything that concerns the artwork and its relationship to the world [...] on the basis of sign and meaning. Therefore, it is possible to regard aesthetics as part of a modern science of signs, i.e., a semasiology."⁶³ Thus, originally born out of the self-conscious theoretical and aesthetical reflections of Russian symbolism, formalism went above and beyond its initial focus on literature out of context, rediscovering literary structures in the outside world whose significance for analysis they initially had fervently denied.

62 Erlich 1987, 175.

63 Mukařovský 1946, 25.

These attempts to re-contextualize literary analysis allows one to regard Asafyev's rejection of symbolic terminology as a parallel development in slightly different political circumstances. He rejects the symbol's freely floating barge in favor of anchoring it in the concept of intonation. In contrast to a symbol's vague and sometimes terrifying archaic-ity, intonations are both meaningful and allow one to precisely identify their origin from a given context within history.⁶⁴

SPEECH INTONATION: ASAFYEV READS DARGOMYZHISKY'S THE STONE GUEST

Besides Asafyev's outlined reliance on earlier and contemporary discourses in musicology, music theory, and related disciplines, he also tried to ground his intonation theory in an analytical practice aimed at highlighting the distinctive musical side of semantic meaning. Most visibly, this attempt took place in Asafyev's 1925 study *Speech Intonation*, a fragmentary text extant as a typewritten document without music examples and in two autographs in Asafyev's archive. Originally intended as the second supplementary chapter to *Musical Form as Process*, Asafyev's text on speech intonations only first appeared in 1965 with the music examples added by the editor. As this section will show, the reason that Asafyev did not eventually include *Speech Intonation* in his published monograph lies precisely in his choice to analyze Dargomyzhsky's opera as a piece of texted music.

In contrast to Riethmüller,⁶⁵ who thought that Asafyev erroneously bases his idea of musical meanings on a Marxist theory of reflection, this fragmentary study builds its argument of music's meaningful origin in sociohistorical contexts on the concept of a continuum from speech to music. The work Asafyev chose to demonstrate this idea is Alexander Dargomyzhsky's unfinished opera *The Stone Guest*, the composer's last project during the final two years of his life until his death in 1869, leaving César Cui and Nikolay Rimsky-Korsakov to complete the composition for its 1872 premiere in St. Petersburg. In a letter to Lyubov Karmalina from 1866, Dargomyzhsky famously aimed to take Alexander Pushkin's original play and to turn it into a piece of music theater "without altering a single word."⁶⁶ Thus, Pushkin's adaptation of the literary subject of Don Juan seems to be a particularly potent material for Asafyev to ground his theoretical claims in analytical evidence.

64 It is interesting to consider the introduction of intonation as happening at the same time as actual sounds and music that had previously remained outside of history re-appeared in "musical discourse." The *Bruitism* of Luigi Russolo, many of the experiments from the 1920s Soviet avant-garde, and probably also some re-emerging early or even ancient music as indicated by Hermann Abert's PhD dissertation seem to correspond to Asafyev's intonation theory. Furthermore, if Asafyev's notion of "intonation" really is a device to reduce the complexity of its contemporary discourse and rationalize the haunting specter of auditory symbols into the academically approachable basic semantic units of intonations, does Asafyev not contribute to the increasing conservatism in the Soviet Union's culture that Dorothea Redepenning has recently written about (2020)? As mentioned above, Asafyev's theory does not exclude extra-musical sounds or noise *per se*. However, once intonation becomes a meaningful semantic unit anchored in specific sociohistorical contexts, it only allows for integrating those extra-musical entities bearing the mark of their origin. If the sound, noise, or music does not show traces of its origins, intonation theory must discard it.

65 Riethmüller 1976.

66 Dargomyzhsky 1922, 119.

In the introduction to the study, Asafyev argues that listening to everyday speech provides composers with material “closely related to inner life.”⁶⁷ Thus, using standard Western notation and the chromatic system without micro-tonality or any of the technological advancements such as Matthäus Hipp’s chronoscope well-available to interwar researchers and composers,⁶⁸ Asafyev thought it possible to notate speech. That composers such as Mussorgsky had indeed done so during the nineteenth century seemed to prove Asafyev’s approach. However, in what follows, Asafyev tries to present a full account of speech forms appearing in Dargomyzhsky’s opera, one which draws from the idea of relating melodic lines back to typical patterns of speech intonation through visualizing them (fig. 1).

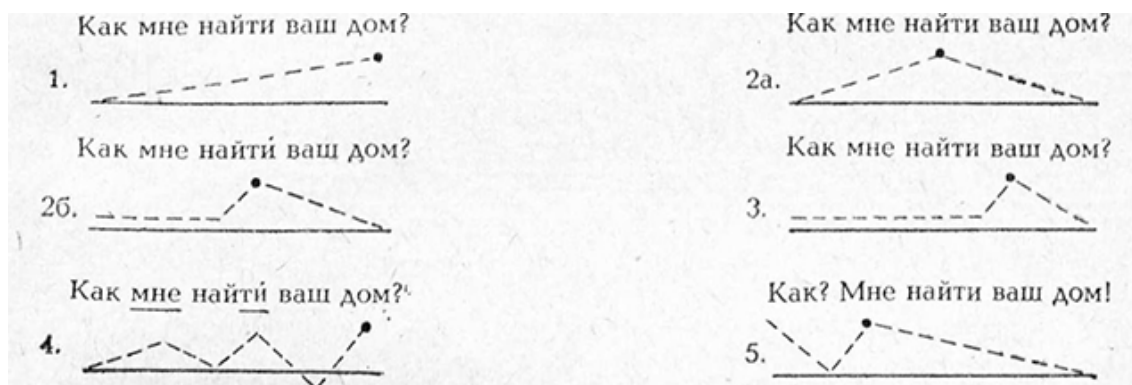


Figure 1: Boris Asafyev, *Rechevaya intonaciya*, p. 9. In Asafyev’s example, the question “How do I find your house?” (Kak mne nayti vash dom?) always remains the same on a graphical level. What differs, are the intonations used to utter the question.

In his remarks preceding this figure, Asafyev explains: “For example, usually an ascending line dominates in ‘question intonations.’”⁶⁹ However, as the example shows, the written word and phrase form cannot fully capture the possible semantic shifts through alternating speech intonation. Asafyev then goes on to present an entire catalogue of vocal lines from Dargomyzhsky’s operas, which he considers particularly close to real-life speech intonation. They are not intended as mere examples. Instead, as Asafyev remarks regarding the first printed vocal line from the opera, this collection of intonations is “typical” in that individual music examples are mere variants of general speech patterns in real life. Thus, Asafyev presents his readers with ten types of questions and four types of expressive utterances (the terminology follows Asafyev here):

67 Asafyev 1965, 7.

68 Wingfield 1992.

69 “Например, в вопросительной интонации обычно доминирует линия восхождения.” Asafyev 1965, 8–9.

a) An increase leading into a disintegration:

Дон - Жуан
Дон - на Анна де Сольва? Как? Супруга коман -
20
до - ра, у - би - то - го, .. не по - мно кем?

Example 1: Boris Asafyev, *Rehevaya intonaciya*, p. 10.

b) A pensive question:

Дон Карлос
56
Так ты е - го лю - би - ла?

Example 2: Boris Asafyev, *Rehevaya intonaciya*, p. 10.

c) A curious question (a short “chain” of questions):

Дон - Жуан
23
Так здесь по - хо - ро - ни - ли ко - ман - до - ра?
Лаура
74
От - ку - да ты? Дав - но ли здесь?

Example 3: Boris Asafyev, *Rehevaya intonaciya*, p. 10.

d) A curious question (an interrupted attempt without results):

Дон - Жуан
21
И не - дур - на?..
Дон - Жуан
147
Вы в ду - ше к не - му пи - та - е - те враж - ду?

Example 4: Boris Asafyev, *Rehevaya intonaciya*, p. 10.

e) A demanding question:

Дон - Жуан
Как ду - ма - ешь. у - знать ме - ня не -
Лепорелло
6
- льзя? Да, Дон - Жу - а - на му - ре - но при - знать!

Example 5: Boris Asafyev, *Rehevaya intonaciya*, p. 10.

f) A neutral question, which contains a mismatch between the verse's central accent and the highest point in the melodic line:



Example 5: Boris Asafyev, *Rechevaya intonaciya*, p. 11.

g) A surprised question followed by a disintegration:



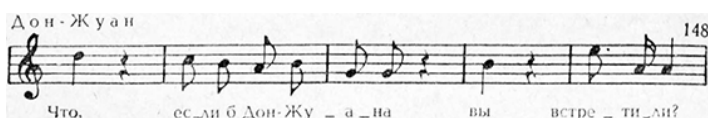
Example 7: Boris Asafyev, *Rechevaya intonaciya*, p. 11.

h) An ironic question:



Example 8: Boris Asafyev, *Rechevaya intonaciya*, p. 11.

i) An ironically impudent question:



Example 9: Boris Asafyev, *Rechevaya intonaciya*, p. 11.

j) A question uttered in amazement, yet mixed with contempt:



Example 10: Boris Asafyev, *Rechevaya intonaciya*, p. 12.

Appearing without commentary in Asafyev's text, this catalogue of musical speech intonations raises some questions, especially concerning the exact relationship between the examples used and their archetypical abstract patterns. Clearly, in *Speech Intonation*, Asafyev is not concerned with the semantic meaning of untexted music. Instead, the examples printed above and below appear without orchestral or piano accompaniment. Furthermore, what holds them together is mainly their situatedness in an ongoing dialogue, i.e., their dramaturgical function. In the score itself, plenty of these examples appear without any accompaniment or come from recitative-like contexts with a single – sometimes prolonged – chord held underneath them. Thus, it seems impossible to account for a general compositional model behind the different emotionally laden intonations (not least because the number of examples is too small even for Asafyev's interpretation of a single work, since *The Stone Guest* contains 113 questions in total), although the chord progressions and voice leading often manifest plagal cadences, confirming their significance for the musical

topos of questions.⁷⁰ In short, then, it seems likely that Asafyev decided against including this study in the supplementary section of *Musical Form as Process* precisely because of his opera analysis. The catalogue of speech intonation would not only have supplemented the larger argument of the monograph mentioned in this paper's previous section but also contradicted Asafyev's wish to show the semantic meaning of music without seeking a refuge in text-based compositions such as Dargomyzhsky's opera.

Following this meticulous catalogue of question types in Dargomyzhsky's opera, Asafyev summarizes a number of additional passages in which he discovered instances of intonations that were especially laden with emotion.

a) Exclamations (delight, bafflement, fright, orders, calls, riposte, etc.)

The image shows a musical score with ten systems of music. Each system includes a vocal line with lyrics in Russian. The characters are identified as Leporello and Don Juan. The lyrics are:

1. Leporello: Таких, как он, така-я бездна! (6)

2. Don Juan: Нет, после него-ворим! (79)

3. Don Juan: А впрочем, я шко-гов Мадриде не боюсь! (7)

4. Don Juan: О Лаура! (18)

5. Leporello: И слава богу! Чем дальше, тем лучше. Всех бы их, раз- (120)

6. Leporello: О-хота вам шу-тить, и с кем! (120)

7. Don Juan: Ступай же! (120)

8. Leporello: Но... Ступай! (120)

9. Don Juan: Всё к лучшему... (82)

10. Don Juan: Донна Анна, где твой кинжал? Вот грудь моя! (149)

11. Don Juan: Ди-се-го, что вы? (149)

The score uses various musical notations including treble and bass clefs, time signatures, and dynamic markings.

Example 12: Boris Asafyev, *Rechevaya intonaciya*, p. 12–3.

70 Jeřulak 2001.

d) Sharp agitation (swearing, anger, shouting, confession):

The image shows a musical score for two characters, Donna Anna and Nataша. Donna Anna's part is marked 'Moderato' and includes the lyrics: 'Где я? Где я? Мне... авд... но... авд... но...'. Nataша's part is marked 'Allegro' and includes the lyrics: 'По-стой! По-стой, те-бе ска-зать хо-те-ла Не по-мню Князь Наташа что При-по-мни Для те-бя на все го-то-ва... ах нет, не то!'. The score consists of ten staves of music with Russian lyrics written below the notes.

Example 15: Boris Asafyev, *Rechevaya intonaciya*, p. 16–7.

It is strange, yet in keeping with his analysis of vocal lines that Asafyev's examples for life-imitating speech intonations in Dargomyzhsky's opera *The Stone Guest* do not include the analysis of underlying harmonic progressions, although the existing scholarship on "questions" as a musical topic argues that it precisely builds on the plagal cadence with its characteristic.⁷¹ As mentioned above, a closer inspection reveals that many of the examples presented by Asafyev appear unaccompanied by any music, thus weakening their overall relevance for a better grasp of musical meaning.

However, as recent critical scholarship documents, Asafyev's choice of Dargomyzhsky's opera *The Stone Guest* as an example was by no means arbitrary nor was it without problems. Dissinger already noted that Dargomyzhsky does indeed alter some words from Pushkin's original⁷² – although, arguably, the alterations are minimal. Nevertheless, the work's allegedly experimental character of not employing standard operatic forms must not be taken at face value. The composer avoids simultaneous singing, instead trying to imitate spoken dialogue through uninterrupted syllabic exchange of text between the singers. Furthermore, the music underlines speech intonation by highlighting stressed syllables through pitch or meter, the *colla parte* doubling of vocal lines, the recitative-like use of individual accompanying chords, and some naturalistic tone painting of

71 Jeßulat 2001.

72 Dissinger 2001.

textual meaning such as Don Juan's vision of dim fog in exile or following Laura's description of rainy Paris in the first act's second scene.

As Richard Taruskin's studies of dialogic opera and discourses on musical realism in Dargomyzhsky's immediate surroundings have shown,⁷³ Mussorgsky had already gone beyond the supposedly accurate manifestation of speech intonation in *The Stone Guest*. This raises the question of why Asafyev used this example. Thus, it appears as if Asafyev's idea of a continuum between individual words, speech, and the melody of vocal lines is the result of rendering parts of Russia's operatic classical tradition universal. Through uncritically repeating the talking points of Mussorgsky, Stasov, and other members of the Mighty Handful circle in the 1860s and 1870s, Asafyev glorifies a compositional technique of treating the libretto that was already obsolete by the 1920s, when composers such as Béla Bartók and Leoš Janáček had already developed much more precise methods of notating both folk and art music than the surviving examples from late nineteenth-century Russia.

However, *The Stone Guest* being obsolete does not necessarily contradict Asafyev's position regarding the notions of "symbol" and "intonation." Instead, since the intonations used by Dargomyzhsky appear outdated from today's – and probably even already from Asafyev's – position, they highlight the fact that intonation theory is not dealing with symbolics, searching for timeless invariant forms of musical expression. Whereas the meaning of symbols lies only in their presence that does not allow one to question their origins, intonations are semantic musical units that become meaningful through their recognizable origin in particular socio-historical contexts. Bound to a particular composer's style, the speech intonations of *The Stone Guest* are anchored in Dargomyzhsky's time, without necessarily offering themselves as models that should eventually become compositional routine. What interests Asafyev is not so much that Russian as a language has altered little since Pushkin's and Dargomyzhsky's days, nor is it that later music seems much better suited to capture the intricacies of speech. Instead, musical intonations appear as historically limited manifestations of often-generalized emotional meaning that transcends sociohistorical environments. As de la Motte-Haber cautions, "[i]ntonations do not characterize acoustic phenomena but their mental correlates."⁷⁴ Asafyev's goal was not to judge intonations for their retrospective accurateness in imitating language, but to show how they were appropriate for expressing the semantic meaning conveyed in speech in the contexts from which they emerged.

CONCLUSION

Departing from a curious and seemingly unmediated remark of the Soviet musicologist Boris V. Asafyev in his seminal 1931 *Musical Form as a Process*, this paper has examined his understanding of symbolics within the larger context of his thought and contemporary debates in interwar Europe. Asafyev's anti-climactic rejection of semiotic terminology raises the question of how his intonation theory relates to theoretical positions and methodological approaches in academic research that aim at interpreting musical music.

73 Taruskin 1970 and 1981.

74 de la Motte-Haber 1976, 54–55.

While recent scholarship has seen a critical re-appraisal of Asafyev as one of the Soviet Union's leading figures in musicology despite his overtly opportune politics, this contribution has focused on examining Asafyev's theory, rather than showing him as an actor in the political landscape of early post-revolutionary Russia. The continuing erosion of outdated Cold War paradigms that had marginalized Soviet scholarship in the twentieth century and after the fall of the Berlin Wall allow us to re-frame Asafyev's intonation theory as an integration of Western or Central European and Russian discourses creating an interdisciplinary field that also included the empirical sciences. Thus, it is possible to challenge notions of Asafyev as a mere *cul de sac* of European debates as well as the idea that Soviet musicology developed in isolation from the outside world. Instead, Asafyev's unparalleled significance for Russian music culture and the exportation of his theory to the Soviet Union's broader sphere of influence after the Second World War call for further studies.

In this context, Asafyev's intonation theory acquired a politically legitimized position of power and went beyond a mere academic tool of analysis, instead turning into a guide for compositional practice. Once intonations appeared as presenting the essence of music, new works had to do little more than to strive toward forms accessible to intonation theory in order to fulfil the politically instrumentalized norm that came with it. As Haas demonstrates in his study, *Leningrad's Modernists*, through a close reading of cyclic thematicism in Shostakovich's First Symphony,⁷⁵ Asafyev's theory was "a simultaneous break with and expansion of Rimsky-Korsakovian pedagogical concepts."⁷⁶ Soviet composers consciously applied pedagogical concepts such as the "polystylistism" popularized by Alfred Schnittke in the second half of the twentieth century. These findings are supported by the research of film music scholars, several of whom have noted the distinct cinematographic quality of compositions from the former Soviet Union such as Shostakovich's opera *The Nose*,⁷⁷ turning the popular media of film and television into a veritable laboratory for composers to experiment with music tailored to a mass audience.⁷⁸

Furthermore, as Panteleeva writes, Asafyev's intonation theory "was one of the main reasons for the profound misunderstanding between Russian and Western scholars in the twentieth century," since "[t]oo much in Russian musicology was built on this site-specific theory."⁷⁹ From today's perspective, it basically seems impossible to escape Asafyev's influence in Russian scholarship, with the situation largely remaining unchanged since Taruskin first bemoaned it in the 1980s.⁸⁰ Concepts such as "intonation" or the notorious "*lad*" idea of musical modes that has recently received more attention⁸¹ still haunt post-Soviet scholarship. Yet, nothing seems more wrong than to merely explain away something that complicates a mutual understanding. What if these challenges are not obstacles to be overcome but essential to the theories at hand?

75 Haas 1998

76 Titus 2006, 32.

77 Morgan 1998.

78 Titus 2016.

79 Panteleeva 2015, 123.

80 Taruskin 2009.

81 Mende 2020, 449–485.

Scores

Dargomyzhsky, A[leksander]. 1929. *Kamenny gost': Opera v trekh deystviyakh, Tekst A[lexander] Pushkin* [The Stone Guest: An Opera in Three Acts, Text by Alexander Pushkin], piano reduction. Moscow: Muzykal'nyy sektor Gosudarstvennogo izdatel'stva.

Primary Sources

Asafyev, Boris V. 1965. *Rechevaya intonaciya*. Moscow and Leningrad: Izdatel'stvo "Muzyka."

Asafyev, Boris V. 1971. *Muzykal'naya forma kak process* [Musical Form as Process]. Leningrad: Izdatel'stvo "Muzyka."

Bachtin, Michail M. (Mikhail M. Bakhtin) 2008. *Autor und Held in der ästhetischen Tätigkeit*. [1941] Translated by Hans-Günter Hilbert, Rainer Grübel, Alexander Haardt, and Ulrich Schmid. Edited by Rainer Grübel, Edward Kowalski, and Ulrich Schmid. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.

Dargomyzhsky, A[leksandar] S. 1922. *Avtobiografiya, pisma, vospominaniya sovremnikov* [Autobiography, Letters, Memories of his Contemporaries]. Edited by Nikolay F. Findeyzen. Peterburg: Gosudarstvennaya akademichna Filarmoniya.

Jodl, Friedrich. 1896. *Lehrbuch der Psychologie*. Stuttgart: Cotta.

Kretzschmar, Hermann. 1911a. "Neue Anregungen zur Förderung musikalischer Hermeneutik: Satzästhetik." In id., *Gesammelte Aufsätze aus den Jahrbüchern der Musikbibliothek Peters*. Leipzig: Peters, 280–293.

Kretzschmar, Hermann. 1911b. "Anregungen zur Förderung musikalischer Hermeneutik." In id., *Gesammelte Aufsätze aus den Jahrbüchern der Musikbibliothek Peters*. Leipzig: Peters, 168–192.

Kurth, Ernst. 1917. *Grundlagen des linearen Kontrapunkts: Einführung in Stil und Technik von Bach's [sic!] melodischer Polyphonie*. Bern: Drechsel.

Kurth, Ernst. 1920. *Romantische Harmonik und ihre Krise in Wagners "Tristan."* Berlin: Hesse.

Schering, Arnold. 1941. *Das Symbol in der Musik*. Leipzig: Koehler & Amelang.

Sposobin, Igor / Iosif Dubovsky / Sergey Eseev / Pavel Sokolov. 1937–1938. *Uchebnyy garmonii* [Harmony Text Book], 2 vols. Moscow: Muzgiz.

Tappert, Wilhelm. 1890. *Wandernde Melodien: Eine musikalische Studie*. Leipzig: List & Francke.

Secondary Literature

Balter, Gita. 1976. *Fachwörterbuch Musik deutsch-russisch und russisch-deutsch*. Leipzig: Deutscher Verlag für Musik.

Cairns, Zachary. 2013. "Edison Denisov's Second Conservatory: Analysis and Implementation." *Indiana Theory Review* 31/1–2: 52–87.

- de la Motte-Haber, Helga. 1976. *Psychologie und Musiktheorie*. Frankfurt a. M., Berlin, and Munich: Diesterweg.
- de la Motte-Haber, Helga. 1985. *Handbuch der Musikpsychologie*. Laaber: Laaber.
- Dissinger, Bettina. 2001. *Die Opern von Aleksandr Dargomyžskij*. Frankfurt a. M. et al.: Lang.
- Doynov, Plamen. 2011. *Balgarskiyat socrealizam 1956, 1968, 1989: Norma i kriza v literaturata na NRB* [Bulgarian Socialist Realism, 1956, 1968, 1989: Norm and Crisis in Literature from the People's Republic of Bulgaria]. Sofia: Siela.
- Elphick, Dan. 2021. "Boris Asafyev and Soviet Musical Thought: Reputation and Influence." *Musicology/Muzikologija* 30/1, 58–74. <https://doi.org/10.2298/MUZ2130057E>.
- Erllich, Victor. 1987. *Russischer Formalismus*. Translated by Marlene Lohner. Frankfurt a. M.: Fischer.
- Fairclough, Pauline. 2016. *Classics for the Masses: Shaping Soviet Musical Identity Under Lenin and Stalin*. New Haven (CT) and London: Yale University Press.
- Frolova-Walker, Marina. 2018. "An Inclusive History for a Divided World?" *Journal of the Royal Musical Association* 143/ 1: 1–20. <https://doi.org/10.1080/02690403.2018.1434308>.
- Gasparov, Boris. 1975. "Some Descriptive Problems of Musical Semantics." [1973] In *Actes du 1er Congrès international de sémiotique musicale – Proceedings of the 1st International Congress on Semiotics of Music: Beograd, 17–21 oct. 1973*. Pesaro: Centro di Iniziativa Culturale, 183–196.
- Haas, David. 1998. *Leningrad's Modernists: Studies in Composition and Musical Thought 1917–1932*. New York: Lang.
- Häberlin, Paul. 1916. *Symbol in der Psychologie und Symbol in der Kunst*. Bern: Drechsel.
- Ješulat, Ariane. 2001. *Die Frage als musikalischer Topos. Studien zur Motivbildung in der Musik des 19. Jahrhunderts*. Sinzig: Studio.
- Jiránek, Jaroslav. 1963. "Zu einigen Grundbegriffen der marxistischen Ästhetik." *Beiträge zur Musikwissenschaft* 5, no. 4: 261–274.
- Jiránek, Jaroslav. 1967. *Asafievova teorije intonacije. Její geneza a význam* [Asafyev's Intonation Theory: Its Origins and Significance]. Prague: Academia.
- Khannanov, Il'dar. 2018. "Boris Asafiev's Intonatsia in the Context of Music Theory of the 21st Century." *Rasprave Instituta za Hrvatski Jezik i Jezikoslovlje* 44/2: 485–501. <https://doi.org/10.31724/rihjj.44.2.10>.
- Lotman, Jurij M. 2017. *Die Innenwelt des Denkens: Eine semiotische Theorie der Kultur*. Translated by Gabriele Leupold and Olga Radetzkaja. Edited by Susi K. Frank, Cornelia Ruhe, and Alexander Schmitz. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Mazel', Lev. 1957. "O muzykal'no-teoreticheskoi koncepcii B. Asafyeva" [On Boris Asafyev's Concept of Music Theory]. *Sovetskaya muzyka* [Soviet Music], no. 3 (220): 73–87.
- Mende, Wolfgang. 2020. "'Bolschewistisches Dur'—'Menschewistisches Moll': Tongeschlechter im Zugriff politischer Ideologie." In *Dur versus Moll: Zur Geschichte der Semantik eines musikalischen Elementarkontrasts*, edited by Hans-Joachim Hinrichsen and Stefan Keym. Vienna, Cologne, and Weimar: Böhlau, 449–485.

- Morgan, James. 1998. "Interview with 'The Nose': Shostakovich's Adaptation of Gogol." In *Intersections and Transpositions: Russian Music, Literature, and Society*, edited by Andrew Wachtel. Evanston (IL): Northwestern University Press, 111–138.
- Morrison, Simon. 2019. *Russian Opera and the Symbolist Movement*. Oakland (CA): University of California Press.
- Mukařovský, Jan. 1946. "Strukturalismus v estetice a vědě o literaturě" [Structuralism in Aesthetics and Literature]. In *Kapitoly z české poetiky* [Chapters from Czech Poetics]. Prague: Svoboda, vol. 1, 24. Cited in Victor Erlich. 1987. *Russischer Formalismus*, translated by Marlene Lohner. Frankfurt a. M.: Fischer, 175.
- Orlova, Elena. 1964. *B.V. Asafyev: Put' issledovatelya i publicista* [Boris V. Asafyev: The Way of the Researcher and Publicist]. Leningrad: Muzyka.
- Orlova, Elena. 1984. *Akademik Boris Vladimirovich Asafyev* [The Academician Boris Vladimirovich Asafyev]. Leningrad: Sovetskii kompozitor.
- Panteleeva, Olga. 2015. "Formation of Russian Musicology from Sacchetti to Asafyev, 1885–1931." PhD diss., University of California, Berkeley.
- Panteleeva, Olga. 2019. "How Soviet Musicology Became Marxist." *Slavonic and East European Review* 97/1: 73–109.
- Protopopov, Sergei V. 1930. *Élementy stroeniya muzykal'noy rechi* [The Elements of Organizing Musical Speech]. Edited by Boleslav Yavorsky. Moscow: Gosudarstvennoe Izdatel'stvo, Muzykal'ny sektor.
- Redepenning, Dorothea. 2020. "Der Sound der Oktoberrevolution 1917 bis 1927." In *Oktoberrevolution 1917: Ereignis, Rezeption, künstlerische Deutung*, edited by Felicitas Fischer von Weikersthal, Tanja Pentler, and Dorothea Redepenning. Heidelberg: Universitätsverlag Winter, 251–265.
- Reimann, Margarete / Brigitte Sydow-Saak. 2016. "Intonation." [1996] In *MGG Online*, edited by Laurenz Lütteken. Bärenreiter, Metzler, RILM, 2016–. Accessed November 29, 2021. <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/15436>.
- Riethmüller, Albrecht. 1976. *Die Musik als Abbild der Realität: Zur dialektischen Widerspiegelungstheorie in der Ästhetik*. Wiesbaden: Steiner.
- Schader, Luitgard. 2001. *Ernst Kurths 'Grundlagen des linearen Kontrapunkts': Ursprung und Wirkung des musikpsychologischen Standardwerkes*. Stuttgart and Weimar: Metzler.
- Schröder, Gesine. 2017. "Einleitende Bemerkungen zum Projekt 'The Cultural Transfer of Central European Music Theory to China.'" *Zeitschrift Ästhetische Bildung* 9, special issue: *Wanderwege: Musiktheorien und Kompositionslehren in und aus China*, 1–20.
- Schwarz, Boris. 1983. *Music and Musical Life in Soviet Russia: Enlarged Edition, 1917–1981*. Bloomington (IN): Indiana University Press.
- Sydow-Saak, Brigitte. 1984. "Intonatio—Intonation/intonare—intonieren." In *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie*, edited by Albrecht Riethmüller. Stuttgart: Steiner, file 3, 397–406.
- Tan, Daphne. 2013. "Ernst Kurth at the Boundary of Music Theory and Psychology." PhD diss., Eastman School of Music.

- Taruskin, Richard. 1970. "Realism as Preached and Practiced: The Russian Opera Dialogue." *The Musical Quarterly* 56/3: 431–454.
- Taruskin, Richard. 1981. *Opera and Drama in Russia as Preached and Practiced in the 1860s*. Ann Arbor (MI): UMI Research Press.
- Taruskin, Richard. 2009. "Some Thoughts on the History and Historiography of Russian Music." [1984] In Taruskin, *On Russian Music*. Berkeley (CA): University of California Press, 27–52.
- Tenschert, Roland. 1925–1926. "Die Kadenzbehandlung bei Richard Strauss: Ein Beitrag zur neueren Harmonik." *Zeitschrift für Musikwissenschaft* 8: 161–182.
- Timberlake, Anicia. 2020. "Boris Asafyev's Intonatsiya and German Folk Song in the German Democratic Republic." *Music and Politics* 14/2. DOI: <https://doi.org/10.3998/mp.9460447.0014.206>
- Titus, Joan. 2006. "Modernism, Socialist Realism, and Identity in the Early Film Music of Dmitry Shostakovich, 1929–1932." PhD diss., Ohio State University.
- Titus, Joan. 2016. *The Early Film Music of Dmitry Shostakovich*. New York: Oxford University Press.
- Tull, James Robert. 1976. "B.V. Asaf'ev's Musical Form as a Process: Translation and Commentary." PhD diss., Ohio State University.
- Viljanen, Elina. 2008. "Boris Asaf'ev—Soviet Musicologist." In *Global Signs: Proceedings from the ISI Summer Course at Imatria in 2003–2006*, edited by Eero Tarasti, Paul Forsell, and Richard Littlefield. Imatra/Helsinki: International Semiotics Institute, 505–514.
- Wingfield, Paul. 1992. "Janáček's Speech-Melody Theory in Concept and Practice." *Cambridge Opera Journal* 4/3: 281–301.

© 2021 Patrick Becker-Naydenov (patrick.becker@uni-leipzig.de, ORCID iD: 0000-0002-1219-3888)

Universität Leipzig [Leipzig University]

Becker-Naydenov, Patrick. 2021. "... because there is nothing symbolic in the described phenomenon': Asafyev's Intonation Theory in the Early Soviet Union – Analytical Insights, Intellectual Contexts, and Semiotic Perspectives." *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie* 18/2, 57–82. <https://doi.org/10.31751/1150>

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



eingereicht / submitted: 29/11/2021

angenommen / accepted: 11/12/2021

veröffentlicht / first published: 30/12/2021

zuletzt geändert / last updated: 23/07/2022

Urlinie und Zwölftonreihe als Zeitgenossinnen

Martin Eybl

Mit Blick auf die konträren Positionen ihrer Autoren scheinen Urlinie und Zwölftonreihe – zwei Konzepte, die beide in die frühen 1920er Jahren datieren – eher die Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen als so etwas wie Zeitgenossenschaft zu dokumentieren. Die beiden Wiener Heinrich Schenker und Arnold Schönberg verfolgten auf den ersten Blick durchwegs gegensätzliche Ziele: Schönberg, ein Pionier der neuen Musik, trachtete die Komposition atonaler Musik weiterzuentwickeln und zu konsolidieren; Schenker, ein lautstarker Gegner der Moderne, versuchte die Funktionsweise tonaler Musik auf neue Art analytisch zu erfassen und deren unverrückbare Geltung ein für alle Mal festzuschreiben.

Der Sommer 1921, in dem das erste Heft von Schenkers polemischer Zeitschrift *Der Tonwille* erschien und Schönberg als unmittelbare Reaktion auf antisemitische Angriffe einen Prototyp seiner Reihentechnik erfand, lässt jedoch die Gemeinsamkeit ihrer Bestrebungen wie in einem Brennglas hervortreten. Obwohl beide Musiker antisemitischen Umtrieben defensiv begegneten, um die Aufnahme ihres Werks nicht zu gefährden, fühlten sie die Mission, gerade als Juden die deutsche Kultur retten zu müssen und zu können.

Dabei konvergierten zentrale Ideen und schufen zwischen beiden Theoretikern eine unbewusste Resonanz. Schenker und Schönberg verband die Vorstellung, dass (1) musikalischer Zusammenhang sich primär auf Tonhöhen bezieht, (2) Vertikale und Horizontale eng verbunden sind, (3) komplexe musikalische Strukturen sich aus nichts anderem als einfachen Keimzellen oder elementaren Bausteinen aufbauen und dass sich (4) die Fülle der musikalischen Zusammenhänge nicht unmittelbar hörend erschließt und es der Analyse bedarf, um sie vollends zu erfassen. Trotz dieser Entsprechungen besteht ein grundlegender Unterschied zwischen den Konzepten im Grundprinzip des Aufbaus. Während Schönberg die Ausdehnung eines Stückes als ein Nebeneinander von Bestandteilen, die additiv hinzutreten, auffasste, erklärte sie Schenker als ein Ineinander von Elementen, einem Prinzip der Insertion folgend.

In view of the contrasting positions of their authors, Urlinie and twelve tone row – two concepts that both date to the early 1920s – seem to document the simultaneity of the non-simultaneous rather than contemporaneity. At first glance, the two Viennese musicians Heinrich Schenker and Arnold Schönberg pursued thoroughly contradictory goals: Schoenberg, a pioneer of new music, sought to further develop and consolidate the composition of atonal music; Schenker, a vocal opponent of modernism, attempted to analytically grasp the structure of tonal music in a new way and establish its immutable validity once and for all.

The summer of 1921, however, when the first issue of Schenker's polemical journal *Der Tonwille* appeared and Schönberg invented a prototype of his serial technique as an immediate reaction to anti-Semitic attacks, allows the commonality of their aspirations to emerge clearly. Although both of them were defensive about anti-Semitic movements in order not to jeopardize the reception of their work, they felt the mission to have to and to be able to save German culture precisely because they were Jews.

In the process, central ideas converged and created an unconscious resonance between the two theorists. Schenker and Schoenberg were united by the notion that (1) musical coherence relates primarily to pitches, (2) the vertical and the horizontal dimension of music are closely connected, (3) complex musical structures are built from nothing more than germ cells or simple elements, and that (4) the fullness of musical coherence is not immediately audible and requires analysis to fully grasp. Despite these correspondences, there is a fundamental difference between the concepts concerning the basic principle of construction. While Schoenberg understood the expansion of a piece as a juxtaposition of components that are assembled additively, Schenker explained it as a penetration of elements, following a principle of insertion.

SCHLAGWORTE/KEYWORDS: Arnold Schönberg; Heinrich Schenker; twelve-tone row; Urlinie; Zwölftonmethode

1.

Im Juli 1921 erhielt Arnold Schönberg eine beleidigende, feindselige und unverschämte Zuschrift. Seit gut einem Monat verbrachte er die Sommerfrische in Mattsee. Nun sah er sich einer wohlinstrumentierten Invektive gegenüber. Bereits die Anschrift enthielt eine Beleidigung: »An den berühmten Komponisten A. Schönberg / z. Z. leider in Mattsee« heißt es hier. Der anonyme Autor fährt fort: »Mattsee den 5. Juli 1921 / Hochberühmter Meister!/? Wenn Sie sich für die Judenfrage in Mattsee interessieren [sic] lesen Sie den Artikel in der heutigen [Salzburger] Chronik über dieselbe; wird Ihnen zur Beachtung jedenfalls empfohlen.« Der Schreiber der Postkarte unterzeichnet mit »Ein arischer Sommerfrischler«.¹

Der angesprochene Artikel in der *Salzburger Chronik für Stadt und Land* stellt – in unverhohlenen antisemitischer Diktion – Mattsee als Badeort vor, der bereits jahrzehntelang darauf Wert legte, »judenrein« zu bleiben. Durch den Schwiegersohn von Max Ott (Schönbergs Bruder Heinrich) sei in diesem Jahr »der Komponist Arnold Schönberg aus Prag« eingeschmuggelt worden. »Kaum war Schönberg hier angekommen, sah man auch schon mehrere Judengesichter«, und um die Gefahr abzuwenden, dass der Ort seinen Ruf als »judenrein« verliere, habe der Gemeindeausschuß von Mattsee am 19. Juni »einstimmig seiner Entrüstung Ausdruck verliehen, daß einzelne Vermieter von Sommerwohnungen in Mattsee dieselben Juden überließen und dadurch den allbekannten Ruf Mattsees als »judenreine Sommerfrische« schwer geschädigt haben.« Bemühungen, den Aufruf der Gemeinde rückgängig zu machen oder »wenigstens Schönberg ein unbehelligtes Dasein« zu ermöglichen, werden schließlich vom anonymen Autor unter Verweis auf gängige antisemitische Klischees brüsk zurückgewiesen.² Der ausführliche Bericht wurde tags darauf von der antisemitischen *Reichspost*, einer in Wien erschienenen auflagenstarken katholischen Zeitung, in weiten Passagen übernommen und erhielt so überregionale Aufmerksamkeit.³

Bereits eine Woche zuvor waren zeitgleich in der *Neuen Freien Presse* (Wien) und im *Prager Tagblatt* Berichte erschienen, wonach der Komponist von der Gemeindeverwaltung in Mattsee aufgefordert worden war, durch Dokumente zu belegen, dass er kein Jude sei. »Obwohl Schönberg nachweisen konnte, daß er Protestant ist, hat er sich entschlossen, den Ort Mattsee zu verlassen.«⁴

Die Behauptung einer Zeitgenossenschaft von Uralinie und Zwölftonreihe erscheint auf den ersten Blick wenig einleuchtend und gewagt. Auch wenn die Entwicklung und frühe Entfaltung beider Konzepte in die frühen 1920er Jahre datiert, während Heinrich Schenker und Arnold Schönberg in derselben Stadt lebten, scheinen die beiden Wiener Musiker und Musiktheoretiker in zwei ganz unterschiedlichen Welten existiert zu haben: hier Schönberg, ein Pionier der neuen Musik, auf der Suche nach Wegen, die Komposition

1 Arnold Schönberg Center Wien, ASCC ID 18841. Zur gesamten Affäre siehe ausführlich und mit Auswertung vieler bisher unbekannter Quellen Muxeneder 2019, bes. 176–199 und 219–254, das zitierte Schreiben 232 (irrtümlich mit »angehalten« anstelle von »empfohlen« am Zitatende) sowie dessen Faksimile 233.

2 *Salzburger Chronik für Stadt und Land*, 5.7.1921, 1 f., siehe Muxeneder 2019, 248 f.

3 *Reichspost*, 6.7.1921, 4, siehe Muxeneder 2019, 250.

4 *Neue Freie Presse*, 30.6.1921, 5 (Bericht des Grazer Korrespondenten); vgl. mit ähnlichem Wortlaut *Prager Tagblatt*, 30.6.1921, 3 (»Ein Leser unseres Blattes teilt uns mit [...]«).

atonaler Musik weiterzuentwickeln und zu konsolidieren, und da Schenker, ein lautstarker Gegner moderner Musik, dessen Analyseansatz darauf abzielte, die Funktionsweise tonaler Musik auf neue Art zu erfassen und deren unverrückbare Geltung ein für alle Mal festzuschreiben. Hier ein kühner Avantgardist, da ein musikalischer Reaktionär, so scheint es, und die Konzepte, die sie entwickelten, repräsentierten ihre jeweilige Haltung passgenau. Die Distanz springt ins Auge, so dass Urlinie und Zwölftonreihe allem Anschein nach eher die Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen als so etwas wie Zeitgenossenschaft belegen dürften.

Die folgenden Überlegungen werden die Unterschiede der theoretischen Ansätze deutlich und vertiefend ins Licht rücken, aber auch den Verbindungslinien zwischen Schenker und Schönberg nachgehen, die den gemeinsamen Hintergrund ihrer Bemühungen erkennen und die beiden einflussreichen Gestalten doch näher zusammenrücken lassen, als es zunächst den Anschein hat. Bei aller Differenz in Absichten und Ansätzen gab es eine Resonanz zwischen beiden, die mit ihrer prekären Position als assimilierte Juden in einem Umfeld, in dem der Antisemitismus eine zunehmend größere Rolle spielte,⁵ zu tun hatte und die sich gerade im Sommer 1921 stärker auswirkte als jemals sonst im Leben der beiden.

2.

In der Vergangenheit hatten sich die Lebenswege von Schenker und Schönberg an einigen Punkten gekreuzt. Um die Jahrhundertwende hatte sich Schenker noch als Komponist verstanden. Der Sänger und Gesangspädagoge Eduard Gärtner (1862–1918), den er bei seinen jährlichen Liederabenden gelegentlich am Klavier begleitete, übernahm in einem Konzert am 1. Dezember 1900 die Uraufführung eines Liedes von Schenker und die Uraufführung der Lieder op. 1 von Schönberg.⁶ Schönberg wiederum hatte sich als geschickter Instrumentator einen Namen gemacht, sodass Schenker ihn bat, sein Klavierwerk *Syrische Tänze* zu instrumentieren und für eine Aufführung unter Ferruccio Busoni in Berlin 1904 vorzubereiten. Dem »Verein schaffender Tonkünstler«, an dessen Gründung Schönberg im selben Jahr maßgeblich beteiligt war, wollte Schenker freilich nicht beitreten; er hatte seine kompositorischen Ambitionen bereits zurückgestellt und schließlich ganz begraben.⁷

Stattdessen arbeitete Schenker seit der Gründung des Verlages im Jahre 1901 als Herausgeber und Autor für die Universal Edition in Wien, ein Unternehmen, bei dem ab 1910 auch die Werke Schönbergs verlegt wurden.⁸ In den letzten Jahren vor dem Ersten Weltkrieg erschienen dort also neben Schönbergs Klavierstücken op. 11 (1910), der ersten Kammersymphonie op. 9 (1912), den Orchesterliedern op. 8 und den Klavierstücken op. 19 (1913) Schenkers Urtextausgabe der chromatischen Phantasie und Fuge von Bach (1910), seine Monographie zu Beethovens Neunter Sinfonie (1912) und die Erläuterungs-

5 Zum jüdischen Selbstverständnis in den letzten Jahrzehnten der Habsburger Monarchie vgl. Wistrich 1989 sowie Rozenblit 2001. Zur Situation nach dem Ersten Weltkrieg vgl. Rozenblit 1994.

6 Vgl. Eybl 2015b. Die Klavierbegleitung übernahm an diesem Abend Alexander von Zemlinsky.

7 »Arnold Schoenberg«, in: *Schenker Documents Online*. <https://schenkerdocumentsonline.org/profiles/person/entity-000798.html> (19.12.2021)

8 Vgl. Hailey 2006 und »Universal Edition (UE)«, in: *Schenker Documents Online*. <https://schenkerdocumentsonline.org/profiles/organization/entity-002408.html> (19.12.2021).

ausgabe von Beethovens Klaviersonate op. 109 (1913). Neben ihrer Arbeit an den Publikationen unterrichteten beide privat. Die Unterrichtshonorare machten sicherlich den größten Teil ihres Einkommens aus; sowohl Schenker als auch Schönberg sammelten einen großen Kreis von Schülern um sich, die ihren Lehrern treu ergeben waren.

3.

Jüdische Urlauber begegneten um 1920 nicht nur in Mattsee immer lauter werdendem Antisemitismus. Juden hatten im 19. Jahrhundert die Entwicklung des Alpinismus maßgeblich vorangetrieben. Die Wiener Sektion »Austria« des »Deutschen und Oesterreichischen Alpenvereins« wurde bis 1920 von einem Juden geführt; etwa ein Drittel der rund 6.000 Mitglieder hatten jüdische Wurzeln. Im Februar 1921 übernahmen erklärte Antisemiten den Vorstand des Vereins. Nach mehreren entsprechenden Anläufen wurde ein Arierparagraph in die Satzung aufgenommen, während sich Mitte Mai desselben Jahres, wenige Wochen vor den Ereignissen in Mattsee, eine große Gruppe abgespaltete und unter dem Namen »Donauland« eine neue, zweite Wiener Sektion gründete, die jüdische Mitglieder aufnahm. Daraufhin wurden in den Hütten der Sektion »Austria« Tafeln angebracht, die den Eintritt für Juden verboten.⁹ Antisemitismus begleitete jüdische Sommerfrischler im ganzen Land.¹⁰

Auch Heinrich Schenker und seine Frau Jeanette liebten die Berge und das Wandern. Seit 1910 verbrachten sie im Sommer viele Wochen an verschiedenen Orten Süd- und Nordtirols und Salzburgs. Ende Juni 1921, in den Tagen, in denen erste Anwürfe gegen Schönbergs Aufenthalt in Mattsee in den Zeitungen erschienen, reisten sie nach Galtür in Nordtirol, wo sie in diesem Jahr erstmals ihre Zelte aufschlugen und wohin sie in den folgenden Jahren immer wieder zurückkehren sollten.¹¹ Der Ort war nicht mit antisemitischer Werbung hervorgetreten, und das Paar war dort vor rassistischen Anfeindungen einigermaßen sicher. Dennoch überrascht es, wie sehr Schenker in dem Tagebuch, das das Ehepaar führte und oft mit minutiösen Details füllte, daran gelegen war, das Thema Antisemitismus auszuklammern. Dass ein leidenschaftlicher Zeitungsleser wie er nicht den Debatten über die Einführung des Arierparagraphen im Alpenverein begegnet sein sollte, ist kaum vorstellbar; doch schwieg er dazu hartnäckig. Und als das Paar, wie 1919 im Salzburgerischen Altenmarkt, während der gemeinsamen Lektüre von Goethes *Dichtung und Wahrheit* mit einem antisemitischen Bahnwächter ins Gespräch kam, reagierten die beiden bloß amüsiert: »Um ½11^h vors Schloss mit Goethe; nehmen dann Platz auf der Bank beim Wächterhaus, wo wir in ein Gespräch mit dem Bahnwächter geraten; es zeigt sich, daß er kein Sozialdemokrat ist, wohl aber viel gegen die Juden auf dem Herzen hat, was uns nicht wenig belustigt; um 12^h nachhause.«¹² Offenbar hatte sich das Paar in Sprache, Kleidung und Habitus so weit vom jüdischen Stereotyp entfernt, dass die beiden nicht als Juden erkannt wurden, was ihnen Vergnügen bereitete.

9 Vgl. Mailänder 2010, bes. 242 und AchRAINER 2010, bes. 293–301.

10 Vgl. Waitzbauer 2003 und Lichtblau 2010, bes. 121–123. Ähnliche Entwicklungen an der Nord- und Ostsee untersucht Bajohr 2003.

11 Vgl. Eybl 2011.

12 Tagebuch, 7.9.1919, in: *Schenker Documents Online*. https://schenkerdocumentsonline.org/documents/diaries/OJ-02-14_1919-09/r0007.html (19.12.2021)

Ähnlich defensiv verhielt sich Schönberg nach den deprimierenden Angriffen in Mattsee. Unter seinen Schülern kursierte die Losung, die Angelegenheit möglichst unter Verschluss zu halten. Alban Berg etwa ermahnte seine Frau Helene, sie möge niemandem »was sagen od. schreiben! höchste Diskretion! Das von den ›Judenfeindlichen‹ darf niemand wissen!!!«¹³ Schönberg ersuchte auch seinen Verleger, nichts zu unternehmen oder sonst öffentlich Stellung zu beziehen: »Ich dürfte Mattsee in der nächsten Zeit verlassen«, schreibt er am 8. Juli an Emil Hertzka.

Die Gründe dafür werden Sie ja schon durch die ekelhafte Pressenotiz erfahren haben. Ich bitte Sie – obwohl ich überzeugt bin, dass Sie mich gut genug kennen, um meinen Standpunkt: meine Privatangelegenheiten gehen die Öffentlichkeit nichts an, erraten haben, ohne dass ich es Ihnen sagen muss [-] sich darüber nicht weiter zu äußern. Wahrscheinlich hat irgend ein Sommerfrischling das auf dem Gewissen, dass ich jetzt unschuldig durch alle Zeitungen des In- und Auslandes geschleift werde, wo ich es so gut verstehe, derlei hinzunehmen, ohne einen Ton laut werden zu lassen.¹⁴

Schönberg betrachtete seine jüdische Herkunft als seine Privatangelegenheit und verstand sich als Mensch, der antisemitische Attacken ohne Widerspruch und Gegenwehr hinnahm – »ohne einen Ton laut werden zu lassen«. In diesem Punkt traf er sich mit Schenker, der es für seine Pflicht hielt, »das Werk zur Ausführung zu bringen, nicht aber erst zu riskieren, daß eine an sich überflüssige Bekanntgabe [seiner jüdischen Konfession] das Werk vielleicht in Frage stellt«.¹⁵

4.

Im Juni 1921, wiederum in diesen kritischen und für die Musiktheorie letztlich so fruchtbaren Wochen, erschien das erste Heft der Zeitschrift *Der Tonwille*. Schenker gab sie nach dem Vorbild der von ihm bewunderten *Fackel* von Karl Kraus im Alleingang heraus: Wo es sich nicht um Zitate aus anderen Quellen handelte, stammten alle Texte von ihm. Die Zeitschrift war gedacht als Forum für die Analyse einzelner Werke und für die Propagierung von Schenkers antiliberaler und antimoderner Weltanschauung. Sie erschien in der Universal Edition, jedoch unter einem fingierten Verlagsnamen (»Tonwille-Flugblätterverlag«), da Emil Hertzka um den guten Ruf seines Hauses fürchtete und Schenker nicht bereit war, seine scharfen Polemiken abzdämpfen. Das erste Heft leitete er mit dem programmatischen Aufsatz »Von der Sendung des deutschen Genies« ein, eine bittere Klage über die gegenwärtigen gesellschaftlichen und kulturellen Zustände in den Jahren nach dem Ersten Weltkrieg. Dazu kommen heftige Angriffe auf die Kriegsgegner im Osten, Süden und Westen Deutschlands und ein Hohelied auf die Überlegenheit des deutschen Geists, der deutschen Sprache und des deutschen Volks. Schenker entwickelt ein streng hierarchisch aufgebautes Weltbild, dessen Ordnung er in seiner Gegenwart als

13 Alban Berg an Helene Berg, 28./29.6.1921, zit. bei Muxeneder 2019, 226.

14 Arnold Schönberg an Emil Hertzka, 8.7.1921 (Arnold Schönberg Center Wien [Universal Edition Collection], ASCC ID 616), maschinschriftlich mit handschriftlichen Ergänzungen. http://archive.schoenberg.at/letters/letters.php?id_letters=616&action=view&sortieren=id%20DESC&vonBis=0-19 (19.12.2021) [Kommata ergänzt, Tippfehler stillschweigend korrigiert]

15 Tagebuch, 30.9.1925, in: *Schenker Documents Online*. https://schenkerdocumentsonline.org/documents/diaries/OJ-03-07_1925-09/r0030.html (19.12.2021)

massiv gefährdet erlebte.¹⁶ Dass eine heftige Diskussion über Schenkers behaupteten Rassismus, die unter dem Label »Schenkergate« derzeit einen Teil der amerikanischen Academia bewegt, sich gerade an diesem Text (neben anderen) entzündete, ist kein Zufall.¹⁷

Der deutschnationale und revanchistische Impetus von Schenkers Aufsatz ist für heutige Leserinnen und Leser schwer erträglich. Umso mehr überrascht die positive Reaktion, die Schönberg in dem zitierten Brief an Hertzka äußert:

Den Tonwillen finde ich nicht nur sehr interessant, sondern auch sehr sympathisch. Den Ausländerhass des Dr. Schenker teile ich nur aus einem Grunde nicht: weil ich nicht hassen will. Verachten vielleicht, aber auch das mit Mass. Mir genügt eigentlich die Nichtliebe [...]. Immerhin habe ich mich über vieles sehr gefreut, weil es sich gedeckt hat – zum Teil sogar wörtlich mit von mir getanen Aeusserungen, Dinge, die gesagt werden mussten: was ich auch zum Teil bereits getan habe und insbesondere aber, wonach ich bereits gehandelt habe, als ich z. B. Anträge [...] französischer und englischer Zeitschriften ignorierte [...].¹⁸

Schönberg, dem das Heft nach Mattsee nachgesandt worden war, hatte es offenbar gleich nach Erscheinen gelesen.¹⁹ Auch er war der Meinung, dass angesichts der Wirkungsmacht der aktuellen französischen, englischen und russischen Musik die alte Größe der deutschen Musik in Gefahr sei. Bereits zu Beginn des Weltkriegs hatte er bekannt, »mit aller ausländischen Musik« nichts anfangen zu können. Nach dem Zusammenbruch der Monarchie forderte er von staatlicher Seite, die »in der Volksbegabung wurzelnde Überlegenheit der deutschen Nation auf dem Gebiete der Musik zu sichern«.²⁰

Von den abschließenden Bemerkungen Schenkers fühlte sich Schönberg als Künstler freilich herausgefordert. Denn Schenker hatte wenig Hoffnung für die Gegenwart und erwartete einen grundlegenden Wandel erst mit der nächsten Generation; einer »neuen Jugend« widmet er im Untertitel die gesamte Zeitschrift. Schenker hält es für

unmöglich, daß sich schon die lebende Generation wieder zur Genialität aufrufen könnte [...]. Die Aufgabe der Erlösung harrt einer neuen Generation. Wieder wird eine Feuersäule vor den Menschen dahinwandeln, wieder ein Prometheus erscheinen müssen, ein Genie, um von neuem das Ewig-dasselbe zu verkünden und zu bekräftigen. [...] Jener neuen Generation wird es nun obliegen, die heute in die Brüche gegangene Summe des Weltbewußtseins wieder herzustellen und [...] das unsterbliche Alte mit dem unsterblichen Jüngsten zusammenzulesen.²¹

16 Vgl. Eybl 1995, 11–29, Reiter 2003, 135–159 sowie Cook 2007, 143–155.

17 Auslöser der Debatte war ein Vortrag von Philip Ewell bei der Jahrestagung der Society for Music Theory 2019 in Columbus, Ohio, und der daraus entstandene Aufsatz *Music theory and the white racial frame* (Ewell 2020). – Der Vorwurf, Schenker sei Rassist, beruht aus meiner Sicht auf falschen Voraussetzungen, so als könnte man Texte, Begriffe und Vorstellungen einer fernen Vergangenheit unbesehen mit den Maßstäben der Gegenwart messen und als ließen sich unbefriedigende Zustände der Gegenwart – konkret: die mangelhafte Repräsentation von afroamerikanischen Forscherinnen und Forschern in der US-amerikanischen Music Theory – durch Rekurs auf jene Vorstellungen der Vergangenheit, die in einem anderen Kontinent, einer anderen Epoche, einem anderen Soziotop kursierten, ohne Weiteres erklären und zusammen mit diesen zum Verschwinden bringen.

18 Arnold Schönberg an Emil Hertzka, 8.7.1921 (ASCC ID 616), vgl. Muxeneder 2019, 232.

19 Ebd., 194.

20 Arnold Schönberg an Alma Mahler, 28.8.1914; Beitrag zu den *Richtlinien für ein Kunstamt* von Adolf Loos (1919), beides zit. nach Krones 2017, 329 f.

21 Schenker 1921b, 20.

In einer handschriftlichen Glosse kritisiert Schönberg das negative Bild der Gegenwart, das hier gezeichnet wird. Wenn Schenker behauptete, dass die Deutschen nach Brahms »kein Genie mehr hervorgebracht« hätten, unterstütze er die Meinung von Franzosen und Engländern, dass »die Hegemonie in der Musik« nun auf sie übergehen werde.²² Von der messianischen Erwartung eines tief in der Geschichte verankerten »deutschen Genies« fühlte sich Schönberg jedoch offenbar angesprochen: wie Moses hinter der Feuersäule das Volk Israel aus dem Land der Knechtschaft führte und wie Prometheus, der einsame Held, den Menschen das Feuer brachte, sollte das kommende Genie die deutsche Musik vor ihrem Untergang bewahren.

Es gibt gute Gründe, Schenkers – aus heutiger Sicht maßlos überzogenen – Deutschnationalismus mit seinem Selbstverständnis als assimilierter Jude in Verbindung zu bringen. Mit den besonderen Fähigkeiten, die auch Antisemiten wie Richard Wagner den Juden zuschrieben, sei es seine Aufgabe, gerade als Jude der deutschen Kultur zu dienen, sie voranzubringen, sie zu retten. In gewisser Weise sah sich Schenker selbst als Prophet der Musiktheorie. Am 21. Dezember 1933, zu einem Zeitpunkt, als im Deutschen Reich die Einschränkungen von Juden in ihrer beruflichen Bewegungsfreiheit bereits bedrohliche Ausmaße angenommen hatten, schrieb Schenker an seinen Schüler Oswald Jonas nach Berlin, es sei seine »Mission«, »den Germanen [s]eine monotheistische Musiklehre zu schenken«; wie seinerzeit das Alte Testament durch »Rabbi Jesum« der »ganzen Welt geschenkt worden« sei, müsse er »nun eine neue Weltbotschaft des Judentums für die nächsten Ewigkeiten« begründen.²³

5.

Ulrich Krämer machte kürzlich auf den gedanklichen Zusammenhang zwischen Schönbergs Schenker-Lektüre, dem Mattsee-Ereignis und der neuen Technik aufmerksam, die der Komponist im Juli 1921 fand und erfand. Die Verbindung erschließe sich aus dem vielzitierten Brief an Alma Mahler, in dem Schönberg am 26. Juli 1921 auf etwas »ganz Neues« verwies, das er gefunden und geschaffen habe, und das oft mit der Zwölftontechnik identifiziert werde, eine Ansicht, die Krämer differenzierend relativiert. Dazu gleich mehr. Dieses ganz Neue war die Antwort auf Schenkers Lamento auf die Gegenwart: denn Schönberg übernahm damit die Rolle des erwarteten musikalischen Messias; er war, so Krämer, »davon überzeugt, dass er selbst aufgrund des ihm eigenen Genies dazu bestimmt sei, die Vorherrschaft der deutschen Musik und damit den Fortbestand der Musik als Tonkunst zu sichern.«²⁴ Zugleich aber wirkten in dem Schreiben die eben erlebten antisemitischen Angriffe nach, indem Schönberg – das sei, über Krämer hinausgehend, unterstrichen – eben als Jude die Heilshoffnung der deutschen Kultur erfüllte. Schönberg schreibt: »Die Deutscharier, die mich in Mattsee verfolgt haben, werden es diesem Neuen (speziell diesem) zu verdanken haben, dass man sogar sie noch 100 Jahre lang im

22 Schönbergs Handexemplar des *Tonwillen*, Heft 1, Arnold Schönberg Center Wien P16, zit. nach Muxeneder 2019, 195.

23 Heinrich Schenker an Oswald Jonas, 21.12.1933, in: *Schenker Documents Online*. <https://schenkerdocumentsonline.org/documents/correspondence/OJ-5-18-33.html> (19.12.2021). Zur Verbindung von Judentum und Deutschtum in Schenkers Selbstverständnis siehe Cook 2007, 199–245 (»The Politics of Assimilation«) und Eybl 2018.

24 Krämer 2020, 47.

Ausland achtet, weil sie dem Staat angehören, der sich neuerdings die Hegemonie auf dem Gebiet der Musik gesichert hat!«²⁵ Josef Rufer, der Schönberg Ende Juli 1921 in Traunkirchen am Traunsee besuchte, wohin sich der Komponist mit seiner Familie zurückgezogen hatte, überliefert einen ähnlichen Ausspruch; Schönberg habe heute »etwas gefunden, das der deutschen Musik die Vorherrschaft für die nächsten hundert Jahre sichere«.²⁶

Im Brief an Alma Mahler unterscheidet Schönberg begrifflich nicht zwischen »Staat« und »Nation«. Streng genommen waren im Juli 1921 die Bewohner Mattsees so wie er selbst Staatsbürger der Republik Österreich. Eine Volksabstimmung, in der sich die Bevölkerung des Bundeslandes Salzburg am 29. Mai 1921 mit großer Mehrheit für einen Anschluss an Deutschland ausgesprochen hatte, widersprach im Ergebnis den im Friedensvertrag von Saint-Germain festgelegten Vorgaben und blieb daher ohne Folge.²⁷ Schönberg meinte sicherlich nicht eine kulturelle Vorherrschaft des österreichischen *Staates*, dem er angehörte, sondern der deutschen Nation, der er sich zugehörig fühlte. In den Ereignissen in Mattsee und den Berichten darüber wurde Schönberg als Jude bloßgestellt, ungeachtet der Tatsache, dass er zum Protestantismus konvertiert war. Auf diese Verletzung reagierte er nun nicht mit Hass, nicht mit Rache, sondern mit Großzügigkeit, indem er seinen antisemitischen Gegnern etwas verschaffte und gönnte, worauf diese stolz sein durften: kulturelle Überlegenheit. Es ist dasselbe Motiv, das bei Schenker begegnet: dass nämlich gerade der diffamierte Jude die deutsche Kultur voranbringt und rettet.

Was Schönberg so stolz machte, war nicht die Zwölftonmethode in ihrer endgültigen Form, sondern ein Prototyp davon, den er im Präludium der *Suite für Klavier* op. 25 erstmals anwandte.²⁸ Die sorgfältige eigenhändige Datierung des Werkes zwischen dem 24. und dem 29. Juli 1921 belegt, dass sich Schönberg auf dieses brandneue Stück im Schreiben an Alma Mahler bezogen haben muss. Auch der Beginn des Intermezzos aus demselben Werkzyklus (datiert auf den 25. Juli 1921) fällt in diese Zeitspanne. Die stolze Erfolgsmeldung ging an seine Unterstützerin, noch bevor das erste Stück fertig komponiert war, aber offenbar zu einem Zeitpunkt, an dem der Komponist erkennen konnte, dass seine Aufstellung des Materials hinreichend Spielraum eröffnete, um kantable Motive, Begleitstimmen, Ostinati etc. in großer Variabilität produzieren zu können. Ein Skizzenblatt mit weiteren thematischen Erfindungen, die sich aus der Materialtafel ableiten lassen, aber in op. 25 keine Verwendung fanden, fällt ebenfalls in die genannte Zeitspanne von sechs Tagen und belegt Schönbergs Streben nach einer Vielfalt an Gestaltungsmöglichkeiten.²⁹

Schönberg arbeitet hier nicht mit Zwölftonreihen, sondern mit kleineren Einheiten von jeweils vier Tönen: Gestalten, von denen drei zusammengenommen jeweils das chromatische Total ausschöpfen. Ausgangspunkt ist eine »Grundgestalt« von vier Tönen, ein me-

25 Arnold Schönberg an Alma Mahler, 26.7.1921 (Arnold Schönberg Center Wien [Marina Mahler Collection] / ASCC ID 6079), vgl. Muxeneder 2019, 239; Krämer 2020, 50 (mit einem Faksimile des Briefs).

26 Rufer 1959, 26.

27 Muxeneder 2019, 180.

28 Zu diesem, wie er es nennt, »Komponieren mit Grundgestalten« vgl. Krämer 2020, 52–55. Als wichtige Quelle nennt Krämer den Aufsatz »Neue Formprinzipien« (1924) von Erwin Stein. Mindestens ebenso wichtig erscheint eine historisch noch näher liegende Quelle, nämlich eine Mitschrift Alban Bergs von einem Vortrag, in dem Schönberg um die Jahreswende 1921/22 die neue Methode seinen Schülern vorstellte, vgl. Eybl 2017. – Grundlegend zum Problemkreis vgl. Hamao 1988; Sichardt 1990; Haimo 1992; Simms 2000; How 2009, 67–124.

29 Die Identifizierung dieses Skizzenblattes gelang Ulrich Krämer (2020, 62–64).

lodischer Einfall (»erfunden«), der durch Konstruktion (»hergestellt«) aus den restlichen Tönen der chromatischen Leiter um zwei weitere viertönige »Gestalten« ergänzt wird.³⁰ Im konkreten Fall der Suite op. 25 besteht eine dieser Gestalten aus dem B-A-C-H-Motiv. Eine begrenzte Zahl von Transformationen der drei Gestalten ergibt weitere Sets von jeweils drei Tetrachorden.³¹ Diese prägen bereits bestimmte Merkmale der späteren Zwölftonreihen aus: Sie bestehen aus einer festgelegten Abfolge von Tonhöhen; sie haben vier Erscheinungsformen, neben der Grundgestalt Umkehrung, Krebs und Krebsumkehrung; sie werden transponiert (hier nur auf eine Stufe im Tritonusabstand, die Schönberg [laut Berg] »Dominante« nannte); und sie schöpfen schließlich als Set von drei Tetrachorden das chromatische Total aus. Es ist angemessen und praktisch, in Analysen die Töne des Sets durchzunummerieren (Grundgestalt 1–4, komplementäre Tetrachorde 5–8 und 9–12), auch wenn die strukturellen Bausteine nicht zwölf, sondern nur vier Töne umfassen.

Schenkers Idee der Urlinie hatte 1921 ebenfalls noch nicht ihre endgültige Form erreicht. Der Begriff wurde erstmals in einem Aufsatz der Öffentlichkeit präsentiert, der im ersten Heft des *Tonwillen* dem oben besprochenen einleitenden Text folgte: »Die Urlinie (Eine Vorbemerkung)«. ³² Schenker hatte den Begriff in der Erläuterungsausgabe von Beethovens Klaviersonate op. 101 entwickelt, die einige Wochen nach dem *Tonwillen* im August 1921 erschien.³³ Zunächst bezeichnete der Begriff Urlinie ein Auf und Nieder von Skalenabschnitten (»Zügen«), die als lineare Satzgerüste gedacht sind, während in einer späteren Phase ab der Mitte der 1920er Jahre in Schenkers Entwicklung alle steigenden und fallenden Züge einer einzelnen kontinuierlich absteigenden Linie untergeordnet werden, die dann als einzige »Urlinie« heißt.³⁴

6.

Um mit dem Selbstverständlichen zu beginnen: Die Rekonstruktion von Urlinien und das Arbeiten mit Grundgestalten unterscheiden sich wesentlich darin, dass das eine der Analyse tonaler Musik, das andere der Komposition posttonaler Musik dient. Dennoch zeigen die Konzepte auffällige Gemeinsamkeiten, die den Fokus der Aufmerksamkeit, das Zusammenwirken der Teilelemente, den systematischen Impetus und ästhetische Vorannahmen betreffen. In einem fiktiven Gespräch über ihre grundsätzliche Ausrichtung würden Schenker und Schönberg zunächst darin übereinstimmen, dass musikalischer Zusammenhang sich primär auf Tonhöhen beziehe, der Rhythmus hingegen für die Geschlossenheit eines Werks ein sekundäres Moment darstelle. Ihre Konzepte sind auf diastematischen Zusammenhang ausgerichtet, Aspekte des Rhythmus werden in ihrer Theorie kaum ausgeführt. Das heißt freilich nicht, dass sie die rhythmische Gestaltung ignoriert oder geringgeschätzt hätten. Schönberg war sich gewiss im Klaren darüber, dass gerade in der rhythmischen Ausgestaltung, für die seine Methode alle Freiheiten ließ, die

30 Zu den Begriffen siehe Bergs Notizen in Eybl 2017, 254.

31 Der Begriff Tetrachord ist in der einschlägigen englischsprachigen Literatur eingeführt, vgl. etwa How 2009, 84 und passim sowie Brackett 2015.

32 Schenker 1921a.

33 Siehe *Schenker Documents Online*. <https://schenkerdocumentsonline.org/profiles/work/entity-001737.html> (19.12.2021)

34 Zur Entwicklung des Konzepts siehe Eybl 1995, 82–95 (hier als »Urlinie I« und »Urlinie II«).

kreative Kraft eines Komponisten oder einer Komponistin liege; sie macht die Stücke besonders und gibt ihnen individuelles Profil. Auch für Schenker waren Tondauern und metrische Positionen keineswegs gleichgültig, bestimmen doch gerade sie die Funktion einzelner Noten im Gesamtzusammenhang. Was Akkordton, was Durchgang oder Vorhalt ist, ergibt sich wesentlich aus der rhythmischen Konstellation.

Schenker und Schönberg würden weiter darin übereinstimmen, dass Vertikale und Horizontale auf das Engste verbunden sind. Nach dem Vorbild der Tonalität, in der die Tonleiter sämtliche melodischen wie harmonischen Elemente bereithält, suchte Schönberg eine Technik, die es erlaubte, Melodien wie Akkorde aus demselben Material herzustellen. Bereits bei der Zusammenstellung der Tafel von Tetrachorden zu den Klavierstücken, die später unter dem Titel *Suite für Klavier* op. 25 erschienen, setzte Schönberg zwischen die Tetrachorde Akkorde, die sich aus deren Elementen zusammensetzten.³⁵ Dass die für spätere Stücke verwendeten Zwölftonreihen Melodik wie Harmonik speisten, gehört zu den Grundlagen der »Komposition mit zwölf aufeinander bezogenen Töne«. Melodik und Harmonik erscheinen so als zwei Seiten derselben Medaille. Auf ähnliche Weise verklammern Schenkers »Züge«, so wie die Urlinie, beide Bereiche. Denn stets repräsentieren sie die melodische Entfaltung eines Klanges, verbinden die Töne eines Akkordes, der durch den Zug »prolongiert« wird, und sind solcherart harmonisch aufgeladen: ein Terzzug verbindet Terz und Grundton (oder Quint und Terz) eines Akkordes, ein Quartzug Quint und Oktav, ein Quintzug Quint und Grundton, ein Sextzug Terz und Oktav.

Neben dem Fokus auf diastematischen Zusammenhang und der reziproken Bezogenheit von Vertikale und Horizontale verbindet Schenker und Schönberg in ihren theoretischen Konzepten der 1920er Jahre drittens die Auffassung, dass sich komplexe musikalische Strukturen aus nichts anderem als einfachen Keimzellen oder elementaren Bausteinen aufbauen. Sämtliche Elemente des Satzes werden ihrer Auffassung nach kompositorisch aus elementaren Gestalten entwickelt und lassen sich analytisch restlos wieder darauf zurückführen. »Die Grundgestalt ist das Gesetz für das betreffende Stück«, fasst Erwin Stein Schönbergs Konzept der frühen 1920er Jahre lapidar zusammen.³⁶ Bei Schenker klingt das 1921 blumiger, läuft aber auf eine entsprechende innere Konsistenz aller Elemente hinaus: »Die Urlinie birgt in sich die Keime aller das Tonleben gestaltenden Kräfte«; sie geht »vom ersten bis zum letzten Ton mit«.³⁷

Ein vierter und letzter Punkt der Gemeinsamkeit zwischen Schenker und Schönberg besteht in der Vorstellung, dass sich die Fülle der musikalischen Zusammenhänge nicht unmittelbar hörend erschließt, dass diese Fülle verborgen bleibt und es der Analyse bedarf, um sie vollends zu erfassen. Wenngleich die konstruktive Seite von Schönbergs Komponieren dem »Wunsch nach einer bewußten Beherrschung der neuen Mittel und Formen« folgte,³⁸ begleitete ihn zeitlebens die Vorstellung, dass sein Formgefühl Ordnung schuf, selbst wenn ihm dies beim Komponieren nicht bewusst war. In der *Harmo-*

35 Das Arnold Schönberg Center Wien bietet kostenlos Scans der Skizzen zu op. 25 an; die angeführte Tafel von Gestalten findet sich auf Seite 7. http://archive.schoenberg.at/compositions/manuskripte.php?werke_id=193&id_quelle=1564&id_gatt=&id_untergatt=&herkunft=allewerke (19.12.2021)

36 Erwin Stein, »Neue Formprinzipien«, in: *Musikblätter des Anbruch* 6/7–8 (August/September 1924: *Sonderheft Arnold Schönberg zum fünfzigsten Geburtstag 13. September 1924*), 286–303, das Zitat 293, zit. nach Krämer 2020, 53.

37 Schenker 1921a, 22 und 24.

38 Schönberg 1976, 75.

nielehre von 1911 gibt er sich überzeugt, dass jeder Klang, den er schreibe, »dem Zwang einer unerbittlichen, aber unbewußten Logik in der harmonischen Konstruktion« gehorche.³⁹ In seinem Aufsatz zur »Komposition mit zwölf Tönen« erzählt er staunend, wie er Jahre nach der Komposition, bei der späteren Analyse des Satzes, erkannt habe, wie eng die beiden Hauptthemen seiner ersten Kammersymphonie op. 9 zusammenhängen.⁴⁰ Noch zwei Jahre vor seinem Tod zeigt er sich in einem Vortrag überrascht über das unvermutete Auftauchen konsonanter Klänge in seiner Musik, und erklärt es mit dem Wirken einer ihm unbewussten musikalischen Logik:

Whether certain of my compositions fail to be ›pure‹ because of the surprising appearance of some consonant harmonies – surprising even to me – I cannot, as I said, decide. But I am sure that a mind trained in musical logic will not fail, even if it is not conscious of everything it does. And I hope that again an act of grace might come to my rescue, just as it did in the case of the *Kammersymphonie* and might unveil the coherence in this discrepancy.⁴¹

Ähnlich begreift Schenker Komponisten als Medium einer höheren »Gewalt«, die jene zu einem »förmlich willenlosen Werkzeug der [...] Urlinien« macht; wo die Urlinie am Werk ist, vollzögen sich Prozesse »wundersam geheim«. ⁴² So fand sich Schenker mit seinen Analysen vor der Aufgabe, »die hintergründige Welt in der Musik als Erster aufzudecken«. ⁴³ Das Bild von Vordergrund und Hintergrund und den »Schichten«, die dazwischen liegen, setzt er in den analytischen Grafiken um, wo Schicht für Schicht untereinander steht und sich zunehmend nach unten hin füllt. Die Zusammenhänge im Vordergrund, im konkreten Notentext, lassen sich hörend nachvollziehen; dagegen gibt es in den hinteren Schichten verborgene Beziehungen, die sich erst der Analyse erschließen:

Während vor unserem Ohr Motive und Melodien sich in Wiederholungen tummeln, die leicht wahrnehmbar sind, zeugt sie [die Urlinie] in ihrem Ur-Schoß Wiederholungen verborgener höchster Art. Die da von Wiederholungen in der Musik sprechen und über deren Trieb spötteln, verraten damit deutlich, daß sie eben erst nur die im Vordergrunde hören, aber noch nichts von den uргewaltigen Hintergrund-Wiederholungen der Urlinien vernommen haben.⁴⁴

7.

Trotz mancher Gemeinsamkeiten und Entsprechungen bleibt ein grundlegender Unterschied zwischen den Konzepten, die Schenker und Schönberg im Wien der 1920er Jahre entwickelten. Dieser Unterschied betrifft das Grundprinzip des Aufbaus. Die Differenz zeigt sich schon in der Metaphorik, die die beiden Theoretiker anwendeten. Schenker sprach von Keimen, Wachstum und Entwicklung, von Ausfaltung, Aufblätterung und Verwandlungen; seine Vorstellungswelt war diejenige Goethes und dessen Urpflanze als dem Typus sämtlicher Pflanzen.⁴⁵ Schönberg dagegen enthielt sich solcher organischer

39 Schönberg 1911, 466.

40 Vgl. Schönberg 1976, 78 f.

41 Schönberg 1984, 92.

42 Schenker 1921a, 25 und 22.

43 Schenker 1935, 6.

44 Schenker 1921a, 22.

45 Differenzierend dazu Eybl 1995, 78–81.

Metaphern. Er arbeitete 1921 in Mattsee an der Revision seiner *Harmonielehre* und schrieb anschließend einen unvollendet gebliebenen Aufsatz, den er als »Vorarbeit« zu drei geplanten Büchern (Kontrapunkt, Formenlehre, Instrumentationslehre) ansah, die sämtliche Disziplinen der Kompositionslehre abdecken sollten – auch das eine mögliche Resonanz mit Schenker, der bis dahin *Harmonielehre* (1906) und *Kontrapunkt I* (1910 – Band II sollte 1922 erscheinen) veröffentlicht hatte.⁴⁶ In diesem Text mit dem Titel »Die Lehre vom Zusammenhang« lehnt Schönberg den Begriff der »Keimzelle« ab; dieser sei zu sehr mit der Vorstellung eines linearen Nacheinanders verbunden, in dem ein Element das nächstfolgende hervorbringt. Stattdessen spricht er nüchterner von einer »Grundgestalt«, auf die auch »weit vom Ursprung sich entfernende Gestalten« zurückgeführt werden können, ersetzt also das Bild des Keimes durch das des Ursprungs.

Das in Mattsee geschriebene Aufsatzfragment bildet den theoretischen Hintergrund für die neue Reihentechnik, die Schönberg wenige Wochen später für sich und die Welt entdeckte. Dass der Aufsatz trotz seiner unabgeschlossenen Form für Schönberg große Bedeutung hatte, zeigt schon die Tatsache, dass er ihn Anton Webern bei dessen Besuch in Traunkirchen vorlas.⁴⁷ Schönberg nennt im Aufsatz die Teile des Ganzen »Bestandteile«, bezogen auf Musik spricht er, wie erwähnt, auch von »Gestalt« und »Grundgestalt« – Begriffe, die er Bergs Notizen zufolge in den Vorträgen an der Jahreswende 1921/22 wieder verwendete und die dann ja auch in den erwähnten Aufsatz von Erwin Stein eingingen.⁴⁸ Schönberg legt in diesem Text zwei Grundsätze nieder: (1) In Musik ist ein Zusammenhang der Bestandteile/Gestalten unerlässlich: »In der Musik kann nur verbunden werden, was inhaltlichen Zusammenhang hat.« (2) Zusammenhang ergibt sich durch Übereinstimmung der Elemente von Bestandteilen. Für die Darstellung dieser Definition bedient sich Schönberg einer Serie von Buchstaben: Zwischen A und B bestehe ein Zusammenhang, wenn sich A aus den Teilen a, b, c, d, e, f, g, h und B etwa aus den Teilen a, d, e, g, h, i, k, l zusammensetze.⁴⁹ Dabei fällt auf, dass er hauptsächlich den Aufbau der Bestandteile und ihren Zusammenhang untereinander anspricht, jedoch kaum auf die Anordnung der Bestandteile eingeht. Erwähnt wird lediglich, dass in der Musik später auftretende Gestalten den Zusammenhang von früher erscheinenden mit dem Ursprung zeigen können, etwa wenn A und B keine gemeinsamen Elemente enthalten, im Nachhinein aber durch ein C, das Elemente beider in sich vereint, miteinander verbunden werden.⁵⁰ Ansonsten vermeidet Schönberg Begriffe wie »Folge« oder »Prozess«, blendet also in seinen grundsätzlichen Überlegungen die Zeitachse so weit wie möglich aus.

Ohne dass Schönberg in diesem Text es ausdrücklich sagt, folgt die Anordnung der Bestandteile dem Prinzip der Addition. Die Teile stehen nebeneinander, weitere können dazutreten, ohne die übrigen dadurch zu verändern. Um das am Beispiel des Präludiums von op. 25 zu illustrieren, könnte man abzählen, wie viele Tetrachorde der erste Abschnitt des Satzes (Rasch, T. 1–9) umfasst. Dabei ergibt sich eine Zahl von 27, vier Mal erscheint die Grundgestalt mit ihren Transformationen (Umkehrung, Krebs) untransponiert, fünf Mal in der Transposition. Eine solche Statistik ist ähnlich nutzlos wie die Angabe, wie viele Sextakkorde und verminderte Septakkorde ein tonaler Satz enthält. Den-

46 Vgl Schönberg 1921. Ich beziehe mich hier auf 2–5 (Abschnitt II.1–7).

47 Anton Webern an Alban Berg, 27.8.1921, vgl. Muxeneder 2019, 243.

48 Vgl. Eybl 2017, 254; zu Stein siehe Krämer 2020, 52–54.

49 Schönberg 1921, 6–8 (Abschnitte III–V), die Zitate 8 und 7 (V.1 und IV.5).

50 Ebd, 3 (Abschnitt II.2) und 7 (Abschnitt IV.5).

noch ist die Tatsache, dass man die Zahl der verwendeten Gestalten genau bestimmen kann, aussagekräftig: Das Stück besteht aus lauter gleichförmigen Grundelementen und ist so einheitlich gestaltet, dass man die Elemente abzählen kann wie die Ziegel einer Mauer. Zugleich weiß man: Soll das Stück länger dauern oder sollte es dichter werden, müssten weitere Gestalten hinzugefügt werden.

Während also Schönberg die Ausdehnung eines Stückes als ein Nebeneinander von Bestandteilen, die additiv hinzutreten, auffasst, erklärt sie Schenker als ein Ineinander von Elementen, einem Prinzip der Insertion folgend. Die Urlinie wird nicht durch Anfügen ähnlicher Bestandteile zu einem konkreten Musikstück entwickelt, sondern durch die Erweiterung ihrer Elemente, die so in immer größere Distanz zueinander rücken. Schenker nennt diese Technik »Auskomponierung« oder »Prolongation«. Die Mittel der Erweiterung sind ornamentaler Natur: Durch Diminution werden melodische Schritte oder Sprünge mittels eingefügter Töne oder Tongruppen angereichert. In Schenkers Konzept tonaler Musik ist der Durchgang als elementarste Form der Diminution ein zentrales Element. Durchgänge können durch kontrapunktische Bewegung ›konsonant gemacht‹ und die resultierenden Harmonien wiederum auskomponiert werden. In der Bewegung vom ›Hintergrund‹ zum ›Vordergrund‹ wiederholen sich diese Prozesse, was dazu führen kann, dass etwa zwischen dem ersten und dem zweiten Ton der Urlinie weite Strecken liegen können. Bei Schönberg folgen die Töne der einzelnen Gestalten stets unmittelbar aufeinander oder erklingen im Akkord sogar gleichzeitig.

Die Arbeit mit Grundgestalten ist eine Kompositionsmethode; wer die Prinzipien kennt, kann damit die Genese von Werken untersuchen. Schenkers Darstellung zielt nicht auf die Genese eines Werkes; die Vorstellung, dass Komponisten ihre Arbeit damit begonnen hätten, eine Urlinie festzulegen und anschließend zu erweitern, liegt ihm vollkommen fern. Während die Grundgestalt den Ausgangspunkt des Kompositionsprozesses bildet, repräsentiert die Urlinie einen abstrakten Typus, der den Zusammenhalt aller Elemente eines Satzes darstellen soll: Sie ist ein Mittel analytischer Darstellung, nicht ein Stadium im Prozess des Komponierens.

Eine weitere Folge der zugrundeliegenden Prinzipien der Addition und der Insertion bildet schließlich eine Differenz zwischen Schenker und Schönberg in der Zuordnung von Elementen zu größeren Einheiten. Bei Schenker können Töne in verschiedenen Schichten Elemente von mehreren Bestandteilen sein: Was in einer tieferen Schicht ein Durchgang ist, kann in einer dem Notentext näheren Schicht Akkordton werden und Ausgangspunkt eines Zuges. Damit gehört er in der ersten Schicht einem anderen Zug an als in der zweiten. Der Prozess kann noch verschieden wiederholt werden, sodass dieselben Töne unterschiedliche Funktionen übernehmen und sich in unterschiedliche Zusammenhänge einfügen. Bei Schönberg ist hingegen ein Ton normalerweise genau einer Gestalt zugewiesen, was in Analysen dadurch veranschaulicht wird, dass er eine Zahl von 1 bis 12 trägt. Ausnahmen davon gibt es, wo Gestalten verschränkt werden, sodass der letzte Ton oder das letzte Tonpaar der vorigen Gestalt mit dem ersten Ton oder Tonpaar der folgenden Gestalt zusammenfällt; gelegentlich kann es auch einzelne mittlere Töne betreffen, die zugleich zwei Reihenformen angehören.⁵¹ Die Multifunktionalität von Tönen ist hier die Ausnahme, bei Schenker die Regel.

51 Beide Fälle finden sich im erwähnten ersten Abschnitt des Präludiums aus op. 25: g^1 und des^2 am Beginn von Takt 5 bilden (unter Verwendung von Schönbergs Kürzeln) das Ende von TU (»Thema in Umkehrung«) und den Beginn von TK (»Krebs des Themas«). Der Tritonus aus genau diesen beiden Tonhö-

8.

Die Behauptung einer Resonanz zwischen Schenker und Schönberg impliziert nicht notwendig eine bewusste gegenseitige Wahrnehmung. Von Schenker sind keinerlei wertschätzende Bemerkungen über Schönberg überliefert. Er kannte die *Harmonielehre*, hörte Aufführungen des ersten Streichquartetts op. 7 und der ersten Kammersymphonie op. 9 sowie die Instrumentierung der beiden Choralvorspiele von Bach.⁵² Im Kreise Schenkers kursierten durchaus anerkennende Stellungnahmen Schönbergs zu Schenker. Moriz Violin gegenüber »gestand er, alles von mir [Schenker] gelesen zu haben, [er] finde alles phantastisch, nur die Urlinie verstehe er nicht.« Gegenüber Furtwängler zeigte sich Schönberg 1929/30 angeblich sehr enthusiastisch; »Schenker sei der größte Theoretiker heute.«⁵³ Schönberg besaß einige Bücher Schenkers; annotierte, meist kritische Bemerkungen belegen, dass er sie, zumindest teilweise, auch las.⁵⁴ Unabhängig davon gründet die Resonanz im Denken der beiden so unterschiedlich ausgerichteten Theoretiker und Komponisten wohl hauptsächlich auf gemeinsamen Rahmenbedingungen und einem Zeitgeist, dem beide wissentlich oder unwissentlich auf die eine oder andere Art folgten.

Von einer gegenseitigen Beeinflussung kann keine Rede sein. Um aber ein weiteres Indiz einer Resonanz anzusprechen, lässt sich abschließend die Beobachtung anfügen, dass sich in den frühen Konzepten beider Theoretiker und in ihrer Umsetzung Elemente der jeweils gegensätzlichen Anschauung finden. So hält Schenker lange an der Analyse von Motivbeziehungen fest, obwohl sie auf Wiederholung beruhen und damit einem additiven Prinzip folgen.⁵⁵ Das erste Heft des *Tonwillen* von 1921 bietet dafür reichlich Beispiele. Auf der anderen Seite überrascht Schönberg in seinen Skizzen zu op. 25 dadurch, dass er beim Ausprobieren von melodischen Möglichkeiten auch ornamentale Muster anwendet. Auf dem erwähnten Skizzenblatt, das er mit »26. Juli 1921« datierte, verteilt er in der ersten Skizze die Töne der Tetrachorde so, dass die Grundgestalt auf die schweren Taktteile fällt, damit den melodischen Kern bildet, und die beiden übrigen Tetrachorde sich auf zweitönige Schleifer aufteilen, die den Haupttönen vorangestellt wer-

hen (in verschiedenen Registern) ist ein Kennzeichen der Grundgestalt, kehrt in den Transformationen, die genau daraufhin angelegt sind, wieder und prägt die gesamte Suite. Das d^1 in Takt 8 ist der fünfte Ton von DU (»Dominante der Umkehrung«), die als Oberstimme einsetzt, dann in die Mittelstimme abtaucht, um schließlich als Bass zu enden. Zugleich gehört der Ton zu D, zur »Dominante« (Ton 7), die in Tenorlage einsetzt, bis die letzten vier Töne als Oberstimme darübergerlegt werden.

52 Vgl. Heinrich Schenker, Tagebucheinträge vom 5.2.1907, 8.2.1907, 27.9.1924 und 15.11.1929, in: *Schenker Documents Online*.

https://schenkerdocumentsonline.org/documents/diaries/OJ-01-06_1907-02/r0003.html;

https://schenkerdocumentsonline.org/documents/diaries/OJ-01-06_1907-02/r0005.html;

https://schenkerdocumentsonline.org/documents/diaries/OJ-03-06_1924-09/r0027.html;

https://schenkerdocumentsonline.org/documents/diaries/OJ-04-03_1929-11/r0015.html

(19.12.2021)

53 Heinrich Schenker, Tagebucheinträge vom 30.12.1923 und 17.2.1930, in: *Schenker Documents Online*.

https://schenkerdocumentsonline.org/documents/diaries/OJ-03-06_1923-12/r0030.html;

https://schenkerdocumentsonline.org/documents/diaries/OJ-04-03_1930-02/r0017.html (19.12.2021)

54 Siehe das Verzeichnis der annotierten Bücher »Annotationen Bibliothek Arnold Schönberg«. https://www.schoenberg.at/images/stories/bilder_statische_artikel/archiv/annotationen_bibliothek.pdf

(19.12.2021) Genannt werden hier *Ein Beitrag zur Ornamentik* (1904), *Harmonielehre* (1906), *Kontrapunkt I* (1910) und *Beethoven's Neunte Sinfonie* (1912).

55 Vgl. Cohn 1992; Eybl 2015a.

den.⁵⁶ Ornamentale Gesten, wie man sie in der tonalen Musik als Vorhalte, Vorschläge, Triller, Tremoli etc. kennt, finden sich bei Schönberg ohnedies auch in der posttonalen Musik häufig.

Erst allmählich rückten in den folgenden Jahren die Konzepte in die Position polarer Gegensätze. Die Geschehnisse der Sommermonate 1921 lassen wie in einem Brennglas die starken Gemeinsamkeiten von Schenker und Schönberg hervortreten, Verbindungen, die sich aus ihrer Rolle als assimilierte Juden ergaben, aus der Konfrontation mit Antisemitismus und dem daraus folgenden mächtigen Impuls, Besonderes zu leisten. Auch zeigt sich, dass der Kontrast ihrer Ansätze, die ornamentalen (Insertion) oder additiven Prinzipien folgen, durch Gemeinsamkeiten aufgewogen wird, die sich aus Traditionen ergeben, denen beide verpflichtet waren: Der enge Bezug von Horizontale und Vertikale ergibt sich aus der Beschaffenheit tonaler Musik; der Fokus auf Tonhöhen spiegelt die musiktheoretische Tradition, in der beide standen; der Aufbau komplexer Strukturen aus kleinen Einheiten und der Zusammenhang, der im Hintergrund wirkt und dessen Erkenntnis der Analyse bedarf, verweisen auf Ideen, die die Zeitgenossinnen und Zeitgenossen Schenkers und Schönbergs auch in anderen Disziplinen und Kunstsparten umtrieben. Urlinie und Zwölftonreihe sind Kinder ihrer Zeit und können mit Fug und Recht als Zeitgenossinnen gelten.

Literatur

- Achrainer, Martin (2009), »So, jetzt sind wir ganz unter uns!« Antisemitismus im Alpenverein«, in: ›Hast du meine Alpen gesehen?‹ *Eine jüdische Beziehungsgeschichte*, hg. von Hanno Loewy und Gerhard Milchram, Hohenems/Wien: Selbstverlag Jüdisches Museum Hohenems und Jüdisches Museum Wien, 288–317.
- Bajohr, Frank (2003), *Unser Hotel ist judenfrei. Bäder-Antisemitismus im 19. und 20. Jahrhundert*, Frankfurt a. M.: Fischer.
- Brackett, John (2015), »Schoenberg, Unfolding, and ›Composing With Twelve Tones‹: A Case Study (Op. 25/I)«, *International Journal of Musicology* 1, 47–77.
- Cohn, Richard (1992), »The Autonomy of Motives in Schenkerian Accounts of Tonal Music«, *Music Theory Spectrum* 14, 150–170.
- Cook, Nicholas (2007), *The Schenker Project: Culture, Race, and Music Theory in Fin-de-siècle Vienna*, Oxford: Oxford University Press.
- Ewell, Philip A. (2020), »Music theory and the white racial frame«, *Music Theory Online* 26/2. <https://mtosmt.org/issues/mto.20.26.2/mto.20.26.2.ewell.html> (19.12.2021)
- Eybl, Martin (1995), *Ideologie und Methode. Zum ideengeschichtlichen Kontext von Schenkers Musiktheorie*, Tutzing: Schneider.

56 Arnold Schönberg Center Wien, MS 25, 27E, in Faksimile und analytischer Transkription bei Krämer 2020, 62 f. (Skizze c1a).

- Eybl, Martin (2011), »Schnadahüpfeln an Floriz«: Heinrich Schenker als Sommergast in Salzburg und Tirol 1919–1924«, in: *Musikalien des Übergangs. Festschrift für Gerlinde Haid*, hg. von Ursula Hemetek, Evelyn Fink-Mennel und Rudolf Pietsch, Wien: Böhlau, 237–249.
- Eybl, Martin (2015a), »Der Urlinie entquellen Motiv und Melodie«. Zum Verhältnis von Auskomponierung und Motivik bei Schenker«, in: *Motivisch-thematische Arbeit als Inbegriff der Musik? Zur Geschichte und Problematik eines ›deutschen‹ Musikdiskurses*, hg. von Stefan Keym, Hildesheim: Olms, 187–198.
- Eybl, Martin (2015b), »Der Weg in die Öffentlichkeit. Frühe Interpreten Schönbergs«, in: *Der junge Schönberg in Wien. The Young Schönberg in Vienna. Bericht zum Symposium 4.–6. Oktober 2007*, hg. von Christian Meyer, Wien: Arnold Schönberg Center, 240–254.
- Eybl, Martin (2017), »Frühe Dokumente zur Entstehung der Zwölftonkomposition aus dem Nachlass Alban Bergs: Philologische Beobachtungen«, in: *Arbeit an Musik. Reinhard Kapp zum 70. Geburtstag*, hg. von Stefan Jena, Andreas Vejvar und Markus Grassl, Wien: Praesens, 239–267.
- Eybl, Martin (2018), »Heinrich Schenker's Identities as a German and a Jew«, in: *Musicologica Austriaca Online*. <https://musau.org/parts/neue-article-page/view/54> (19.12.2021)
- Hailey, Christopher (2006), »Anbruch« and »Tonwille«: the Verlagspolitik of Universal Edition«, in: *Schenker-Traditionen. Eine Wiener Schule der Musiktheorie und ihre internationale Verbreitung / A Viennese School of Music Theory and Its International Dissemination*, hg. von Martin Eybl und Evelyn Fink-Mennel, Wien: Böhlau, 59–67.
- Haimo, Ethan (1992), *Schoenberg's Serial Odyssey: The Evolution of his Twelve-tone Method, 1914–1928*, Oxford: Clarendon Press.
- Hamao, Fusako (1988), *The Origin and Development of Schoenberg's Twelve-tone Method*, Ph.D., Ann Arbor (MI): University Microfilms International.
- How, Deborah H. (2009), *Arnold Schoenberg's Prelude from the Suite for Piano, Op. 25: From Composition with Twelve Tones to the Twelve-Tone Method*, Ph.D., University of Southern California.
- Krämer, Ulrich (2020), »Schönbergs Mission zur Rettung der Tonkunst. Vom »Komponieren mit Tönen« zur Zwölftonkomposition«, *Journal of the Arnold Schönberg Center* 17, 41–66.
- Krones, Harmut (2017), »Max Reger und Arnold Schönbergs »deutsche Musik««, in: *Max Reger – ein nationaler oder ein universaler Komponist?*, hg. von Helmut Loos, Klaus-Peter Koch und Susanne Popp, Leipzig: Gudrun Schröder, 326–352.
- Lichtblau, Albert (2010), »Ambivalenzen der Faszination: Sommerfrische & Berge«, in: *»Hast du meine Alpen gesehen?« Eine jüdische Beziehungsgeschichte*, hg. von Hanno Loewy und Gerhard Milchram, 2. Aufl., Hohenems/Wien: Selbstverlag Jüdisches Museum Hohenems und Jüdisches Museum Wien, 116–130.
- Mailänder, Nicholas (2010), »Jüdische Beiträge zum Alpinismus«, in: *»Hast du meine Alpen gesehen?« Eine jüdische Beziehungsgeschichte*, hg. von Hanno Loewy und Gerhard Milchram, 2. Aufl., Hohenems/Wien: Selbstverlag Jüdisches Museum Hohenems und Jüdisches Museum Wien, 240–257.

- Muxeneder, Therese (2019), »Arnold Schönbergs Konfrontationen mit Antisemitismus (III)«, *Journal of the Arnold Schönberg Center* 16, 164–254.
- Reiter, Andrea (2003), »Von der Sendung des deutschen Genies: The Music Theorist Heinrich Schenker (1868–1935) and Cultural Conservatism«, in: *Resounding Concerns*, hg. von Rüdiger Görner, München: Iudicium, 135–159.
- Rozenblit, Marsha L. (1994), »The Dilemma of Identity: The Impact of the First World War on Habsburg Jewry«, in: *The Habsburg legacy: National identity in historical perspective*, hg. von Ritchie Robertson, Edinburgh: Edinburgh University Press, 144–157.
- Rozenblit, Marsha L. (2001), *Reconstructing a national identity: The Jews of Habsburg Austria during World War I*, New York / Oxford: Oxford University Press.
- Rufer, Josef (1959), *Das Werk Arnold Schönbergs*, Kassel: Bärenreiter.
- Schenker Documents Online*. <https://schenkerdocumentsonline.org/index.html> (19.12.2021)
- Schenker, Heinrich (1921a), »Die Urlinie (Eine Vorbemerkung)«, *Der Tonwille. Flugblätter zum Zeugnis unwandelbarer Gesetze der Tonkunst einer neuen Jugend dargebracht*, Heft 1, 22–26.
- Schenker, Heinrich (1921b), »Von der Sendung des deutschen Genies«, *Der Tonwille. Flugblätter zum Zeugnis unwandelbarer Gesetze der Tonkunst einer neuen Jugend dargebracht*, Heft 1, 3–21.
- Schönberg, Arnold (1911), *Harmonielehre*, Leipzig/Wien: Universal Edition.
- Schönberg, Arnold (1921), *Die Lehre vom Zusammenhang* [unabgeschlossenes Manuskript], Arnold Schönberg Center T37.08. http://archive.schoenberg.at/writings/transcription.php?id_transcription=147&action=view&sortieren=id%20DESC&vonBis=60-79 (26.12.2021)
- Schönberg, Arnold (1976), »Komposition mit zwölf Tönen« [1935/41/46], in: ders., *Stil und Gedanke. Aufsätze zur Musik*, hg. von Ivan Vojtěch, Frankfurt a. M.: Fischer, 72–96.
- Schönberg, Arnold (1984), »My Evolution« [1949], in: ders., *Style and Idea: Selected Writings*, hg. von Leonard Stein, Berkeley (CA) / Los Angeles (CA): University of California Press, 79–92.
- Sichardt, Martina (1990), *Die Entstehung der Zwölftonmethode Arnold Schönbergs*, Mainz: Schott.
- Simms, Bryan R. (2000), *The Atonal Music of Arnold Schoenberg, 1908–1923*, Oxford: Oxford University Press.
- Waitzbauer, Harald (2003), »Arnold Schönberg und das Mattsee-Ereignis. Sommerfrischen-Antisemitismus in Österreich und Salzburg«, in: *Arnold Schönberg und sein Gott / and His God. Bericht zum Symposium / Report of the Symposium 26.–29. Juni 2002*, hg. von Christian Meyer, Wien: Arnold Schönberg Center, 14–26.
- Wistrich, Robert (1989), *The Jews of Vienna in the Age of Franz Joseph*, Oxford: Oxford University Press.
- Verzeichnis der annotierten Bücher »Annotationen Bibliothek Arnold Schönberg«. http://www.schoenberg.at/images/stories/bilder_statische_artikel/archiv/annotationen_bibliothek.pdf (19.12.2021)

© 2021 Martin Eybl (ORCID iD: 0000-0002-2605-933X)

Eybl, Martin (2021), »Urlinie und Zwölftonreihe als Zeitgenossinnen«, *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie* 18/2, 83–100. <https://doi.org/10.31751/1141>

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

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

eingereicht / submitted: 07/10/2021

angenommen / accepted: 17/11/2021

veröffentlicht / first published: 30/12/2021

zuletzt geändert / last updated: 23/07/2022



Hugo Kauders Skalentheorie in seinem *Entwurf einer neuen Melodie- und Harmonielehre* (1932), konkretisiert anhand einer Melodieanalyse seiner *Kleinen Suite für Bratsche allein* (1924)

Clara Maria Bauer

Als Beitrag zur Geschichte der Musiktheorie in den 1920er und 1930er Jahren wird der Fokus auf Hugo Kauders Skalentheorie gelegt. In seinem *Entwurf einer neuen Melodie- und Harmonielehre* (1932) widmet sich Kauder ausgehend von einem dualistischen musikteleologischen Weltbild der Bildung von Skalen und Melodien. Auf die musikalische Praxis übertragen werden seine musiktheoretischen Überlegungen durch eine Melodieanalyse seiner *Kleinen Suite für Bratsche allein* (1924 komponiert, 1926 veröffentlicht). Das Hauptziel des Beitrags liegt im Sichtbarmachen der musiktheoretischen Lehre Kauders, um sie in Fachkreisen zur Diskussion stellen und Kauders kompositorisches Werk vor seinem theoretischen Hintergrund begreifen und hören zu können.

This article provides an introduction to Hugo Kauder's scale theory as part of a history of music theory in the 1920s and 1930s. In *Entwurf einer neuen Melodie- und Harmonielehre* (1932) Kauder states his views on the formation of scales and melodies built up on the ideas of a dualistic and teleological worldview. In addition to the text-based analysis the article offers a musical analysis of the melodic concepts of the *Kleine Suite für Bratsche allein* (composed in 1924, published in 1926). The article's main objective is to provide insight into Kauder's scale theory which maybe leads to a broad discussion about his theoretical work as well as his compositions.

SCHLAGWORTE/KEYWORDS: dualism; Dualismus; Melodielehre; scales; Skalen; Theory of Melody; Tonalität; tonality

... einen inhalt bekam mein leben erst als ich ernsthaft mich auf die musik zu konzentrieren begann [...] – dabei war ich ganz auf mich allein gestellt...¹ (Hugo Kauder)

1. VORARBEITEN UND -ÜBERLEGUNGEN

Die Aufarbeitung von Hugo Kauders Leben und seinem kompositorischen wie musiktheoretischen Werk stellt in weiten Teilen nach wie vor ein Forschungsdesiderat dar. Gerold Gruber, Leiter des »Exilarte Zentrums für verfolgte Musik« der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien, formuliert es in Anlehnung an Stefan Zweig wohl am treffendsten:

Hugo Kauder gehört gleichfalls dieser Generation an, welche zum Verstummen gebracht wurde, »losgelöst von allen Wurzeln und selbst von der Erde, die diese Wurzeln nährte« (Stefan Zweig, *Die Welt von Gestern*).²

1 Hugo Kauder an Rudolf Pannwitz, 24.2.1921, DLA Marbach, P-6, P-6-2, © Hugo Kauder Society, zit. nach Wagner 2018, 16.

Einen Meilenstein in der Erforschung von Hugo Kauders Leben setzte Karin Wagner 2018 mit der Biographie *Hugo Kauder (1888–1972): Komponist – Musikphilosoph – Theoretiker*. Diese Arbeit dient als Grundlage für weitere Detailforschungen, auch bezüglich Kauders musiktheoretischen Schaffens. Der *Entwurf einer neuen Melodie- und Harmonielehre* (1932) ist gedanklich in den musik- und naturphilosophischen Diskurs der 1920er Jahre über das Kosmische oder Göttliche der Musik einzuordnen, worauf später genauer Bezug genommen wird.

Im Folgenden werden nach einer Kontextualisierung und Darstellung der Ziele und wichtigsten Inhalte von Kauders *Entwurf einer neuen Melodie- und Harmonielehre* seine musiktheoretischen Konzepte anhand einer Melodieanalyse der *Kleinen Suite für Bratsche allein* (1926) konkretisiert. Das Ziel dieser musikalischen Analyse liegt in der Reflexion von Kauders musiktheoretischen Anschauungen – die er wenige Jahre nach der Komposition schriftlich dargelegt hat. Kauder blieb dabei, seine Schrift als »Entwurf« zu bezeichnen – ein Hinweis auf Unvollendetes, Fragmentartiges, Aphoristisches, Bescheidenheit oder eine Eingliederung in einen aktuellen (daher noch nicht vollendeten) Diskurs?

Neben Fragen der Kontextualisierung geht es um das Sichtbarmachen der Musiktheorie Kauders, um sie schließlich in Fachkreisen zur Diskussion stellen und als Ausschnitt aus der Geschichte der Musiktheorie im frühen 20. Jahrhundert begreifen zu können.

Das Hauptmaterial der vorliegenden Studie besteht aus:

- Kauder, Hugo (1926), *Kleine Suite für Bratsche allein*, Wien / New York: Universal Edition.
- Kauder, Hugo (1930), *Geigenbüchlein. Eine Sammlung kleiner Stücke für die Geige allein zum Gebrauch beim Unterricht*, Wien: Universal Edition.
- Kauder, Hugo (1932), *Entwurf einer neuen Melodie- und Harmonielehre*, Wien: Universal Edition.

2. ANALYSE UND KONTEXTUALISIERUNG VON KAUDERS

MELODIE- UND HARMONIELEHRE

Kauders *Entwurf einer neuen Melodie- und Harmonielehre* ist das Ergebnis seiner in den 1920er Jahren entwickelten, an die griechische Tetrachordlehre angelehnten Skalentheorie.³ Sein primäres Ziel ist die Darstellung einer Lehre, mit deren Hilfe sich eine auf »allezeit gültigen geistigen Gesetzen« beruhende Musik komponieren lasse.⁴ Anhand der hergeleiteten Skalen und Tetrachorde bildet Kauder in weiterer Folge Akkorde und Akkordverbindungen. Vorauszuschicken ist, dass sich Kauder prinzipiell auf diatonische Skalen beschränkt.

2 Ebd., 10.

3 Vgl. ebd., 47.

4 Kauder 1932, 5.

2.1. Einflüsse und Kontexte: Rudolf Pannwitz, Egon Lustgarten, Arthur von Oettingen, Hugo Riemann, Paul Hindemith, Arnold Schönberg

Kauder ordnet sich bereits im Vorwort seiner Schrift einer bestimmten musikphilosophischen Denkrichtung zu. Widmungsträger der Schrift ist Rudolf Pannwitz, über den Kauder im ersten Absatz des Vorwortes schreibt:

Die vorliegende kleine Schrift ist veranlasst durch Rudolf Pannwitz' ›*Renaissance der Vokalmusik aus dem Geiste und als Schöpfung des Kosmos Atheos*‹. In diesem Werke wird die geistige Welt der Musik neu aufgebaut und damit der Grund gelegt zu einer Erneuerung der Musik selbst, indem ihr wiedergegeben wird, was sie im Altertum ganz, im Mittelalter noch in halbverstandenen Resten besessen, nun aber seit Jahrhunderten ganz verloren hat: eine auf geistigen Grundtatsachen beruhende Lehre. Diese weiter zu entwickeln und für die unmittelbare Kunstübung fruchtbar zu machen, wird in dem folgenden Entwurf einer neuen Musiklehre versucht.⁵

Rudolf Pannwitz (1881–1969) setzte sich als Philosoph, Schriftsteller und Dichter insbesondere mit dem Werk Nietzsches auseinander. Zu Pannwitz' wichtigsten Schriften zählen *Die Krisis der europaischen Kultur* (= *Die Freiheit des Menschen*, Bd. 1, 1917) und *Kosmos Atheos* (= *Die Freiheit des Menschen*, Bd. 3, 1926). Auf zweitgenannte Schrift bezieht sich Kauder konkret in seinem Vorwort der Melodie- und Harmonielehre.⁶ Ein reicher Briefwechsel dokumentiert den musikphilosophischen und persönlichen Austausch zwischen Kauder und Pannwitz. Für weiteres Hintergrundwissen zu Nietzsche und Pannwitz sei auf László V. Szabós Beitrag »Der kosmische Übermensch. Zu Nietzsches Wirkung auf Rudolf Pannwitz« verwiesen.⁷

Im Hinblick auf die Frage nach den Voraussetzungen für Kauders Schrift ist neben der Freundschaft mit Pannwitz auch jene mit Egon Lustgarten (1887–1961) zu nennen. Lustgarten und Kauder verband »nicht nur das Interesse an musikhistorischem Quellenmaterial, sondern auch die Vision, Musik und Metaphysik in Synthese zu bringen und teleologisches Denken auf die Musik zu übertragen.«⁸

Lustgarten, ein österreichischer Dirigent, Pianist und Komponist, folgte 1921 dem Ruf als Professor für Theorie und Komposition an das Neue Wiener Konservatorium. In den beiden Jahren zuvor veröffentlichte er seine musikphilosophischen Ansichten in den *Musikblättern des Anbruch*.⁹ »Als Quintessenz schrieb Lustgarten der Musik, diesem ›Spiegel der Weltwerdung aus dem Chaos‹, eine Bindung an das ›göttliche Prinzip‹ zu.«¹⁰ Ähnliche Ansichten vertrat auch Kauder in seinen im Jahr darauf in den *Musikblättern des Anbruch* veröffentlichten Beiträgen, in denen er sich explizit auf philosophische Ideen Friedrich Wilhelm Joseph Schellings beruft.¹¹ Später steuerte Kauder zu seinen theoretischen Überlegungen auch »die adäquate Musik bei und kommentierte die philosophischen Positionen kompositorisch bzw. die kompositorischen Positionen philosophisch.«¹²

5 Ebd.

6 Ebd.

7 Szabó 2011.

8 Wagner 2018, 21 f.

9 Lustgarten 1919 und 1920.

10 Wagner 2018, 22.

11 Vgl. u. a. Kauder 1921.

12 Wagner 2018, 26.

Konkret ist dieses musikteleologische Gedankengut (Musik ist auf eine »höhere Ordnung« hin ausgerichtet und soll diese abbilden) in Kauders *Melodie- und Harmonielehre* anhand seiner Ausführungen zu den Grundbedingungen der Töne und Tonverhältnisse zu erkennen. Die Zahl begreift Kauder als »schöpferisches Prinzip« und alle Tonverhältnisse als »tönende Realisation von Zahlenbeziehungen«. Auf den Grundzahlen zwei, drei, vier und fünf und ihren jeweiligen Vielfachen beruhe die »göttliche Ordnung der Dinge«. ¹³ In diesem Zusammenhang spricht Kauder außerdem von einem »Vollkommenheitstrieb des menschlichen Bewusstseins«, der sich in einem Streben nach »vollkommenen Formen« äußere. ¹⁴ Das Irrationale sei zwar in der Kunst vorhanden, aber dem Rationalen untergeordnet, »denn nur dieses vermag eine geistige Grundlage zu geben, Gesetz und Ordnung zu schaffen eine Welt aufzubauen.« ¹⁵

Ein Querverweis zu Gustav Mahlers Ideen der Abbildung der Welt durch seine Symphonien liegt auf der Hand. Kauders Vorliebe für dessen Musik schwingt nicht zuletzt in seinen Beiträgen »Vom Geiste der Mahlerschen Musik« und »Die Instrumentation Mahlers« mit. ¹⁶

Für Kauder entspringt das Rationale der Musik einer naturgegebenen Ordnung, die sich in der Ober- und Untertonreihe fassen lässt.

In der antiken Musik sind alle Skalen in fallender Richtung gebildet, also auch die steigende, daher deren wahre Natur damals nicht erkannt wurde: den Griechen galt sie – die lydische Tonart – für weichlich [...]. Umgekehrt herrscht in der europäischen Musik die steigende Richtung als alleiniges Bildungsgesetz, das auch der fallenden Skala, gegen deren eigentliche Natur, aufgezungen wird. ¹⁷

Zu verstehen sind Kauders Ansichten über eine naturgegebene, göttliche Ordnung der Musik auch vor dem Hintergrund seiner Haltung zu Fragen der Tonalität. In seiner 1960 veröffentlichten Kontrapunktlehre positioniert er sich gegen die Zwölftonmusik Schönbergs. Kauders Kontrapunktlehre setzt eine naturgegebene Tonalität (wenn auch mit »new principles«) voraus.

It is true that, owing to a long and consistent development, traditional tonality has lost its moving and shaping force, thus having become indifferent. It has been replaced by the artificial constructions of the ›twelve-tone system,‹ today widely regarded as the last word of music history. Yet it has to be said, with due reverence for Arnold Schoenberg's great personality, that it can not be more than a mere expedient in a period of crisis and transition, and that even the most ingenious artifice sooner or later will be superseded by an art grown out of the moving and shaping forces of music itself. As these forces are inherent in the very substance of music, they will be rejuvenated, whenever time makes it necessary, out of the primordial source of music: the order of the universes and the accordance of human nature with this order. ¹⁸

Die Idee der Ordnung des Universums äußert sich in Kauders Ansichten über die Grundformen der Skalenbildung. Als Vertreter des harmonischen Dualismus steht er in der von Hermann von Helmholtz geprägten Tradition. Auch Arthur von Oettingen (1836–1920),

13 Kauder 1932, 7.

14 Ebd.

15 Ebd.

16 Kauder 1920a und b. Näheres zur Verbindung von Kauder und Mahler – insbesondere über die Vermittlerposition Hans Ferdinand Redlichs – ist bei Wagner 2018, 48–50 nachzulesen.

17 Kauder 1932, 11.

18 Kauder 1960, viii.

ebenfalls Vertreter einer dualistischen Lehrmeinung, wird von Kauder rezipiert, indem er sich in Bezug auf die Begrifflichkeiten explizit auf Oettingens Bezeichnungsweise bezieht. Soweit »Benennungen der Skalen unmittelbar aus ihrer Natur« bereits vorhanden seien, sollen sie übernommen werden. In Anlehnung an Oettingens *Harmoniesystem in dualer Entwicklung* (1866) sollen »entgegengesetzt gerichtete Dreiklänge« als Ober- und Unterklang bezeichnet werden – »anstatt der auf der falschen Anschauung von gleichgerichteter großer und kleiner Terz beruhenden Namen Dur und Moll.«¹⁹ Bei Kauder führt der dualistische Ansatz zu einer radikalen Vermeidung der Begriffe »Dur« und »Moll«, die er in seiner *Melodie- und Harmonielehre* stets durch die Bezeichnung »Ober- und Unterklang« ersetzt.

Während Kauder diese dualistische Meinung und das Konzept einer Ober- und Untertonreihe in seiner *Melodie- und Harmonielehre* voraussetzt, führt er in seiner fast 30 Jahre danach veröffentlichten Kontrapunktlehre eingangs den Ursprung seiner Ansicht an: das universelle Gesetz der Polarität.

The two opposite series of partial tones and the two scales derived from them are the sounding realization of the *universal law of polarity*. Polarity, the primordial moving force of the universe and the origin of life on earth, also generated the basic elements of music.²⁰

Als weitere Autorität ist im Hintergrund von Kauders *Melodie- und Harmonielehre* Hugo Riemann anzuführen. Nach einer kurzen Erwähnung im Vorwort, kommt Kauder im Kapitel »Harmonie und Polyphonie« konkret auf Riemann zu sprechen. Die »selbständige Weiterentwicklung der Akkordlehre bis zu einem umfassenden Perspektivismus« hätte dieser bereits geleistet.²¹

[...] freilich bleibt er [Riemann] in dem Grundirrtum befangen, die gesamte Musiktheorie und Kompositionstechnik auf die Lehre vom Dreiklang gründen zu wollen. Diese reicht aber nicht aus um allgemeingültige Bindungen zu schaffen und daher muss die Ausübung ihr oft widersprechen: eine Lehre, die den Akkord als Einheit nimmt, hat keine Geltung für eine Musik, die nicht bloße Folge von Akkorden ist, vielmehr gleichzeitiges Erklingen von Melodien: Polyphonie.²²

Insbesondere bei der Verbreitung des dualistischen Prinzips decken sich die Ausgangslagen Riemanns und Kauders, wobei hinzugefügt werden muss, dass Riemanns Position zum Dualismus sich im Laufe der Jahre auch aufgrund der Einwände seitens einiger Akustiker stark veränderte und er seine Meinung hierzu mehrfach revidierte.²³ Ebenso wie bei Kauder verdankte sich auch bei Riemann die Hinwendung zum Dualismus der Begeisterung für Oettingens Schriften.²⁴ Michael Polth zählt Kauder zu einer Richtung der »harmonikalischen Melodielehren«, da er die »Herleitung von Tonrelationen aus Verhältnissen der [...] Oberton- und Untertonreihe von der Bildung der Akkorde auf die Ordnung der Diatonik« übertragen hat.²⁵

19 Kauder 1932, 5.

20 Kauder 1960, 4.

21 Kauder 1932, 35.

22 Ebd.

23 Zur Veränderung von Riemanns Haltung zum Dualismus vgl. neben Riemanns eigenen Schriften – insbesondere der *Musikalischen Logik*, in der er die Ausgangslage seiner Ansichten zum dualistischen Prinzip darlegt – de la Motte-Haber 2005.

24 Vgl. Rehding 2003, 15.

25 Polth 2007, 106.

Kurz nach dem Erscheinen von Kauders Publikation veröffentlichte auch Paul Hindemith seine *Unterweisung im Tonsatz*. Ein Vergleich der beiden Werke lässt die besonderen Eigenschaften von Kauders Skalentheorie umso deutlicher hervortreten. Hindemith schreibt über seine beiden Hauptprinzipien der Melodiebildung bekanntermaßen: »Welche Dienste leisten der Melodiestufengang und der Sekundgang dem Tonsetzer? Sie sind unentbehrlich bei der Analyse vorhandener Melodien.«²⁶ Und an anderer Stelle heißt es: »Die nachstehenden Notenbeispiele und die Zergliederung ihres Mechanismus sollen zeigen, daß mit der in diesem Buche niedergelegten Methode die Musik aller Stilarten und aus allen Zeiten analytisch zu erfassen ist.«²⁷

Kauder hingegen versucht zwar, sich mit seiner Skalentheorie an »allezeit gültigen geistigen Gesetzen« zu orientieren, beabsichtigt aber nicht, ein Analyse- oder Kompositionswerkzeug für jegliche musikalische Stilistik zu entwerfen, sondern spezielle Prinzipien der Formung von Melodien vorzustellen. Das Hauptziel seiner Melodiebildung ist die Ausgewogenheit.²⁸ Der größte Unterschied zwischen den Melodielehren Hindemiths und Kauders liegt also in ihrem jeweiligen Anspruch.

Wie sich ihre unterschiedlichen musikalischen Idealvorstellungen auf die jeweilige Lehre auswirkten, soll an einem Beispiel gezeigt werden. So führt Hindemith in Regel 11 aus: »Mehr als zwei Sekundschrötte in gleicher Richtung hintereinander sind nicht gut, weil sie als größerer Ausschnitt einer Tonleiter nur ganz geringe melodische Spannung haben [...].«²⁹ Kauder hingegen sieht die Stufenfolge der Töne als oberstes Prinzip an und eine Gestalt mit einer langen schrittweise aufsteigenden Bewegung, gefolgt von einer langen absteigenden Bewegung, als ausgewogene Melodiebildung.³⁰ Hindemith leitet melodische Einheiten aus den Harmonien ab und spricht dementsprechend von der »harmonischen Anlage einer Melodie«,³¹ ähnlich wie auch Schönberg die Harmonie als vertikale Melodie begreift und umgekehrt die Melodie als horizontale Harmonie.³² Für Hindemiths Idee des melodischen Stufengangs findet sich bei Kauder keine Entsprechung. Insgesamt scheint der Ansatz, Melodien aus Harmonien heraus zu entwickeln und die immanenten harmonischen Aspekte von Melodien mitzudenken, für Kauder weniger Bedeutung gehabt zu haben. Kauders Musik zeichnet sich dadurch aus, dass ein Werk stets streng auf einer oder sehr wenigen Skalen beruht. Einheit entsteht durch eine ausgewogene Auf- und Abwärtsbewegung der melodischen Gestaltung und durch die Begrenzung auf wenige Skalen als melodisches Material. Mehr hierzu im Kapitel 3 dieses Beitrags.

Die chromatische Skala, die sowohl für Hindemith³³ als auch für Schönberg³⁴ zentral ist, spielt für Kauders Musik eine nur untergeordnete Rolle und wird von ihm auch in seiner Skalensammlung so gut wie gar nicht behandelt. Einzig wird erwähnt, dass die »chromatische Skala« (von Kauder in Anführungszeichen gesetzt!) keine »Skala im ei-

26 Hindemith 1940, 232.

27 Ebd., 239.

28 Erkennbar ist das u. a. anhand der Grundgesetze der Melodiebildung: Kauder, 1932, 20–22. Eine Zusammenfassung der Grundgesetze findet sich in diesem Artikel, Kapitel 2.2.

29 Hindemith 1939, 24.

30 Kauder 1932, 22.

31 Hindemith 1940, 218.

32 Vgl. Schönberg 1934, 2.

33 Vgl. Hindemith 1939, 14.

34 Vgl. Schönberg 1911, 431.

gentlichen Sinne« sei, sondern das Material der zwölf Halbtonschritte innerhalb einer Oktav. Es bleibe ein »unverbrüchlicher Rangunterschied bestehen zwischen den sieben Stammtönen der diatonischen Skala und den durch halbtöweise Erhöhung oder Erniedrigung von ihnen abgeleiteten Zwischentönen.«³⁵

Neben den genannten musiktheoretischen Einflüssen bzw. inhaltlichen Bezugspersonen Pannwitz, Lustgarten, Oettingen und Riemann sowie den weitgehend konträren Positionen Hindemiths und Schönbergs sollen zuletzt auch jene Komponisten mit in eine erste Kontextualisierung einbezogen werden, auf deren Werke und musikalische Ansichten sich Kauder bezieht. Neben eigenen Musikstücken (insbesondere aus seinem *Geigenbüchlein*) integriert er Beispiele von Johann Sebastian Bach und Ludwig van Beethoven sowie ein Zitat aus Richard Wagners Schrift *Oper und Drama* (1851).

2.2. Aufbau und Zielsetzung

Kauders *Melodie- und Harmonielehre* gliedert sich in drei Kapitel »Intervalle und Skala«, »Akkord und Kadenz« sowie »Harmonie und Polyphonie«. Jedes dieser drei Kapitel ist systematisch aufgebaut, indem es vom Einfachen zum Komplizierten und gegliedert in nummerierte Themenabschnitte voranschreitet. Für die gesamte *Melodie- und Harmonielehre* bleibt die Skala – insbesondere die geschlossene Skala³⁶ – das zentrale Prinzip.

Als Hauptziel seiner Lehre führt Kauder nicht die »Erneuerung alter Lehren« an, sondern die »Aufweisung unbedingt und allezeit gültiger geistiger Gesetze«. Damit würde, »vielleicht zum erstenmal, eine Skalenlehre gegeben« werden, »der sich die Lehre von Akkord und Kadenz, von Harmonie und Polyphonie ohne Zwang und Widerspruch zuordnen« ließe.³⁷ Die Harmonie sei als solche nur transzendent »in der Idee vorhanden«. Verwirklicht werde sie »durch den Kontrapunkt in einem Gefüge von Melodien«. Im Kapitel »Harmonie und Polyphonie« nennt Kauder die Skala »das Maß und die Mitte der Harmonie«.³⁸

Die folgende Aufstellung zeigt die zentralen Inhalte seiner Skalentheorie, dargelegt im *Entwurf einer neuen Melodie- und Harmonielehre*:

1. Tetrachorde (steigendes Tetrachord, fallendes Tetrachord, doppelsinniges Tetrachord)

Die Basis von Kauders *Melodie- und Harmonielehre* bilden drei Formen von Tetrachorden. Aus diesen entwickelt er später Skalen, Melodien und Akkorde.

Basierend auf dem dualistischen Denken einer aufsteigenden und einer absteigenden Richtung an Tonreihen – entstanden aus der Idee einer Oberton- und einer Untertonreihe – entwickelt Kauder in einem ersten Schritt die spiegelkongruenten Tonreihen (Abb. 1) als Abbildung der harmonischen Teilung der Oktave.

35 Kauder 1932, 16.

36 Die Klärung der Begriffe »offene« und »geschlossene« Skala folgt im Unterkapitel »II. Die Zusammenfügung zweier Tetrachorde zu Skalen«.

37 Kauder 1932, 5.

38 Ebd., 36.

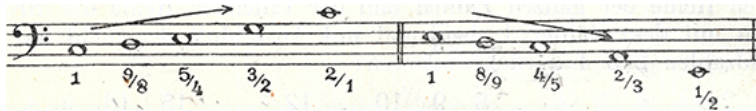


Abbildung 1: Hugo Kauder (1932), 10; spiegelkongruente Tonreihen

Durch Hinzufügung eines weiteren Tons (Abb. 2), den Kauder durch die Teilung der Oktav in Gegenrichtung (»die aufsteigende Oktave nach unten, die absteigende nach oben«) in Quint- und Quartintervalle findet, erreicht er in einem zweiten Schritt eine lückenlose Stufenfolge innerhalb eines Quintrahmens.

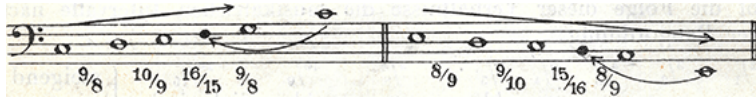


Abbildung 2: Hugo Kauder (1932), 10; lückenlose Stufenfolge Prim bis Quint

In einem dritten Schritt analysiert Kauder die Intervalle der in diesen Reihen enthaltenen Tetrachorde (vgl. Abb. 2). Da der Ton *d* aufgrund der Fundierung der Lehre in der reinen Stimmung in Kauders beiden Grundreihen nicht exakt der gleiche ist, unterscheidet er zwischen dem großen Ganzton ($9/8$ bzw. $8/9$), dem kleinen Ganzton ($10/9$ bzw. $9/10$) und dem diatonischen Halbton ($16/15$ bzw. $15/16$).

Diese drei Qualitäten werden in den folgenden Abbildungen farblich markiert. Der hohe grüne Balken steht für den »großen«, der kleine grüne Balken für den »kleinen« Ganzton und das rote Dach für den Halbton.

Da der große Ganzton ($9/8$ bzw. $8/9$) in beiden Reihen (aufsteigend und absteigend) je zweimal vorkommt, lässt er je einen dieser Töne im vierten Schritt weg und kommt so zu vier Formen von Tetrachorden (Abb. 3).

Im fünften Schritt komprimiert Kauder diese vier Tetrachorde schließlich zu drei Grundformen. Das syntonische Komma würde in der musikalischen Praxis vernachlässigt werden, was Kauder zum Anlass nimmt, den »großen« und den »kleinen« Ganzton einander gleichzusetzen (Abb. 4). Dadurch erscheine »das zweite Tetrachord als symmetrisch« und falle »mit seinem Spiegelbild in eins zusammen«³⁹ (Abb. 5 und 6).

Bei der Spiegelung des ersten Tetrachord-Paars (in Blau) erhält Kauder trotz der Angleichung des »großen« und »kleinen« Ganztons unterschiedliche Abfolgen, wenn die Tongruppen in Aufwärtsrichtung gelesen werden: Halbton–Ganzton–Ganzton und Ganzton–Ganzton–Halbton (Abb. 5). Bei der Spiegelung des zweiten Tetrachord-Paars (in Orange) ergibt sich aber – und das ist der entscheidende Punkt – zweimal die gleiche Abfolge: Ganzton–Halbton–Ganzton.

Diese Überlegung steht hinter Kauders Theorie von drei Grundtypen an Tetrachorden, auf denen seine Lehre fußt: 1.) das steigende Tetrachord, 2.) das fallende Tetrachord und 3.) das doppelsinnige Tetrachord.

39 Ebd., 11.

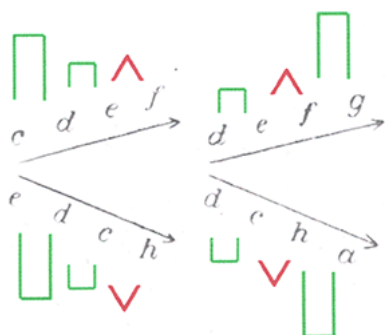


Abbildung 3: Hugo Kauder (1932), 10; Ausgangspunkt mit vier Formen von Tetrachorden; farblich markiert

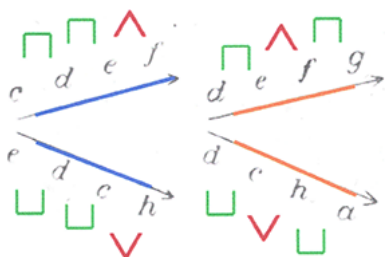


Abbildung 4: ›Großer‹ und ›kleiner‹ Ganzton gleichgesetzt; farblich markiert

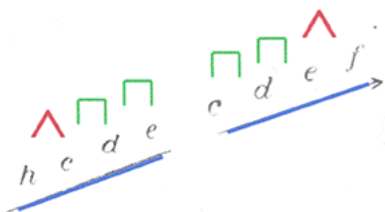


Abbildung 5: Erstes Tetrachord-Paar gespiegelt; farblich markiert

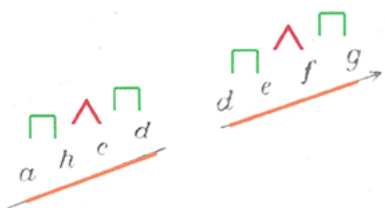


Abbildung 6: Zweites Tetrachord-Paar gespiegelt; wird bei Kauder zu einem Tetrachord; farblich markiert

II. Die Zusammenfügung zweier Tetrachorde zu Skalen

Aus den drei Grund-Tetrachorden bildet Kauder auf zweiter Ebene Skalen. Tetrachorde, die gleichgebaut und gleichgerichtet sind, werden kombiniert. Bei dieser Verbindung zweier Tetrachorde können entweder ein Ton gemeinsam sein (Abb. 7) oder zwei Tetrachorde mit einem Ganzton verbunden werden (Abb. 8). Die erste Form nennt Kauder »geschlossene«, die zweite »offene Skala« (die »geschlossene Skala« bezieht sich auf eine Tonika, wohingegen die »offene Skala« nur auf der Tonika beginnt und beliebig weit fortgesetzt werden kann). Die geschlossene Skala begreift er als »höhere und geistigere Form« und die »eigentliche Grundform der Skala« und die offene Skala als eine lediglich von der geschlossenen Skala abgeleitete Form.⁴⁰

40 Ebd., 12.

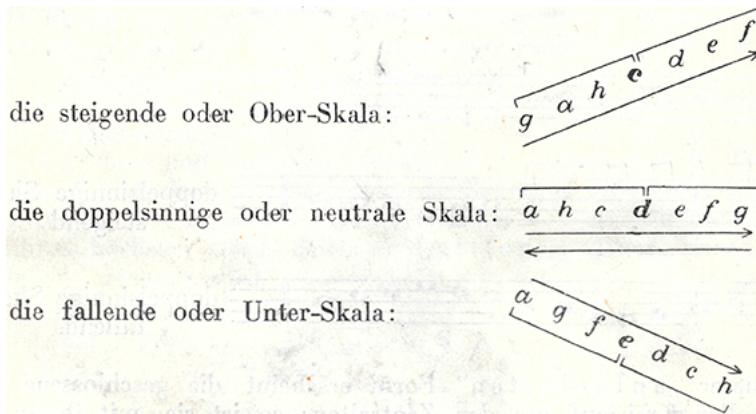


Abbildung 7: Hugo Kauder (1932), 11; Die drei Tetrachord-Grundtypen in geschlossenen Skalen

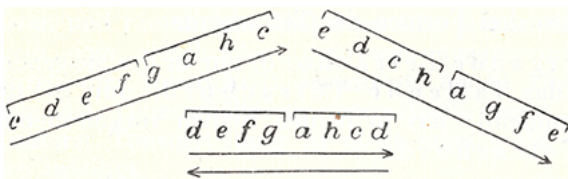


Abbildung 8: Hugo Kauder (1932), 12; Die drei Tetrachord-Grundtypen in offener Skala

Im letzten Schritt stellt Kauder die geschlossene Skala in »auseinandergelegter Form« dar, sodass die Tetrachorde mehrmals durchlaufen werden, um schließlich wieder in ihren jeweiligen Grundton zu münden. Durch diese letzte Umwandlung gelangt Kauder zu einer geschlossenen Skala, einem »Kreislauf um den Zentralton«, und zu der von ihm so bezeichneten »Urform der Melodie«. ⁴¹

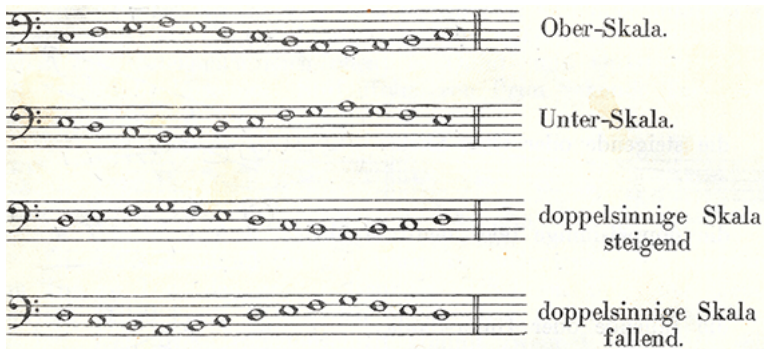


Abbildung 9: Hugo Kauder (1932), 12; Die »Urform der Melodie«

Die geschlossene Skala ist der Kern von Kauders *Melodie- und Harmonielehre*. Von diesem Punkt aus erweitert Kauder das von ihm vorgestellte System in die folgenden Richtungen:

41 Ebd.

III. Die Dominanten (Oberdominante, Unterdominante, Gegendominante, Unter-Gegendominante)

Eine erste Erweiterung erfolgt in der Darstellung der Dominanten als denjenigen Punkten, die am weitesten vom Grundton entfernt liegen (Wendepunkte der Skala). Die Dominanten seien durch die »äußerste Entfernung vom Zentralton« und daher die stärkste Spannung und Schlusswirkung charakterisiert.⁴² Kauder unterscheidet zwischen Ober-, Unter-, Gegen- und Unter-Gegendominanten. Mit »Oberdominante« bezeichnet er die Unterquart des Zentraltons der Oberskala (in Abb. 9 wäre hiermit der Ton *g* der Oberskala gemeint). Den Begriff »Unterdominante« verwendet er für die Oberquart des Zentraltons der Unterskala (das würde dem Ton *a* der Unterskala entsprechen). Die jeweils entgegengesetzte Richtung der Quartan nennt Kauder »Gegendominante« bei der Oberskala (in diesem Beispiel der Ton *f* der Oberskala) und »Unter-Gegendominante« in Bezug auf die Unterskala (der Ton *h* der Unterskala). Im Fall der doppelsinnigen Skala hätten die Dominanten jeweils doppelte Bedeutungen. Die Oberdominante der doppelsinnigen Skala wäre zugleich Unter-Gegendominante (der Ton *a* der doppelsinnigen Skala sowohl steigend als auch fallend) und die Gegendominante zugleich Unterdominante (der entsprechende Ton *g*). Die stärkste Spannung und Schlusswirkung hätten diejenigen Dominanten, bei denen in der Grundrichtung der Skala das letzte Intervall ein Halbton wäre. In der Oberskala habe die Oberdominante die stärkste Spannung, in der Unterskala die Unterdominante und in der doppelsinnigen Skala wären alle Spannungen der Dominanten gleichgewichtet, da keine mit einem Halbton zum Zentralton führen könne.⁴³

IV. Die sechs abgeleiteten Skalen (drei Dominantskalen, drei Gegendominantskalen)

Eine zweite Erweiterung liegt in der Hinzufügung der Oktav, also eines achten Reihentones zu sechs abgeleiteten Skalen⁴⁴ (Abb. 10). Die Punkte in der Abbildung zeigen jeweils an, wo die Skalen erweitert wurden.

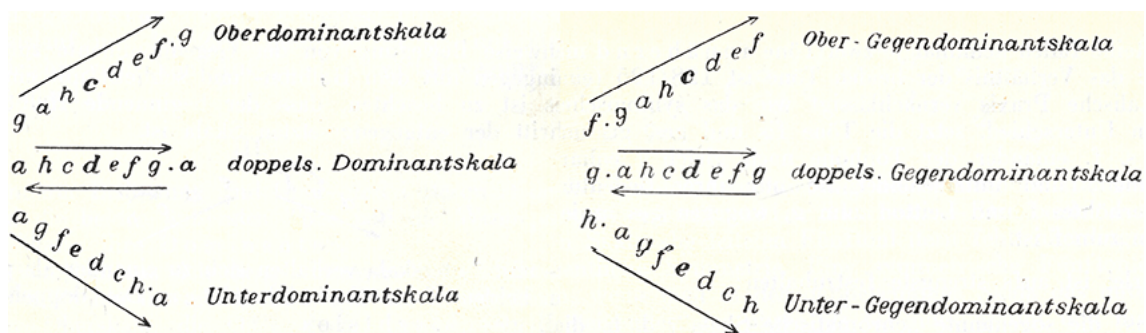


Abbildung 10: Hugo Kauder (1932), 14 f.; Die sechs abgeleiteten Skalen

42 Ebd., 13.

43 Ebd., 12 f.

44 Ebd., 14 f.

V. *Die chromatische Alteration* (= »Jede Skala kann auf jeden beliebigen Ton transponiert werden.«)⁴⁵

VI. *Die halbtonefreie fünfstufige Skala*

Die siebenstufige Skala kann schließlich durch Weglassen der beiden »Halbtone Schritte bildenden dritten« Quartan in eine fünfstufige Skala umgewandelt werden. Diese bezeichnet Kauder als »die harmonischste [sic] aller Skalen«.⁴⁶

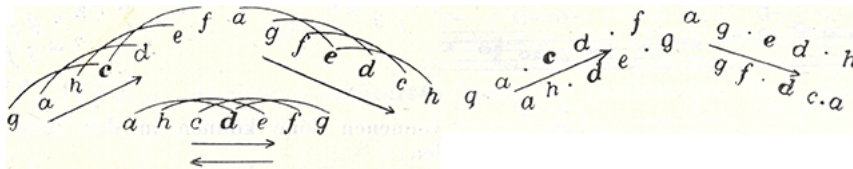


Abbildung 11: Hugo Kauder (1932), 16f.; links: Ineinander verkettete Quartintervalle in der siebenstufigen Skala; rechts: Die halbtonefreie fünfstufige Skala

VII. *Doppelgeschlechtige Skala* (= elftönige Skala)

Abermals erweitert Kauder die geschlossene Skala durch die Verbindung der Ober- und Unterskala zur »doppelgeschlechtigen Skala« (= »ein getreues Abbild des kosmischen Kreislaufes: die kosmische Skala schlechthin«),⁴⁷ wobei die Töne der Oberskala nur in aufsteigender und die der Unterskala nur in absteigender Richtung erklingen sollen.⁴⁸

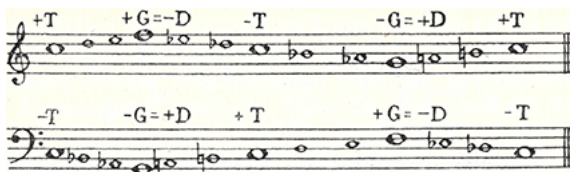


Abbildung 12: Hugo Kauder (1932), 18; Doppelgeschlechtige Skala

VIII. *Die gemischte Skala*

Als komplizierte Erweiterung führt Kauder die gemischte Dominantskala an, die umgewandelt in der musikalischen Praxis der melodischen Mollskala entspricht.

Bemerkenswert ist jedoch ihre *nicht* umgewandelte Form (»steigende gemischte Skala«), die aus der Kombination von zwei einander entgegengerichteten Tetrachorden gebildet wird (Abb. 13). Diese Skala käme in der »neueren Musik« häufig vor, insbesondere seit Johannes Brahms (Abb. 14; vgl. mit Abb. 13, rechte Skala).

45 Ebd., 15.

46 Ebd., 17.

47 Ebd., 18.

48 Ebd., 17.

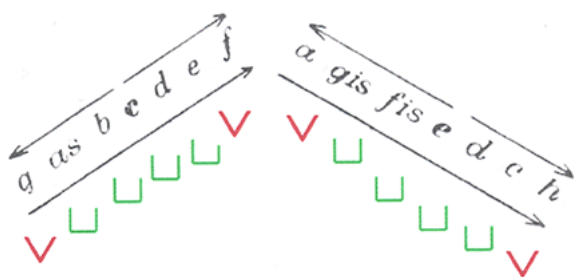


Abbildung 13: Hugo Kauder (1932), 18; Die gemischte Skala



Abbildung 14: Hugo Kauder (1932), 20; Beispiel einer steigenden gemischten Skala; Johannes Brahms, Sinfonie Nr. 4 op. 98, Beginn des »Andante moderato«

IX. Die Ganztonskala

Die eben vorgestellte gemischte Skala kann durch Erweiterung ihrer beiden Außentöne zu einer Ganztonskala ausgebaut werden (Erhöhung des obersten Tons und Erniedrigung des tiefsten Tons um jeweils einen Halbton). Daraus ergibt sich als einzige Form einer Ganztonskala die Tonfolge *b-c-d-e-fis-gis-ais*. Die Ganztonskala lasse sich »nur in geschlossener Form darstellen«, da die Erweiterung zur Oktave nicht wie bei den anderen offenen Skalen funktioniere beziehungsweise nur mit einer »enharmonischen Modulation« ihres obersten Tons darstellbar wäre, was dem Prinzip der Skala nicht entspreche.⁴⁹

X. Die Grundgesetze der Melodiebildung

In einem letzten Schritt der Skalenlehre seines *Entwurfs einer neuen Melodie- und Harmonielehre* widmet sich Kauder den sogenannten Grundgesetzen der Melodiebildung. Er erinnert dabei an das »Urbild aller Melodie«, das aus der (aufgelösten) geschlossenen Skala bestehe. Grundgesetze der Melodiebildung seien demnach 1.) die Stufenfolge der Töne und 2.) das Gleichgewicht von Steigen und Fallen.⁵⁰

Als wichtige Melodietypen führt Kauder die folgenden an:

a.) Wechsel von sprung- und stufenweiser Bewegung

Das Prinzip dieser Melodiebildung besteht darin, dass die Fortschreitungen prinzipiell stufenweise erfolgen. Wenn ein Melodiesprung stattfindet, wird er entweder davor oder danach in stufenweiser Fortschreitung aufgefüllt und somit ausgeglichen.



Abbildung 15: Hugo Kauder (1932), 21; Beispiele der sprung- und stufenweisen Abwechslung

49 Ebd., 20.

50 Ebd.

b.) Wechselnde Auf- und Abwärtsbewegung

Diese Form der Melodiebildung ist dadurch gekennzeichnet, dass zwar Melodiesprünge vorkommen, diese aber durch wechselnde Auf- und Abwärtsbewegungen ausgeglichen werden müssen bzw. in übergeordnete Sekundbewegungen eingebunden werden sollen.



Abbildung 16: Hugo Kauder (1932), 21; Beispiele des Ausgleichs bei Melodiesprüngen, gezeigt am *Wohltemperierten Klavier* J.S. Bachs

c.) Bewegung in Sequenzen

Eine weitere Art der ausgeglichenen Melodieführung sieht Kauder in der stufenweise sequenzierten Abfolge von kurzen Melodieabschnitten.



Abbildung 17: Hugo Kauder (1932), 21; Sequenzierte Melodiebildungen, gezeigt an einem Werk J.S. Bachs

d.) Abwechslung von aufwärts und abwärts verlaufenden Abschnitten

Eine ausgewogene Melodiebildung liegt nach Kauder vor, wenn sich an einen ersten musikalischen Abschnitt, der in eine bestimmte Bewegungsrichtung läuft, ein weiterer Melodieabschnitt in entgegengesetzter Richtung anschließt. Eine Stufenfolge der Töne und der Ausgleich von Steigen und Fallen sind auch hier gegeben.



Abbildung 18: Hugo Kauder (1932), 22; Beispiel von aufwärts- und abwärtslaufenden Abschnitten

Konkrete Hinweise für die Anwendung seiner Lehre gibt Kauder am Ende des dritten kurzen Kapitels »Harmonie und Polyphonie«. Dort empfiehlt er, dass die Melodien auf der Grundlage strenger Skalen gebildet werden sollen. Des Weiteren sollen die Zusammenklänge an den Gliederungspunkten der Hauptmelodien beachtet werden und soll die Akkordlehre insgesamt als Teil der Kontrapunktlehre behandelt werden. Den Abschluss bildet ein Statement zur zugrundeliegenden musikalischen Substanz jeglicher Musik.

[...] das eigentlich Entscheidende ist zuletzt nur die zugrundegelegte musikalische Substanz. Ist diese selbst schon nach unverbrüchlichen geistigen Gesetzen geformt, so erweist sie sich für die Ausübung der Kunst als der ›Stein der Weisen‹, der, mit dem rechten Wissen und Können angewendet, alles in Gold zu verwandeln vermag.

3. EINE MELODIEANALYSE VON KAUDERS *KLEINER SUITE FÜR BRATSCHES ALLEIN*

Kauder, Bratschist im Gottesmann-Quartett, komponierte 1924 eine *Kleine Suite für Bratsche allein* (publiziert 1926) – also wenige Jahre vor der Veröffentlichung seiner Skalentheorie. Nach Karin Wagner steuerte Kauder seinen Überlegungen auch »die adäquate Musik bei«. ⁵² Es stellt sich daher im Anschluss an die Beschäftigung mit Kauders Skalentheorie die Frage, ob bzw. auf welche Weise dieser seine musiktheoretischen Überlegungen auch kompositorisch verwirklichte oder transformierte.

Die Skalen in Kauders *Kleiner Suite für Bratsche allein*

In seiner *Kleinen Suite für Bratsche allein* können einige seiner theoretischen Positionen aus seiner Skalentheorie in Anwendung beobachtet werden. Die Suite gliedert sich in die Teile Präludium, Etude, Melodie und Tanz.

Präludium



Abbildung 19: Hugo Kauder (1926), 2; Beginn Präludium

Eine erste melodische Gestaltungsweise lässt sich im Präludium erkennen. Wenn die Tonwiederholungen (unmittelbar und mittelbar) weggelassen werden, lässt sich der Tonvorrat des Präludiums als folgende Skala darstellen:



Abbildung 20: Skala des Präludiums; vgl. Hugo Kauder (1926), 2

Die Melodien des Präludiums bestehen folglich aus einer anhemitonischen pentatonischen Skala, die sich über drei Oktaven erstreckt. Diese Form der Pentatonik ist selbstverständlich nicht ungewöhnlich. In Kauders *Melodie- und Harmonielehre* erscheint sie als Ableitung aus der siebenstufigen Skala in der Form *a-h-d-e-g* (Ganzton – kleine Terz – Ganzton – kleine Terz).

Interessant sind hierbei – neben dem Tonmaterial an sich – auch zwei weitere Aspekte: erstens die Konsequenz, mit der sich Kauder innerhalb eines Stücks (Präludium) nur einer bestimmten Skala bedient, und zweitens die melodische Gestaltung in großen aufwärts-, dann abwärtsgerichteten Bögen. Eine in sich kreisende Bewegung, die für Kauder das Ideal einer guten und ausgewogenen Melodie ist, wird durch Wellenbewegungen erreicht. Anfangs- und Endton des Stücks ist *d*.

52 Wagner 2018, 26.

Etude



Abbildung 21: Hugo Kauder (1926), 2; Beginn Etude

Dass der zweite Teil seiner *Kleinen Suite* von Tetrachorden geprägt ist, erschließt sich auf den ersten Blick. Nach jedem Ton der Tetrachorde wird jeweils die leere Saite *a* eingeschoben. Im Großen kann das Stück in drei Teile eingeteilt werden:

1. Teil = Takte 1–5 (T. 5: Schlussston *a*) und Takte 6–10 (T. 10: Schlussston *a*)
2. Teil = Erweiterung in die Höhe, Takte 11–21 (T. 21: Schlussston *a*)
3. Teil = Teilreprise, dann Erweiterung zum höchsten Ton, Takte 22–26 (T. 26 Schlussston *a*) und Takte 27–40 (T. 38–39 Schlussston *a*)

Am Ende jedes Teils sowie am Schluss der ganzen Etude pendelt sich das Stück auf dem Ton *a* ein.

Insgesamt verwendet Kauder in der Etude drei Formen von Tetrachorden (Abb. 22), die auch auf andere Tonstufen transponiert werden.



Abbildung 22: Tetrachorde der Etude; vgl. Hugo Kauder (1926), 2 f.

Durch eine Kombination der transponierten Tetrachorde zeigen sich offene Skalen, die quasi beliebig über einen größeren Ambitus weitergeführt werden können. Zu einer großen Melodie verbunden werden die Tetrachorde über sequenzartige Fortschreitungen (vgl. oben in Abschnitt X.c, Bewegung in Sequenzen; Abb. 17).



Abbildung 23: Melodiefolgen; vgl. Hugo Kauder (1926), 3

Neben den stufenweise abwärts gerichteten Tetrachorden verwendet Kauder wiederholt zwei weitere Melodiefolgen (Abb. 23). Beide Abfolgen beruhen auf der neutralen offenen Skala – insbesondere bei den gelb markierten Abfolgen ist diese Ableitung deutlich, aber auch die blau markierte Abfolge lässt sich mit einem ergänzten *f* in eine neutrale Skala einordnen. Zur Bewegungsrichtung ist zu bemerken, dass Kauder hier die Melodiesprünge durch das Wechseln der Bewegungsrichtung ausgleicht (vgl. oben in Abschnitt X.b, wechselnde Auf- und Abwärtsbewegung; Abb. 16).

Melodie

Den dritten Teil der Suite nennt Kauder Melodie, und auch dieser Abschnitt beruht wie das Präludium auf einer pentatonischen Skala.



Abbildung 24: Hugo Kauder (1926), 4; Beginn Melodie

Die Satzüberschrift »Melodie« könnte implizieren, dass Kauder hier einen Satz komponiert hat, der seiner Vorstellung einer guten Melodieführung in besonderer Weise entspricht. Auffallend ist, dass Kauder hier – wie auch im Präludium – auf Taktstriche verzichtet. Stattdessen gliedert er die Melodie durch Kommata bzw. Atemzeichen. Die instrumentale Linie erinnert dadurch an ein vokal vorgetragenes Lied. Abgesehen von der pentatonischen Skala – im Gegensatz zum Präludium mit anderem Ambitus und anderem Zentralton (beim Präludium *d*, bei der Melodie *a*), jedoch dem gleichen pentatonischen Material (Skala siehe Abb. 25) – ist in Bezug auf die Melodieanalyse auffällig, dass Kauder hier einige Phrasen wiederholen lässt und sich so ein melodisch-motivischer Kern zeigt (zu den melodischen Beziehungen vgl. Abb. 26). Außerdem kann in diesem Satz die Anwendung von Kauders zweitem Grundgesetz der Melodiebildung – dem Gleichgewicht von Steigen und Fallen – beobachtet werden. Sowohl die Gestaltung der größeren Melodieteile zeichnet sich durch eine Wellenbewegung von Steigen und Fallen aus als auch die innere Struktur vieler Melodiefragmente (z. B. Abb. 27).

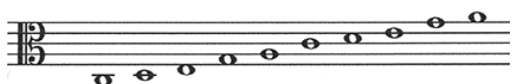


Abbildung 25: Skala der Melodie; vgl. Hugo Kauder (1926), 4



Abbildung 26: Hugo Kauder (1926), 4; Beziehungen (x, x', x'' gleicher melodischer Kern; y, y' Verbindung durch simple Oktavversetzung der melodischen Figur)



Abbildung 27: Hugo Kauder (1926), 4; Gleichgewicht von Steigen und Fallen der inneren Struktur

Interessant wäre es, den Blick auch auf die Anlage der Rhythmik zu lenken und auf den großen Bogen des Stücks: Wann gibt es bewegte Stellen, wann ruhige? Kann von einer großflächig angelegten Wellenform mit Belebung und Beruhigung (Steigen und Fallen) gesprochen werden? Diesen Fragen widmet sich Kauder in seinem *Entwurf einer neuen Melodie- und Harmonielehre* kaum. Möglicherweise wäre eine Annäherung an sie methodisch durch eine induktive Herangehensweise denkbar. Im Rahmen einer quantitativ größer angelegten Studie könnte über mehrere Melodieanalysen von Kauders Musik auf weitere (rhythmische und formale) Prinzipien seiner Melodiegestaltung geschlossen werden.

Tanz

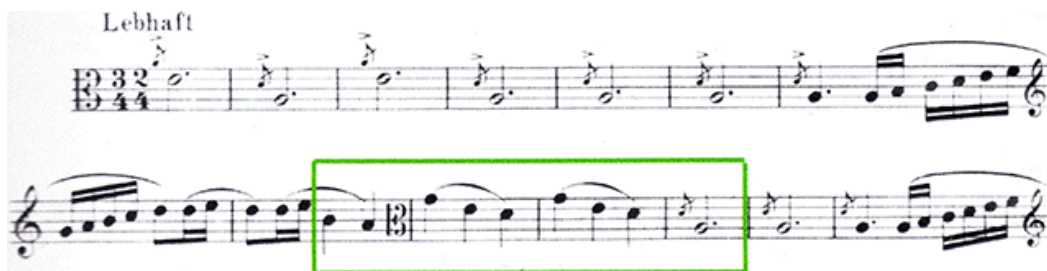


Abbildung 28: Hugo Kauder (1926), 4; Beginn Tanz

Bemerkenswert am vierten Teil der Suite ist neben den zahlreichen stufenweise auf- und abwärts verlaufenden Skalen die offene Gestaltung im Hinblick auf einen möglichen Grundton. Wie auch in den Teilen Präludium, Etude und Melodie baut Kauder den Tanz auf drei Zentraltönen auf: *d*, *a*, *e*. Insbesondere in den Takten 19–23, 31–35 (= Ende 1. Teil) und 75–89 (hier wird bei »Wie anfangs« über das *a* zurückgeleitet) ist der Ton *d* sehr präsent.

Die offene Skala hebt die Beschränkung auf den Umfang einer Septime auf und verlegt den Grundton aus seiner zentralen Stellung an den Anfang der Reihe, die nunmehr durch den ganzen Töneraum beliebig fortgesetzt werden kann. Damit hört der Grundton auf, sichtbares Zentrum zu sein; er bleibt jedoch der geistige Mittelpunkt, auf den jeder Ton bezogen wird und von dem aus alle Töneverhältnisse abgemessen werden.⁵³

Der tiefste vorkommende Ton ist das kleine *d*. Nach Kauders Skalenlehre baut auf diesem *d* folglich eine offene doppelsinnige Skala auf. Ausgehend von dieser Skala beschreibt Kauder in seiner *Melodie- und Harmonielehre* den Weg hin zu einer pentatonischen Skala (Abb. 29–31), und genau das ist im Tanz sichtbar. Neben der doppelsinnigen Skala treten mehrfach pentatonische Elemente in Erscheinung (vgl. etwa in Abb. 28 die grün markierte Passage). Diese beiden bei Kauder miteinander verwobenen Elemente der offenen Doppelsinnigkeit und der Pentatonik bestimmen das melodische Material der gesamten Suite. Im Gesamtbild wird noch einmal deutlich, dass Kauder sämtliche Tonhöhenbeziehungen aus einem einzigen Zentralton heraus entwickelt – hier dem kleinen *d* (zugleich dem allerersten Ton der Suite). Die Nähe seiner eigenen Skalentheorie zu seiner persönlichen Kompositionsweise scheint – zumindest durch diese Einzelstudie – bestätigt.

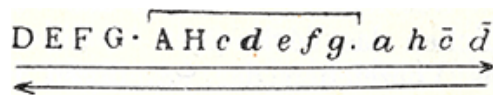


Abbildung 29: Hugo Kauder (1932), 14; Offene doppelsinnige Skala

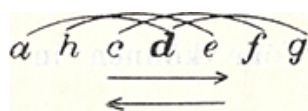


Abbildung 30: Hugo Kauder (1932), 16; Quartverhältnisse; Durch Auslassung der dritten Quart werden die Halböne eliminiert



Abbildung 31: Hugo Kauder (1932), 17; Daraus entwickelte »halbtönenlose fünfstufige Skala« (= Pentatonik)

53 Kauder 1932, 14.

4. KRITIK UND AUSBLICK

Selbstverständlich äußern wir heutzutage Kritik an Kauders dualistischem Konzept und der von ihm zur Grundlage seiner *Melodie- und Harmonielehre* erhobenen Auffassung einer derart hörbar gemachten Untertonreihe. Kauders Skalentheorie kann als Mittel zur Annäherung an seine Musik neue Einsichten in Kauders Kompositionsweise eröffnen. Schon anhand der Melodieanalyse seiner *Kleinen Suite* wird sein kompositorischer Zugang zu Skalen deutlich. Auch in anderen Werken wie seinen Streichquartetten oder auch dem von ihm in seiner *Melodie- und Harmonielehre* angeführten *Geigenbüchlein* spiegeln sich seine musiktheoretischen Überlegungen und musikästhetischen Ideale wider.

Kauders *Entwurf einer neuen Melodie- und Harmonielehre* wurde sowohl im deutschsprachigen Raum als auch später in den USA rezipiert. Eine Rezension von Hans Ferdinand Redlich aus dem Jahr 1932 zeigt erste Reaktionen auf das Buch.⁵⁴ Über seine Schüler wurde Kauders *Melodie- und Harmonielehre* und später auch sein Lehrbuch zum Kontrapunkt weiterverbreitet. Kauder unterrichtete Personen wie Josef Mertin, Julius Chajes, Eric Zeisl, Erwin Weiss und Hans Schimmerling.⁵⁵ Beispielsweise übernahm Chajes Kauders Skalentheorie und seine Kontrapunktik.⁵⁶

Der theoretische Teil von Kauders später Kontrapunktlehre (*Counterpoint. An Introduction to Polyphonic Composition*, 1960) setzt bei der Skalentheorie an, die dadurch auch im englischsprachigen Raum noch weitere Verbreitung fand.

Kauder wurde als Komponist bisher nur in ersten Ansätzen aus dem ›Verstummen‹ herausgeholt und als Musiktheoretiker weitenteils noch gar nicht erforscht. Zahlreiche Beiträge in den *Musikblättern des Anbruch* wie auch weitere Aspekte seiner *Melodie- und Harmonielehre* sowie seiner Kontrapunktlehre warten auf ihre musiktheoretische Erforschung. Nicht nur können seine Schriften über bisher wenig beachtete Facetten der Geschichte der Musiktheorie Aufschluss geben, sondern auch konkret über die Beschaffenheit seiner Musik.

Literatur

Hindemith, Paul (1939), *Unterweisung im Tonsatz*, Bd. II: *Übungsbuch für den zweistimmigen Satz*, neue, erw. Ausg., Mainz: Schott.

Hindemith, Paul (1940), *Unterweisung im Tonsatz*, Bd. I: *Theoretischer Teil*, neue, erw. Ausg., Mainz: Schott.

Kauder, Hugo (1920a), »Vom Geiste der Mahlerschen Musik«, *Musikblätter des Anbruch* 2/7–8 (Sondernummer *Gustav Mahler*), 262–265.

Kauder, Hugo (1920b), »Mahlers Instrumentation«, *Musikblätter des Anbruch* 2/7–8 (Sondernummer *Gustav Mahler*), 277 f.

Kauder, Hugo (1921), »Schellings Philosophie der Musik«, *Musikblätter des Anbruch* 3, 213–215, 274–277.

Kauder, Hugo (1926), *Kleine Suite für Bratsche allein*, Wien / New York: Universal Edition.

54 Vgl. Redlich 1932.

55 Vgl. Wagner 2018, 61.

56 Vgl. ebd., 62.

- Kauder, Hugo (1930), *Geigenbüchlein. Eine Sammlung kleiner Stücke für die Geige allein zum Gebrauch beim Unterricht*, Wien: Universal Edition.
- Kauder, Hugo (1932), *Entwurf einer neuen Melodie- und Harmonielehre*, Wien: Universal Edition.
- Kauder, Hugo (1960), *Counterpoint. An Introduction to Polyphonic Composition*, New York: Macmillan.
- Lustgarten, Egon (1919), »Philosophie der Musik I: Metaphysischer Sinn der Musiktheorie«, *Musikblätter des Anbruch* 1/1, 2–6.
- Lustgarten, Egon (1920), »Philosophie der Musik II: Der Urton«, *Musikblätter des Anbruch* 2/3, 93–96.
- de la Motte-Haber, Helga (2005), »Musikalische Logik. Über das System von Hugo Riemann«, in: *Musiktheorie* (= Handbuch der Systematischen Musikwissenschaft, Bd. 2), hg. von Helga de la Motte-Haber und Oliver Schwab-Felisch, Laaber: Laaber, 203–223.
- Pannwitz, Rudolf (1917), *Die Krisis der europaeischen Kultur* (= Die Freiheit des Menschen, Bd. 1), Nürnberg: Hans Carl.
- Pannwitz, Rudolf (1926), *Kosmos Atheos* (= Die Freiheit des Menschen, Bd. 3), 2 Bde., München: Hans Carl.
- Polth, Michael (2007), »Zwischen Gestaltpsychologie und Funktionalität. Anmerkungen zur Melodielehre von Ernst Toch«, in: *Spurensicherung. Der Komponist Ernst Toch (1887–1964) – Mannheimer Emigrantenschicksale*, hg. von Hermann Jung, Frankfurt a. M.: Peter Lang, 101–119.
- Redlich, Hans Ferdinand (1932), »Eine neue Melodielehre«, *Musikblätter des Anbruch* 14/7, 143 f.
- Rehding, Alexander (2003), *Hugo Riemann and the Birth of Modern Musical Thought*, New York: Cambridge University Press.
- Riemann, Hugo (1872, unter dem Pseudonym Hugibert Ries veröffentlicht), »Musikalische Logik. Ein Beitrag zur Theorie der Musik«, *Neue Zeitschrift für Musik* 68, 28 f., 36–38, 279–282, 287 f., 353–355, Reprint in: Hugo Riemann, *Präludien und Studien*, Bd. 3, Leipzig: Hermann Seemann Nachfolger o. J.
- Riemann, Hugo (1873), *Musikalische Logik. Hauptzüge der physiologischen und psychologischen Begründung unserers Musiksystems*, Leipzig: Kahnt; 1874 als Diss. unter dem Titel *Ueber das musikalische Hören* veröffentlicht.
- Schönberg, Arnold (1911), *Harmonielehre*, Leipzig/Wien: Universal Edition.
- Schönberg, Arnold (1934), *Glossen über das Verhältnis von Harmonie und Melodie (Entwurf eines Vortrags für Princeton)*, Arnold Schönberg Center T37.16.
- Szabó, László V. (2011), »Der kosmische Übermensch. Zu Nietzsches Wirkung auf Rudolf Pannwitz«, *Nietzscheforschung* 18/1, 245–264.
- Wagner, Karin (2012), »Hugo Kauder«, in: *Lexikon verfolgter Musiker und Musikerinnen der NS-Zeit*, hg. von Claudia Maurer Zenck und Peter Petersen, Hamburg: Universität Hamburg.
- Wagner, Karin (2018), *Hugo Kauder (1888–1972): Komponist – Musikphilosoph – Theoretiker. Eine Biographie*, Wien: Böhlau.

© 2021 Clara Maria Bauer (bauer-c@mdw.ac.at)

Universität für Musik und darstellende Kunst Wien

Bauer, Clara Maria (2021), »Hugo Kauders Skalentheorie in seinem *Entwurf einer neuen Melodie- und Harmonielehre* (1932), konkretisiert anhand einer Melodieanalyse seiner *Kleinen Suite für Bratsche allein* (1924)«, *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie* 18/2, 101–121. <https://doi.org/10.31751/1154>

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



eingereicht / submitted: 15/09/2020

angenommen / accepted: 23/08/2021

veröffentlicht / first published: 30/12/2021

zuletzt geändert / last updated: 24/07/2022

Karel Janeček – a leading figure in Czech Music Theory and Pedagogy: his theoretical writings from the 1930s and 1940s

Miloš Hons

Karel Janeček (1903–1974) was a groundbreaking figure in Czech modern music theory. Although he was active as a scholar and a composer, his place in Czech music history rests on his theoretical work. He was the originator of a new model for university-level music theory teaching, setting up a framework whose essence is still in use today. After a brief period of teaching at the Prague Conservatory, he spent the following three decades of his career at the Academy of Performing Arts in Prague (AMU), where he was head of the Department of Music Theory. His work as a teacher of players, singers, conductors, music directors and, most notably, composers served Janeček as an empirical testing ground for the premises, concepts, and systemic principles he came to formulate in his major books and essays. Viewed from a historical perspective, his most significant books include *Základy moderní harmonie* (*Modern Harmony*, 1949, published 1965), *Hudební formy* (*Musical Forms*, 1955), and *Tektonika – nauka o stavbě skladeb* (*Tectonics: A Theory of the Structure of Compositions*, 1968). Janeček's teaching commitments at AMU were centered around two theoretical courses whose concepts he drew up and put into practice: namely, *Nauka o skladbě* (*Theory of Composition*), which was later renamed *Study of Compositions*. With the passage of time, as Janeček brought out his essential theoretical writings, his theory of composition came to serve as an obligatory supplement to all disciplines of music theory. It was focused on three areas: (a) modern harmony, (b) melody, and (c) tectonics.

The study deals with two little-known areas of Janeček's theoretical activity. First of all, there are early studies from the 1930s, a period in which he was teaching at the Music School in Plzeň. At this time, Janeček began to focus on the issue of modern harmony, and most of these articles are preparatory work for his first monograph, *Modern Harmony*, completed in 1949. Janeček created an original systematics of harmonic material using as few as two and as many as twelve notes in an equal-tempered system. Its classification and determination of dissonant or consonant characteristics apply to both the chords of traditional Classical-Romantic music and to modern music of the twentieth century. At this time, he also devoted himself to the analysis of Bedřich Smetana's music. In these analyses we find the beginnings of his completely original concept of musical tectonics. Janeček thus created a new subdiscipline and analytical method (tectonic analysis).

The second topic of the study is a critical analysis of Janeček's completely unknown textbook *Kontrapunkt* (*Counterpoint*), which was created in the 1940s and was intended mainly for conservatory students. Unfortunately, the text remained unfinished, but testifies to his original approach to teaching counterpoint. Janeček's main concern was to explain the essence of individual contrapuntal techniques, focusing on their practical application. Therefore, he limited the historical aspect and applied his specific analytical and compositional method to explain the basics of vocal counterpoint.

Karel Janeček (1903–1974) war eine führende Persönlichkeit im Begründungsprozess einer modernen tschechischen Musiktheorie. Neben seinem Wirken als Gelehrter und als Komponist ging er in die Geschichte der tschechischen Musiktheorie als Urheber eines neuen Konzepts von Musiktheorie mit dem Anspruch einer universitären Disziplin ein, indem er Rahmenbedingungen einführte, die im Kern bis heute als Modell weiterwirken. Nach einer kurzen Phase, während der er am Prager Konservatorium lehrte, verbrachte Janeček die folgenden drei Jahrzehnte seiner Karriere an der Akademie für Darstellende Künste (AMU) in Prag, wo er die Musiktheorieabteilung leitete. Seine Arbeit als Lehrer von Musiker*innen, Dirigent*innen, Musikdirektor*innen und insbesondere Komponist*innen diente ihm als Experimentierfeld für die Grundsätze, Konzepte und systematischen Prinzipien, die er in seinen wichtigsten Büchern und Essays formulierte. Von weitreichender Bedeutung sind seine drei Hauptschriften *Základy moderní harmonie* [Moderne Harmonie] (1965), *Hudební formy* [Musikalische Formen] (1955) und *Tektonika – nauka o stavbě skladeb* [Tektonik – Eine Theorie über die

Struktur musikalischer Kompositionen] (1968). Im Zentrum von Janečeks Unterrichtstätigkeit an der AMU standen zwei musiktheoretische Kurse, deren Konzepte er bündelte und in die Praxis umsetzte, darunter die *Kompositionstheorie*, die später in *Studium von Kompositionen* umbenannt wurde. Mit der Veröffentlichung seiner theoretischen Schriften diente Janečeks Kompositionstheorie zunehmend als obligatorische Ergänzung zu allen weiteren musiktheoretischen Disziplinen. Sie zielte auf drei Bereiche ab: a) moderne Harmonie, b) Melodie sowie c) Tektonik.

Die vorliegende Studie beschäftigt sich mit zwei wenig bekannten Aspekten von Janečeks theoretischem Wirken. Zunächst geht es um frühe Studien aus den 1930er Jahren, in denen Janeček an der Pilsener Musikschule lehrte. Frühzeitig spezialisierte er sich auf dem Gebiet der modernen Harmonik, und die meisten Arbeiten aus dieser Zeit sind Vorbereitungen der ersten Monographie *Moderne Harmonik* von 1949. Janeček entwickelte eine spezifische Systematik des harmonischen Materials von Zweiklängen (Intervallen) bis hin zu Zwölftonharmonien im Rahmen der gleichschwebend temperierten Stimmung. Seine Klassifizierung und Bezeichnung dissonanter sowie konsonanter Klangeigenschaften gilt sowohl für die Akkorde der traditionellen klassisch-romantischen Musik als auch für die der Moderne des 20. Jahrhunderts. In dieser Phase widmete er sich überdies der Analyse von Bedřich Smetanas Musik. Seine Analysen zeigen Ansätze eines völlig neuen Konzepts von tektonischer Analyse.

Der zweite Gegenstand der Studie ist eine kritische Analyse von Janečeks unbekanntem Textbuch *Kontrapunkt*, das in den 1940er Jahren entstand und hauptsächlich für Studierende an Konservatorien bestimmt war. Diese leider unvollendet gebliebene Schrift dokumentiert den ursprünglichen Ansatz von Janečeks Kontrapunkt-Unterricht. Sein Hauptanliegen war, essentielle sowie individuelle kontrapunktische Techniken zu erklären und zu zeigen, »wie es gemacht wird«. Daher gab er historischen Gesichtspunkten nur begrenzt Raum und wandte seine eigene analytische und kompositorische Methode an, um die Grundlagen des Kontrapunkts zu erklären.

SCHLAGWORTE/KEYWORDS: Bedřich Smetana; counterpoint; didactics of harmony; Didaktik der Harmonielehre; Dodekaphonie; Karel Janeček; Kontrapunkt; Tábor; twelve tone music

INTRODUCTION

Karel Janeček (1903–1974) was, in the true sense of the word, the founder of modern Czech music theory. His most important writings not only influenced all Czech scholarship on music in his own time, but also the theorists of future generations. Despite this state of affairs, there are hardly any critical assessments of Janeček's work: there are only a few brief reviews of his books, written by Janeček's collaborators and teachers.¹ In the 1980s, Marta Ottlová published a list of Karel Janeček's compositional and theoretical works, and in the 1990s Jaroslav Smolka published a brief monograph with a basic overview of Janeček's work.² The most valuable, but also the oldest, critical reflection on Janeček's theoretical writings is Karel Risinger's book entitled *Vůdčí osobnosti české moderní teorie* (Leading Personalities of Czech Modern Theory), which was written in the late 1950s.³ For these reasons, this book does not contain a critique of Janeček's major works, which were published only later.

The author of this study has explored Janeček's theoretical work for many years and his published studies are the result of a systematic research of Janeček's estate. Unfortunately, none of Janeček's writings have yet been translated into English or German, so his work and opinions are unknown abroad. The study has two main objectives:

- 1 See Risinger 1959 and 1964, Volek 1959, Jiránek 1972, 1973 and 1986, Hradecký 1967, and Dušek 1966.
- 2 Ottlová 1980 and Smolka 1995.
- 3 Risinger 1963.

1. a critical reflection on Janeček's early writings from the 1930s and 1940s, dealing with issues of harmony and musical analysis. These studies form a kind of preparatory work for his later large writings.
2. a critical analysis of an unknown and unfinished work on counterpoint, containing a number of original insights on the systematics of counterpoint and its teaching.

So that the reader can understand the context in which Janeček's ideas developed, the study also contains a brief description of Janeček's most important and original theoretical works on modern harmony and musical tectonics.

In the 1920s, Janeček studied composition at the Graduate School of the Prague Conservatory with Vítězslav Novák. Even as a student, he was characterized by a broad intellectual outlook, which was made possible by his knowledge of five European languages.⁴ His studies at a technical school and certain personal character traits shaped his specific systematic thinking. His tendency toward theoretical research, which was present even when he was a student, found an outlet in his journalistic writings. In the period between the two world wars, the only two respected music theorists in Czechoslovakia were Alois Hába and Otakar Šín. However, their importance and contributions were thematically and temporally limited.

The theoretical works under discussion here relate to the time when Janeček began his career as a teacher of music theory at the Music School in Plzeň. His thoughts were based on the tradition of Classical-Romantic music, but we find a clear orientation toward modern music of the twentieth century, and thus toward modern harmony. Janeček's theoretical development intensified in the 1940s, when he became a professor of composition at the Prague Conservatory. Janeček's activity increased after the Second World War through important theoretical and pedagogical work, which he conceived as the head of the Department of Music Theory at the Faculty of Music of the Academy of Performing Arts in Prague (from 1946 to 1974).



Figure 1: Karel Janeček around 1970. Reproduction from the archive of Miloš Hons

4 In addition to Czech and Russian, Janeček was fluent in Italian, French, and English. He also had an overview of European musicological literature and sources of music of older stylistic periods, as well as the issue of modern transcriptions.

THEORETICAL WRITINGS FROM THE 1930s (HARMONY, MUSIC ANALYSIS)

Janeček was steered towards a professional career in teaching by his father-in-law, at whose instigation he chose, after completing his Graduate School studies, to apply for the job as a theory teacher at the Bedřich Smetana Municipal Music School in Plzeň. Beginning September 1929, he was given a teaching assignment of twenty-four hours per week, divided between several areas of music theory, with the largest share being taken up by the theory of harmony. His teaching assignment prompted Janeček to engage in pedagogical research.

The focus of his attention was harmony, which he taught himself, even while at the Prague Conservatory mainly from textbooks by Josef Förster, Zdeněk Skuherský, and by the composer Leoš Janáček. He studied Förster's textbook in its entirety and developed many exercises in general bass. As a composer and pedagogue, Janeček realized that the teaching of harmony needed to be modernized both in terms of content and methodology. He generally criticized old textbooks for the lack of illustrative material from music literature and thus the omission of analytical practice. This view became the central theme of most of his studies from the 1930s; the following quotation from 1944 is representative:

Förster's *Theory of Harmony*, although excellently compiled from a pedagogical point of view, was limited almost exclusively to elaborating a general bass, while the harmonization of the melody was addressed only in a few paltry pages somewhere at the end; in its own theoretical material it provided regulations without a deeper interpretation of the essence of music. As a whole, it became so old that only in the most primitive questions could it provide support to an advanced composition student. Skuherský's forgotten handbook was a bold experiment that could not be used as a textbook. The same goes for Leoš Janáček's *Harmony*.⁵

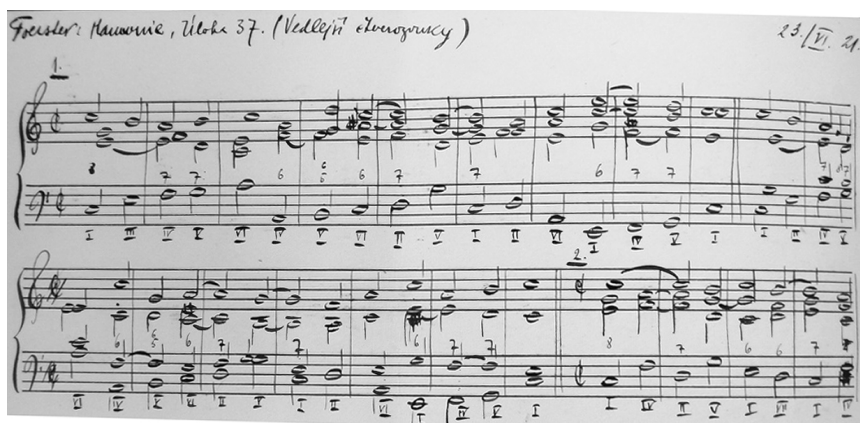


Figure 2: Janeček's examples from the textbook of harmony by J. Förster (1921).
Reproduction from the archive of Miloš Hons

- 5 Janeček 1944, 35–36. "Försterova Nauka o harmonii, byť byla z hlediska pedagogického výtečně sestavena, omezovala se téměř výlučně na základ k vypracování číslovaného basu, zatímco harmonizování melodie věnovala až někde v závěru několik skoupých stránek; ve vlastní teoretické látce přinášela pak předpisy bez hlubšího výkladu podstaty hudebního dění. V celku pak již zestarala natolik, že adeptu skladatelského umění mohla poskytnout oporu jen v nejprimitivnějších otázkách. Zapomenutá příručka Skuherského byla odvážným experimentem, jehož nebylo možno používat jako učebnice. Totéž platí o Úplné nauce o harmonii od Leoše Janáčka."

Before characterizing the early studies of harmony, we can present the basic postulates, toward which Janeček gradually worked, and which form the basic pillars of his later systematics of modern harmony:

1. The starting harmonic material is a twelve-tone tempered series in which all altered tones have an equal position.
2. The default harmonic unit is the interval, i.e., the relationship between two sounds.
3. Chords may be composed of intervals other than thirds.
4. Inversions of chords represent separate harmonic units.
5. The classification of chords is based on the number of dissonances that they contain.
6. The semitone, whole tone, and tritone are dissonant intervals; the augmented triad is a special type of dissonant chord.
7. The only consonances are major and minor triads.

In the early 1930s, Janeček wrote several methodological articles for the education department of the magazine *Tempo*, whose editor was Adolf Cmíral. The article “Směrnice pro účelné rozvržení látky v harmonii” (Instructions for a Rational Structuring of Subject Matter in the Teaching of Harmony),⁶ from September 1931, remained unpublished. Its content makes it obvious that he had already come to believe that the teaching of music theory ought to be divided into two qualitative categories: namely, those of teaching for composers, and teaching for performers. The basic criterion of acquiring a theoretical knowledge of harmony was its applicability, i.e., students ought to accumulate theoretical information about something they had already known from practice. This premise became central to Janeček’s approach and recurs in his writings throughout the rest of his life. He first conceived his version of the methodology of harmony in accord with the possibilities then offered by his posting at the Městské hudební školy v Plzni: he taught two lessons per week for two academic years. The course was divided into stages, starting with acquaintance with chordal forms and their dissonant character, to harmonization of soprano melody, to combinations of chords, modulations, and free harmonic connections without tonal bindings. There, he called for focus on the internal tension and motoric energy of harmonies.

Already these early studies reveal the influence of the opinions of the representatives of the so-called dynamism led by Hugo Riemann. Like Riemann, Janeček understood music as a process, that can only be grasped retrospectively, as it takes place in time and is organized in a form. He considered the eight-bar period to be the foundation of compositional structure. The dynamic conception of melody, harmony, form, and structure appears through Janeček’s entire theoretical work. This is evidenced by the fact that, in *Musical Forms* (1955) and especially in *Tectonics* (1968), Janeček paid considerable attention to the issue of musical time and the temporal arrangement of a composition. In addition, in *Tectonics*, Janeček took a rather negative view of Riemann’s analyses of Beethoven’s piano sonatas and considered them to be a frightening example of one-sided focus on form. On the contrary, in *Melody* (1952), Janeček agreed with Riemann that every melody is periodic, but often with deviations, such as widening, narrowing, or me-

6 The text has survived in Janeček’s posthumous papers in the Literary Archive of the Museum of Czech Literature, Litoměřice section, file sign. 631.

tric reassessment. Riemann's dynamic conception of form was reflected in Janeček's functional interpretation of the form, arrangement, and structure of compositions (see main and secondary tectonic functions below).⁷

As for figured bass, he proposed its teaching should be reserved for students preparing for the state examination in music, where he was often present as a member of the board of examiners. For chord symbols, he preferred functional ones (T, S, D, T_{VI}, D_{VII}), to the use of mere scale degrees. To obtain basic information about the harmonic material used in modern music, he recommended an extensive body of harmonic analyses with examples of non-tertian chordal texture.

In 1931, he published another didactic article, "Rozvoj harmonické představivosti jako otázka pedagogická" (The Development of Harmonic Imagination as a Pedagogical Issue).⁸ He regarded harmonic imagination as the most reliable capacity conducive to the understanding of all harmonic phenomena. To him, the concept combined three premises pivotal to the teaching of harmony. He called the first of these the *formal premise*, consisting of an objective and systematic explanation of harmonic principles and rules, including the knowledge of basic terminology. The prerequisites of an adequate understanding of this premise are the students' mental maturity and corresponding age. To make the subject matter readily accessible, the teacher should choose a historical period in music whose harmonic material offers the potential of a *maximum degree of understanding* by a learner at a given stage. Janeček believed this was best exemplified by Classical and Romantic music from the period between c. 1780 and 1890, which makes possible deductions about the elementary principles for the first stage of teaching the theory of harmony. The second principle of harmonic imagination lies in the psychological basis, i.e. in the gradual development of a sense of harmonic relationships. The third premise of imagination was determined by the *historical framework*, or the criterion of historical perspective encompassing the development of harmony, which is a crucial prerequisite of understanding stylistic features. As regards the explanatory aspect of lecturing, he required the presentation of multiple examples from musical practice, a requirement he revised in subsequent years, for the sake of artificially created examples instrumental in explaining a phenomenon under discussion with sufficient clarity:

Theoretical principles ought to be demonstrated through examples selected specifically from music literature, since only immediate interconnection between theoretical study and practical observation can guarantee at least to some extent that gifted students will continue to follow the harmonic aspect of music even after completing their studies, thereby also cultivating their hitherto immature capacity of imagination.⁹

The development of Janeček's trend towards the systematics of twentieth-century harmony is demonstrated by a study entitled "Moderní harmonie" (Modern Harmony).¹⁰ He based his interpretation of the developmental laws of modern harmony on the classical

7 From Hugo Riemann's vast body of theoretical work, Janeček cited the following works in his major writings: Riemann 1922b, 1919/29, 1902, 1883, and 1922a.

8 Janeček 1931/32.

9 Ibid., 33. "Teoretické zásady musí býti demonstrovány na příkladech vybíraných přímo z hudební literatury, neboť jenom přímá souvislost teoretického studia s praktickým pozorováním dává aspoň částečnou záruku u nadaných žáků, že budou harmonickou stránku hudby i po ukončeném studiu sledovati a tím si i nevyspělou dotud představivost vypěstují."

10 Janeček 1932a.

tonal system. He identified two basic principles that had contributed to the increasing complexity of harmony in the twentieth century: (1) gradual expansion of chordal species from triads to include up to twelve tones and (2) deformation, i.e., the alteration of existing chordal structures. According to Janeček, the impetus for the development of modern harmonic means was hidden kinetic energy, or rather the tendency for its stabilization and release in various directions. Harmonic freedom was not a manifestation of creative anarchy, but a proof of the growing subjectivity of contemporary music. In the above-mentioned study, we also encounter for the first time Janeček's important theorem – *imaginary tones (imaginární tóny)*.

If we play a melody or a sequence of chords continuously (legato), one or more real tones sound in any vertical cross-section. If we play the same melody or sequence of the same chords by separating the individual tones or chords with pauses, then even during each pause, the tones that sounded just before - these are just imaginary tones.¹¹

According to Janeček, imaginary tones are one of the most distinctive features of modern harmony. In harmonic connections, in addition to real tones, certain imaginary tones also survive in memory. These then contribute to the melodic-harmonic conclusion of the phrase. With perfect harmonic connections and conclusions, it is necessary to cancel these imaginary tones. It is canceled by the onset of a real tone at the distance of a semi-tone or a whole tone.

Janeček was aware that the existence of imaginary tones is a matter of inner ideas, a real phenomenon whose existence can be heard, but not seen in notation. He also provided a theoretical interpretation of this phenomenon in his article "O významu imaginárních tónů v harmonii" (On the Significance of Imaginary Tones in Harmony) from 1932.¹² When describing the harmonic field, Janeček leaned towards his own opinion that even a monophonic melody has its own harmonic content, hidden (latent) harmony, and that, conversely, harmony is a vertical abbreviation (sometimes a complete summary) of the melodies of a given material.

He returned to this issue in another study "Vznik, stavba a ráz nových souzvuků" (The Origin, Structure, and Character of New Harmonies),¹³ in which he broadened his analytical view of non-traditional chord formations found in styles, being historically distant from each other – in the works of Perotin, Machaut, Monteverdi, Bach, Mozart, Beethoven, and Novák. He identified Jean-Philippe Rameau as the founder of the theory of modern harmony and paraphrased one of his key ideas in the study:

At first, harmony seems to have its origin in melody, in that the melody created by each voice becomes their union of harmonies; but each of these voices first had to be given a way so that they could resonate properly [...] So harmony leads us and not melody.¹⁴

11 Ibid., 50. "Hrajeme-li melodii nebo sled akordů souvisle (legato), zazní jeden nebo více skutečných tónů v libovolném vertikálním průřezu. Pokud zahrajeme stejnou melodii nebo sekvenci stejných akordů tak, že jednotlivé tóny nebo akordy oddělíme pauzami, tak i během každé pauzy jsou tóny, které zněly těsně předtím - to jsou právě imaginární tóny."

12 Janeček 1932b.

13 Janeček 1933.

14 Ibid., 164. "Zprvu se zdá, že harmonie má původ v melodii, a to tím, že melodie, vytvořená každým hlasem, stává se jejich spojením harmonií; ale každému z těchto hlasů musila být napřed určena cesta, aby mohly náležitě souznít [...] Tedy harmonie nás vede a nikoli melodie."

According to Janeček, the harmonic cadences so usual in every classical harmonic sentence, gave rise to so-called *basic harmony*, and the harmonic formations arising from the movement and suspension of voices gave rise to so-called *passing harmony*: “Passing harmonies have become a model for the creation of new basic harmonies, this process continues to this day.”¹⁵

In the unfinished study *Třídění harmonického materiálu*¹⁶ (*Classification of Harmonic Material*, 1932), he proposed a modernization of the pedagogy of harmony, both for composers and as a supplement for performers. He emphasized the need to acquaint students with contemporary harmonic material, including non-tertian chords. Further, he described a need to reimagine traditional views of dissonance and consonance, the kinetic energy of chords, alterations, and modulations. He solved the quarrel in the field of chord marking, i.e., step and combination (referring to relationships between chords), with his own concept based on the awareness of tonal functionality. He designed markings for individual stages – T, S_{II}, T_{III} (or D_{III}), S, D, T_{VI}, D_{VII}.

In the study “Rozvrat diatoniky” (Disruption of the Diatonic System),¹⁷ Janeček also commented on contemporary reactions to recent work, specifically Schönberg’s twelve-tone composition. He considered the expansion of the diatonic system to twelve-tone to be a positive phenomenon. However, this does not mean that the establishment of a twelve-tone system implies a complete denial of diatonic system and its melodic-harmonic possibilities.

In the following theses, Janeček also theoretically refuted some of the most common rumors and errors promoted by opponents of Schönberg and his music:

1. It is not true that twelve-tone music is expressively poor and monotonous. A certain monotony of the whole is required by the constructional functions of the parts, but a general lack of contrasts is a manifestation of poorness in every type of music. Unlike diatonic music, twelve-tone music provides broader and more efficient harmonic possibilities and not just a few constantly changing types.
2. It is not true that twelve-tone music is chromatically creeping and is thus incapable of energetic harmonic motion. A twelve-tone composition is not free-flowing, chromaticized diatonic music. Its harmonic content includes the meaningful combination and deformation of chordal shapes.
3. It is not true that twelve-tone music is an expression of spiritual anarchy and acts as a “sticky caustic at the healthy roots of diatonic music.”¹⁸ For Janeček, a complete return to the diatonic music of the “past” was historically impossible.

Among his theoretical-analytical studies of the 1930s, the third “Forma a sloh Mé vlasti” (Form and the Style of *Má vlast*)¹⁹ occupies a leading position. At the time, it was the most mature and theoretical work about Smetana, following Josefa Hutter’s analyses of Smetana-

15 Ibid., 165. “Průběžné harmonie se stávaly vzorem pro tvoření nových harmonií základních, tento proces trvá dodnes.”

16 Janeček 1932c.

17 Janeček 1935b.

18 Ibid., 228. “lepšková žíravina na zdravých kořenech diatonické hudby’.”

19 Janeček 1935a. See Janeček 1968, Risinger 1998 and 1969.

The following example provides a brief comparison with Janeček's tectonic graph of the same composition (*Tábor*) in *Tektonics*, published in 1968. For orientation, here is some basic information about the graph:

- A dynamic line shows the main tectonic blocks; the approximate sound power of the block is expressed by its dimension on the vertical axis.
- The numbers above the curve indicate the measures in which major sound changes occur.
- The horizontal axis indicates the time range, i.e., the sum of the length in cycles and the duration in minutes.
- The sonic peak extends between measures 332 to 357.
- The theme is exposed for the first time in the split vertex in measures 85–98, which is marked by crosshatching the block; the return of the theme is then at the main peak.
- It is clear from the graph that the tectonic center is found in the return of the theme that dominates the whole composition.

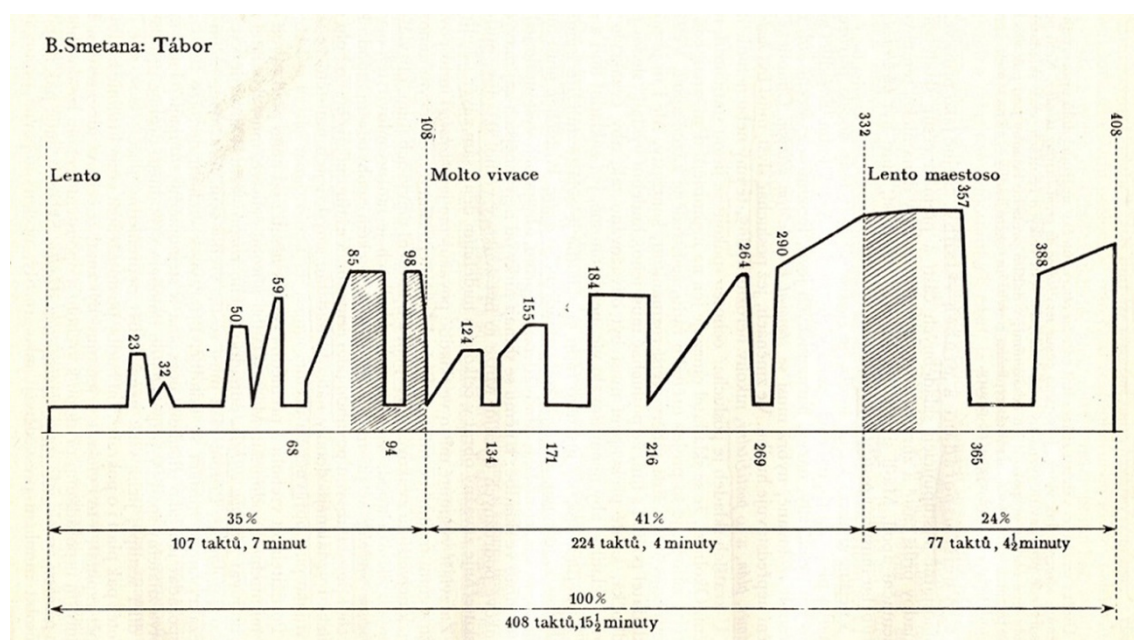


Figure 4: Karel Janeček, *Tektonics*, tectonic graph of the symphonic poem *Tábor* by Bedřich Smetana

THEORETICAL WRITINGS FROM THE 1940s (*MODERN HARMONY, COUNTERPOINT*)

Janeček's theoretical and pedagogical activities at the Prague Conservatory from 1941 to 1946 were substantially influenced by the presence of Otakar Šín (1881–1943), and by becoming acquainted with Šín's concepts of music theory in general and harmony in particular. Otakar Šín began teaching at the Prague Conservatory in 1920, at the same time as Janeček became a student. The start of Janeček's career at the conservatory corresponds to Šín's decline and eventual death in 1943, and Janeček taught similar courses – harmony, counterpoint, and musical form. We could find similar parallels in their lives and creative contexts, and Janeček described Šín's position as follows:

Otakar Šín was an excellent theorist whose theoretical discoveries were the result of a compositional-empirical type of musical perception. He was a representative of *pedagogical music theory*, the main purpose of which was to create working methods for mastering a certain system.²²

Janeček highly valued his work on harmony *Úplná nauka o harmonii (A Complete Theory of Harmony)*,²³ but he considered it unfinished in the most urgent area – that of modern harmony. The main reason why Šín set about writing on harmony was the fact that he did not find a *functional aspect of harmony* in the writings of his predecessors. He was critical of Hugo Riemann's systematics of harmonic phenomena, which he felt was overly complicated and schematic. Riemann's terminology, the so-called *parallels of tonics, subdominants, or dominants* (Tp = VI, Sp = II, Dp = III), was interpreted by Otakar Šín as a representative of these main functions (Tz, Sz, Dz). The expansion of dissonances in contemporary harmony challenged Šín to explore their theoretical implications, and he therefore divided them into *movement dissonances*, the essence of which is harmonic-kinetic tension and the pursuit of divorce, and *affektive dissonance*, the essence of which is the induction of a static emotional affect. Šín's knowledge of the significance of the metrorhythmic and formal aspects of harmony was absolutely essential for the new systematics of modern harmony. He extended the older system with Phrygian and Lydian chords and thus included all possible chromatic chords. He then crowned his concept with a *combination theory* – by combining subdominants and dominants with Lydian and Phrygian chords, he could explain all the altered chords of modern harmony.

As a teacher, Janeček was confronted with a new task: namely, that of teaching composition. In this field, he aspired to continue the legacy of his teacher, Vítězslav Novák. As a teacher of composition and theoretical subjects, Janeček focused on the theory of harmony and aspects of modern harmonic devices, a field which was not charted by Šín. For Janeček, the theory of harmony was the most important aspect of the theoretical training of musicians. His previous experience as a teacher had convinced him that teaching through memorization was ineffective. He felt teachers should do more than simply impart knowledge of figured bass. Apart from all this, his Conservatory teaching practice also contributed in setting something of an equal balance between his views of modern and classical harmony.

Since joining the conservatory, Janeček's theoretical activity followed a targeted and systematic research agenda; the resulting partial studies later became chapters in his first large monograph, *Modern Harmony*.²⁴ This is evidenced by the words from the study, in which he briefly characterized the essence of his many years of theoretical research:

I became convinced that the complex problems of modern harmony [...] cannot be solved by occasional studies focused on randomly observed phenomena. [...] I learned that it will be necessary to look broadly, explore the past, and not lose ground. Today, I am glad [...] that out of the unmistakable confusion, an order has emerged that approached the topic with a new idea – *finding a way in which it would be possible to classify and characterize the harmony of classical and modern music*.²⁵

22 Janeček 1944, 33. "Šín byl vynikající teoretik, jehož objevené teorie byly výsledkem skladatelsko-empirického typu hudebního vnímání. Byl reprezentantem ‚pedagogické‘ hudební teorie, jejíž hlavním smyslem bylo utváření pracovních metod k osvojení určitého systému."

23 Šín 1942.

24 Janeček 1965.

25 Janeček 1961, 118. "Přesvědčil jsem se, že složité problémy moderní harmonie [...] nelze řešit občasnými studii, soustředěnými na nahodile vyzorované jevy [...] Poznal jsem, že bude třeba rozhlédnout se ze široka, vmyslet se i do minulosti, a přitom neztratit půdu pod nohama. Dnes jsem rád [...], že z nepřehlédnutelného zmatku se vynořil řád spínající staré s novým."

Most studies from the 1930s and 1940s then became partial chapters in the monograph *Modern Harmony*.²⁶ The following paragraphs thus represent some of the most interesting passages in Janeček's systematics of modern harmony.

Janeček began his search for the system by researching *harmonic inversion*.²⁷ This switches the old with the new.

Janeček's studies from the 1930s had already started with this broad view, but at this point he had discovered a phenomenon, that leads to completely new and different sounds in music. Examining the *inverse shapes* led Janeček to think about their sound quality and degree of dissonance. To express this immeasurable quality, he began to use adjectives such as *sharp, irritating, intrusive, and dull*; further, he classified harmonic material by key into major, minor, major–minor, and without major–minor. According to Janeček, the inverse relationship between chords is manifested mainly in the ratio of their consonance and dissonance. Janeček formulated the principle of harmonic inversion as follows: "The inversion of a chord is as consonant or has the same degree of dissonance as the original chord."²⁸ The inversion of the triad in minor is the triad in major, and they are equally consonant; the inversion of the dominant seventh chord (D7) is a diminished seventh chord (VII7), and they are equally dissonant, etc.

Only in the studies "Harmonické možnosti chromatiky" (Harmonic Possibilities of Chromatic Chords)²⁹ and "Systém charakteristických akordů" (System of Characteristic Chords)³⁰ did he work towards a fundamental and final solution of the *systematics of harmonic material*.

Janeček created a complete summary of all 350 *chord types* from double sounds (intervals) to twelve notes within the equal-tempered chromatics. The chords are classified into *chord classes* (according to the number of tones) and into *chord types* (allowing for adjustments and transpositions). Each chord has its own *orientation scheme*, which express its interval structure; this can only be determined after the chord is compressed to the smallest extent. For example, the four-note chord *c-d-e-g* has an orientation scheme 223.

To express the harmonic scheme and *dissonant characteristics*, Janeček used numbers again to help. He declared the major consonant chords to be a major and minor triad, and based the classification of all dissonant chords on the presence of one or more so-called *dissonant elements*: semitone (1), whole tone (2), tritone (6) and augmented triad (44 or 0). On this principle, he created four hierarchical levels of so-called *dissonant classes* – the first contains only one of the dissonant elements, the second contains two dissonant elements, the third contains three dissonant elements, and the fourth contains all four (1,2,6,0).

26 Within the main chapters of *Modern Harmony*, the following subchapters draw on studies from the 1930s and 1940s:

- Main chapter I, subchapters "The harmonic scheme of consonances; inversion of consonances; symmetrical and asymmetrical consonance, genera."
- Main chapter II, subchapters "Consonances – Dissonances; The principle of harmonic inversion; Dissonance – Characteristics of consonance sounds."
- Main chapter V, subchapters "Real and imaginary tones; The meaning of imaginary tones preventing resolution."

27 Janeček 1943.

28 Janeček 1965, 49. "Inverze souzvuku je stejně konsonantní nebo má stejnou míru disonantnosti jako souzvuk původní."

29 Janeček 1947a.

30 Janeček 1947b.

COUNTERPOINT (1945–1948, UNFINISHED TEXT)

In September 1941, Karel Janeček became a professor of composition and theory at the Prague Conservatory. At this time, the most prominent figure in Czech music theory was Otakar Šín, who had published *Nauka o kontrapunktu, imitaci a fuze (Counterpoint, Imitation, and Fugue)* in 1936.³¹ Until the publication of Šín's book, all Czech literature on counterpoint was represented by two pedagogically-oriented publications: a half-century-old textbook by F. Z. Skuherský from 1880–1884, and a handbook by Arnošt Kraus and Vojtěch Říhovský from 1921, which, however, did not contain treatises on imitation, canon, and fugue. The lack of works on counterpoint can be explained by the fact that, in the interwar period, Czech music had only two theorists able to write such textbooks, Otakar Šín and Alois Hába; Hába was busy with theoretical reflections on microtonal music. Šín had long been concerned with the issue of harmony, which he felt to be more urgent. Janeček also made every effort to complete his book *Základy moderní harmonie (Modern Harmony)*,³² and after leaving for the newly founded Academy of Performing Arts in Prague, he did not return to counterpoint; instead, he devoted his other great theoretical work to melody, musical forms, and tectonics.

A characteristic feature of the first Czech writings on counterpoint was the connection to German literature, which, for example, Otakar Šín openly admitted in the introduction to his book, but without specifying which authors and writings he had in mind.

Despite a number of differences, the writings of Skuherský and Šín had one common feature – as composers, they wanted to conceive the issue of counterpoint as a set of compositional rules, but with different degrees of complexity. We can also include Janeček's *Kontrapunkt (Counterpoint)* in this line.

Janeček's unfinished work on counterpoint, which was written between 1945 and 1948, contains 150 typescript pages. The material is divided into 68 chapters, and the first two parts of the *general theory of counterpoint* and *vocal counterpoint* are completed. Six introductory chapters from the third part dealing with *instrumental counterpoint* have been completed. In the text we find several specific references to literature, i.e., to Luigi Cherubini's counterpoint textbook.³³ Janeček's broad view of contemporary and older literature and source material is evident from the whole concept of the work and in the surviving drafts, in which the *Oxford History of Music*³⁴ from 1932 and other German and Italian publications from the 1930s occupied a leading position in connection with the issue of vocal counterpoint.³⁵

His explanation of vocal and instrumental counterpoint relies on a total of 130 examples; of these, Janeček created 116; he adapted and modified 14 examples from the work of Renaissance polyphonists and from fugues by Johann Sebastian Bach. At first glance, it is clear that Janeček's main concern was to explain the essence of counterpoint and its basic compositional principles – *how it is done*. Already in his first large work he applied

31 Šín 1936.

32 Janeček 1965.

33 Janeček had a translation of Luigi Cherubini's textbook by the Italian composer, pedagogue, and theorist Luigi Felice Rossi (1805–1863).

34 See Wooldrige 1932. I was able to study the music examples directly from authentic sources, as part of Janeček's personal library is stored in the music library of the Academy of Performing Arts in Prague.

35 Wolf 1930, Schering 1931, Wagner 1913, Adler 1930, Della Corte 1928.

his specific *analytical-compositional method*, which was to form the methodology of all his major works.

In Janeček's opinion, the basis for mastering counterpoint and linear thinking was mastering the *double voice*, and therefore he paid it the most attention. Janeček minimized historical information and proceeded traditionally from simpler to more complex examples – from two voices to polyphony and imitation techniques and the canon. Similarly, in dealing with counterpoint he proceeded from *note against note style* (1:1) to *non-equal counterpoint*, to *syncopated* and, finally, *florid counterpoint*, the last of which he considered to be ultimate goal of the whole contrapuntal method.³⁶ Unlike most textbooks, he did not discuss in detail all variants of the ratio of notes, i.e., 1:2, 1:3, 1:4 and 1:6, but only explained the essence of unequal counterpoint and freely combined the mentioned variants in the examples.

Examples that were intended to facilitate the understanding and practical mastery of counterpoint are of three types.

A. Short, one- to two-measure schemes:

- These represent the correct or incorrect movement of voices and the treatment of consonances and dissonances.
- They show correct or incorrect harmonies, cadences (at the end of a harmonic sentence), etc.

B. Longer, comprehensive examples:

- These form separate compositional exercises for a specific type of counterpoint technique in a specific mode.
- In some examples, alternative solutions for difficult passages are presented.
- At the end of individual chapters, Janeček presented and time analyzed several examples representing exemplary compositional solutions.
- A great peculiarity are the examples in which the traditional relations between *cantus firmus* (c.f.) and *counterpoint* are mutually exchanged, i.e., the c.f. is composed in shorter values and the subsequently formed counterpoint uses only long values; these solutions are more compositionally demanding and often do not provide a melodically satisfactory result.

C. Examples from the compositions by masters of vocal and instrumental counterpoint:

- These show a masterful mastery of counterpoint and compliance with the rules of strict style and deviations from it and freer treatment of polyphonic invoices.
- By analyzing these examples, Janeček revealed working procedures, e.g., in the composition of canons or complex polyphony.
- It is necessary to mention other essential characteristics of all examples:
- They are musically simple, not condensed, and proportional in scope.
- They are composed in basic modes (Dorian, Phrygian, Lydian, Mixolydian, Aeolian) on white keys, with only a few examples in transposition.

36 See the basic system of contrapuntal techniques in Fux 1966.

- Although these examples of vocal counterpoint represent historically distant modal music, they sound nice. Janeček had a good ear for selecting historical examples that would be pleasing to contemporary listeners.
- They are notated only in modern treble and bass clefs, but Janeček did not deny the need for good knowledge and orientation in scores written in old C clefs.
- Examples of so-called light dissonance, i.e., passages and alternating tones, are consistently circled.
- In most examples, dissonance are indicated by slashes and wavy lines.
- The so-called empty consonances of unison, octave, and fifth are marked with the numbers 1, 5, 8.
- Parallel movement of hidden fifths, octaves, and unisons is denoted by the numbers 5, 8, 1.
- The occurrence of the tritone is indicated in both the melody and in the chords, i.e., in diminished triads.
- Possible tone alterations are indicated by sliders above the notes or sliders in parentheses.
- Bass numbers (5, 6, 6/4, 7, 9) and letters (*T*, *S*, *D*) draw attention in some examples to the harmonic side of polyphony.

STRUCTURE OF *COUNTERPOINT*

It is clear from the preserved text that the *Counterpoint* was to consist of at least three large sections: 1) General theory of counterpoint, 2) Vocal counterpoint, 3) Instrumental counterpoint.

The conceptual peculiarity of *Counterpoint* is the appearance of a separate theoretical treatise before the chapters. This treatise is entitled “*Obecná nauka o kontrapunktu*” (General Theory of Counterpoint) and focuses only on specific counterpoint techniques. The first part of the “*General Theory of Counterpoint*” was to summarize and generalize the postulates valid for any style of Western music, and Janeček emphasized at the outset his emphasis on the practical nature of his book at the expense of a relatively small scope of theoretical material – the general theory of counterpoint actually only gives the technical possibilities of the material.

The influence of Otakar Šín is already indicated by the introductory theoretical postulates, which revolve around a central problem – the relationship between polyphony and harmony. In defining the basic characteristics of counterpoint, Janeček based his approach on Šín’s formulation, but replaced the *harmonic element* with *musical logic*: “Counterpoint is a separate melody that forms a coherent and musically logical whole with another simultaneously flowing separate melody.”³⁷

According to Janeček, two basic requirements must be met in counterpoint – the melodic independence of the voices and the harmonious integrity of the resulting polyphony. However, the requirements of melodic independence and harmonic integrity are contradictory and complete independence of melodies is not possible – it is influenced by

37 Janeček 1945–1948,2. The manuscript has survived in Janeček’s posthumous papers in the Literary Archive of the Museum of Czech Literature, Litoměřice section, file sign. 631.

“Kontrapunkt jest samostatná melodie, jež tvoří s jinou současně plynoucí samostatnou melodií souladný a hudebně logický celek.”

the “harmonic result,” which is most asserted in the cadences. Thus, harmony is not superior to polyphony, although in each polyphonic sentence the harmonic element remains a separate factor. Polyphonic thinking is of a higher degree than “harmonic (homophonic) thinking,” even though it is historically older. Harmonic logic can only be discovered by examining harmonic shapes that arose as necessary by-products in the connection of two or more melodic lines.

Although the independence of melodies varies according to style, it is possible to set general conditions for their necessary contrast. Rhythmic contrast stands out best in a two-voice texture, and the requirement for contrast is met most in mutually syncopated voices. Contrast can be enhanced by metric contrast. Melodic contrast is created by the movement of the voices, which takes place according to the size of the intervals, steps, and jumps, and the voices can proceed by similar and parallel motion, or by oblique and contrary motion; independence can strengthen the crossing of voices and is often associated with differences in dynamics and timbres. The harmonic contrast of voices is related to their latent harmony.

Janeček’s attention to the basic conceptual apparatus led him to differentiate terms: “voice – melody; opposition voice – counterpoint.” In his definition of melody, he referred to the dynamic concept, according to which the essence of melody lies between tones, i.e., in the forces driving the development of melody from one tone to another. A voice is a continuous series of tones that do not necessarily form a melody. In a four-voice texture, the inner voices are usually mere opposites voices that do not form counterpoint. It follows that voice and opposition voices are broader terms than melody and counterpoint – each melody is a voice and each counterpoint is an opposition voice, but the contrary is not always the case.

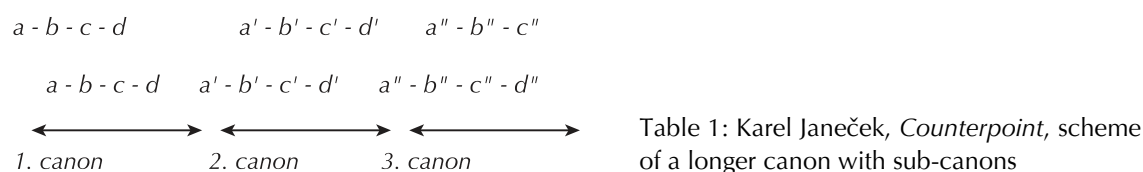
The remaining passages of “General Theory of Counterpoint” discuss the types of contrapuntal constructions in theoretical terms. Before characterizing them, Janeček reflected on the problem of the constructive nature of polyphony, which he did not perceive as a negative feature – in practical training most works have a technically constructive character, which discourages many students of composition. However, the significance of these contrapuntal exercises also lies in the possibilities of a diverse interpretive concept of polyphonic creation: We can only appreciate all its qualities of technical and musical beauty in an analytical way, by breaking it down into individual components, thus imitating the composer’s actions.³⁸

Like Šín, Janeček briefly touched on the history of counterpoint. In its development, he recognized “personal and historical (representative) styles.” According to him, the purpose of the theory of counterpoint was to get acquainted with four historically related representative styles: (1) the a cappella style culminating in Palestrina, (2) the advanced Baroque style culminating in Bach, (3) Classical and Romantic style and (4) modern style. As a modern-minded theorist, he saw his *Counterpoint* not only in the light of old counterpoint techniques, but also in their application to contemporary music. Even in this section of the interpretation, Janeček did not forget to touch on his fundamental position:

38 Ibid., 15. “Všechny její kvality technické i hudební krásy můžeme ocenit teprve analytickou cestou, rozkladem na jednotlivé složky, čímž napodobujeme počínání skladatelovo.”

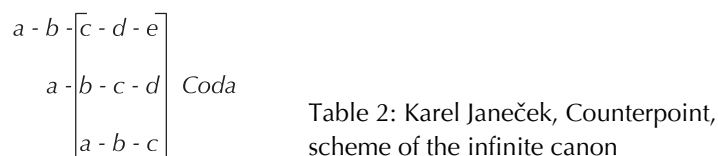
“After completing a technical study of counterpoint, it is then easy to penetrate the style in all its breadth and diversity through detailed analyses of contemporary work.”³⁹

This historical view of polyphonic music inspired Janeček to consider what was original and unique in the given literature. It concerned the issue of so-called *contrapuntal forms*, i.e., not only the traditional enumeration and characteristics of musical genres, but also their formal schemes. He mentioned the *canon* and the *fugue* as a representative of forms of an explicitly contrapuntal character, because without imitative work they could not be created. However, the term *canon* does not refer to form, but to a compositional technique. For example, if a melody has a canon in a two-part form, the canon is also two-part or three-part. Longer and clearly divided canons were usually composed of several sub-canons connected to each other, as the following diagram suggests:



However, the form of the larger canon can be solved differently. For example, a canon on the form scheme $A - B - A$ can be repeated at the end of the first canon, or elaborated as a double canon, in which the order of voices is reversed.

Special types of canons whose form results from the compositional technique include *infinite and circular canons*. In the infinite canon, there is a multiple repetition that affects the vocal part and must be followed by a coda. Janeček expressed the scheme of the infinite canon as follows:



The terms *fugue*, *fughetta*, *fugato*, *ricercar*, *moteto*, *passacaglia*, and *ciacona* are explained in the “General Theory” only in words, no doubt because Janeček wanted to deal with them in more detail only in the third part on instrumental counterpoint.

The conclusion of the “General Theory of Counterpoint” contains reflections on the most general concepts of polyphony, homophony, and contrapuntal styles. According to Janeček, the polyphonic or homophonic nature of a composition is determined by its overall character, while some works in which polyphony is used in less than half of its content are still considered polyphonic. The seriousness and *density of the polyphonic texture* is balanced by a larger homophonic area, which always looks more transparent and is easier to perceive by the listener. The relationship of melodies in polyphony can be variable, and some melodic lines can overshadow others with their structural meaning. In non-imitative polyphony, the leading position of a melody is determined by either its melodic quality or motivic structure, i.e., relative melodic value verified by other places in the composition. A truly polyphonic phrase provides in some places several solutions for classifying voices into melodic and less significant ones.

39 Ibid., 42. “Po skončení technického studia lze pak snadno podrobnými analýzami živé tvorby proniknout do slohu v celé šíři a rozmanitosti.”

The treatise on “Vocal Counterpoint” forms the second, most complete part of the work. At the beginning, Janeček briefly expressed several starting points and the essence of vocal counterpoint:

- Characters (as in characteristic figures) and compositional techniques are associated with high Renaissance a cappella music and especially with the work of Giovanni Pierluigi da Palestrina.
- The main feature of Renaissance polyphony is horizontal (linear) musical thinking; therefore the study of vocal counterpoint serves as an introduction to contrapuntal thinking in general.
- The treatise on vocal counterpoint includes both (a) the historical-stylistic aspect (i.e., setting norms and rules of a more general nature) and (b) the pedagogical aspect (i.e., arranging the material from simpler to more complex).
- To understand counterpoint, it is better to compose melodies at first, regardless of rhythm; after mastering the basic techniques of two-voice counterpoint, it is useful to add other specific stylistic features of Renaissance polyphony.

After explaining the techniques of counterpoint of equal, unequal, syncopated, and mixed rhythmic values, Janeček discussed the characteristics of free counterpoint in two voices. He really considered it to be the first living compositional technique, in which the free rhythmicization of both voices allows a clear distinction of melodic lines. The previous techniques therefore consisted of preparatory work for free counterpoint. In order to bring the practice as close as possible to the technique of the old masters, he required transitions from one mode to another during the counterpoint. Therefore, in this chapter, he included excerpts of Renaissance polyphony among the analyzed examples.

In free counterpoint, the relationship between cantus firmus and counterpoint was balanced – both voices formed freely rhythmic melodies based on the principles of counterpoint in equal, unequal and syncopated rhythmic values. For sections in which other counterpoint techniques are used, Janeček introduced a new concept that he called *tact areas*. Janeček used the term “tact areas” in connection with syncopated counterpoint. A tact area consists of sections of varying lengths, which can be defined by the following characteristics:

- When using equal counterpoint (1:1), each tone lasts one measure.
- When using unequal counterpoint (1:2, etc.), the longer tone in the upper or lower voice lasts one measure (longer values here represent a whole or half note).
- When using the syncopated counterpoint, the clock area forms tones extended by the ligature into descending delays.

In most Czech textbooks, imitation is discussed as part of instrumental counterpoint. Janeček logically discussed it as part of vocal counterpoint, as most of his examples from the compositions of Renaissance masters were based on imitations. His discussion of imitation thus precedes the extensive and popular topic of canon. In the chapter on imitation and canon, instead of cantus firmus and counterpoint, the concept of so-called *proposta* and *risposta* plays an important role. The general introduction briefly explains the commonly occurring types of imitation: strict and free; simple and artificial; and imitation in diminution, augmentation, and inversion. In describing the characteristics of imitation, he emphasized its tectonic function:

Imitation is of great importance in compositional technique because it allows divergence, inherent in the very essence of polyphony, to be mitigated as a unifying element that combines otherwise independently conducted voices into a united whole.⁴⁰

The originality of Janeček's treatise lies in the distinction between traditional *invertible counterpoint* and *movable counterpoint*. While invertible counterpoint is concerned with intervals of an octave or more, movable counterpoint deals with intervals smaller than an octave. Movable is a broader concept than invertible – in movable counterpoint, it is not important to change the order of the voices, because in specific cases they will not be reversed. In invertible counterpoint, the transmission changes the spatial order of the voices.

Janeček defined movable counterpoint as a melody (voice, counterpoint), which melodically and harmonically conforms to the given cantus firmus, both in its original position and in a position shifted up or down by a certain interval. It is thus a kind of melodic transposition, referred to as transposition by the second, the third, the fourth, etc., up to the seventh.

In the composition of this counterpoint, we must avoid those chords that would become inadmissible after the transposition – we must therefore avoid the free onset of dissonances on accented and unaccented beats in a bar. Similarly, we must avoid consonances that would become dissonant upon transposition.

For clarity, Janeček prepared the following table, in which:

- A simple box indicates consonances, one or both of which are empty (1, 5, 8).
- A double box indicates full consonance (3, 6).
- Intervals that are not in the frame must be considered dissonant, as they would be in movable counterpoint, even if they appear consonant.
- Circled fourths and elevenths (4, 11) indicate the possibility of using these intervals if they are added to the sixth chord in the lower voice.

The table shows intervals 2 through 7 on the left, with arrows indicating the direction of transposition. The main grid contains numbers representing intervals in two voices. Symbols indicate consonance: a simple box for one or both empty, a double box for full consonance, and a circle for circled intervals (4 and 11).

2	3	4	5	6	7	8	9
1	2	3	4	5	6	7	8
3!	4	5	6	7	8	9	10!
1	2	3	4	5	6!	7	8
4	5	6	7	8	9	10	11
1	2	3	4	5!	6	7	8
5!	6	7	8	9	10	11	12!
1	2	3	4	5	6	7	8
6!	7	8	9	10	11	12	13!
1	2	3	4	5	6	7	8
7	8	9	10	11	12	13	14
1	2	3	4	5	6	7	8

Figure 5: Karel Janeček, *Counterpoint*, interval transmission table in movable counterpoint

40 Janeček 1945–1948, 22. “Imitace má velkou důležitost ve skladebné technice neboť umožňuje, aby rozbíhavost, tkvící v samé podstatě kontrapunktického vícehlasu, byla jí mírněna jako prvkem sceľujícíím, který slučuje jinak samostatně vedené hlasy v myšlenkově jednolité celek.”

- In movable counterpoint up or down a second, we can freely use only fifths as consonances, while still of course avoiding parallel motion.
- In movable counterpoint at the interval of a third, we are free to use all consonances except the fifth, but still avoiding parallel motion. In the downward direction, sixths become fourths; again one should avoid parallel motion.
- Parallel movement of thirds or sixths can be used only in movable counterpoint at the fourth.

The following musical example is an example of movable counterpoint a sixth below, with the cantus firmus located in the upper voice.

Figure 6: Karel Janeček, *Counterpoint*, movable counterpoint a sixth below

For comparison, we also present an example of invertible counterpoint in *decima* and *duodecima*.

Figure 7: Karel Janeček, *Counterpoint*, invertible counterpoint in *decima* and *duodecima*

Janeček concluded the entire second part of the work, devoted to vocal counterpoint, with a didactic chapter, in which he followed up on the ideas from the first part of the “General Theory of Counterpoint.” The doctrine of vocal counterpoint is a grammar of the old *representative style*. If we do not deal directly with the work of Palestrina or compositional phenomena close to him, it is necessary to realize that Renaissance vocal work was also influenced by elements of instrumental music, which was necessarily reflected in the structure of the compositions.

Knowledge of the technique of vocal counterpoint is an excellent preparation for the study of the following styles that grew out of it. To understand counterpoint, it is necessary to study the compositions many times; follow the guidance of individual melodic lines and the relationships between them; pay attention to the harmonic aspects of the composition, its division, conclusions, and possibilities of alterative enrichment. After proper preparation in harmony, vocal counterpoint can be practically mastered in half a year. But the purpose of this study is not to acquire a routine, which would then be used for practical polyphonic creation. Rather, the goal is to develop a firm grasp of polyphonic thinking.

As a composer, Janeček believed that contemporary music was overly dependent on harmonic and therefore homophonic processes. Polyphony was a secondary subject in contemporary music, which resulted in the common experience of composition teachers that: “[...] the derivative compositions by untrained students suffer from a complete lack of polyphonic knowledge.”⁴¹

Modern imitations of Renaissance polyphony can only result in trite commonplaces, not original works. Adequate knowledge of the technique of vocal counterpoint is an essential part of a comprehensive theoretical music education. And the practical mastery of counterpoint is an invaluable preparation for one’s own compositional work; it is, in essence, an exercise in polyphonic thinking, which opens up new horizons for students and provides knowledge that they can use and transform in their own ways in their work.

Janeček completed only six introductory chapters on instrumental counterpoint. He traditionally based his analytical material on the work of Johann Sebastian Bach, specifically fugues from *Das Wohltemperierte Klavier*. For Janeček, instrumental counterpoint started in the mature Baroque era, and the shift in the development of counterpoint occurred with the development of harmonic thinking, i.e., the style of harmonic homophony.

Janeček divided the regularities of instrumental counterpoint into three working rules:

A. Rules of vocal counterpoint, which could be applied in full to instrumental counterpoint.

These rules were no longer the norm and in instrumental counterpoint they were applied occasionally and only in short passages. This included all vocal counterpoint techniques except for the rules listed in Group B.

B. Rules of vocal counterpoint, which no longer applied in instrumental counterpoint.

These rules had a completely negative meaning and can be summarized in the following theses:

- Instrumental counterpoint was based mainly on major and minor keys; old modal scales had disappeared.
- In instrumental counterpoint, neither voice-crossing nor pauses could be used to disguise parallel unisons, fifths, or octaves.
- Transverse parallels of perfect consonances were not used in the guidance of voices.
- Empty fifths above the tonic were not used at the beginning or end of the phrase.

C. Special rules of instrumental counterpoint that do not apply in vocal counterpoint.

These rules were the most important and were to be the main content of the third unfinished volume of the file.

CONCLUSION

All Janeček’s major works are characterized by a clear methodological principle: each text is divided into self-enclosed theoretical and practical sections. Their introductory chapters are devoted to theoretical definitions and systematic descriptions of a given phenomenon. These parts are followed by two practically conceived chapters facilitating its understanding and outlining its creative application in analysis and composition. This pattern is exemplified by *Základy moderní harmonie (Modern Harmony, analytical prac-*

41 Ibid., 136.

“[...] napodobivé skladatelské projevy neškolených adeptů trpí naprostým nedostatkem polyfonie.”

tice – compositional practice, 1965), *Melodika* (*Melodics*, melodic analysis – compositional goals, 1956), and *Hudební formy* (*Music Forms*, composition and analysis, 1955). Another two books, which served an explicitly pedagogical purpose, were conceived along the lines of a specific approach: namely, analysis (*Harmonie rozborem [Harmony by Analysis, 1963]*), and composition (*Skladatelská práce v oblasti klasické harmonie [Compositional Works in the Field of Classical Harmony, 1973]*). An exception to this rule was made in *Tektonika* (*Tectonics*, 1968), in which he omitted a separate analytical part. Janeček considered the development of compositional and analytical methods to be commensurate with the attainment of the highest level of compositional skill. Paraphrasing the relationship between the two methods, he noted: “[...] having a skill implies being instructed.”⁴² An analytical method aiming at the professional level should be as elaborate as possible. Thus it can deal with the ultimate refinements of its matter, including nooks and crannies that are not necessarily within the scope of interest of the compositional method, including the material and characteristic features of marginal styles, unique processes, experiments untested by common practice, and the like. A full comprehension of the analytical method presupposes the intrinsic cohesion of theoretical topics (harmony, counterpoint, forms, etc.), paving the way to understanding the correlations, hierarchies, and general rules defining analytical knowledge. At the same time, the choice of a particular method and its degree of complexity also depends on the type of student to whom it is addressed. The type of individual endowed with an intuitive musicality usually has a tendency towards ignoring the rational aspect of the art, whereas on the contrary, the type characterized by a piercing intellect tends towards relentless problem solving.

Janeček had an instinct for making his books readable, so that they would not only be understandable to composition students. In stylistic terms, his essays took a critical approach to scholarly work. His books remain popular even among non-musical readers and music lovers. In the unfinished *Counterpoint*, we already find these aspects. Understandable language, logical connections between ideas, the division of the topic into a few focused lessons, and especially the clarity created by the connection between analytical and compositional methods give this document enduring value even after many years.

Janeček saw the meaning of education in the field of counterpoint in two dimensions:

- The first was the methodology of counterpoint for performers. This arose from analysis and from composition itself. An additional goal was to develop acquaintance with contrapuntal thinking and the technical aspects of composition, to facilitate independent study and shape artistic intelligence.
- The second was the counterpoint methodology for composers.
- This provided guidance for the creative process and led to an intellectual approach to creative work. Compositional work, even in a modern style, was more important than analysis.

42 Janeček 1969. “[...] umět zahrnuje v sobě být poučen.”

The practical approach is clear from a number of Janeček's statements that guide the whole text: "In the practical doctrine of counterpoint, almost all the more complex work has a constructive technical character, which discourages many composers from studying it, to their detriment."⁴³

In conclusion, if we are to assess Janeček's *Counterpoint* from the point of view of contemporary stimuli and influences, then Šín's work stood closest to it:

- Both works had a distinctly creative focus, which presupposed a full knowledge of the theory of harmony.
- Both works eliminated the historical approach, which was perceived by contemporary critics as a negative feature.

The basic differences of Janeček's work can be defined in several basic aspects:

- Janeček based his work on an analytical interpretation from the very beginning, an approach that Šín adopted only in instrumental counterpoint.
- Unlike Šín, Janeček included the issue of double counterpoint, imitation, and canons in the first part of vocal counterpoint, which he demonstrated through specific examples.

Janeček's work also contains some interesting reflections on the meaning of teaching counterpoint today. From variously scattered considerations, we can reconstruct the following theses:

- The study of vocal counterpoint remains the subject of musicological and theoretical education even today, as it allows a detailed understanding of historical compositional techniques.
- The study of vocal counterpoint makes sense; however, because the historical distance of this music, it is necessary to involve the intellect in its practice.
- The study of vocal counterpoint by composition students increases melodic ingenuity and prevents premature release of creative discipline.
- Knowledge of vocal counterpoint for composers is beneficial, as contemporary music emphasizes polymelodic thinking independent of the harmonic component.

References

- Adler, Guido. 1930. *Handbuch der Musikgeschichte*, Part 1. Tutzing: Schneider.
- Della Corte, Andrea. 1928. *Scelta di musiche per lo studio della storia*. Milan: Ricordi.
- Dušek, Bohumil. 1966. "Janečkovy základy moderní harmonie." *Hudební rozhledy* 19/18: 562–563.
- Förster, Josef. 1887. *Nauka o harmonii*. Prague: Cyrillo-Methodějská tiskárna.
- Fux, Johann Josef. 1966. *Gradus ad Parnassum. A facsimile of the 1725 Vienna edition*. New York: Broude.
- Hradecký, Emil. 1967. "Janečkova kniha o moderní harmonii." *Hudební věda* 4/3: 468–473.

43 Ibid., 15. "V praktické nauce o kontrapunktu téměř veškerá složitější práce má ráz technicky konstruktivní, což mnohé adepty skladatelského umění k jejich vlastní škodě odradí od studia."

- Hutter, Josef. 1923. *Bedřich Smetana: Richard III, Valdštýnův tábor, Hakon Jarl. F. A. Urbánek a synové*, Prague: Urbánek a synové.
- Kresánek, Jozef. 1994. *Tektonika*. Bratislava: Asco.
- Janáček, Leoš. 1912. *Úplná nauka o harmonii*. Brno: Píša.
- Janeček, Karel. 1931/1932. "Rozvoj harmonické představitosti jako otázka pedagogická." *Hudba a škola* 4/3, 33–35; 4/4: 58–60.
- Janeček, Karel, 1932a. "Moderní harmonie." *Tempo* 11/2: 46–52.
- Janeček, Karel. 1932b. "O významu imaginárních tónů v harmonii." *Hudební výchova* 13/1, 8–9: 22–25.
- Janeček, Karel. 1932c. "Třídění harmonického materiálu" (Classification of Harmonic Material). [Unfinished study. Manuscript preserved in Janeček's posthumous papers in the Literary Archive of the Museum of Czech Literature, Litoměřice section, file sign. 631].
- Janeček, Karel. 1933. "Vznik, stavba a ráz nových souzvuků." *Tempo* 12/5: 164–172.
- Janeček, Karel. 1935a. "Forma a sloh Mé vlasti." *Tempo* 14/9–10: 261–275.
- Janeček, Karel. 1935b. "Rozvrat diatoniky." *Tempo* 14/56: 151–154, 191–195, 227–231.
- Janeček, Karel. 1943. "Princip harmonické inverse." *Rytmus* 8/5: 54–57.
- Janeček, Karel. 1944. *Otakar Šín*. Prague: Pražská konzervatoř.
- Janeček, Karel. 1945–1948. *Kontrapunkt (Counterpoint)*. [Manuscript preserved in Janeček's posthumous papers in the Literary Archive of the Museum of Czech Literature, Litoměřice section, file sign. 631].
- Janeček, Karel. 1947a. "Harmonické možnosti chromatiky." *Rytmus* 11/2: 21–23.
- Janeček, Karel. 1947b. "Systém charakteristických akordů." *Rytmus* 11/3: 66–69.
- Janeček, Karel. 1955. *Hudební formy*. Prague: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění.
- Janeček, Karel. 1956. *Melodika*. Prague: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění.
- Janeček, Karel. 1961. "Harmonický materiál temperované chromatiky." [Written 1942–1949 (chapter reprinted in *Modern Harmony*, 19–44)], *Hudební věda* 4.
- Janeček, Karel. 1965. *Základy moderní harmonie [Modern Harmony]*. Prague: Československá akademie věd.
- Janeček, Karel. 1968. *Tektonika. Nauka o stavbě skladeb*. Prague: Supraphon.
- Janeček, Karel. 1969. "Skladatelské stadium." *Hudební rozhledy* 22/1: 8–9; 22/4: 105–107.
- Jiránek, Jaroslav. 1972. "Smetanovské práce Karla Janečka." *Hudební rozhledy* 25/10: 472–473.
- Jiránek, Jaroslav. 1973. "Stěžejní teoretický čin Karla Janečka." *Hudební rozhledy* 26: 278–281.
- Jiránek, Jaroslav. 1986. "Teoretický odkaz Karla Janečka." *Živá hudba* 9: 81–96.
- Ottlová, Marta. 1980. "Soupis skladatelského a teoretického díla Karla Janečka." *Živá hudba* 7: 157–179.

- Riemann, Hugo. 1883. *Neue Schule der Melodik: Entwurf einer Lehre des Contrapunkts nach einer gänzlich neuen Methode*. Hamburg: Grädener & Richter.
- Riemann, Hugo. 1902. *Große Kompositionslehre 1: Der homophone Satz (Melodielehre und Harmonielehre)*. Berlin: Spemann.
- Riemann, Hugo. 1919/1920. *L. van Beethovens sämtliche Klavier-Solo-Sonaten: ästhetische und formal-technische Analyse mit historischen Notizen, I, II, III*. Berlin: Hesse.
- Riemann, Hugo. 1922a. *Grundriß der Kompositionslehre: Musikalische Formenlehre*. Berlin: Hesse.
- Riemann, Hugo. 1922b. *Musik-Lexikon*. Edited by Alfred Einstein. Berlin: Hesse.
- Risinger, Karel. 1959. "Hudební formy Karla Janečka." *Hudební rozhledy* 12/16: 676–678.
- Risinger, Karel. 1963. *Vůdčí osobnosti české moderní hudební teorie*. Prague: Státní hudební vydavatelství.
- Risinger, Karel. 1964. "Harmonie rozborem," *Hudební rozhledy* 17/17: 747.
- Risinger, Karel. 1969. *Hierarchie hudebních celků*. Prague: Panton.
- Risinger, Karel. 1978. *Nauka o harmonii XX. století*. Prague: Supraphon.
- Risinger, Karel. 1998. *Nauka o hudební tektonice 20. století*. Prague: AMU (Hudební fakulta Akademie múzických umění).
- Říhovský, Vojtěch/ Arnošt Kraus. 1921. *Nauka o jednoduchém a dvojitém kontrapunktu*. Prague: Mojmír Urbánek.
- Schering, Arnold. 1931. *Geschichte der Musik in Beispielen*. Leipzig: Breitkopf & Härtel.
- Skuherský, František Zdeněk. 1885. *Nauka o harmonii na vědeckém základě ve formě nejjednodušší se zřetelem na mohutný rozvoj harmonie v nejnovější době*. Prague: F. A. Urbánek.
- Skuherský, František Zdeněk. 1880a. *Nauka o hudební kompozici. I. O závěru a modulaci*. Prague: F. A. Urbánek.
- Skuherský, František Zdeněk. 1880b. *Nauka o hudební kompozici. II. O jednoduchém a dvojitém kontrapunktu*. Prague: F. A. Urbánek.
- Skuherský, František Zdeněk. 1883. *Nauka o hudební kompozici. III. O imitaci – o kánonu – o fuze*. Prague: F. A. Urbánek.
- Skuherský, František Zdeněk. 1884. *Nauka o hudební kompozici. IV. O fuze*. Prague: F. A. Urbánek.
- Smolka, Jaroslav. 1995. *Karel Janeček, český skladatel a hudební teoretik*. Prague: Academy of Performing Arts in Prague (AMU).
- Šín, Otakar. 1936. *Nauka o kontrapunktu, imitaci a fuze*. Prague: F. A. Urbánek a synové.
- Šín, Otakar. 1942. *Úplná nauka o harmonii*. Prague: Urbánek a synové.
- Volek, Jaroslav. 1959. "Karel Janeček – Vyjádření souzvuků. Kapitola ze Základů temperované harmonie," *Hudební rozhledy* 12/11: 476.
- Wagner, Peter. 1913. *Geschichte der Messe 1: bis 1600*, Leipzig: Breitkopf & Härtel.
- Wolf, Johannes. 1930. *Geschichte der Musik 1. Die Entwicklung der Musik bis etwa 1600*. Leipzig: Quelle & Meyer.

Wooldridge, Harris Ellis. 1932. *The Oxford History of Music*. Revised by Percy C. Buck. London: Milford.

Zich, Otakar. 1924. *Symfonické básně Smetanovy. (Hudebně estetický rozbor)*. Prague: Hudební matice Umělecké Besedy.

© 2021 Miloš Hons (milos.hons@hamu.cz)

Academy of Performing Arts in Prague (HAMU)

Hons, Miloš. 2021. "Karel Janeček – a leading figure in Czech Music Theory and Pedagogy: his theoretical writings from the 1930s and 1940s." *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie* 18/2, 123–148.

<https://doi.org/10.31751/1155>

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

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



eingereicht / submitted: 12/03/2021

angenommen / accepted: 01/09/2021

veröffentlicht / first published: 30/12/2021

zuletzt geändert / last updated: 23/07/2022

Zoltán Kodály's Harmonielehre – ein Rekonstruktionsversuch¹

Anna Dalos

Im Jahr 1907 begann Zoltán Kodály im Alter von 25 Jahren an der Budapester Musikakademie Musiktheorie und Komposition zu unterrichten. Bis zu seiner Pensionierung 1942 führte er mehrere Generationen ungarischer Komponist*innen, Musiktheoretiker*innen und Musikwissenschaftler*innen in die Fächer Formenlehre, Kontrapunkt und Harmonielehre ein. Der vorliegende Beitrag versucht, unter Hinzuziehung aktuell verfügbarer Quellen zu Kodály's Harmonik, die Prinzipien seiner harmonischen Theorie und einige Grundzüge seines Denkens neu zu beleuchten und zu rekonstruieren. Die Quelleninterpretation leitet der Grundsatz, dass die Unterrichtskonzepte von Komponistinnen und Komponisten, die das Fach Komposition lehren, nicht nur ihre Didaktik, sondern ihre Vorstellungen von Komposition repräsentieren. Beide Annäherungen – die praktisch-pädagogische und die ideologisch-kompositorische – sind kaum zu trennen. Wenn es gelingt aufzudecken, welche theoretischen Konzepte das harmonische Denken Kodály's bestimmt haben – und zwar auf Basis der unmittelbaren Dokumente seiner Lehre wie seiner Harmonielehr-Vorlesungen und der Mitschriften und Dokumentationen seiner Studierenden –, kann dies weitere Zugänge zu Kodály's Komponieren eröffnen. Trotz der Vielfalt der verwendeten Quellen – Unterrichtsnotizen, theoretische Arbeiten seiner Schüler, Schriften, die sich in Kodály's Privatbibliothek befanden und die die Spuren von intensiver Beschäftigung tragen – muss hier allerdings hervorgehoben werden, dass Kodály's Harmonielehre nur bruchstückhaft explizit gemacht werden kann, da er, anders als Arnold Schönberg, seine Theorie nie in Buchform festhielt. Dieser Aufsatz stellt daher den Versuch einer fragmentarischen Rekonstruktion dar und gewährt zudem Einblicke in die Geschichte des harmonischen Denkens in der ungarischen Musiktheorie des frühen 20. Jahrhunderts. Der Beitrag spart die Harmonik in Kodály's Kompositionen bewusst aus, da dies einen eigenständigen Aufsatz erfordern würde.²

In 1907, at the age of 25, Zoltán Kodály began teaching music theory and composition at the Budapest Academy of Music. Until his retirement in 1942, he introduced several generations of Hungarian composers, music theorists and musicologists to the subjects of musical form, counterpoint and harmony. The present article attempts, with the help of currently available sources on Kodály's harmony, to shed new light on and reconstruct the principles of his harmonic theory and some basic features of his thought. The source interpretation is guided by the idea that the teaching concepts of composers represent not only their didactics, but also their conceptions of composition. Both approaches – the practical pedagogical and the ideological compositional – can hardly be separated. If it is possible to uncover which theoretical concepts determined Kodály's harmonic thinking – based on the original documents of his teaching such as his harmony lectures and the transcripts and papers of his students – this can open up further approaches to Kodály's composing. Despite the variety of sources used – teaching notes, theoretical works by his students, writings that were in Kodály's private library and bear the traces of intensive study – it must be emphasized here, however, that Kodály's harmony theory can only be made explicit in a fragmentary way, since, unlike Arnold Schoenberg, he never recorded his theory in book form. This paper therefore represents an attempt at a fragmentary reconstruction and also provides insight into the history of harmonic thought in early 20th century Hungarian music theory. The paper deliberately omits harmony in Kodály's compositions, as this would require a separate essay.

SCHLAGWORTE/KEYWORDS: Antal Molnár; didactics of harmony; Didaktik der Harmonielehre; Ernő Lendvai; Ernst Kurth; Irma Bors; Zoltán Kodály

1 Dieser Beitrag wurde vom Ungarischen Nationalen Amt für Forschung, Entwicklung und Innovation gefördert (Projektnummer: K123819).

2 Vgl. dazu das Kapitel »Commentaries on Debussy: Kodály's Turn toward Western Modernity« meiner Kodály-Monographie (Dalos 2020, 56–64).

ZOLTÁN KODÁLY IM KONTEXT DER DISKURSE ÜBER EINE ERNEUERUNG HARMONISCHEN DENKENS

In seinem 1987 erschienenen Aufsatz zur Analyse der späten experimentellen Kompositionen Franz Liszts äußerte sich Allen Forte abschätzig über die Arbeiten der ungarischen Schule der Liszt-Analyse.³ Er charakterisierte die Schriften der ehemaligen Kodály-Schüler Lajos Bárdos (1899–1986) und Zoltán Gárdonyi (1906–1986)⁴ als impressionistische (»impressionistic«), zusammenhanglose Analysen und hielt die darin aufgeworfenen Forschungsaspekte für ungeeignet, um sinnvolle Analyseergebnissen zu erzielen, da sie nur auf leicht wahrzunehmende, oberflächliche Phänomene Bezug nähmen – erweiterte Dreiklänge, verminderte Septakkorde, Ganztonleiter, Ungarische Skala (die sogenannte »Zigeunertonleiter« oder »Ungarische Moll-Tonleiter«) –, die, einmal registriert, der wissenschaftlichen Mühe nicht weiter wert seien. Aus Sicht der *Pitch-Class Set Theory* ist seine Kritik sicherlich nachvollziehbar. Forte berücksichtigte allerdings nicht den musikgeschichtlichen Kontext der ungarischen Musikgeschichte, die aus den Analysen derartiger »Oberflächenphänomene« überhaupt erst entwickelt wurde. Die aufgeführten Elemente fungierten als Basisausstattung für den harmonischen Werkzeugkasten der neuen ungarischen Musik, die mit den Namen Kodály und Bartók verbunden wurde. Als Kodálys Kompositionsstudenten – besonders Bárdos und Gárdonyi – diese stilistischen Marker retrospektiv auch in Liszts Werken erkannten, wiesen sie damit die Existenz einer ungarischen Tradition nach. In seinem Buch *Franz Liszt, Musiker der Zukunft* arbeitet Lajos Bárdos die harmonischen Charakteristika der ungarischen Musik des 20. Jahrhunderts in Liszts Werken heraus.⁵ Ein weiterer Kodály-Schüler, István Szelényi (1904–1972), betonte, dass Liszt mit seinem Spätwerk die Musik des 20. Jahrhunderts antizipiert habe.⁶ Zoltán Gárdonyi sah sogar in Liszts Werken der Weimarer Periode erste Schritte in Richtung der Atonalität des 20. Jahrhunderts.⁷ Der Kodály-Schüler Ferenc Szabó (1902–1969) wandte sich im Vorwort von Szelényis Buch *Die Harmoniewelt der romantischen Musik* gegen die allgemeine Tendenz, spätromantische Harmonik und somit Liszts Kompositionen als Abstieg gegenüber der Hochromantik einzuschätzen, indem er die These verteidigte, dass Bartók, Kodály und die folgenden Generationen ungarischer Komponisten auf Liszts Stil aufbauen konnten.⁸

Die nach 1956 veröffentlichten Liszt-Analysen von Kodály-Schülern konzentrieren sich vor allem auf verschiedene Tonleitern und modale Tonarten. Bárdos schrieb einen Aufsatz über Liszts »volkstümliche« Tonleitern und über die modale »Elftönigkeit« seines Komponierens,⁹ Szelényi machte auf die Tetrachord-Hälften der Skalen und die verschiedenen Arten von »Zigeuner-Tonleitern« in Liszt Kompositionen aufmerksam.¹⁰ Die einheitliche Nennung der äquidistanten Teilung der Oktave in Liszts Musik lässt vermuten,

3 Forte 1987, 211.

4 Vgl. Bárdos 1975a und 1978, Gárdonyi 1969.

5 Vgl. Bárdos 1976.

6 Vgl. Szelényi 1956 und 1961.

7 Vgl. Gárdonyi 1969.

8 Vgl. Szabó 1965, 5.

9 Vgl. Bárdos 1969 und 1978.

10 Vgl. Szelényi 1961.

dass das Denken von Bárdos, Gárdonyi und Szelényi grundlegend von der Theorie Ernő Lendvais beeinflusst wurde, obwohl der Letztere einer wesentlich jüngeren Generation ungarischer Musiktheoretiker angehörte. Dass wir von einer bewussten Lendvai-Rezeption sprechen müssen, legen u. a. Szelényis theoretische Arbeiten nahe, die vor und während des Zweiten Weltkriegs entstanden und die eine ganz andere Methodik verfolgen. In seinem Aufsatz *Neue harmonische Systeme* (1942)¹¹ beschäftigte er sich beispielsweise mit der »Physiologie« des harmonischen Denkens – so bezeichnete er seine Methode zur Unterscheidung des Akkordaufbaus – und richtete seine Aufmerksamkeit nur auf harmonische Phänomene und nicht auf eine Systematik des Tonartensystems.

Kodálys Schüler passten sich deshalb so mühelos an Lendvais strukturalistische Analyse-Methodik an,¹² weil hinter seinen (Lendvais) Analysen eine distinkte und ideologisch vorteilhafte Idee stand, die den Überlegungen der Kodály-Schüler sehr entgegenkam: Anhand der Bartók- und Kodály-Analysen konnte Lendvai veranschaulichen, dass die Werke der beiden avanciertesten ungarischen Komponisten, hauptsächlich diejenigen Bartóks, in einem harmonischen System formuliert waren, das zu Schönbergs Dodekaphonie und dem Serialismus der 1950er Jahre analog gesetzt werden konnte. So schienen seine Analysen zu belegen, dass die Vertreter der neuen ungarischen Musik moderne Musik im westlichen Sinne komponierten. Die Skalenanalysen entsprangen daher einem Bedürfnis nach Legitimität und dienten zugleich als Evidenz für all diejenigen, die aus ungarischer Perspektive für die Aktualität von Bartóks und Kodálys Musik plädierten, und nicht zuletzt boten diese Analysen die Möglichkeit für eine ungarische Lesart des Begriffs »musikalische Moderne«.¹³

In seiner *Harmonielehre* von 1911 stellte Arnold Schönberg die Gültigkeit der Skalenanalyse in Frage, gerade weil er glaubte, dass die Ableitung von Skalen aus bereits existierenden Akkorden die Einsicht in Akkordbeziehungen erschwere.¹⁴ Es besteht kein Zweifel, dass das Interesse an einer Theorie der Akkordbeziehungen im harmonischen Denken der Jahrhundertwende überaus präsent war. Im Zusammenhang mit Akkordbeziehungen werden in der musiktheoretischen Literatur folgende Phänomene hervorgehoben: die dialektische Beziehung zwischen linearen und vertikalen Elementen, die durch Vorhalts-, Übergangs- und Wechselnoten sowie den Leittoncharakter aller Töne im Akkord entsteht.¹⁵ Andererseits steht jedoch auch die Emanzipation dissonanter Akkorde im Zentrum des Untersuchungsinteresses, welche sich unter anderem darin zeigt, dass dissonante Akkorde oft unaufgelöst bleiben. Die Emanzipation der Dissonanz manifestiert sich zudem in alterierten und erweiterten Akkorden, Ganztonakkorden, Fünf-, Sechs- oder Siebenklängen im Terzabstand und in Akkorden mit übermäßiger Sexte. In der Auflösung der traditionellen Funktionsbestimmungen spielen Akkordmixturen, Sequenzen, Orgelpunkte und Mischungen von dominantischen und subdominantischen Eigenschaften eine entscheidende Rolle. Ein zusätzliches Merkmal von Akkorden mit mehr als vier Tönen – Akkorden aus den Tönen der Ganztonleiter oder symmetrischen Akkorden im Terzabstand – ist, dass jeder der Töne die Funktion der Tonika einnehmen kann, wodurch die klassische Dominant-Tonika-Beziehung aufgehoben wird.

11 Szelényi 1942.

12 Lendvai 1969 und 1995.

13 Einige frühe Beispiele sind dafür: Járdányi 1955, Szelényi 1955, Ligeti 1955.

14 Vgl. Schönberg 1911, 440f.

15 Vgl. Samson 1958, Nadeau 1979.

Solche Annäherungen an eine moderne Harmonielehre waren in Ungarn auch vor Ernő Lendvai nicht völlig unbekannt: 1944 widmete Tibor Kazacsay (1892–1977) der Harmonik der neuen Musik ein ganzes Buch, in dem die sieben aufgeführten Elemente der zeitgenössischen Harmoniesprache systematisch vorgestellt wurden.¹⁶ István Kardos (1891–1975) warb in seinem 1949 erschienenen *Manifest für eine neue Musiktheorie* ebenfalls für die Akzeptanz dieser harmonischen Phänomene.¹⁷ Diese waren aber auch Kodály's Schülern vertraut, wie z. B. der oben erwähnte 1942 veröffentlichte Aufsatz von István Szelényi belegt. Besonderen Wert legte Szelényi in seinem Beitrag auf die Diskussion des Systems der frei eintretenden Wechseltöne (Kurths »Alterationsspannungen«)¹⁸ und auf die daraus gebildeten Wechselakkorde,¹⁹ und er betonte in diesem Zusammenhang die außergewöhnliche Bedeutung des Tristan-Akkords – der in seiner Vorstellung ein paradigmatisches Beispiel für den Wechselakkord darstellte – in der Herausbildung der neuen, durch Chromatik dominierten »Harmoniewelt«. In seiner späten Schrift *Die Harmoniewelt der romantischen Musik* bezog er sich unter anderem auf die Familie der sogenannten Tristan-Akkorde, um das Phänomen der Wechselakkorde vorzustellen, da Wagner, so argumentierte Szelényi, die harmonische Konzeption seiner Musikdramen auf diesem Prinzip aufgebaut habe.²⁰ Er wies auch darauf hin, dass die Emanzipation der Stimmführung neue Akkordgestalten generiere²¹ und die Anwendung der Wechselakkorde letztendlich die funktionale Ordnung grundsätzlich auflöse und eliminiere, indem sie das musikalische Gefüge gänzlich durchchromatisiere.²²

Indem Szelényi den Tristan-Akkord als eine symbolische und schicksalhafte Erscheinung für die Entwicklung der Harmonik in der Neuen Musik hervorhob, bezog er sich auf eine der einschlägigsten Publikationen der Zwischenkriegszeit, auf Ernst Kurths *Romantische Harmonik und ihre Krise in Wagners »Tristan«* von 1920.²³ Er konnte das System der Wechselakkorde mit Kurth als das vorherrschende Prinzip in der Harmonik von *Tristan und Isolde* ausweisen. In seiner ausführlichen Untersuchung von Kurths analytischen Ansätzen und ihrer Anwendbarkeit hat Patrick McCreless hervorgehoben, dass Analysen nach Kurth vor allem für die Musik des 19. Jahrhunderts geeignet seien.²⁴ Aber zum Zeitpunkt seiner Entstehung war *Romantische Harmonik* für diejenigen, die auf experimentellem Weg adäquate Analyse Kriterien für neue Musik zu entwickeln versuchten, mehr als lebendig. Nicht zuletzt darauf lässt sich seine außerordentliche Popularität zurückführen.²⁵ Daher wies Carl Dahlhaus darauf hin, dass Kurths Werk eben kein gewöhnliches Lehrbuch der Harmonie ist: Es zeichne sich durch den Versuch aus, die gesamte Geschichte der tonalen Harmonik in einer Zeit zu fassen, in der die Harmonik als wichtigs-

16 Vgl. Kazacsay 1944.

17 Vgl. Kardos 1949.

18 Kurth 1920, 42–60.

19 Vgl. Szelényi 1942, 910.

20 Vgl. Szelényi 1965, 166.

21 Vgl. ebd., 69.

22 Vgl. ebd., 176.

23 Kurth 1920.

24 Vgl. McCreless 1983.

25 Vgl. Federhofer 1981, 35.

ter Bereich der musikalischen Entwicklung angesehen wurde.²⁶ Kurths Buch ist ein Reflex auf die kompositorischen Entwicklungen der ersten beiden Jahrzehnte des 20. Jahrhunderts. Diese Abhandlung wurde nicht allein im Hinblick auf die Erklärung harmonischer Entwicklungen nach *Tristan* geschrieben, sondern es spielte bei ihrer Konzeption auch die Notwendigkeit, Tendenzen zeitgenössischer Musik aus *Tristan und Isolde* abzuleiten und damit zu legitimieren, eine entscheidende Rolle. Ernst Kurth untersuchte systematisch Phänomene, die seiner Einschätzung nach zum Zerfall der Tonalität beitragen würden. Die Komponist*innen partizipierten um die Jahrhundertwende an einem weitgehend definierbaren »harmonischen Diskurs«, sodass die Frage, ob die Harmonik von *Tristan und Isolde* nun tatsächlich den Weg zu einer Erweiterung der Tonalität ebnete, unter diesem Gesichtspunkt von untergeordneter Bedeutung ist.

DOKUMENTE DER KURTH-REZEPTION ZOLTÁN KODÁLYS

Die Erinnerungen des Kodály-Schülers György Kerényi (1902–1986) legen dar, dass auch für den jungen Kodály Wagner und insbesondere die Harmonik des *Tristan* ein prägendes Erlebnis war. Kerényi erinnert sich, wie Kodály in einer eigenen Kompositionsklasse einen der Akkorde des Musikdramas – vermutlich den Tristan-Akkord – diskutierte und wie überrascht er war, als er bemerkte, dass seine Schüler diesen Akkord nicht kannten. »Zu meiner Zeit – sagte er mit großem Erstaunen – kannten wir alle das ganze Werk.«²⁷ Kerényi legt die eher »lehrerhafte« Bemerkung seines Professors nicht unbedingt positiv aus: Die Anekdote wird berichtet, um zu demonstrieren, dass Kodály, ausgehend von der von Chromatik gesättigten harmonischen Welt der Jahrhundertwende, einen weiten Weg zurücklegen musste, um endlich das ungarische Volk zu erreichen. Kerényis Sicht bestätigen viele schriftliche Zeugnisse Kodálys, der oft genau dieselbe Formel verwendete.²⁸ Der junge Kodály begann – wie viele in seiner Generation, darunter auch Ernst Kurth – seine Karriere als Komponist und Theoretiker mit der Rezeption von Wagners Harmonik, was historische Zeugnisse im Detail belegen.

In Kodálys von Lajos Vargyas herausgegebenen Privatnotizen begegnen wir mehrfach der Aussage, Budapest sei um 1900 eines der bedeutendsten Zentren der Wagner-Verehrung gewesen.²⁹ Deshalb verspürte Kodály das Bedürfnis, Wagners poetische und musikalische Welt in seinem programmatischen Aufsatz »Musikalische innere Mission« von 1934 eigens hervorzuheben: Er betonte zugleich, dass Wagners Welt der ungarischen Seele völlig fremd sei.³⁰ Fast zwei Jahrzehnte später jedoch, in einigen Erinnerungen an seine Studienreise nach Paris zwischen 1905 und 1906, bezog er sich in eindeutig affirmativer Weise auf Wagners Aufsatz *Über das Dirigieren*, als er versuchte, die deutschen und französischen Standards musiktheoretischer Ausbildung in Niveau und Methode miteinander zu vergleichen. Laut Kodály vertrat Wagner die Ansicht, die deutsche Auffassung von Musiklehre sei eine Mischung aus Mathematik, Philosophie und Gymnas-

26 Vgl. Dahlhaus 1984, 158.

27 Kerényi 1942, 41. Ein Beitrag in Béla Balázs' Tagebuch beweist, dass Kodály sich intensiv mit *Tristan und Isolde* beschäftigte: Balázs 1981, 142.

28 Vargyas 1989, 402, Vargyas 1993, 20.

29 Vgl. Vargyas 1989, 390, Vargyas 1993, 80, 84, 129, 136.

30 Vgl. Kodály 1964 I/d, 48.

tik, während die Franzosen vornehmlich von der Melodie ausgingen.³¹ Auch in den Skizzen aus seiner Studienzeit an der Budapester Musikakademie (1900–1905) finden sich zahlreiche Bemerkungen über Wagners Werke: Ein Skizzenblatt enthält die Überschrift »Siegfr[ied] Idyll«,³² ein weiteres Manuskript die Kopie einer Partiturseite von *Das Rheingold*.³³ Drei weitere Skizzen legen die Vermutung nahe, dass er plante, Wagner-Zitate in seine Kompositionen einzubeziehen. Eine Seite des Skizzenbuchs »Skizzek« enthält in der untersten Zeile die folgende Anmerkung Kodály's: »Sequentia (aus ihr heraus das Parsifal-Motiv)«. ³⁴ Zwei Skizzenblätter belegen darüber hinaus, dass er einige Takte des *Tristan*-Vorspiels in ein Streichtrio einbauen wollte.³⁵

In seiner Bibliothek befand sich auch die *Romantische Harmonik* von Ernst Kurth.³⁶ Seine Eintragungen bestätigen, dass er aufmerksam las: Meist kennzeichnete er Ungenauigkeiten im Wortlaut oder Widersprüche, aber er markierte auch inhaltlich wichtige Stellen mit Bleistiftstrichen. So gibt es beispielsweise im Inhaltsverzeichnis eine Bleistiftmarkierung bei Abschnitt VII.1, ebenjenem Kapitel, das die dominierende Rolle der Melodie in *Tristans* Harmoniewelt untersucht und sie mit der klassischen Harmonik und vorklassischen Polyphonie vergleicht.³⁷ Kodály beschäftigte sich offenbar besonders mit dem chromatischen Prinzip der Akkordbeziehungen, wie die Markierung des Abschnitts über die Emanzipation der Akkorde und deren Auswirkung auf die Abkehr von der Tonalität dokumentiert.³⁸ Er zog zwei Linien neben dem Abschnitt, in dem Kurth die Verselbständigung der Sextakkorde gegenüber dem Grunddreiklang diskutiert.³⁹ Er fügte noch ein Pluszeichen zu der Passage hinzu, in der die Bedeutung der Beziehung zwischen Musik und Wort im Genre des Liedes und des Musikdramas für die symbolische Anwendung von Harmonie demonstriert wird (wie z. B. die dominantischen und subdominantischen Regionen als Symbole für Licht und Dunkelheit).⁴⁰

Kodály's ausführliche Lektüre des Buchs belegt auch sein Aufsatz über Béla Bartók, den er 1921, vermutlich unter dem frischen Einfluss der Lektüre verfasste. Er versucht in diesem Text die Technik der Dissonanzbehandlung seines Freundes zu erklären:

Nun kehren wir zu den Dissonanzen zurück! Bartók, der die Entwicklung der modernen Harmoniewelt seit dem *Tristan* begleitete, ist der Erbe von Bachs harmonischem Denken. In Bartóks Augen propagierte ebenfalls Reger, dass uns Bach auch nach Wagner noch etwas zu sagen habe. Der Wandel seines Melodiestils beeinflusste unweigerlich seine Harmoniewelt. Einige Verbindungen, die bisher ›nacheinander‹ hergestellt wurden, gelten nun auch im ›Einklang‹. Wir finden als Ruheklänge auch solche Akkorde, die früher ohne Auflösung unverständlich waren.

31 Vgl. Kodály 1964 I/a, 293, Kodály 1964 I/b, 278, Kodály 1964 I/c, 252f., Kodály 1989a, 293, Kodály 1989b, 83, Kodály 1989c, 566. Kodály übertrieb an dieser Stelle die Interpretation von Wagners Schrift, in der nur dessen Enthusiasmus für die Aufführungen des Pariser Conservatoire-Orchesters beschrieben wird (vgl. Wagner 1914, 14–16).

32 Kodály Archiv, Ms. mus. Budapest 1900', 3.

33 Kodály Archiv, Ms. mus. Budapest 1900', 8r–v.

34 Kodály Archiv, Ms. mus. Budapest 147, 9v.

35 Kodály Archiv, Ms. mus. Budapest 1900', 49 1v, 102/2v.

36 Kodály Archiv, Kkt. 2220.

37 Kurth 1920, XI.

38 Ebd., 198.

39 Ebd., 134.

40 Ebd., 137.

Aber die meisten lizenziösen Dissonanzen kommen aus Melodien. Sie entstehen durch Reibung, rauere Effekte, oder aus Kombination zweier oder mehrerer Melodien. Es wurde von Bachs Stil gesagt, dass nicht nur Durchgangstöne, sondern komplette Durchgangsmelodien auftreten und dass nicht nur die Vorhaltsdissonanzen eines einzelnen Tons oder Akkords für Bach charakteristisch sind, sondern Vorhalte ganzer Melodiefolgen.

Darin liegt auch das Geheimnis von Bartóks Dissonanzen.

Seit Bach haben wir es uns abgewöhnt, zwei kontrapunktisch eigenständigen Stimmen zu folgen; die »Nebenordnung« [mellérendelés] wurde durch »Unterordnung« [alárendelés] ersetzt. Wir richten unsere Aufmerksamkeit auf die vertikal erklingenden Töne und suchen in den gleichzeitig erklingenden Klanggruppen sofort nach einem Dreiklang. Aber man sollte wesentlich melodische Musik nicht auf diese Weise anhören. Schaffen wir es, mit unserem Blick mehr Raum einzufangen, also horizontal zu hören, erlöscht die offensive Dissonanz sofort. Mitunter explodieren die plötzlichen Dissonanzen wie Kanonenschüsse, aber sobald sie in Melodien integriert werden, bewegen sie sich entschieden auf ihr Ziel zu. Treffen zwei Melodien aufeinander, so entsteht ein Akzent, der die kinetische Energie verdoppelt und eine oder sogar beide Melodien stärker betont. Das macht Bartóks Stil so prägnant, so schonungslos logisch, was das Gefühl der absoluten Notwendigkeit erzeugt.⁴¹

Allein die Erwähnung von Bachs und Wagners Namen im selben Zuge deutet darauf hin, dass hinter Kodály's Erklärung Kurths Tristan-Buch sowie seine frühere Bach-Monographie stehen.⁴² Kodály gibt Ernst Kurths Thesen deutlich wieder, wenn er auf die zentrale Rolle des Melodischen, die durch Vorhalte entstandenen Akkorde, die unaufgelösten Dissonanzen und die Durchgangsmelodien aufmerksam macht und sogar den Begriff der »kinetischen Energie« aufgreift. Die Idee, dass wir zwei gleichzeitigen Melodien nicht mehr folgen können, stammt jedoch nicht aus Kurths Werk, sondern aus der *Harmonielehre* von August Halm, der die später in Kurths Schriften entwickelten Prinzipien bereits detailliert und aufschlussreich formulierte.⁴³ Wenn Kurth darüber spricht, dass sich die Harmonik in Richtung eines immer üppigeren Gebrauchs von Dissonanzen oder Akkordformen, die aus Durchgangsnoten aufgebaut sind, entwickelte, wenn er die essentielle Rolle des

41 »Térjünk vissza a diszsonanciákra. Bartók, aki végigkísérte a modern harmóniavilág Trisztán óta megtett fejlődését, Bach harmonikus gondolkodásának az örököse. Szemében Reger is annak hirdetője volt, hogy Bach még Wagner után is tartogat számunkra mondanivalót. A dallamstílus megváltozása elkerülhetetlenül befolyásolta a harmóniavilágot. Bizonyos hangok közötti új kapcsolatok, amelyek az »egymásutánban« létrejöttek, az együtthangzásban is érvényesülnek. Megnyugtatónak érzünk olyan hangzásokat is, amelyek régebben feloldás nélkül érthetetlenek voltak.

Ám a kárhozottatott diszsonanciák javarésze a dallamvilágból ered. A súrlódások, a nyersebb hatások, két vagy több dallam kombinációja folytán jönnek létre. Bach stílusáról tartják, hogy nála nemcsak átmenő hangok vannak, hanem teljes átmenő dallamok, s nemcsak egyetlen hang vagy hangzat késleltetése, hanem egész dallammeneteké.

Ez a titka Bartók diszsonanciáinak is.

Bach óta elszoktunk attól, hogy két, egyaránt fontos szót követünk; a mellérendelést alárendelés váltotta fel. Figyelmünket az egymás alatt megszólaló hangokra összpontosítjuk, s az egyidőben hangzó hangcsoportokban mindjárt hármashangzatot keresünk. De a lényege szerint melodikus zenét nem így kell hallgatni. Ha sikerül nagyobb teret befognunk pillantásunkkal, azaz horizontálisan hallunk, nyomban megszűnik a bántó diszsonancia. Olykor a hirtelen felhangzó diszsonanciák ágyúlövés-ként robbannak, de ha dallamokká oszlanak, határozottan haladnak céljük felé. Két dallam találkozásakor olyan hangsúly keletkezik, amely megkésztet a mozgásenergiát, és jobban kiemeli az egyik, vagy mindkét dallamot. Ez az, ami Bartók stílusát oly tömörre, oly kérélhetetlenül logikussá teszi, ami az abszolút szükségyszerűség érzését kelti.« (Kodály 1964 II/a, 430; Übers. von Anna Dalos).

42 Kurth 1917.

43 Vgl. Halm 1902, 22–23.

Leittons unterstreicht, Akkorde als Kombination verschiedener Stimmen auffasst und wenn er schließlich den Begriff »Tendenz« verwendet, bezieht er sich auch auf Halms Lehrbuch. Wie der ebenfalls mit Anmerkungen versehene Band von Halms *Harmonielehre* in Kodálys Privatbibliothek beweist, las der Letztere auch dieses Buch sehr gründlich und markierte diejenige Stelle, die diese vertikale ›Zurückbildung‹ [csökevényesedés] des Gehörs beschreibt.⁴⁴

Es muss überdies hinzugefügt werden, dass Kodály Kurths 1920 veröffentlichtes *Tristan*-Buch in erster Linie als Rechtfertigung für seinen eigenen kompositorischen Weg las, den er 1906 mit der Rezeption von Claude Debussys Musik begann. Eigene Erfahrungen erkannte er in Kurths Arbeit wieder. Folglich trat er, als er sich dem ›harmonischen Diskurs‹ der Protagonist*innen neuer Musik anschloss, wie viele seiner Zeitgenossen als Nachfolger Wagners auf, und nicht als Erbe Liszts. Bedeutsamer ist jedoch die Tatsache, dass sich Kodály, wie seine Notizen in Halms und Kurths Büchern ebenso belegen wie sein Aufsatz über Bartók, in den ersten beiden Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts ernsthaft mit der Sprache moderner Harmonik beschäftigte und dass er sich der paradigmatischen, über die Einzelwerke hinausweisenden Elemente dieser Sprache bewusst war.

DIE IDEE EINER »TENDENZIELLEN« HARMONIELEHRE

Die wichtigste Quelle für Zoltán Kodály's harmonische Theorie ist das 432 Seiten starke Manuskript seiner Privatschülerin Irma Bors, das sie zwischen 1935 und 1938 verfasste. Obwohl das Manuskript nie Gegenstand einer detaillierten Analyse wurde, ist es in der Kodály-Forschung nicht unbekannt. In dem Memoirenband von Ferenc Bónis *So sahen wir Kodály* berichtete Bors selbst über das Manuskript.⁴⁵ Das Manuskript ist eine Reinschrift, da Bors die im Unterricht erstellte und von Kodály korrigierte Erstfassung sorgfältig umschrieb und das Original anschließend vernichtete. Wir erfahren aus dem Manuskript über Kodály's Lehrplan von den Anfängen der Harmonielehre bis hin zu alterierten Akkorden. Nur für die Diskussion der Vierklänge mit übermäßiger Quinte wird die Systematik des Curriculums unterbrochen. Vergleicht man Kodály's Lehrplan mit der Struktur des Harmonielehrbuchs von Lőrinc Keszler (1892–1978), das seit seiner Erstpublikation im Jahre 1928 am häufigsten in Ungarn eingesetzt wird,⁴⁶ so fallen beachtliche methodische Unterschiede auf. Keszler folgt der Tradition, wenn er sein Buch nach dem Vorbild von Ludwig Busslers *Praktischer Harmonielehre*⁴⁷ in drei Hauptkapitel – Diatonik, Chromatik und Figuration – unterteilt. Der Schwerpunkt liegt auf dem Kapitel über die Diatonik, in dem Drei- und Vierklänge sowie ihre Umkehrungen und ihre praktische, aus Sequenzen ableitbare Anwendung behandelt werden. Keszler legt besonderen Wert auf individuelle, unregelmäßige Lösungen. Das viel kürzere Chromatik-Kapitel befasst sich mit Alterationen, Trugschlüssen, Auflösungen von Nebendominanten, der Harmonisierung von Sopranmelodien und Techniken der Modulation. Das kürzeste Kapitel schließlich über Figu-

44 Kodály Archiv, KKt. 2413. »Es ist dies Kunst des Hörens früher gewiß allgemeiner und besser ausgebildet gewesen sei als jetzt.« (Halm 1902, 23).

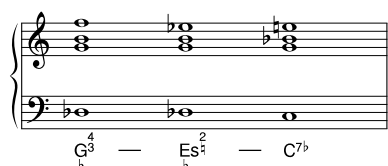
45 Fotokopien des Manuskripts werden derzeit im Kodály Institut in Kecskemét und im Kodály Archiv in Budapest aufbewahrt. Bónis 1994, 204; Gábor 1986, 33–38.

46 Keszler 1928.

47 Bussler 1867.

ration stellt Vorhalte und den Orgelpunkt ins Zentrum sowie die figurative Ausarbeitung von Beispielen mit dem Ziel, in die Praxis der freien Komposition überzuleiten. Diese drei Kapitel gliedert Kesztyer in Lektionen, die in der Regel eine Beschreibung und Erläuterung der Prinzipien, eine Liste von Ausnahmen und endlich zu bearbeitende Exempla enthalten.

Im Unterschied zu Kesztyers Lehrbuch bezieht Kodály in seinen Unterricht Vorhaltsbildungen und Techniken der Modulation schon bei der Erörterung der drei Hauptfunktionen ein, und er führt Sequenzen frühzeitig ein, sobald dies nach der Abhandlung der Nebendreiklänge didaktisch sinnvoll möglich ist. Vorhalte und Durchgangstöne werden meist nur verwendet, um die Beispiele abwechslungsreicher zu gestalten: ihre Bedeutung wird erst in einer späteren Lernphase, bei der Diskussion von Trugschlüssen, deutlich. Kodály widmet dem Trugschluss ein eigenes Kapitel, weil er – in Übereinstimmung mit Kurths Theorie – der Ansicht ist, dass es sich bei den meisten Akkordbeziehungen tatsächlich um Trugschlüsse handele.⁴⁸ Trotzdem unterscheidet er bewusst zwischen »echtem« [»igazi«] und »unechtem« [»nem igazi«] Trugschluss. Beim unechten ist, so Kodály, »der sich auflösende Vierklang meistens zwischen einem Septakkord und dem tatsächlichen Auflösungsakkord als Wechsel- oder Durchgangsakkord eingeklemt, sodass der Trugschluss nur an der Oberfläche stattfindet. Im letzteren Fall verbindet der ›Zwischenakkord‹ [közbevetett akkord], der den Trugschluss bildet, entweder gleiche Funktionen, oder er verbindet den Vierklang mit einer kadenziellen Auflösung.«⁴⁹ An dieser Stelle wird die Rolle des Vorhalts als Teil eines organischen Prozesses dargestellt: Neue Akkordformationen erwachsen aus Vorhalten, Wechsel- und Durchgangsakkorden. Die Wechsel- und Durchgangsakkorde können Dreiklänge sogar in Vierklänge verwandeln,⁵⁰ genauso wie die meisten Fünf- und Mehrklänge potentiell aus Vorhaltsbildungen abgeleitet sein können, auch wenn sie unabhängig voneinander auftreten.⁵¹ In späteren Beispielen wird das Prinzip der aus Vorhalten erzeugten »Zwischenakkorde« zu einem konstanten Element der zunehmend komplexer gestalteten Übungen.



Beispiel 1: ›Zwischenakkord‹
(Rekonstruktion der Autorin)

Die Bedeutung von Sequenzen in Kodály's Lehrgang spiegelt sich darin wider, dass entsprechende Übungen schon in den Anfangskapiteln einen relevanten Teil des Stimmführungstrainings ausmachen. Dies zeigt sich beispielsweise bei der sequenzierenden Verkettung von wechselweise unvollständigen und vollständigen Septakkorden im vierstimmigen Satz.⁵² Die konsonante Stimmführung resultiert anfangs vor allem aus dem Prinzip

48 Vgl. Bors o.J., 114–137.

49 „Az oldó akkord legtöbbször mint váltóakkord vagy mint átfutó akkord ékelődik be szeptimhangzat és az igazi oldó akkord közé, tehát az álzárlat csak látszólagos. Az utóbbi esetben az álzárlatot képező átfutóakkord vagy azonos funkciókat köt össze, vagy pedig a kadenciális oldáshoz kapcsolja a hetedhangzatot.“ Ebd., 127, 129, 133.

50 Vgl. ebd., 201.

51 Vgl. ebd., 235.

52 Vgl. ebd., 134–144.

der kleinsten Bewegung. Deshalb und aus didaktischen Gründen arbeitet Kodály bei Seitenbewegung mit Bindebögen, was einerseits die Einhaltung des Prinzips der kleinsten Bewegung visuell unterstützt, andererseits das Erlernen von Orgelpunkttechniken und den Umgang mit harmonischen Wechsel- und Durchgangspänomenen vorbereitet. Stimmführung interessiert Kodály jedoch auch über Sequenzen hinaus. Er erörtert, wie man sich anstelle der Vorstellung einer Gesamtharmonie von einer Einzelstimme leiten lassen kann, sofern diese auf außergewöhnliche Weise springt oder sich auf andere Weise widerständig verhält. Außerdem analysiert er Sonderfälle der Stimmführung bei Leittönen⁵³ sowie spezielle Auflösungsvarianten, die aus dem Bestreben hervorgehen, nicht den kürzesten Weg zu gehen, sondern eine schöne Melodie zu entwickeln.⁵⁴

Der Modulationslehrgang, der – obwohl Kodály der traditionell dreigliedrigen Modulationstypologie (diatonische, chromatische, enharmonische Modulation) nicht folgt – zunächst nur Regeln und Übungen für die diatonische Modulation beinhaltet, kreist vor allem um die Problemstellung, dass derselbe Akkord in unterschiedlichen Tonarten jeweils eine andere Rolle spielt und gerade durch diese Eigenschaft besondere Bedeutung für das Modulieren gewinnt. Kodály weist auf diese Mehrdeutigkeit sogar mit der Schreibart hin. Er notiert die verschiedenen Stufenbedeutungen eines jeden Akkords in verschiedenen Tonarten, was die Interpretation erleichtert. Eine ähnliche Rolle spielen Nebendreiklänge in Kodálys Denken: Diese Akkorde können verwendet werden, um andere funktionsgleiche Klänge zu ersetzen, und die ihnen auf diese Weise zuwachsenden Eigenschaften tragen umgekehrt dazu bei, die jeweilige Funktion auszubauen und zu verstärken sowie eine Modulation durchzuführen. Einige Nebendreiklänge haben jedoch zwei Funktionen, die dritte Stufe kann beispielsweise zugleich Tonika und Dominante sein.⁵⁵

Kodálys Harmonielehre – und darin unterscheidet sie sich grundlegend von traditionellen Harmonielehrbüchern wie zum Beispiel dem von Lőrinc Kesztyer – zielt in erster Linie darauf ab, dass die Studierenden sich in jedem Fall damit auseinandersetzen müssen, worin der Sinn von Akkorden besteht, wie ein Akkord in einem gegebenen musikalischen Gewebe funktioniert, wie er mit verschiedenen anderen Akkorden und Akkordumkehrungen zusammenhängt, und wie Akkorde in Modulations- oder Sequenzprozessen verwendet werden können. Kodálys Harmonielehre ist somit sehr anwendungsorientiert: Beispielweise wird der Quartsextakkord auf der ersten Stufe früher als die Umkehrungen anderer Stufen eingeführt, da dieser Akkord in den Beispielen eine entscheidende Rolle spielt.⁵⁶ Und gerade deshalb geht er in seinen Beispielen Anwendungs- und Lösungsmöglichkeiten für sämtliche besprochenen Akkorde durch.

Auch bei der Behandlung der Sextakorde wird nach der musikalischen Wirkung und Anwendbarkeit ganz bestimmter Klänge gefragt: Kodály weist auf die Funktion von I., V. und VI. Stufe hin.⁵⁷ Er analysiert den Sextakkord auf der I. Stufe als unvollkommenen authentischen und plagalen Schluss sowie als Hinführung zu subdominanten Akkorden und als Stellvertreter der III. Stufe.⁵⁸ Er untersucht den Sextakkord auf der IV. und VI. Stufe in

53 Vgl. ebd., 4.

54 Vgl. ebd., 71.

55 Vgl. ebd., 11 f.

56 Vgl. ebd., 19–21.

57 Vgl. ebd., 22 f.

58 Vgl. ebd., 23–25.

Kadenzen, besonders als prädominantische Harmonien vor dem kadenzierenden Quartsextvorhalt.⁵⁹ Er widmet den Nebendreiklängen und ihren Sextakkord-Umkehrungen separate Analysen, auch ihrer jeweiligen Rolle in Modulationsprozessen,⁶⁰ und er zeigt, wie sie sich als Ersatz für Hauptdreiklänge im Zusammenhang mit alterierten Akkorden und in Kadenzen verhalten.⁶¹ Bei der Diskussion von Quartsext-Umkehrungen geht er denselben Weg,⁶² und auch Vierklänge behandelt er in ähnlicher Weise. Die Aufmerksamkeit richtet sich sowohl auf »Vierklänge als Durchgangs- und Nebenharmonien« [»átmenő és beug-ratott négyeshangzatok«]⁶³ als auch auf vorbereitete und unvorbereitete Septimen.⁶⁴ Für einen Lehrgang in Harmonielehre aus dieser Zeit eher ungewöhnlich sind die häufigen Hinweise auf besonders schöne Lösungen in Werken der Musikkultur, auch wenn diese von den Regeln abweichen.

Beispiel 2: Behandlung des Quartsextakkords
(Rekonstruktion der Autorin)

Auffallend an Kodály's Harmonielehre ist also, dass er nicht nur Akkorde isoliert behandelt, sondern vor allem daran interessiert ist, zu zeigen, womit der jeweilige Akkord verknüpft ist, wie er fortgeführt werden kann und wie und wovon er sich auflöst. Deshalb befasst er sich ausgiebig mit der Vorbereitung der Akkorde und ihren möglichen Auflösungsrichtungen. Die Anwendbarkeit eines jeden Akkords wird in konkreten Kontexten nachgewiesen, indem ebenso die seinem Eintreten vorausgehende Situation behandelt wird wie seine Auswirkung auf das nachfolgende musikalische Geschehen. In seinen Beispielen erörtert Kodály – genau wie Schönberg in seiner *Harmonielehre*⁶⁵ – denkbar viele Möglichkeiten der Akkordverbindung.⁶⁶ Seine Lehre erschöpft sich also nicht in der reinen Weitergabe von Regeln.⁶⁷ Vielmehr geht aus dem Manuskript von Irma Bors klar hervor, dass Kodály in erster Linie idiomatische Wendungen lehrte. Für ihn war Harmonik letztlich eine Sprache, deren Erlernen dem Erwerb von Fremdsprachen ähnelt, die also in erster Linie auf dem Üben und Einprägen typischer Wendungen basiert.

Für die Analyse von Werken der klassischen Moderne und natürlich auch Kodály's eigener Harmonik ist das bei Bors dokumentierte Kapitel über alterierte Akkorde von herausragender Bedeutung. Kodály diskutiert die Alterationen und die damit verbundenen Modulationsschemata viel detaillierter als Lőrinc Keszler und trennt sechs Untergruppen von alterierten Akkorden: (1) verminderte Akkorde, (2) übermäßige Akkorde, (3) Nebendominanten, (4) Moll- und Dur-Subdominanten, (5) neapolitanische Akkorde und (6) übermäßige Sextakkorde. Von den alterierten Akkorden werden die Moll- und Dur-

59 Vgl. ebd., 26.

60 Vgl. ebd., 6, 10, 14, 52.

61 Vgl. ebd., 4, 7, 11, 70.

62 Vgl. ebd., 63–66.

63 Ebd., 98 f.

64 Vgl. ebd., 101–133.

65 Schönberg 1911, 84–87.

66 Vgl. Bors o.J., 89.

67 Kodály's Lehre steht auch in dieser Hinsicht Schönberg nahe: Vgl. Schönberg 1911, VI.

Subdominante,⁶⁸ die große Familie des neapolitanischen Akkords⁶⁹ und die Gruppe der übermäßigen Sextakkorde besonders ausführlich dargestellt.⁷⁰ Im Gegensatz zu späteren Schriften seiner Schülerinnen und Schüler, die eher die Distanzskalen und damit eng verbundenen verminderten und übermäßigen Akkordtypen in den Blick nahmen, konzentrierte sich Kodály – wie Schönberg – mehr auf jene alterierten Akkorde, die zum Subdominantbereich gehören.

THEORETISCHE WERKE DER KODÁLY-SCHULE

Betrachtet man das überraschend reiche Feld von Publikationen zur Harmonielehre aus der Kodály-Schule, insbesondere im Vergleich zu deren Veröffentlichungen in den Bereichen Formenlehre und Kontrapunkt, so fällt auf, dass die im Manuskript von Irma Bors fixierten Prinzipien der Kodály'schen Harmonielehre nur bei bestimmten Aspekten in diesen Schriften auftauchen. Hierfür gibt es mehrere mögliche Erklärungen: Einerseits hatten sich die Studierenden, die an der Musikakademie Komposition studieren wollten, bereits mit Vorkenntnissen in klassischer Harmonielehre eingeschrieben. Beispielsweise mussten sie im ersten Studienjahr den Jahrbüchern zufolge nur Modulation und Choralharmonisierung studieren.⁷¹ Also ist davon auszugehen, dass ihre Auffassungen von Harmonielehre bereits von früheren Studien und Lehrern geprägt waren, bevor sie später durch die Lehre Ernő Lendvais beeinflusst wurden.

Andererseits gehörten Kodály's Schüler*innen, die sich mit Fragen der Harmonik beschäftigten – darunter Lajos Bárdos, Antal Molnár (1890–1983), István Szelényi – zur ersten Generation von Kodály's Studierenden, während das Manuskript von Irma Bors eine um anderthalb Jahrzehnte spätere Phase seiner Lehre dokumentiert. Nach 1923 durchlief Kodály einen bedeutenden stilistisch-kompositorischen Wandel, und wenn es legitim ist, die Erfahrung aus der Schönberg-Forschung, dass Komponist*innen ihre eigenen Kompositionsprinzipien zurück in ihre Lehre projizieren,⁷² auch für Kodály in Anspruch zu nehmen, ist davon auszugehen, dass sich parallel zu den stilistischen Veränderungen eines Œuvres auch die Schwerpunkte in der Lehre verschoben. Jedenfalls deutet Kodály's Vorliebe für idiomatische Wendungen in der Lehre darauf hin, dass er in der zweiten Hälfte der 1930er Jahre Harmonik als Sprache wahrnahm, während die Tatsache, dass sich diese sprachliche Natur vor allem in den idiomatischen Wendungen selbst manifestierte, auf die starke Formalisierung dieser Sprache hinweist.

In jedem Falle lässt sich aus der reichen Tradition von Harmonielehren der Kodály-Schule schließen, dass die Schülergeneration als bedeutendstes innovatives Feld der Musik im 20. Jahrhundert die Harmonik und ihre Theorie ansah.⁷³ Aus Kodály's Lehre der frühen zwanziger Jahre, die vermutlich noch nicht streng reglementiert war, rezipierten seine Schüler*innen vor allem diejenigen Momente, die ihnen für die Analyse neuer Musik wichtig erschienen und die sie für ihre eigenen theoretischen Systeme nutzen konnten.

68 Vgl. Bors o.J., 326–343.

69 Vgl. ebd., 360–382.

70 Vgl. ebd., 377–425.

71 Vgl. Moravcsik 1908, 79f.

72 Vgl. Dexroth 1971a und b.

73 Vgl. Dahlhaus 1984, 158.

Eines der frühen Dokumente für eine solche Übernahme ist die *Systematische Modulationslehre* des jungen István Szélényi aus dem Jahr 1927, die sich zwar nicht direkt auf Ernst Kurths Tristan-Buch bezieht, sich aber zweifellos darauf stützt. Das Hauptanliegen Szélényis besteht nämlich darin, »ein Verständnis der psychologischen Grundlagen und des Zwecks der Modulation« zu erlangen.⁷⁴ Über diesen musikpsychologischen Ansatz hinaus übernimmt er auch Kurths Ideen zur metrischen Organisation (Arsis und Thesis)⁷⁵ und verwendet häufig den Begriff »Tendenz«. Laut Szélényi – und die Formulierung wirkt fast wie ein Kurth-Zitat – warten die Töne »ungeduldig« darauf, die ihnen innewohnenden Tendenzen zu entfalten.⁷⁶ Kodály wird Szélényis Denken allerdings nicht nur dadurch beeinflusst haben, dass er ihn auf Ernst Kurths Werk aufmerksam machte, sondern auch im Hinblick auf bestimmte Aspekte der eigenen Lehre wie zum Beispiel seine Auffassung der diatonischen Modulation, wonach jeder Tonart etliche andere Tonarten innewohnen, und zwar alle, die auf den Stufen der zugrundeliegenden diatonischen Skala basieren.⁷⁷

Auch in vielen Details aus Szélényis Theoriebüchern der 1960er Jahre lassen sich Elemente aus Kodály's Lehre wiederfinden.⁷⁸ Zum Beispiel besteht sein Buch über die »Harmoniewelt« der romantischen Musik aus einer Sammlung von Exempeln charakteristischer Akkordbildungen. Er sammelte Beispiele für nahezu alle harmonischen Erscheinungen, wie die Moll-Subdominante, die verminderten und neapolitanischen Akkorde, die Familie der übermäßigen Sextakkorde, die Dominant- und Tonika-Varianten, die Terzverwandtschaften, die Neben- und Wechselakkorde und die schwebende Tonalität so sorgfältig, als würde er Hausaufgaben für Kodály machen.⁷⁹ Eine ähnliche Sammlung von harmonischen Phänomenen der Romantik stellte Antal Molnár zusammen, darunter Sequenzen, Vorhalte, ungewöhnliche Trugschlüsse, Dur-Moll- und Moll-Dur-Akkorde und emanzipierte Dissonanzen.⁸⁰ Das Schubert- und Chopin-Kapitel der Publikation *Romantische Harmonien* von Lajos Bárdos dient ebenfalls als eine Beispielsammlung von Terzverwandtschaften, erweiterten Akkorden, Neapolitanern und Nebenakkorden, chromatischen Fortschreitungen und emanzipierten dissonanten Vorhalten.⁸¹

Die Themenwahl dieser Bücher weist darauf hin, dass Kodály's Schüler*innen nach charakteristischen harmonischen Beziehungen und Akkordtypen in der romantischen Musik suchten, also nach Wendungen, die man als idiomatisch und modellhaft bezeichnen kann. Bárdos' *Modale Harmonielehre* und die erste, skizzenhafte Niederschrift dieses Lehrbuchs, *Die Grundlagen der modalen Harmonielehre*, sind ein Paradebeispiel für diesen Ansatz.⁸² Am Ende der Vorstudie fasst Bárdos die Aspekte seiner analytischen Methode zusammen: Die zukünftige Erforschung der Harmonik der Renaissance, auf den Spuren Knud Jepsens, muss vor allem beantworten, welcher Akkord oder welche Wendung in einer Tonart üblich ist, ob es einen Unterschied zwischen den Autoren dieser Epoche gibt und ob ein

74 Szélényi 1927, 3.

75 Vgl. ebd., 9.

76 Ebd., 11.

77 Vgl. ebd., 3. Kodály bewahrte ein Exemplar von Szélényis Buch auf: Kodály Archiv, Kkt. 2073.

78 Vgl. Szélényi 1960 und 1965.

79 Kodály erwartete von seinen Schülern, dass sie Beispiele sammeln. Vgl. Gárdonyi 1942, 328.

80 Molnár 1953.

81 Vgl. Bárdos 1975b, 29–35.

82 Bárdos 1961 und 1949.

Zusammenhang zwischen Rhythmus, Melodie und Textbehandlung einerseits und einzelnen Klängen und Akkorden andererseits bestimmt werden kann.⁸³

Bárdos begann sich gerade deshalb mit modaler Harmonik zu beschäftigen, weil es hier – anders als in der klassischen Harmonielehre, die vor allem aus der Perspektive der ungarischen Musiktheorie nur wenigen Grundregeln (wie der authentischen Akkordprogression oder dem Prinzip der kleinsten Bewegung) folgt und spezielle Akkordbeziehungen nur dann untersucht, wenn sie den Regeln widersprechen – im Wesentlichen um rein individuelle Akkordbeziehungen geht und hierarchischen Gewichtungen geringere Bedeutung zukommt. So befasst sich die modale Harmonielehre vor allem mit charakteristischen Schritt- und Bewegungsformeln und Akkordverbindungen. Denn den Stil selbst prägen fast ausschließlich bestimmte typische Klangprogressionen. Dadurch folgt Bárdos nicht dem traditionellen Aufbau, wie ihn Lőrinc Keszlers Lehrbuch repräsentiert, sondern stellt einzelne Akkorde und deren Anwendung bei Orgelpunkten, modalen »Trugschlüssen« [»álzárlat«], »Halbschlüssen« [»félzárlat«], Akkordverbindungen ohne Leittöne, plagalen Schritten sowie modalen Modulationen und Sequenzen als idiomatische Wendungen in den Mittelpunkt. Charakteristisch für diese Denkweise ist jenes Kapitel, das 32 »Grundwendungen« [»alapfordulatok«] aus der Harmonik der Renaissance-musik präsentiert.⁸⁴ Gleichzeitig richtete sich Bárdos' Interesse an modaler Musik darauf, dass dieser Stil der tonalen Ordnung vorausgegangen sei und somit wieder als Vorbild für harmonisches Denken nach der Auflösung der Tonalität dienen könne.

Dasselbe Interesse lenkte István Szelényis Aufmerksamkeit auf die romantische Harmonik. Das 19. Jahrhundert führte zu sogenannten »Gärungsprozessen« in der Harmonik,⁸⁵ wodurch Akkordbeziehungen und idiomatische Wendungen wieder an die Stelle klassischer Regeln traten. Darüber hinaus stand die Modulation in der 1960 veröffentlichten *Praktischen Lehre der Modulation* im Vordergrund seines Interesses: also das Verfahren, das neben Chromatik und Alteration die wichtigste Rolle bei der Erweiterung der Tonalität spielte und das Kodály – folgt man dem Manuskript von Irma Bors – als so wichtig erachtete, dass es zum Gegenstand der ersten Unterrichtslektionen wurde. Szelényi folgte Kodálys Ideen, obwohl er glaubte, dass die Modulation nur im Kontext eines bestimmten historischen Stils untersucht werden sollte, wenngleich alle Komponisten »die historisch begründeten Wendungen ihrer Individualität gemäß« verwendet hätten.⁸⁶ Deshalb bezog sich Szelényi im Untertitel seines Buches auf die Stilgeschichte.

Vier Jahrzehnte zuvor sprach sich Antal Molnár in seinem Aufsatz *Eine neue Harmonielehre!* gegen eine »Harmonielehre die sich zwischen Stilen ausfaltet«, aus.⁸⁷ Er glaubte, dass die Harmonielehre mit dem grundlegenden Wandel des harmonischen Denkens ab den 1890er Jahren nicht Schritt halten könnte. Die Autoren der zwischen 1890 und 1914 entstandenen Lehrbücher, so Molnár, versuchten verzweifelt an der Praxis der Harmonielehre des 19. Jahrhunderts festzuhalten. »Diese Werke«, so Molnár, »wie die Harmonielehrbücher von Capellen oder Schönberg, sind traurige Beispiele für die bisherige Auflösung der Theorie der Harmonik. Das Bemühen dieser Werke, »normale« Akkordbeziehungen mit der Harmonik der neuen Musik in Einklang zu bringen, hat dazu

83 Vgl. ebd., 160–161.

84 Bárdos 1961, 109f.

85 Kurth 1920, 19.

86 »A történelmileg kialakult kapcsolatokat egyéniségének megfelelően használja fel.« (Szelényi 1960, 3)

87 Molnár 1922a, 82.

geführt, dass weder die Grundlagen der Musik des 19. Jahrhunderts noch die Phänomene der neuen Musik ausreichend erörtert werden.«⁸⁸

Molnárs Idee, die Wiener Klassik sei ein paradigmatischer Stil und daher ausschließlich in der Lehre zu verwenden, steht in engem Zusammenhang mit dem von ihm nach dem Ersten Weltkrieg formulierten Klassizismusideal.⁸⁹ Kodály reagierte mit vorsichtig-skeptischer Abgrenzung auf dieses Konzept seines Schülers, was eventuell erklärt, warum sich seine Harmonielehre näher an der von Molnár abgelehnten »Harmonielehre zwischen Stilen« bewegte, da er sich auf verschiedene Modelle aus der Musikgeschichte von Beethoven bis César Franck bezog. Nur Molnárs besondere ästhetische Vision kann der Grund dafür sein, warum sich seine sonst zu Unrecht vergessene Harmonielehre so grundlegend von Kodálys Lehrmethode unterscheidet. Das primäre Ziel von Molnárs für Instrumentalmusiker*innen zusammengestelltem Lehrbuch war die Entwicklung analytischer Fähigkeiten und des musikalischen Gehörs, weniger ein einheitliches Stilgefühl oder tonsetzerische Geschicklichkeit, die eher für Komponistinnen und Komponisten wichtig sind. Als Molnár die verschiedenen Zielgruppen seines Buchs vor Augen hatte, folgte er Johann Schreyers *Harmonielehre*, wie er selbst es in einer Anmerkung erwähnte.⁹⁰

KODÁLYS STUDIUM ÄLTERER HARMONIELEHREN

Die theoretischen Arbeiten der Kodály-Schule scheinen nur teilweise von Kodály beeinflusst zu sein. Auf die Herkunft aus dessen Lehre verweist das Sammeln von idiomatischen Wendungen ebenso wie die Schwerpunktsetzung bei den Akkordbeziehungen und die stilgeschichtliche Differenzierung, aber keiner dieser Aspekte wird systematisch entwickelt oder kommt ausschließlich zur Anwendung. Wenn nun versucht wird, die Quellen und Modelle für Zoltán Kodálys Harmonielehre zu bestimmen, gelangt man zu ähnlichen Ergebnissen. Neben dem Handbuch von August Halm und Ernst Kurths *Romantischer Harmonik* enthält Kodálys Bibliothek die Lehrwerke von Ernst Friedrich Richter, Kaspar Jacob Bischoff, Arnold Schönberg und Georg Capellen.⁹¹ Aus Kodálys Anmerkungen in August Halms Bibliographie geht hervor, dass er die in der Bibliothek der Budapester Musikakademie vorhandenen Lehrbücher von Johann Schreyer, Rudolf Louis und Ludwig Thuille gelesen hat.⁹² Dank einer Kodály-Notiz wissen wir zudem, dass sein Professor an der Budapester Musikakademie, Hans Koessler, nach den, wie Kodály formulierte, »sehr dogmatischen« Ideen von Moritz Hauptmann unterrichtete.⁹³

Bei der Interpretation von Kodálys Studium harmonischer Lehrwerke muss klar zwischen denjenigen Büchern unterschieden werden, die ihm als Studenten die eigene Bildung erleichtert haben, und jenen, die er später für den Unterricht an der Musikakademie verwendet hat. Daher ist es erforderlich, eine Chronologie seiner Lektüre zu erstellen. Seine frühen Lektüren können Ausgangspunkte seines Komponierens gewesen sein und

88 Ebd., 81.

89 Zu Molnárs Theorie des neuen Klassizismus vgl. Dalos 2002, 191 f.

90 Vgl. Molnár 1931, 63; Schreyer 1905.

91 Richter 1895 (Kodály Archiv Kkt. 2107), Bischoff 1890 (Kodály Archiv Kkt. 4392), Schönberg 1911 (Kodály Archiv Kkt. 2078), Capellen 1908 (Kodály Archiv 2563), Capellen o.J. (Kodály Archiv 2566).

92 Schreyer 1905 (Bibliothek der Franz Liszt Akademie K. 977), Louis/Thuille 1907.

93 Vargyas 1989, 119 f.; Hauptmann 1853.

sein harmonisches Denken direkt beeinflusst haben, während er die späteren bereits nach Erarbeitung gewisser Prinzipien zur Hand nahm, bewertete und gegebenenfalls entsprechend verwendete. Für seinen Unterricht bezog er daraus offensichtlich nur solche Elemente, die in sein eigenes künstlerisch-pädagogisches Konzept passten.

Sein erstes Buch über Harmonielehre, das Werk von Ernst Friedrich Richter, erhielt er zu seinem fünfzehnten Geburtstag als Geschenk. Auf dem Titelblatt steht der Eintrag »Kodály Z. XII./16. 1897«. Wie die handschriftlichen Daten und Doppellinien am Ende jedes Kapitels belegen, arbeitete er die Lektionen rasch durch. Dass er den Stoff des Buchs sogar zweimal durchnahm, indiziert nicht nur die häufige Doppeldatierung, sondern auch der gelegentliche »Rep«-Vermerk [Repetition]. Außerdem geht aus den Datierungen hervor, dass sich Kodály unmittelbar nach Erhalt des Lehrbuchs, also im Schuljahr 1897/1898, zwischen dem 20. Dezember und dem 27. September damit befasste. Zum zweiten Mal arbeitete er es im Schuljahr 1899/1900 – ab dem 30. Oktober – durch, um sich auf die Aufnahmeprüfung an der Musikakademie vorzubereiten.⁹⁴

Das Buch selbst half dem jungen Autodidakten bei der Aneignung von Grundlagen der Harmonielehre, denn es behandelt nach traditionellem Aufbau die wichtigsten Regeln und Phänomene auf diesem Gebiet. Gleichwohl fällt auf, wie kritisch der junge Kodály von Beginn an das Lehrwerk las und mit welcher akribischen Sorgfalt er Richters Aussagen überprüfte, seien es Regeln der Stimmführung, das Verbot der Verdoppelung von Leittönen oder mögliche Fehlinterpretationen von Musikkulturzitaten. Auf beredete Weise kommentierte er mit Einfügungen oder Ausrufezeichen, die er nicht mehr nur neben den Grundregeln anbrachte, sondern überhaupt bei Sätzen und Aussagen, die ihn zum Zeitpunkt der Lektüre besonders interessierten. Die meisten seiner Vermerke beziehen sich auf Richters seltene Bemerkungen über die harmonischen Eigenschaften neuer Musik, wie übermäßige Akkorde oder »spekulative« Akkordbeziehungen, die eine Schlüsselrolle bei der Modulation spielen.⁹⁵ Aus all dem wird klar ersichtlich, dass sich Kodály bereits beim Erlernen der Grundlagen der Harmonielehre für Phänomene neuer Musik interessierte.

Deshalb faszinierte ihn das Lehrbuch von Kaspar Jacob Bischoff, das er am 24. Januar 1898 als Geschenk erhielt, in besonderer Weise.⁹⁶ Dass er Bischoffs und Richters Bücher miteinander verglich, geht aus einer Notiz in Richters Abhandlung hervor, in der Kodály neben eine Passage zur Charakterisierung der Modulation den Namen von Bischoff notierte.⁹⁷ Bischoffs kontemplativ-analytisches Lehrbuch war zwar weniger systematisch aufgebaut als das von Richter, doch es erwies sich in Bezug auf die moderne Musik als wesentlich gegenwartsnäher. Beispiele aus der Musikkultur zitiert Bischoff nicht, stellt dafür aber als Vorbild einen bestimmten Komponisten, Richard Wagner, vor, da er annimmt, dass jeder, der den Weg der neuen Musik beschreiten wolle, sich an Wagner orientieren solle. Kodály's frühzeitige Orientierung an zeitgenössischer Musik zeigt sich auch daran, dass er in Bischoffs Buch die drei zentralen Hinweise auf Wagner unterstrich.⁹⁸

Die Thesen dieses Lehrbuchs haben Kodály's Denken auch in weiteren Punkten entscheidend beeinflusst. Beispielsweise diskutiert Bischoff Durchgangsnoten und Verzie-

94 Kodály's Marginalien: Richter 1895, 5, 8, 16, 21, 27, 34, 42, 47, 52, 59, 66, 98, 129, 132, 140, 158, 178, 216, 221.

95 Ebd., 32, 72.

96 Bischoff 1890.

97 Richter 1895, 140.

98 Bischoff 1890, 93, 181, 188.

rungen bereits in der frühesten Unterrichtsphase und widmet ein komplettes Kapitel zu Beginn des Buchs den Vorhalten.⁹⁹ Diese Elemente bereiten laut Bischoff nicht primär die Harmonielehre vor, sondern den damit eng verwandten Kontrapunkt. Außerdem macht der Autor die Lernenden frühzeitig mit Modulationsverfahren vertraut. Er gibt einen Einstieg in die diatonische Modulation in der Form, in der sie im Manuskript von Irma Bors erscheint – d.h. bereits bei der Darstellung von Grundakkorden noch vor den Umkehrungen – und schließt umgehend mit den sequenzierenden Modulationen an. Bischoff empfiehlt dieses Modulationsverfahren gerade deshalb, weil es – im Gegensatz zur Modulation mit verminderten Septimen, die geringe Schwierigkeiten bereiten würden – die Lernenden zu anspruchsvoller intellektueller Arbeit zwingt.¹⁰⁰

Kodály folgt Bischoffs Ideen auch insofern, als er Harmonik als ein System von Akkordbeziehungen begreift. Bischoff weist u.a. auf charakteristische harmonische Wendungen hin. So werden zum Beispiel im Zusammenhang mit enharmonischen Modulationen die verschiedenen Möglichkeiten der Auflösung von verminderten Septakkorden in 16 verschiedene Tonarten aufgeführt mit dem Hinweis, dass die Schreibweise in erster Linie die Auflösungsrichtungen bestimme.¹⁰¹

Bischoffs Harmonielehre ist daher überhaupt kein traditionelles Lehrbuch: Er führt die verschiedenen Akkordtypen nur sehr allmählich ein, spricht nicht über ihre Umkehrungen, und thematisiert erst in der Mitte des Buchs, auf Seite 272, die Vierklänge. Zugleich führt er Verzierungen und modulierende Sequenzen frühzeitig in den Lehrgang ein. Der Zweck dieser Übungen besteht vor allem darin, aus der Harmonielehre eine echte Kompositionslehre zu machen, zu der neben harmonischem Denken ebenso der Kontrapunkt wie die Figurationslehre gehören. Bischoff verzichtet auf Regeln zum Gebrauch von Akkorden oder Akkordbeziehungen, weil sie aus seiner Sicht die kompositorische Fantasie nicht befördern.¹⁰² Er wirft eher Fragen und Probleme auf, um zu verstehen, wofür und wie ein Akkord verwendet werden kann. Unter diesem Gesichtspunkt war sein Werk das wichtigste Modell für Kodály's »tendenzielle« Harmonielehre.

Auch wenn Kodály offenkundig zentrale Prinzipien seiner Harmonielehre aus Bischoffs Lehrbuch herausfilterte, konnte dieses in erster Linie theoretische Werk kein Beispiel dafür geben, wie der Unterricht Stunde um Stunde didaktisch gestaltet werden könnte. Zu Beginn seiner Unterrichtstätigkeit musste er sich nach Lehrbüchern umsehen, die ihm auch dafür als Vorbild dienen konnten. Das 1905 erschienene Lehrbuch von Johann Schreyer, zugleich das Vorbild für Antal Molnár, konnte Kodály mit pädagogischem Gewinn lesen. Schreyers Ansatz, die Lehre anhand von ausgewählten klassischen Musikbeispielen und einer auf diese ausgerichtete Noten- und Höranalyse aufzubauen, erschien ihm schlüssig und nachahmenswert. Allerdings konnte er wegen des völligen Fehlens didaktischer Struktur, genau wie im Falle von Bischoffs Lehrbuch, das Curriculum für seine Studierenden nicht allein auf Schreyers Buch aufbauen. Auch August Halms eher wissenschaftlich als pädagogisch orientierte *Harmonielehre* war für Kodály nicht als Modell verwendbar, da sich dieses Werk primär auf den ›harmonischen Diskurs‹ der damaligen Zeit konzentrierte und demnach für die Grundausbildung eher ungeeignet war.

99 Bischoff 1890, 48–52, 67–71.

100 Vgl. ebd., 159 f.

101 Vgl. ebd., 331.

102 Vgl. ebd., 272.

Das modernste Lehrbuch aus dem ersten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts, die *Harmonielehre* von Rudolf Louis und Ludwig Thuille, war das einzige, das aus Kodály's Sicht erfolgreich die Prinzipien des neuen harmonischen Denkens mit einer traditionellen Harmonielehre und einem intelligenten didaktischen Konzept verknüpfte. Kodály entnahm vieles aus diesem Buch, das – ganz traditionell – in zwei Hauptkapitel (Diatonik und Chromatik/Enharmonik) unterteilt ist und ausgehend von Hauptdreiklängen immer komplexer werdende Akkordbildungen behandelt. Es unterscheidet sich von der traditionellen Harmonielehre des frühen 20. Jahrhunderts dadurch, dass es Vorhalte und Nebentöne schon von Anfang an präsentiert. So etwas wie Kodály's Prinzip der musikalischen Anwendbarkeit spiegelt sich auch darin wider, dass sich die Autoren immer wieder die Frage stellen, welche Rolle die behandelten Akkorde in der gegebenen Akkordbeziehung spielen und in welchem musikalischen Zusammenhang sie auftreten. Im letzten Kapitel ist eine Reihe von Beispielen charakteristischer Akkordbeziehungen aufgeführt.¹⁰³

Darüber hinaus untersucht das Lehrbuch von Rudolf Louis und Ludwig Thuille, wie alterierte Akkorde zur Erweiterung der Tonalität beitragen können. Deshalb behandelt der Lehrgang besondere Tonleitern wie die Dur-Moll- und Moll-Dur-Skala sowie die damals als ›Zigeuner-Tonleitern‹ bezeichneten, und werden Alterationen so ausführlich erörtert. Im Gegensatz zu Kodály teilt das Buch die Alterationen in nur vier Gruppen ein (Nebendominanten, übermäßige Sextakkorde, Neapolitanische Sextakkorde und spezielle Alterationen), aber es diskutiert, genau wie Kodály im Manuskript von Irma Bors, die Alterationen der Subdominantregion (übermäßige Sextakkorde, Neapolitanischer Sextakkord) am detailliertesten. Die Erklärungen und Beispiele des Buchs finden sich an vielen Stellen in Bors' Manuskript wieder. Ein bestimmter Typus von alterierten Akkorden liefert die deutlichsten Indizien dafür, dass Kodály das Lehrwerk von Louis und Thuille als Vorbild für den eigenen Unterricht verwendete. In Bors' Manuskript wird eine Akkordfamilie behandelt, die Kodály der Kategorie »Alterationen mit erniedrigtem Leitton« [»leszállított vezetőhangú alterációk«] zuordnet,¹⁰⁴ die aber eher Moll-Formen einiger Dur-Akkorde impliziert.

Kodály's Bibliothek enthält auch die Harmonielehrbücher zweier zeitgenössischer Autoren, nämlich die von Georg Capellen und Arnold Schönberg. Die beiden Schriften von Capellen (*Fortschrittliche Harmonie- und Melodielehre* und *Ein neuer exotischer Musikstil*)¹⁰⁵ dürften Kodály vor allem deshalb beschäftigt haben, weil sie neben der neuen harmonischen Terminologie, die Capellen einführen wollte, spezielle, von ihm als »exotisch« bezeichnete Skalen und ihre Harmonisierungsmethoden erforschte, die ebenfalls ein brennendes Problem für Kodály, der in seinen Werken ungarische ›Volkslieder‹ verwendete, darstellten. Deshalb unterstrich er auch Capellens Schlagwort: »Los vom Leitton!«¹⁰⁶ Dennoch hatte er offenbar eine ziemlich abschätzigende Meinung über dieses Lehrbuch, was die häufigen Fragezeichen und solche Randanmerkungen wie »Ach! Ach!« nahelegen. Kodály hat sogar den Titel des Buches am Titelblatt mit Feder ergänzt: *Fortschrittliche* »und antikontrapunktische« *Harmonie- und Melodielehre* »für das Klavicimbel«. Und eine Notiz am Ende des Buches beweist, dass Kodály den Autor als Dilettanten

103 Louis/Thuille 1907, 320–343.

104 Bors o. J., 244–459.

105 Capellen 1908 und o. J.

106 Capellen 1908, 170 f. S. dazu außerdem Kodály's Aufsatz aus dem Jahre 1917: »Pentatonik in der ungarischen Volksmusik« (Kodály 1964 II/b, 75).

rubrizierte. Hier erklärt Capellen zur Verteidigung seiner eigenen Theorie, wie oft Neuern Dilettantismus vorgeworfen werde. Kodály macht an diesem Punkt eine ironische Bemerkung: »Vive Capell.[en] der wirk.[liche] Neuerer!«¹⁰⁷

In Arnold Schönbergs *Harmonielehre* von 1911 findet sich eine entsprechende Kritik an Georg Capellens Schriften.¹⁰⁸ Und dies ist nicht die einzige Parallele, die sich zwischen Schönbergs und Kodály's Ideen ziehen lässt. Es kann jedoch nicht nachgewiesen werden, dass Kodály Schönbergs Lehrbuch, das er in seiner Bibliothek aufbewahrte, tatsächlich gelesen hat: Die Bleistiftunterstreichungen in diesem Exemplar reichen nicht aus, um festzustellen, von wem sie stammen, und das Exlibris verweist auf einen anderen Besitzer. Auffällig ist jedoch die Ähnlichkeit vieler Gedanken, die die beiden Komponisten über die Harmonielehre äußerten.

Kodály stimmte mit Schönberg darin überein, dass die Hauptaufgabe der Harmonielehre als Vorschule der Kompositionslehre darin bestehe, den Studierenden dabei zu helfen, die Anwendung der Akkordbeziehungen und überhaupt das harmonische Denken im Ganzen zu durchdringen. Aus diesem Grund legte Kodály viel Wert auf die Analyse und Darstellung von Akkordbeziehungen, beispielsweise von Klängen, die zwischen solchen Akkorden auftreten, die aus der Perspektive traditioneller Tonalität keine Beziehung zueinander haben. Kodály nannte einen derartigen Akkord und seine Verwendung nach dem Manuskript von Irma Bors »Zwischenakkord« oder »keinen echten Trugschluss« [»nem igazi álzárlat«]. Schönberg stellte wie Kodály die einzelnen Akkordbeziehungen detailliert und in tabellarischer Übersicht dar.¹⁰⁹ Mit seinen zahlreichen Beispielen für Akkordverbindungen und Sequenzen wollte Schönberg wie Kodály vor allem eine Handreichung zu differenzierten Modulationswegen und deren musikalischen Wirkungen geben. Er betonte auch das Prinzip, dass Akkorde oft aus dem unerwarteten Zusammentreffen verschiedener Stimmen resultieren,¹¹⁰ und schließlich sah auch Schönberg alterierte Akkorde als prägende Elemente eines neuen harmonischen Denkens an.

Die Parallelen zwischen Schönbergs und Kodály's harmonischem Denken ergeben sich nur zum Teil aus der gemeinsamen österreich-ungarischen Tradition von Musiktheorie und Kompositionslehre, in der beide aufgewachsen waren. Als Grund für die Ähnlichkeiten kann der Diskurs über die harmonischen Prinzipien der neuen und neuesten Musik bezeichnet werden, in den sie beide als aktive Teilnehmer ihre Auffassungen einbrachten, um diese – bereichert um ihre Erfahrungen als Komponisten – in ihre Harmonielehren zu integrieren. Die wichtigsten Lehrbücher der Jahrhundertwende, die vor allem auf die Erneuerung der Harmonielehre abzielen – die Werke von Kaspar Jacob Bischoff, Georg Capellen, August Halm, Rudolf Louis und Ludwig Thuille sowie Johann Schreyer – ebneten in der Tat den Weg zu einer radikalen Wende bei der Behandlung der Harmonik nach Wagners *Tristan* im Musiktheorie- und Kompositionsunterricht. Damit bereiteten sie den Boden für die Innovationen Ernst Kurths wie auch für die theoretischen Werke von Komponistinnen und Komponisten, die diesen Diskurs aufgriffen und ihn dokumentierten, wie Arnold Schönbergs *Harmonielehre* oder Zoltán Kodály's »tendenzielle« Theorie der idiomatischen Wendungen, die nur fragmentarisch aus dem Manuskript von Irma Bors und Kodály's Lektüren der Musiktheorie seiner Zeit rekonstruiert werden kann.

107 Capellen 1908, 189.

108 Schönberg 1911, 441.

109 Ebd., 9f. und 44f.

110 Vgl. ebd., 37.

Literatur

- Balázs, Béla (1982), *Napló. 1903–1914* [Tagebuch. 1903–1914], Budapest: Magvető.
- Bárdos, Lajos (1949), »A modális összhangzattan alapjai« [Die Grundlagen der modalen Harmonielehre], *Magyar Kórus* 19/2, 1598–1604.
- Bárdos, Lajos (1961), *Modális harmóniák. Adalékok a reneszánsz műzene összhangzattanához, elsősorban Palestrina énekkari művei alapján* [Modale Harmonien. Beiträge zur Harmonielehre der Renaissance, vorwiegend aufgrund der vokalen Werke von Palestrina], Budapest: Zeneműkiadó.
- Bárdos, Lajos (1969), »Modális harmóniák Liszt műveiben« [Modale Harmonien in Liszts Werken], in: ders., *Harminc írás a zene elméletének és gyakorlatának különböző kérdéseiről. 1929–1969* [Dreißig Schriften über verschiedene Fragen der Theorie und Praxis der Musik. 1929–1969], Budapest: Zeneműkiadó, 129–166.
- Bárdos, Lajos (1975a), »Ferenc Liszt, the Innovator«, *Studia Musicologica* 17, 3–38.
- Bárdos, Lajos (1975b), *Romantikus harmóniák* [Romantische Harmonien], Budapest: Népművelési Propaganda Iroda.
- Bárdos, Lajos (1976), *Liszt Ferenc, a jövő zenésze* [Franz Liszt, Musiker der Zukunft], Budapest: Akadémiai.
- Bárdos, Lajos (1978), »Die volksmusikalischen Tonleitern bei Liszt«, in: *Franz Liszt. Beiträge von ungarischen Autoren*, hg. von Klára Hamburger, Budapest: Corvina, 168–196.
- Bónis, Ferenc (Hg.) (1994), *Így láttuk Kodályt* [So sahen wir Kodály], Budapest: Püski.
- Bischoff, Kaspar Jacob (1890), *Harmonielehre*, Mainz: Diemer.
- Bors, Irma (o.J.) *Notizen von Zoltán Kodály's Harmonielehre. Photokopie*, Budapest: Kodály Archiv.
- Bussler, Ludwig (1867), *Praktische Harmonielehre*, Berlin: Habel.
- Capellen, Georg (1908), *Fortschrittliche Harmonie- und Melodielehre*, Leipzig: Kahnt.
- Capellen, Georg (o.J.), *Ein neuer exotischer Musikstil*, Stuttgart: Carl Grüninger.
- Dahlhaus, Carl (1984), *Die Musiktheorie im 18. und 19. Jahrhundert*, Teil 1: *Grundzüge einer Systematik*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Dalos, Anna (2002), »Folklorisztikus nemzeti klasszicizmus«. Egy fogalom elméleti forrásairól« [Folkloristischer nationaler Klassizismus. Über die theoretischen Quellen eines Begriffs], *Magyar Zene* 50/2, 191–198.
- Dalos, Anna (2020), *Zoltán Kodály's World of Music*, Oakland (CA): University of California Press.
- Dexroth, Dieter (1971a), *Arnold Schönberg als Theoretiker der tonalen Harmonik*, Phil. Diss., Universität Bonn.
- Dexroth, Dieter (1971b), »Zum Theoretiker Schönberg – Anmerkungen zur Harmonielehre 1911«, in: *Bericht über den Internationalen Musikwissenschaftlichen Kongress Bonn 1970*, hg. von Carl Dahlhaus, Hans-Joachim Marx, Magda Marx-Weber und Günther Massenkeil, Kassel: Bärenreiter, 288–293.

- Federhofer, Hellmut (1981), *Akkord und Stimmführung in den musiktheoretischen Systemen von Hugo Riemann, Ernst Kurth und Heinrich Schenker*, Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften.
- Forte, Allen (1987), »Liszt's Experimental Idiom and Music of the Early Twentieth Century«, *19th-Century Music* 10/3, 209–228.
- Gábor, Lilla (1986), »Kodály pedagógiájának nyomában – Kerényi György és Bors Irma visszaemlékezései« [Im Gefolge von Kodály's Pädagogik – die Erinnerungen von György Kerényi und Irma Bors], in: *A Kodály Intézet évkönyve III.*, hg. von Mihály Ittész, Kecskemét: Kodály Intézet, 28–38.
- Gárdonyi, Zoltán (1942), »Kodály, a zenepedagógus« [Kodály, der Musikpädagoge], *Magyar Zenei Szemle* 2/12, 327–334.
- Gárdonyi, Zoltán (1969), »Neue Tonleiter-Sequenztypen in Liszts Frühwerken«, *Studia Musicologica* 11, 169–199.
- Halm, August (1902), *Harmonielehre*, Leipzig: Göschen.
- Hauptmann, Moritz (1853), *Die Natur der Harmonik und der Metrik. Zur Theorie der Musik*, Leipzig: Breitkopf & Härtel.
- Járdányi, Pál (1955), »Az újító, a felfedező« [Der Neuerer, der Entdecker], *Új Zenei Szemle* 6/9, 23 f.
- Kardos, István (1949), »Új zeneelmélet felé. Néhány megfigyelés a mai zenei szerkesztésről« [In Richtung einer neuen Musiktheorie. Einige Beobachtungen über die Konstruktion der Neuen Musik], *Zenei Szemle* 2/2, 72–80.
- Kazacsay, Tibor (1944), *Az új zene összhangzattana* [Die Harmonielehre der Neuen Musik], Budapest: Királyi Magyar Egyetemi Nyomda.
- Kerényi, György (1942), »Kodály és a zenei magyarság« [Kodály und das musikalische Ungarntum], *A Zene* 24/3, 40 f.
- Kesztler, Lőrinc (1928), *Összhangzattan. A klasszikus zene összhangrendjének elmélete* [Harmonielehre. Die Theorie der Harmonik der klassischen Musik], Budapest: Rozsnyai.
- Kodály Zoltán (1964 I/a), »A zenei írás-olvasás módszertana. Előszó Szőnyi Erzsébet könyvéhez« [1954] [Die Methode des musikalischen Schreibens und Lesens. Vorwort zu Erzsébet Szőnyis Buch], in: ders., *Visszatekintés. Összegyűjtött írások, beszédek, nyilatkozatok*, Bd. 1, hg. von Ferenc Bónis, Budapest: Zeneműkiadó, 292–295.
- Kodály, Zoltán (1964 I/b), »Ki a jó zenész? Beszéd a Zeneművészeti Főiskola 1953. évi tanévzáró ünnepélyén« [1953] [Wer ist ein guter Musiker? Vortrag an der Musikhochschule], in: ders., *Visszatekintés. Összegyűjtött írások, beszédek, nyilatkozatok*, Bd. 1, hg. von Ferenc Bónis, Budapest: Zeneműkiadó, 271–285.
- Kodály, Zoltán (1964 I/c), »Reflexiók a zeneoktatás reformtervezetéhez. Felszólalás a Zeneművész Szövetség Pedagógiai Szakosztályának ülésén« [1952] [Reflexionen über den Reformplan des Musikunterrichts. Referat bei der Sitzung der Musikpädagogischen Abteilung des Musikerverbandes], in: ders., *Visszatekintés. Összegyűjtött írások, beszédek, nyilatkozatok*, Bd. 1, hg. von Ferenc Bónis, Budapest: Zeneműkiadó, 252–256.
- Kodály, Zoltán (1964 I/d), »Zenei belmisszió« [1934] [Musikalische innere Mission], in: ders., *Visszatekintés. Összegyűjtött írások, beszédek, nyilatkozatok*, Bd. 2, hg. von Ferenc Bónis, Budapest: Zeneműkiadó, 48–50.

- Kodály, Zoltán (1964 II/a), »Bartók Béla« [1921], in: ders., *Visszatekintés. Összegyűjtött írások, beszédek, nyilatkozatok*, Bd. 2, hg. von Ferenc Bónis, Budapest: Zeneműkiadó, 426–434.
- Kodály, Zoltán (1964 II/b), »Ötfokú hangsor a magyar népzeneben« [1917] [Pentatonik in der ungarischen Volksmusik], in: ders., *Visszatekintés. Összegyűjtött írások, beszédek, nyilatkozatok*, Bd. 2, hg. von Ferenc Bónis, Budapest: Zeneműkiadó, 65–75.
- Kodály, Zoltán (1989a), »Az eredményes zenetanulásról. Nyilatkozat« [1957] [Über das effektive Musiklernen. Ein Manifest], in: ders., *Visszatekintés. Hátrahagyott írások, beszédek, nyilatkozatok*, Bd. 3, hg. von Ferenc Bónis, Budapest: Zeneműkiadó, 83 f.
- Kodály, Zoltán (1989b), »Dartmouth kerekasztalánál. Felszólalások« [1965] [Beim runden Tisch in Dartmouth. Ansprache], in: ders., *Visszatekintés. Hátrahagyott írások, beszédek, nyilatkozatok*, Bd. 3, hg. von Ferenc Bónis, Budapest: Zeneműkiadó, 146–148.
- Kodály, Zoltán (1989c), »Utam a zenéhez« [1966] [Mein Weg zur Musik], in: ders., *Visszatekintés. Hátrahagyott írások, beszédek, nyilatkozatok*, Bd. 3, hg. von Ferenc Bónis, Budapest: Zeneműkiadó, 537–572.
- Kurth, Ernst (1917), *Grundlagen des linearen Kontrapunkts. Einführung in Stil und Technik von Bach's melodischer Polyphonie*, Bern: Max Drechsel.
- Kurth, Ernst (1920), *Romantische Harmonik und ihre Krise in Wagners »Tristan«*, Berlin: Max Hesse.
- Lendvai, Ernő (1969), *Über die Formkonzeption Bartóks*, Budapest: Akadémiai.
- Lendvai, Ernő (1995), *Symmetrien in der Musik. Einführung in die musikalische Semantik*, Kecskemét: Kodály Intézet.
- Ligeti, György (1955), »Megjegyzések a bartóki kromatika kialakulásának egyes feltételeiről«, *Új Zenei Szemle* 6/9, 41–44. Deutschsprachige Ausgabe: Ligeti, György (2007), »Zur Chromatik Bartóks«, in: ders., *Gesammelte Schriften*, Bd. 1, hg. von Monika Lichtenfeld, Mainz: Schott, 295–301.
- Louis, Rudolf / Ludwig Thuille (1907), *Harmonielehre*, Stuttgart: Carl Grüninger.
- McCreless, Patrick (1983), »Ernst Kurth and the Analysis of the Chromatic Music of the Late Nineteenth Century«, *Music Theory Spectrum* 5, 56–75.
- Molnár, Antal (1922a), »Új összhangzattant! I.« [Eine neue Harmonielehre I.], *Zenei Szemle* 5/7–8, 80–82.
- Molnár, Antal (1922b), »Új összhangzattant! II.« [Eine neue Harmonielehre II.], *Zenei Szemle* 5/11–12, 116–118.
- Molnár, Antal (1931), *Összhangzattan mint melléktárgy. Iskolai és magánhasználatra az I. akadémiai osztály tanulói számára* [Harmonielehre als Nebenfach. Für Schul- und Privatverwendung der Studenten des ersten akademischen Klassen], Budapest: Dante.
- Molnár, Antal (1953), *Összhangzattani példák a romantikus zeneirodalomból* [Harmonielehre. Beispiele aus der romantischen Musikkultur], Budapest: Zeneműkiadó.
- Moravcsik, Géza (Hg.) (1908), *Az Országos M. Kir. Zene-Akadémia évkönyve az 1907–1908-iki tanévről* [Jahrbuch der Staatlichen Ungarischen Königlichen Musikakademie aus dem Jahre 1907–1908], Budapest: Athenaeum.

- Nadeau, Roland (1979), »Debussy and the Crisis of Tonality«, *Music Educators Journal* 66/1, 69–73.
- Richter, Ernst Friedrich (1895), *Lehrbuch der Harmonie. Praktische Anleitung zu den Studien in derselben zunächst für das Königl. Konservatorium der Musik zu Leipzig. Ergänzt von Alfred Richter*, Leipzig: Breitkopf & Härtel.
- Samson, Jim (1988), *Music in Transition. A Study of Tonal Expansion and Atonality. 1900–1920*, New York: Norton.
- Schönberg, Arnold (1911), *Harmonielehre*, Leipzig/Wien: Universal Edition.
- Schreyer Johann (1905), *Harmonielehre*, Dresden: Holzer & Pahl.
- Szabó, Ferenc (1965), »Előszó« [Vorrede], in: István Szelényi, *A romantikus zene harmóniavilága* [Die Harmoniewelt der romantischen Musik], Budapest: Zeneműkiadó, 5 f.
- Szelényi, István (1927), *Rendszeres modulációtan* [Systematische Modulationslehre], Budapest: Modern Magyar Muzsikusok.
- Szelényi, István (1942), »Újabb harmónia-rendszerek« [Neue harmonische Systeme], *Énekszó* 9/5, 909–915.
- Szelényi, István (1955), »Bartók zenéjének törvényszerűsége« [Die Gesetzmäßigkeit von Bartóks Musik], *Új Zenei Szemle* 6/9, 26–41.
- Szelényi, István (1956), »Hangnem nélküli Bagatell« [Bagatelle ohne Tonart], *Új Zenei Szemle* 7/9, 3–7.
- Szelényi, István (1960), *Gyakorlati modulációtan. Stílustörténeti alapon* [Praktische Modulationslehre. Aufgrund einer Stilgeschichte], Budapest: Zeneműkiadó.
- Szelényi, István (1961), »Az ismeretlen Liszt« [Der unbekannte Liszt], *Magyar Zene* 1/9, 11–25.
- Szelényi, István (1965), *A romantikus zene harmóniavilága* [Die Harmoniewelt der romantischen Musik], Budapest: Zeneműkiadó.
- Vargyas, Lajos (Hg.) (1989), *Közélet, vallomások, zeneélet. Kodály Zoltán hátrahagyott írásai* [Öffentliches Leben, Bekenntnisse, Musikleben. Zoltán Kodály's posthume Schriften], Budapest: Szépirodalmi.
- Vargyas, Lajos (Hg.) (1993), *Magyar zene, magyar nyelv, magyar vers. Kodály Zoltán hátrahagyott írásai* [Ungarische Musik, ungarische Sprache, ungarische Poesie. Zoltán Kodály's posthume Schriften], Budapest: Szépirodalmi.
- Wagner, Richard (1914), *Über das Dirigieren* [1867], Leipzig: Insel.

© 2021 Anna Dalos (dalos.anna@abtk.hu)

BTK Zenetudományi Intézet [Institut für Musikwissenschaft; Forschungszentrum für die Geisteswissenschaften; Budapest]

Dalos, Anna (2021), »Zoltán Kodály's Harmonielehre – ein Rekonstruktionsversuch« [Zoltán Kodály's Harmonic Theory - a Reconstruction Attempt], *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie* 18/2, 149–172.
<https://doi.org/10.31751/1152>

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



eingereicht / submitted: 04/09/2021

angenommen / accepted: 16/10/2021

veröffentlicht / first published: 30/12/2021

zuletzt geändert / last updated: 23/07/2022

“Du meine Seele, du mein Herz”

Self, Other, and Hermaphroditic Union in the Music of Robert (and Clara) Schumann

Benedict Taylor

In einem vielzitierten Brief, den Robert Schumann im Juni 1839 an Clara Wieck schrieb, freut er sich auf ihre spätere Ehe, die er nicht nur als physische oder rechtliche Verbindung sieht, sondern als Verschmelzung von Herz und Geist, eine schöpferische und geistige Durchdringung. »Wir werden auch vieles unter unseren beiden Namen veröffentlichen« schreibt Schumann, »die Nachwelt soll uns als ein Herz und eine Seele betrachten und nicht herausfinden, was von dir und was von mir ist.« Dieser Artikel untersucht das Verschwimmen des Subjekts in der Musik der Schumanns, insbesondere den fließenden Übergang zwischen dem Selbst und dem Anderen und das Potenzial, beides zu vereinen. Dieser Gedanke ist von besonderer Bedeutung in Bezug auf das Problem des gespaltenen Ich, das das idealistische und romantische Denken durchzog. Durch die Verschmelzung des Selbst mit einem Anderen könnte das individuelle Subjekt die scheinbar unüberbrückbaren Spaltungen in seiner eigenen Konstitution überwinden, ein Prozess der Selbstreflexion im Anderen, der zur vollständigen Kenntnis des Selbst führen kann. Eine solche Dynamik ist implizit in den virtuellen Persönlichkeiten einiger Instrumentalwerke Robert Schumanns enthalten, wird aber darüber hinaus in mehreren Liedersammlungen explizit thematisiert. In *Liebesfrühling*, einem bemerkenswerten Beispiel für die schöpferische Zusammenarbeit zwischen den frisch verheirateten Robert und Clara Schumann, wird das Thema der verschwimmenden Gender-Unterschiede und der hermaphroditischen Vereinigung im Text auffällig in den Vordergrund gestellt und in der Vertonung reflektiert. Auch andere Lieder wie z. B. aus *Frauenliebe und Leben*, *Myrthen* und dem Eichendorff-*Liederkreis* deuten darauf hin, dass der Weg zum Selbstbewusstsein im virtuellen Subjekt der Musik offenbar durch die gegenseitige Reflexion von Selbst und Anderem ermöglicht wird.

In a much-cited letter Robert Schumann wrote to Clara Wieck in June 1839, he looks forward to their eventual marriage, one that not only is a physical or legal union but a fusion of heart and mind, a creative and spiritual interpenetration. “We will also publish many things in both our names,” Schumann writes; “posterity should regard us as one heart and one soul and not find out what is by you and what is by me.” This article explores the blurring of subjective voice in the music of the Schumanns, specifically the fluidity between self and other, and the potential for uniting the two. This idea assumes particular significance in relation to the problem of the divided self that haunted Idealist and Romantic thought, whereby through fusing the self with an other the individual subject might overcome the seemingly irreparable divisions in its own constitution, a process of reflection-in-the-other or self-recognition that can lead to full self-knowledge. Such a dynamic is arguably implicit in the virtual personas of some of Robert Schumann’s instrumental works, but it is furthermore explicitly thematized in several song collections. In *Liebesfrühling*, a notable instance of creative collaboration between the newly married Robert and Clara Schumann, the theme of blurred gender distinctions and hermaphroditic union is conspicuously foregrounded in the text and reflected in the musical setting. And other songs from *Frauenliebe und Leben*, *Myrthen*, and the Eichendorff *Liederkreis* suggest that the path to self-consciousness in the music’s virtual subject may be enabled through the mutual reflection of self and other.

SCHLAGWORTE/KEYWORDS: Clara Schumann; gender studies; hermaphroditism; Hermaphroditismus; Johann Wolfgang von Goethe; Joseph Freiherr von Eichendorff; Lied; Marianne von Willemer; Robert Schumann

DUETS, REAL OR IMAGINED

The *Andante cantabile* of Robert Schumann's Piano Quartet, Op.47 (1842), is for its greater part given over to a lyrical theme characteristic of the composer's most unabashed flowering of romantic sentiment (Ex. 1). Given at the start to the cello, the melody is heard in the warm middle register of the (male) human voice, unmistakably vocal, the very sound of the musical self. Initially the mood is very much of a day-dreaming subject; Marshall Brown in fact references this movement as a pertinent example of the state of self-conscious reverie he finds newly emergent in music of the time.¹ But as the cello approaches the end of the melodic phrase we become aware of a new voice that has entered: the violin has taken up the melody, overlapping its extended two quarter-note upbeat with the cadential progression of the cello. As the music continues, the cello responds to its new partner by quasi-imitation a fourth lower, the two melodic lines intertwining gracefully around each other. What had started out as a solitary reverie has now unmistakably turned into a romantic duet. One subject has become two: the self has been joined by an other.

If the cello is readily associated with the male voice, the higher-pitched violin is clearly ordained to play the female partner in the musical romance that unfolds here. (For a composer for whom life and art seemed so often interlinked, not least in popular reception, such musical gendering may easily be conflated with an autobiographical scenario involving Robert and Clara Wieck, one which can quickly descend into mawkishness.)² Yet it is the feminine violin that has taken the lead, and has in fact done so right from the start of the movement.

The four opening bars present a cadential approach to the tonic B \flat decorated by a chromaticized melodic flourish in the violin that overlaps with the entry of the cello theme in measure 3; it is only with the end of the cello's phrase that the listener realizes this initial figure, related in contour to the principal theme, is essentially the tail segment of its melody. Perhaps this other voice – the voice of the other – has been gently calling the tune all along; at the very least, there is a strange symbiosis between the two musical personae.

As the movement progresses, the duetting continues between piano and viola, albeit with a syncopated variant of the theme. Already the subjects of this music have become more blurred; formerly distinct, they are heard now as something more akin to the inner reverberation of the self.³ This process is taken further in the movement's ensuing central section (mm. 48–72). Contrasting in its chordal, homophonic writing syncopated across the bar lines and hushed dynamic, this section takes up a tone of subjective interiority familiar from late Beethoven (a conspicuous influence throughout this quartet). Even more clearly we have returned to a more purely singular subject. There is only the sense of a musical self now; the other voice has disappeared.

1 Brown 1981, 695.

2 See, for instance, the strand of reception history documented by Braunschweig 2017.

3 Yonatan Malin has pertinently remarked on how such "reverberant doublings of a single voice" in Schumann's lieder create "an expansion and deepening of inwardness, a resonant space within the self." Malin 2010, 123–124.

Andante cantabile

f \rightarrow *p* \leftarrow *p*

f \rightarrow *p* *mf*

f *p*

8

mf cantabile e poco a poco cresc.

poco a poco cresc.

poco a poco cresc.

poco a poco cresc.

15

21

Ex. 1: Robert Schumann, Piano Quartet in Eb, Op. 47, third movement, opening (continued on next page)

Ex. 1 (continued from previous page)

On the return to the music of the A section, the main theme in viola is decorated with filigree sixteenth-notes in the violin tracing a delicate embroidery around the melody. Whereas the presentation in the opening section between cello and violin seemed undeniably to constitute a true duet, however, here on the reprise the effect is of an ornamented single subject amidst a web of gentle pulsations. And even when the violin and viola share the theme from m. 88 (now modified to imitation at the second, with a strong subdominant emphasis that suggests imminent formal closure), there is no longer the same romantic feeling; the lyrical continuity resulting previously from the overlapping of melodic phrases is absent too. Possibly one of the reasons for this perception is bound up with the earlier close sonorous identification of the cello's singing voice with the music's primary subject (the voice of a quasi-authorial "Schumann" as it were), for when the cello subsequently returns with the theme it had played at the movement's start there is a clear sense of return to the initial subjective persona, alongside a similar sense of formal rounding off. Now, however, its song goes unanswered: its vocal partner is missing.

But, with the cadential arrival at m. 118, a new, surprising sonority greets our ears: a low B \flat in the cello undergirds the movement's final thirteen measures. Pitched a tone lower than its lowest normal note, the cello's C string has been re-tuned during the initial stages of the reprise in order to accommodate this sound. A mundane explanation may of course be at hand for this unusual step: the movement is in B \flat , and Schumann might simply have wanted a low tonic pedal in the strings to support the piano's new canonic idea presented in the treble above (a figure prophetic, as it will turn out, of the beginning of the finale). But still, the decision is quixotic, and invites hermeneutic interpretation. In playing a note that, as Brown observes, "ordinarily does not exist," the musical subject has suddenly revealed new and unexpected depths. By finding this "ethereal fundamental," the self has ventured into unsuspected regions, initiating a decisive movement from reverie to action (the finale, prefigured at this precise point in the other instruments).⁴ In the cello's re-tuning, the musical subject has effectively re-tuned its own self in light of its experiences across the movement. It is with this return to the voice of the self, following the encounter with the voice of the romantic other, that the music has been able to attain this deepened condition of selfhood.

4 Brown 1981, 695. Brown interprets the moment as one of clarification, "as if a preconscious state were yielding to a conscious one."

In this example from the Piano Quartet, Schumann's music seems to slip at ease between its representation of a single lyrical subject and at least two distinct subjects heard interacting in musical dialogue. Such fluidity of subjective voice is indeed typical of his chamber music: a similar ambiguity may be glimpsed, for instance, in the slow movement of the Piano Trio No. 1, Op. 63 (1847). Here, following a rhapsodic arioso in the violin that comes to a temporary rest on a dominant-functioning fourth chord (m. 10), the newly entering cello takes over the instrumental line from the same pitch (E4), and for several bars plays the primary line above the violin, relegating the latter to a subdued lower voice barely distinguishable from its partial doubling in the inner parts of the piano. The effect is of the continuity formed by a single voice, with minimal change in tone-color as the violin is succeeded by the cello. Only gradually – hinted first in the violin's brief registral overreaching at m. 16 – do we become conscious that the initial line and the soliloquizing solitary subject have been joined at this point by a second voice. With this dawning awareness, too, the music moves away from the troubled searching of the opening *Langsam, mit inniger Empfindung* and into a more animated and lyrically forthcoming passage in the submediant major (*Bewegter*, m. 20) in which all three instruments respond to each other as if at last liberated from earlier inhibitions.⁵

Or take the slow movement of the Second Piano Trio, Op. 80 (composed likewise in 1847), in which imitative murmurings in cello and piano support a romantic melody of Schumannesque sweetness and *Innigkeit* in the violin, a conception calling to mind the subjective plenitude associated earlier with the feeling of pure self-possession, from which the cello gradually becomes an ever-more equal partner, entwining itself lovingly around the violin's sighing phrases. The fact that the melody played seems already to refer to one that had appeared unexpectedly in the development section of the first movement – a theme which itself appeared to allude to an earlier song, "Intermezzo" ("Your beautiful image / I hold in the depths of my heart"), Op. 39 No. 2 – and will presently grow into this same theme, strongly supports these romantic associations.

Such examples not only suggest the formation of a lyrical voice that might signify the emergence of a (virtual) musical subject, but the emergence of a *second* voice, of an other, out of the self – one that seems deeply bound up with this subject and yet qualitatively different from the divided or multiple subject familiar from Schumann's piano music of the 1830s.⁶ But such readings are hermeneutically fragile. In the cases above are we really hearing a duet, or are we perhaps hearing an imaginary duet – the fantasy of the solitary self, dreaming of an ideal love object in which it sees itself mirrored? Has the alterity of the encounter with the other voice really initiated the coming to selfhood of the musical subject, in this manner tracing a typical idealist movement of self-consciousness through the mutual recognition of self and other, or are we merely witnessing a narcissistic subject prone to ventriloquism? Of course there are true vocal duets, where there indisputably are two people or protagonists involved, and Schumann wrote several good examples of these. But what is more interesting for this present investigation are those moments when one subject becomes two, when two subjects conversely appear to become one, and most of all when a single subject implies the presence of an other, the image of the beloved, within itself.

5 Especially significant at this point appears to be the piano's movement from *una corda* to *tutte corde*.

6 In this understanding of subjective voice, I am building on the work of earlier scholars including Cumming 1997 and 2000, Johnson 2009, Taylor/Owen 2017, and Hatten 2018.

This article explores the blurring of subjective voice in the music of Robert (and in one case Clara) Schumann, specifically the fluidity between self and other, and the potential for uniting the two. As we have just seen, such a dynamic is arguably implicit in instrumental works, but it is furthermore explicitly thematized in several of Schumann's song collections, which show how a path to full self-consciousness and a deeper sense of subjecthood may be obtained through the mirroring or fusion of self with other. It shows that if the reflection of the self-in-other in these pieces holds out the possibility of successful coming-to-self consciousness, the danger of narcissism lurks here nevertheless.

ROBERT, CLARA, AND THE MYTH OF ROMANTIC HERMAPHRODITISM

In a much-cited letter Robert Schumann wrote to Clara Wieck in June 1839, he looks forward to their eventual marriage, one that not only is a physical or legal union but a fusion of heart and mind, a creative and spiritual interpenetration. "We will also publish many things in *both our names*," Schumann writes; "posterity should regard us as one heart and one soul and not find out what is by you and what is by me."⁷ This idea of the two being of "one heart and one soul" occupied Schumann's thoughts greatly during this period: only the next month, speaking of a composition Clara had sent him, he comes to a similar conclusion concerning their spiritual and creative oneness: "In your Romance I heard once again now that we must become man and wife. You complete me as a musician, as I do you. Each of your ideas comes from my soul, just as I have to thank you for all my music."⁸

In earlier works like *Carnaval* and the *Davidsbündlertänze*, as well as in many of his songs from 1840 (most notably the two Heine cycles), Schumann famously appears to be playing with the divided, fractious subject, seeing aspects of the self as effectively an other to itself.⁹ This theme of the impossibility of self-apperception was one that was commonplace in early nineteenth-century German intellectual culture, and one that was playfully treated by two of Schumann's favorite authors, Jean Paul and E.T.A. Hoffmann. An alternative and more radical step, however, might be to embrace alterity. If the self is ever fated to be split, at least when attempting to know itself, the path to full self-possession might well be through reaching out to the other. By fusing the self with an other, the individual subject might overcome the seemingly irreparable divisions in its own constitution. In engaging with this idea, Schumann is tapping into a theme that had also assumed major importance in early German Romanticism: the myth of lost hermaphroditic unity.

In Plato's *Symposium*, the character of Aristophanes famously tells a story of humankind's primal hermaphroditic nature to explain the nature of love, the topic under discussion. Once – so his somewhat tongue-in-cheek account goes – humans were double, with

7 Letter of 13 June 1839 ("Wir geben dann auch Manches unter *unsern beiden Namen* heraus; die Nachwelt soll uns ganz wie ein Herz und eine Seele betrachten und nicht erfahren, was von Dir, was von mir ist"), Schumann 2008, 5:544 /Schumann 1984–2001, 2:571, emphasis in original.

8 Letter of 10 July 1839 ("An Deiner Romanze hab' ich nun abermals von Neuem gehört, daß wir Mann und Frau werden müssen. Du vervollständigst mich als Componisten, wie ich Dich. Jeder Deiner Gedanken kömmt aus meiner Seele, wie ich ja meine ganze Musik Dir zu verdanken habe." Schumann 1984–2001, 2:629). Schumann also returns to this theme in yet another letter from this time: "Und dann heißt es Du und ich, und Dein und Mein, und Klara und Robert sind eines, ein Herz und eine Seele" (Letter of 18 July 1839, Schumann 1984–2001, 2:651).

9 See for instance Kramer 2002, Reiman 2004, and Perrey 2002.

four legs, four arms, and two sets of sexual organs, fused at their ribcage with two faces that could see both directions at once. But hybris befell these beings. Such creatures – termed hermaphrodites, after the mythic son of Hermes and Aphrodite, who fused with a nymph with whom he was enamored and became both male and female – were too powerful and threatened the order of the gods. Zeus, fearful of their capacity, ordered Apollo to split the primal hermaphrodites in two (and in doing so, turned their heads around to face the current way), thus drastically weakening them. Now divided, humans wander the earth searching for their lost other half to make themselves complete once more. Such is the cause of love – “the name given for our desire and pursuit of wholeness.”¹⁰

Aristophanes’ story forms a key mythic illustration of a subject that is already split, and seeks completion by fusing with an other. In this view, the individual subject is inherently only half of a larger originary unity, and thus positively needs another object, the beloved, for completion. Variants of this idea, most commonly associated with a heterosexual fusion of male and female, can be found throughout history – in Cabbalistic interpretations of the Old Testament, in the Hermetic writings of Paracelsus, Boehme, and Swedenborg – and readily align with Gnostic or Neoplatonic myths of a primal wholeness, followed by a division into multiplicity which is *de facto* a fall into evil, and the attempted regaining of this originary unity.¹¹ But the notion of hermaphroditism (or androgyny as it is sometimes termed) becomes especially prevalent in Romanticism, where it assumes a status approaching a grounding tenet.¹² For Romantics, the hermaphrodite symbolizes the overcoming of painful divisions that beset the modern subject, the union of subject and object, self and other, male and female, an idea particularly prominent in writers such as Novalis and Friedrich Schlegel (already associated by some commentators with Schumann’s Romantic aesthetics).¹³ In Schlegel’s view, humanity is fundamentally hermaphroditic and aspires once more to the progressive union of the sexes. Marriage should not be a legal contract but rather, ideally, the overcoming of distinctions and difference, in which two become one (an idea transmitting a socially emancipatory message that strongly resonated with more politically engaged Romantics).¹⁴ For Novalis, responding to the latent solipsism of Fichte’s philosophy in which alterity is entirely dependent on the self, a construct resulting from its own primary act of self-positing, the point of “absolute indifference” in which difference is paradoxically both maintained and overcome can only be attained in the hermaphroditic union of the self with the other in which this self is reflected.¹⁵ As A.J.L. Busst, in his classic study of Romantic androgyny, explains, “at

10 Plato 1997, 189d–193e, quotation from 193a.

11 See Abrams 1971, 154–163.

12 Béguin 1937 identifies androgyny as the foundational myth of the Romantic era ; see MacLeod 1998 for a good account of this topic. The terms “hermaphrodite” and “androgyny” are often interchangeable in the literature, though in the following account I prefer to use the former to refer to the Platonic archetype of a union of two individuals into one (an ideal, after the mythic figure Hermaphroditos), whereas the latter will designate a single individual with characteristics of both, neither, or indeterminate gender.

13 See especially Friedrichsmeyer 1983. John Daverio, for one, has suggested close parallels between Schumann’s outlook and those of the above authors. Daverio 1993, 49–88.

14 Such ideas are found, for instance, in Schlegel 1795 and 1799.

15 See especially Novalis 2003; the image of love as an overflowing or interpenetration of self into other recurs throughout Novalis’s writing: it may be found conspicuously for example in the relationship between Heinrich and Mathilde at the end of book one of *Heinrich von Ofterdingen* in Novalis 1837. On this topic see also Strand 1998, 7–21.

the same time as the hermaphrodite symbolizes the union of the sexes, it represents in addition the self-sufficient narcissist union with the self. [...] The beloved not only reflects the self, but in fact *is* the self. The union of a couple, then, is not the fusion of two distinct entities, but the revelation of an underlying unity.”¹⁶

Schumann had already attempted to divide his own personality into two through the imaginary personas of Florestan and Eusebius.¹⁷ But conversely, in the similarly fictional figure of Raro – formed from the last two letters of the name Clara and the first two of Robert – he had also taken imaginative steps towards the fusion of two separate individuals into a single persona that united both. Significantly, this was a fusion of himself with the person who would become the object of his love. Clara – or her *imago*, her internalized, idealized image – provided a love-object, an outlet or in some ways perhaps a safety valve for Schumann in the years up to 1840.¹⁸ This interest in a genuine external subject, we might speculate, may well have helped Schumann steer clear of a dangerous Romantic solipsism, avoiding becoming too wrapped up in his own psyche by identifying his ego with and demanding recognition from something really existing in the outside world.

In “Widmung” (“Dedication”), the opening song of the Op. 25 collection *Myrthen* given to Clara as a bridal gift on the day of their wedding (12 September 1840), Robert sets a poem by Friedrich Rückert singing the praise of the beloved, framed revealingly by the lines “Du meine Seele, du mein Herz...Mein guter Geist, mein bess’res Ich” (“You my soul, you my heart...My good spirit, my better self”). From his letters, it is clear that Schumann viewed his relationship with Clara as a both a union of soulmates and as a means to fill a disturbing void in his own psyche, in which opposing tendencies were threatening to pull his personality apart. “Within Schumann’s mental life,” Anne Burton comments, “the ever-present image of Clara served such an integrating function.”¹⁹ Already it seems during a particularly depressive episode in October 1833, in which Schumann claimed he had feared taking his life, the doctor had calmed him down with the advice: “Medicine is no help here; find yourself a woman, she will cure you at once.” Tellingly, this story is related in 1838 by Robert to Clara herself – the woman whom he now hoped would provide this remedy for him.²⁰ But this tendency is perhaps most evident in some poetic verses he wrote to Clara later that year which, as Burton observes, “frankly assign to Clara the task of integrating his warring self-divisions.” These tiny poems tell of Robert’s frustrations of waiting

16 Busst 1967, 62–63.

17 The two alter egos were introduced in the composer’s diary entry of 1 July 1831. Schumann 1971–1982, vol. 1: 344.

18 The term “*imago*” (simply the Latin for “image”) was introduced into psychoanalytical language by Carl Gustav Jung, but has since been modified by Lacan and post-Lacanian psychologists such as Kristeva, often being associated with the image of the self in the early mirror stage of psychic development or a semi-narcissistic projection of the self onto an external love object. Confusingly, for Schumann “Raro” could also stand for Friedrich Wieck. The identification of the hermaphroditic union of self and beloved with a surrogate father figure might appear distinctly peculiar, though one could note that the *imago* in Jungian psychoanalysis is generally associated with an internalized parental super-ego.

19 Burton 1988, 212.

20 Schumann, letter to Clara of 11 February 1838 (“Medizin hülfe hier nichts; suchen Sie Sich eine Frau, die curirt sie gleich.” Schumann 1984–2001, I:96). A few years earlier Schumann had apparently fastened on Ernestine von Fricken for fulfilling this role: “She, I thought, is the one: she will save you. I wanted to cling with all my might to a female being” – or so he justifies his earlier relationship in the same letter to Clara (“die, dachte ich, ist es; die wird Dich retten. Ich wollte mich mit aller Gewalt an ein weibliches Wesen anklammern.” Ibid., 96).

before subsequently idealizing Clara and her power to uplift his spirits as the composer “pins his hopes for happiness completely on his ‘Klärchen’.” Yet fear and anger return: unable to integrate the figures of Florestan and Eusebius a despairing Schumann calls upon Clara to do so for him. Calming down once more, he finally “reveals that his soul mirrors hers; she may look inside him and find herself.”²¹

Oft gönnt' ich einen Blick Dir mir in's Innere	Oft have I let you to look inside myself
Und sah, wie Du beglückt an Deinem Blick.	And saw how you delight in your gaze.
Nicht wahr, was Du gesehn in diesem Innern,	Is it not true, that what you saw inside,
Es warf etwas von Deinem Selbst zurück.	Threw back something of your self?

Schumann's need for finding himself reflected in and fusing his identity with Clara Wieck was not just confined to his occasional poetic writing, though: it permeated his musical output. Putting aside the disputed notion of a musical theme supposedly formed from a cipher of Clara's name, this is seen most clearly in the pair's shared use of material from each other's compositions.²² As Eric Jensen claims, “nearly every major composition created by Schumann during his courtship of Clara contains references to her work. He was thus able musically to join himself and Clara in a marriage of sorts.”²³ Most openly, the two are musically associated in Robert's *Impromptus on a Theme by Clara Wieck*, Op. 5, and in his portrait of the young Clara, “Chiarina,” from *Carnaval* – though both examples are relatively early works, before the romance between the two had in fact started.²⁴ But subsequent instances of borrowing or creative interweaving can be found in Schumann's works of the later 1830s – in the *Concert sans orchestre* (the second-movement theme being based on an unpublished *Andantino* by Clara), the Sonata Op. 11 (whose introduction stems from the fourth of Clara's *Quatre Pièces caractéristiques*, Op. 5), the *Davidsbündlertänze* (based on a “Motto by C.W.” taken from a mazurka in Clara's *Soirées musicales* Op. 6), and the *Novelletten*, named obliquely after Clara, with its famous “Stimme aus der Ferne” derived from the “Notturmo” of Clara's *Soirées musicales* (which may or may not be further alluded to in the opening theme of the *Fantasie*, Op. 17). The relation was also reciprocal: Robert returned the favor by helping orchestrate Clara's A minor Piano Concerto of 1833–1835, and several years later Clara would write her own *Variations on a Theme by Robert Schumann*. As implied in the letter of July 2, 1839, cited above, the fact that both of them had in several cases been able to come up

21 Burton 1988, 222–224. I can't help observing that the closing stages of *Davidsbündlertänze* – a work written jointly by Schumann's two personae, “F” and “E” – possess something of this same quality. In the penultimate No. 17, the recall of the melancholic second piece of the cycle leads into an increasingly angry and frenetic close in a dark, Neapolitan-inflected B minor (Eusebius presumably being succeeded by Florestan in this jointly authored number). Miraculously, however, the C major of the “entirely superfluous” final number rescues the opus as a whole, returning to and ultimately liquidating the motivic substance of Clara's opening theme that served as a source for much of the work. Schumann told Clara that he had conceived his *Davidsbündlertänze* as telling of a *Polterabend* (eve-of-wedding celebration), and the way in which the final C major redeems the split between Florestan and Eusebius matches the verse he wrote a year later uncannily well (see Schumann's letter of 7 February 1838, *SB* I.4:215 / Schumann 1984–2001, 1:93).

22 Eric Sams developed the idea of the “Clara” theme in a series of short articles in the *Musical Times* from the late 1960s (see Sams 1965, 1966a, 1966b, 1967, 1970), and it became disseminated widely in Sams 1993, 22–25. The most detailed critique of Sams is given by Daverio 2002.

23 Jensen 2001, 149, who provides several examples of such practice (149–161).

24 *Carnaval* also contains a “Valse Allemande” that is derived from Clara's *Valses romantiques*, Op. 4.

with near identical musical ideas suggested to Robert that external distinctions between the two in time and space fell away. Art may both provide a symbolic means of fusing self and other, and, Robert seems to have felt, may actually be a product of a deep and mysterious symbiosis between his and Clara's souls.

As we saw, in 1839, as he was considering marriage, Schumann spoke of the future couple publishing pieces together as "one heart and one soul." And indeed he was as good as his word: within a few months of their marriage, the two had embarked upon a unique joint opus, the *Zwölf Gedichte aus F. Rückerts Liebesfrühling*, published in 1841 as Robert's opus 37 and Clara's opus 12. In this collection, the most notable instance of creative collaboration between the pair, the theme of blurred gender distinctions and hermaphroditic union is conspicuously foregrounded in several places in the text, and reflected still further in the musical setting and arrangement.

ANDROGYNY AND SYMBOLIC UNION IN *LIEBESFRÜHLING*

Liebesfrühling consists of twelve songs, drawn from Rückert's collection of that name. Though the title page of the first edition bore simply the designation "by Robert and Clara Schumann" with no indication as to the identity of the author of individual numbers, three songs were in fact written by Clara (Nos. 2, 4, and 11), with the remaining nine being contributed by Robert. Urged on by her new husband, Clara had turned her hand to song composition in December 1840; while none of these attempts related to the eventual Rückert collection, Robert was nevertheless spurred on to complete his own nine Rückert settings in the first weeks of January 1841, and subsequently encouraged Clara to set some of this poet's verse. After some setbacks and delays, Clara offered four of these settings to Robert for his birthday in June. Robert reciprocated by presenting the published score of the joint opus as a surprise birthday gift to Clara on 13 September, the day after the couple's first wedding anniversary.²⁵

Schumann wrote to his publisher that the songs were related to each other as question and answer, and previous commentators have explored the collection as being structured as a series of responses between male and female protagonists, drawing out possible indeterminacy or ambiguity in the implied gender of the narrative voice in certain songs.²⁶ However, the hermaphroditic subtext of the cycle goes well beyond this: in fact the whole work is suffused with verbal and musical blurring of gender and distinctions between self and other, resulting in a spiritual union of male and female personas at its close.

25 See Hallmark 1990, 4–13, for further details on this work's genesis.

26 Schumann, letter to Breitkopf und Härtel, 23 June 1841 (Schumann 1904, 431). See especially Boyd 1999, 145–162, who observes how "the gender identity of the poetic voice is often ambiguous" in this collection, and is, moreover, an element which both Robert and Clara recognized and exploited in their settings (146). The question of gender or androgyny is comparatively unexplored in Schumann's output, certainly in relation to existing scholarship on some of his contemporaries such as Wagner and Chopin (see, for instance, Nattiez 1993, 111–127, and Kallberg 1996, 78–86). One of the few accounts beyond Boyd's article is given by Jacques 2011 in her examination of the later dramatic works. It is also worth noting that the question of gender may not have been as pronounced in nineteenth-century performance of Lied as it became later; see Borchard 2020.

Einfach *p*

Der Him - mel hat ei - ne Thrä - ne ge - weint, die hat sich in's Meer ver -

lie - ren ge - meint. Die Mu - schel kam und schloss sie ein: Du sollst nun mei - ne

Per - le sein. Du sollst nicht vor den Wo - gen za - gen, ich will hin - durch dich

ru - hig tra - gen. *ritard.* *mf* O du mein Schmerz, - du mei - ne Lust, du

Him - mels - thrän' in mei - ner Brust! Gieb, Him - mel, das ich in rei - nem Ge - mü - the den

Ex. 2: Robert Schumann, "Der Himmel hat eine Träne geweint" (Rückert), *Liebesfrühling*, Op. 37 No. 1 (continued on next page)

21

rein - - sten dei-ner Tro-pfen hü - te, den rein-sten rein-sten dei-ner Tro -

p

ritard.

25

- - pfen hü-te.

ritard.

Ex. 2 (continued from previous page)

The opening song, Robert's "Der Himmel hat eine Träne geweint," is replete with highly gendered symbolism. Heaven wept a tear, which intended to lose itself in the sea. But the mussel came and enclosed it: "you shall now be my pearl. You shall not fear the waves, for I shall carry you calmly though them." Earlier commentators have interpreted the meaning of these lines autobiographically: the loving Robert will support his fragile new wife's attempts at composition; together they will produce precious musical offspring.²⁷ Schumann's setting of the mussel's speech brings out this sense of privileged interiority, slipping unexpectedly to the flattened mediant $C\flat$ from the dominant $E\flat$ and enclosing the lines within a fourfold plagal oscillation, before a linear descent in the bass ($E\flat_4$ – $B\flat_3$) guides the music back over shoals of diminished sevenths to the safety of $E\flat$ harmony for the entry of the second verse (Ex. 2). But, as Melinda Boyd observes, there is a peculiar gender reversal present here.²⁸ Traditionally the heavens are denoted as masculine, fertilizing the feminine earth with its life-giving rain. Greek myth, for instance, tells of Ouranos' coupling with Gaia as a mystical sexual union between heaven and the earth; more graphically, one might also recall Zeus, ever-resourceful when it came to mortal affairs, impregnating Danaë with a shower from heaven. Even the German definite articles point to this: the sperm-like tear is admittedly feminine (die Träne), but it falls from the masculine heaven (der Himmel), while the mussel is clearly only

27 Johnson 2000, 52. Many writers also interpret the mussel more generally as the male poet offering his loving protection to his female beloved. Sams 1993, 179, and Desmond 1972, 42.

28 Boyd 1999, 154–156, whose article provides a more detailed account of the often ambiguous gender symbolism throughout the cycle than I can give here. Though relying in part upon Eric Sams's discredited positing of a "Clara motive," Boyd's conclusion resonates strongly with my current concerns: that "the 'implicit' or gender-neutral songs appear to acknowledge – or perhaps even yearn for – a more reciprocal, flexible, and less binaristic relationship" between the sexes, concluding thereby that "the ambiguity of Rückert's poetry proved ideally suited to Robert's concept of 'one heart and one soul'" (Boyd 1999, 158).

ever going to be feminine (die Muschel). From this perspective, an androgynous Schumann appears to be the womb-like mussel enclosing Clara's fragile seed. At the very least, the masculine element in this poem appears to be strangely passive, utterly reliant on the feminine for its sustenance.

At the close of the song a new theme emerges in the piano accompaniment as postlude; an undisguised allusion to the popular Neapolitan aria "Caro mio ben," this is the unexpected offspring of the song, the "pearl" produced by the union.²⁹ Clara had learned she was pregnant for the first time a few weeks before Schumann wrote this song, and it is undoubtedly tempting to read an autobiographical reference to the events of the couple's life here. This metaphorical association between procreation and artistic creation will also recur in several places in the cycle, most clearly in the fifth song, while the theme of fluidity, whether rain, rivers, or streaming forth, likewise runs throughout the collection, along with its associated male gendering and latent sexual subtext. In the second song, Clara's "Er ist gekommen," the male lover has come in storm and rain; for the fifth, Robert's "Ich habe in mich gesogen," the reproductive force of spring has awakened songs in the poet's breast, which stream out over the female beloved; while in No. 9, Robert's "Rose, Meer und Sonne," the beloved is like the all-encircling sea, into whose womb all rivers flow (a theme returned to in the paired tenth song, Robert's "O Sonn', o Meer, o Rose!").

The confusion between subjects found in this opening song – between male and female elements, between passive and active partners – is continued in "Er ist gekommen": did he take possession of her heart, the singer asks, or not rather she of his? Indeed, the entire opus is permeated throughout by numerous doublings and mirrorings. The final "So wahr die Sonne scheint" clearly transforms the melody of the opening song, framing the whole collection through such thematic linking, while "O Sonn', o Meer, o Rose!" reworks the material of the preceding "Rose, Meer und Sonne" just as its title and symbolism chiasmatically reflect it. Duets forming the sixth, seventh, and twelfth songs split the opus into two near-symmetrical halves, each consisting of six songs and ending with a duet (the latter starting with one too), while care has clearly been given to the tonal succession of songs. Both halves are effectively bookended by songs in A \flat , (the key of Nos. 1, 3, 6, 7 and 11, and the goal of No. 2) – with the curious anomaly that, having returned to this ostensible tonic in the penultimate "Warum willst du and're fragen," the final song is raised up to E \flat .³⁰ In fact, this sense of deliberate near (but not total) symmetry relates to the larger process across the collection's twelve songs, and this may be understood as a musical enactment of the two lovers' progressive growth into a higher union.

The first five songs alternate between settings by Robert (1, 3, & 5) and Clara (2 & 4), their respective songs corresponding moreover to what are plausibly contrasting male and female subject positions (even if, as we have seen, in several the gender of the subject appears deliberately obscured or distinctions between self and other partially collapsed). In the work's central two positions, however, we find the first duets in the collection. No. 6 ("Liebste, was kann denn uns scheiden?") is admittedly barely a duet; the

29 The song, by Giordani, dates from the 1780s, although which Giordani actually wrote it – Giuseppe senior, Tommaso, or Giuseppe junior – is unclear.

30 On tonal considerations and the possible genesis of the collection's ordering, see Hallmark 1990, 8–11. Questions of cyclicity and authorship are also addressed in Grotjahn 2011.

woman has little to do but dutifully offer monosyllabic agreement with her male partner's assertions and to double his final phrase in thirds, and the number could almost be given as a solo song for a male singer. But this is the first stage in a larger movement towards the ever-greater integration between the two. And (from an inevitably male-centric perspective) the attestation by the other of the subject's expression, her mirroring back of his own words to him, might be thought of as fulfilling a crucial role in his own journey to full selfhood.

Already in the seventh song, "Schön ist das Fest des Lenzes," the two are coming together in something approaching more equal status (Ex. 3). Formed for the most part as a canon between the two protagonists, this round-dance offers a celebration of nature's season of fertility, where again the man leads and the woman takes a distinct secondary part ("following at the wifely distance of a bar" as Johnson wryly puts it).³¹ The two are finally singing as individual subjects and singing the same material, but yet there is a temporal displacement between their voices that only comes into synchrony in short passages towards the end. Only in the very last song will the two come together in the same time, and in harmonious accord.

Einfach, nicht rasch

p Schön ist das Fest des Len-zes, doch währt es nur der

p Schön ist das Fest des Len-zes, doch währt es nur der Ta - ge drei!

Ex. 3: Robert Schumann, "Schön ist das Fest des Lebens" (Rückert), *Liebesfrühling*, Op. 37 No. 7

This concluding number is, at last, really a duet, balanced equally between the two voices (Ex. 4); indeed, it is almost too much of one, the replication of parts, for some critics, appearing exaggerated in its utter simplicity. But this is surely the point. Throughout the collection the doubling of the melodic voice a third apart has suggested the harmonious union of two subjects (it can be seen clearly in the duet passages in the sixth song and close of the seventh), and the almost constant paralleling of the two vocal lines in thirds for the initial stages of this duet offers persuasive grounds for such an interpretation.³²

31 Johnson 2000, 65. This imitative treatment is continued in the following "Flügel," in which from measure 20 the vocal line chases after the piano accompaniment without ever quite catching it, just like the youth that the protagonist laments has flown away from him.

32 Only the horn-call-like fifths at the opening offer any exception to the persistent use of thirds (or tenths), imparting perhaps a suitably open-air character. The association of parallel movement in thirds with the concordance of two human subjects is longstanding; Sams 1993, 21, codifies it as "comradeship or togetherness," while Finson 2007, 23, has picked up on this idea in Op. 25's "Widmung," speaking of the accompanimental arpeggiations "running symbolically in parallel motion – two voices acting as one."

Einfach

So wahr die Sonne scheint, so wahr die Wolke weinet, so wahr die Flamme
 So wahr die Sonne scheint, so wahr die Wolke weinet, so wahr die Flamme
 sprüht, so wahr der Frühling blüht, so wahr hab' ich empfund, wie
 sprüht, so wahr der Frühling blüht, so wahr hab' ich empfund, wie
 ich dich halt' umwunden: Du liebst mich wie ich dich, dich lieb' ich wie du mich.
 ich dich halt' umwunden: Du liebst mich wie ich dich, dich lieb' ich wie du mich.

Ex. 4: Robert Schumann, "So wahr die Sonne scheint" (Rückert), *Liebesfrühling*, Op. 37 No. 12, first verse

Yet, no less significantly, this model breaks down at the end of the first verse, and this will be for the crucial moment that the subjects make their mutual declaration of love. Reaching over the soprano's upper voice, in m. 12 the tenor part soars to an Eb⁴ and the two voices mirror each other in contrary motion;³³ it may not seem much, but the contrast with the utter simplicity of the previous six poetic lines is striking and surely deliberate. The chiasmic structure of the text here – "Du liebst mich wie ich dich, dich lieb' ich wie du mich" – is further reflected in the prominent twofold voice-exchange (Ab–C, F–Ab) at this moment; indeed, as Rufus Hallmark has revealed, the words for the final repetition of this phrase at the end of the song were rearranged by Schumann so as to be sung against

33 Of course the tenor sings an octave lower than written, so the line is still below the soprano in pitch, despite the effect of crossing over.

each other, “du liebst mich wie ich dich” sounding simultaneously against “dich lieb’ ich wie du mich” in the two voices.³⁴ In other words, by the end of the work the protagonists are not simply singing in parallel, but their lines merge into a composite entity, forming a chiasm, intersecting and reflecting each other. Schumann’s musical images of reciprocity – his mirroring of vocal lines, contrapuntal voice-exchange and intercrossing – match the blurring and eventual identification of “I” and “you” in Rückert’s text. Upon declaring their love and mutual recognition the distinction between self and other has become annulled; two subjects have become one, and the cycle’s male and female protagonists have fused as one heart and one soul.

THE BIRTH OF THE SELF FROM THE IMAGE OF THE OTHER

In *Liebesfrühling*, the ambiguities between subjects have led to an ultimate union that might be contextualized as hermaphroditic in its overcoming of distinctions between masculine and feminine and self and other. But likewise, taken individually, the goal of each subject has been the recognition of itself in and by the other; the route to full subjecthood has been through the union with the other. This is true above all of the female figure, whose role in the three duets has grown to become an ever more equal partner by the end of the collection.

For some Romantics, as we saw, the hermaphroditic union stood for the ideal of marriage as a fusion of equals, and in figures such as Blake and the Shelleys this understanding could be made to function in the cause of women’s emancipation.³⁵ In practice, however, this end was rarely achieved in the early nineteenth century, and women for the most part still played a subsidiary role. Robert Schumann, in his relationship with Clara, was far from domineering, and as we saw in many ways looked up to her as his “good spirit” or “better self.” But it is still clear that upon marriage he expected her to fulfil her socially determined role as a wife and mother and only then as an artist (despite the fact that Clara was by far the more famous of the two musicians at the time and the primary source of income). Moreover, it is not clear that Clara herself would have desired full emancipation in the modern sense.³⁶ Despite Robert’s poetic ideals, there was still a worldly imbalance in this union of heart and soul.

Probably the most celebrated, albeit controversial, example of such idealized but uneven conjugal union in Robert Schumann’s oeuvre is the song cycle *Frauenliebe und Leben*, written in the summer of 1840 just as the final obstacles to his marriage with Clara appeared to be falling away.³⁷ A cycle of eight songs to words by the (male) poet Adelbert von Chamisso providing a female’s perspective on her marriage to a man she venerates as being far above her, *Frauenliebe* has understandably attracted its fair share of feminist criticism. Ruth Solie, for instance, has famously charged the work as offering “the imper-

34 Hallmark 1990, 20. This modification is present in the autograph and original edition, but was wrongly corrected in the later *Gesamtausgabe*.

35 See, for instance, Bizzaro 1991.

36 As Nancy Reich has claimed, Clara “was not a feminist and it is doubtful that she sympathized with the views of those women who were just beginning the struggle for equal rights in nineteenth-century Germany.” Reich 1985, 275.

37 The songs date from July, the month in which the courts ruled in Robert’s favor against Friedrich Wieck’s opposition.

sonation of a woman by the voices of male culture, a spurious autobiographical act," although later writers, in taking up this theme, have offered more sympathetic interpretations.³⁸ Even while no one denies the artistic quality of the music or the cycle's continued presence as a cornerstone of the *Lied* repertory, there remains for some listeners an uncomfortable aspect to these songs.

While conceding that the female protagonist of this cycle is generally depicted in passive, dependent terms vis-à-vis the male figure, and that such a relation was all too typical of women's position throughout Europe in this era, we should nevertheless acknowledge that such associations between man as the active subject and woman as the passive object were hardly inviolate, not least for Schumann himself. As Elissa Gurnick notes, "Schumann's letters to Clara sometimes reflect the same devotional quality" as the protagonist of *Frauenliebe*, citing for illustration a passage from a letter of 1 December 1838 ("you're really the one from whom I receive all life, on whom I am completely dependent"), while Burton similarly observes how "frequent references to Clara as a deity or priestess signify unmistakable superego attributes."³⁹ A more flexible understanding of gender relations was already witnessed in the subjects' tendency towards androgyny and poetic symbolism of *Liebesfrühling*.

In other words, the female protagonist of Schumann's Op. 42 not only reflects aspects of its male composer's own personality, but may be taken in some respects to stand for any subject, male or female. Placing the problematic gender associations to one side, then, *Frauenliebe* offers an ideal illustration of the path to selfhood as being found through the romantic encounter with the other, seen above all in the emergence of the protagonist's subjective voice out of the image of the beloved in the opening song.

There is a curiously hesitant quality to the beginning of Schumann's cycle. "Seit ich ihn gesehen" starts with a reiterated I–IV–V⁷–I progression in the accompaniment in a slightly faltering, half-remembered sarabande rhythm, out of whose repetition the protagonist's voice emerges in the second measure with a doubling of the upper line (Ex. 5). The piano is very much the leading voice, from which the singer takes her bearings. Every note in the vocal line's first four bars is sounded first or concurrently in the piano, and the effect is of the subject's voice growing quasi-*parlante* out of the pre-existing accompanimental idea, entirely dependent upon it for its identity (a feature particularly apparent in the piano's linking gesture over the second two beats of m. 4). Jon Finson comments on the opening's "somewhat irregular phrase structure and shifting metrical placement, as if both singer and accompanist have been thrown off-balance," and the initial three-measure melodic phrases impart a mildly unstable quality that is only partially compensated for by their sequential continuity.⁴⁰ Only on the last beat of m. 6 does a first hint of melodic independence arise with the singer's B♭4 – coincidentally or otherwise occurring on the word "ich" – a note not present in the piano part until the following downbeat. Around this point, too, the music changes.

38 Solie 1992, 220. Muxfeldt 2001, 40 has countered Solie's charge in her contention that "implicit in any sincere impersonation is always also a sympathetic identification with one's subject." Hallmark 2014 has sought to contextualize the issue historically.

39 Guralnick 2006, 590; Burton 1998, 224.

40 Finson 2007, 37.

Larghetto *p*

Seit ich ihn ge - se - hen, glaub' ich blind zu sein; wo ich hin nur bli - cke, seh' ich ihn al - lein. Wie im wa - chen Trau - me schwebt sein Bild - mir vor, - taucht aus tief - stem Dun - kel hel - ler, hel - ler nur em - por

Ex. 5: Robert Schumann, "Seit ich ihn gesehen" (Chamisso), *Frauenliebe und Leben*, Op. 42 No. 1, first verse

One can scarcely talk of a distinct melody in the preceding bars. The vocal line at the start had been merely a doubling of the piano's upper voice, which itself had clearly arisen out of the harmonic progression, and while the continuation had grown mildly more lyrical, the sequential construction ensured it remained within the ambit of the underlying harmonic schema. But from the end of m. 7 the music blossoms forth into a true melodic idea, breaking free of the repeated harmonic model and the constraints of the limping sarabande rhythm into a conjunct, cantabile line. With this the subject is ready to venture out on her own. And now, finally, for the repetition of this phrase (m. 9), the vocal part takes wing and soars free of the piano accompaniment that has supported it thus far.⁴¹ "As if in waking dreams his image hovers before me" run the lines: it is as if the image of the other has given birth to the subject. Emancipated from the accompanimental doubling that drops out at this moment, the subject has emerged as a distinct musical voice – a coming-to-lyricism out of the image of the other.

41 Most of the pitches of the vocal line are in fact doubled an octave lower in the piano, but this is submerged in an inner voice and virtually never heard (a feature which will become hermeneutically significant much later at the close of the cycle). The movement here to more regular two-measure phrase units also contributes to the increased fluency sensed at this point.

This emergence of full subjective voice is the crucial moment in the opening song (and of course, as most listeners know, this will be the same passage that will be so movingly absent in the postlude to the final song). One may see this, à la Emmanuel Lévinas, as a profound comment on how the self is constituted from the encounter with the face of the other, through a radical alterity that is always already there in the world.⁴² On the other hand, such concerns are especially noteworthy in light of the gender transitivity identified previously in Op. 37: just as in “Der Himmel hat eine Träne geweint,” where the male artist had nurtured the fragile female’s seed, the procreative force has been allocated to the man. An androgynous male has brought forth the beloved, the female protagonist, from himself, whose gestation was marked by the reiterated cycling of the opening bars. (For a critic alert to the narcissist, male-centric subtext here, this conceit is possibly little more than a male fantasy of hermaphroditic self-sufficiency and reproductive auto-ability, like Adam bringing forth Eve from his own body.⁴³) Either way, the path to the musical subject’s attainment of a sense of self, denoted by the emergence of an independent lyrical voice, has been through the image of the beloved.

As if bearing out this reading, in the subsequent songs there is generally much more independence between the vocal line and piano accompaniment. This is evident already in No. 2, “Er, der Herrlichste von Allen,” where the piano part is largely reduced to chordal accompaniment and for its brief moments of melodic interest now follows the voice’s lead (seen in the dotted rhythm of “Holde Lippen,” imitated in m. 6 in the bass) or offers a dialogic interplay with the vocal line in the interludes following the second and sixth verses. The one major exception to this rule is the fourth song, “Du Ring an meinem Finger,” where the almost constant doubling between singer and accompaniment is clearly marked as relating to the union with the beloved, symbolized by the ring she now wears. Briefly, but no less significantly, this doubling ceases in the song for the passage speaking of the woman’s previous solitary state: “The peaceful, beautiful dream of childhood was over [*ausgeträumet*] for me, I found myself alone, lost in an empty, endless space.” Caught between a cosseted childhood and a womanhood dependent in that period upon matrimonial union, the protagonist is rescued from her loneliness by the piano, which, in offering gentle support for the final words, draws her back to their mutual coupling.⁴⁴ Indeed, the use of interplay between voices to stand for union between the female subject and male beloved is clear in the postlude to the second song, where the intertwining of musical motives in the final four bars symbolizes their romantic attachment – the crucial development in the story between the close of No. 2 (where she observes him as if still at a distance) and the start of No. 3, “Ich kann’s nicht fassen, nicht glauben” (where all of a sudden it transpires he has promised himself to her).⁴⁵

42 The idea runs throughout much of Lévinas’s work; its fullest elucidation is probably given in Lévinas 1969.

43 The biblical Adam was commonly associated with hermaphroditism in earlier writings on the topic; see Busst 1967, 7–8.

44 More briefly, the obvious doubling of the vocal line drops out at one further point in this song, in mm. 25–26 (“I want to serve him, to live for him”), though the notes do not completely disappear as before but are contained within the accompaniment’s harmonies.

45 The celebrated “wedding march” coda of No. 5, “Helft mir, ihr Schwestern,” strongly supports this interpretive strategy whereby the postlude to one song may appear to narrate or enact events properly happening *after* the end of the preceding and *before* the start of the ensuing song.

DEIN BILDNIS WUNDERSELIG

The examples above from *Liebesfrühling* and *Frauenliebe* have repeatedly called up a cluster of related images and themes: doubling, reflection, the movement to fusion with the other that is at the same time a deepening or fullest consummation of self. As was found – implicitly in the opening account of the Piano Quartet, more explicitly in the theme of hermaphroditic union present within Schumann’s own writings and the jointly authored Op. 37 songs – this is not merely a case of a femininely characterized subject finding completion in a male ideal (as seen in the preceding illustration of *Frauenliebe*), but may work either way, above and beyond gender distinctions. Their discussion points to the constitutive role played by the other in the notion of musical subjectivity. We might return then to the issue of how the other is necessary for the subject’s journey to full self-consciousness.

Earlier it was pointed out that the attainment of full-subjecthood, the knowledge of the self as self, faced difficulties when trying to overcome the seemingly inevitable split in the subject. Rather than dividing the self into subject and object, the present account has suggested the grounds for an alternative solution: the fusion of the self with an other, with an object which reflects the self back to itself, through which the subject may recognize itself. This, of course, is a move with enormous precedent and contemporary relevance for considering Schumann, being a key tenet of German Idealist philosophy (described most famously in the earlier stages of Hegel’s *Phenomenology*), while a more highly flowered version, steeped in occult and mystical symbolism, was contained in the Romantic notions of hermaphroditic union espoused by writers such as Novalis. It is a theme that has been implicit throughout all the preceding examples, from the fleeting appearance of a duet in the slow movement of the Piano Quartet that led to a deepened sense of self at the close, through to the emergence of the subject out of the image of the other in “Seit ich ihn gesehen.” It will be found even more strikingly, however, in two songs that Schumann wrote in the first half of 1840, his famous “year of song.”

A perfect musical instantiation of this theme is the “Lied der Suleika,” Op. 25 No. 9, a piece dating from February 1840 and forming part of the set that Robert later gave to Clara as a bridal gift.⁴⁶

Wie mit innigstem Behagen, Lied, empfind’ ich deinen Sinn! Liebevoll du scheinst zu sagen: Daß ich ihm zur Seite bin;	How with innermost contentment, Song, I sense your meaning! Lovingly you appear to say: That I am at his side;
Daß er ewig mein gedenke, Seiner Liebe Seligkeit Immerdar der Fernen schenket, Die ein Leben ihm geweiht.	That he eternally thinks of me, The blissfulness of his love Ever bestows to her far away, Who dedicates her life to him.
Ja, mein Herz es ist der Spiegel Freund, worin du dich erblickst; Diese Brust, wo deine Siegel Kuß uaf Kuß hereingedrückt.	Yes, my heart is the mirror, Friend, in which you behold yourself; This breast, where your seal Kiss upon kiss is imprinted.

46 English translation by the author.

Süßes Dichten, laute Wahrheit	Sweet verses, pure truth
Fesselt mich in Sympathie!	Binds me in sympathy!
Rein verkörpert Liebesklarheit,	Love's clarity immaculately embodied,
Im Gewand der Poesie!	In the garb of poetry!

The most prominent feature of Schumann's setting is the extreme overlap present between the vocal line and its almost constant doubling in the piano accompaniment. Few commentators fail to remark upon this property; some, like Stephen Walsh, are not entirely impressed by the apparent redundancy (the result, it is claimed, could almost be a piano piece).⁴⁷ As Jon Finson has shown, however, Schumann's conscious adopting of a middle-line between a Schubertian and Northern German song aesthetic is generally reflected in his tendency not to present the entire vocal part of a song in the piano; and thus when he does so, as here in "Lied der Suleika," the decision is surely salient: this doubling unmistakably signifies something.⁴⁸ "If we ask why Schumann has written the music in this way," proposes Graham Johnson, "the key word 'mirror' comes to mind."⁴⁹ The constant mirroring and shadowing of the vocal line in the piano reflects the precise "meaning of the song" spoken of in its text: the presence of the other – and this despite his physical absence – attained through the subject's singing of this song. Indeed, we might say that Schumann's setting does not merely reflect, but instantiates this reflexivity, letting us hear how the voices of the beloved and absent lover may intertwine through the work of art they consciously share. But the mirrorings and reflections do not stop there.

In "Lied der Suleika," Schumann was setting a poem published by Goethe in his *West-östlicher Divan*, written in the female persona of "Suleika." The composer, like his contemporaries, did not know what is common knowledge now: that in fact these "Suleika" poems were substantially the creation of Marianne von Willemer, a much younger married woman with whom Goethe conducted a remarkable and largely epistolary romance. Goethe included her poetic creations – sometimes lightly modified, at other times as the basis for his own more extensive elaboration – under the name "Suleika" as the feminine counterpart to his own "Hatem" poems in his *Divan* collection, thus creating a fictional romantic interchange between two separated lovers that reflected a real one more acutely than anyone at the time could have guessed ("pure truth...in the garb of poetry," as the final verse aptly runs). The unsuspected parallels with Robert's own fusion of heart and soul with Clara's in their artistic collaboration in *Liebesfrühling* are obvious.

The crucial lines come at the start of the third verse: "Ja, mein Herz, es ist der Spiegel, Freund, worin du dich erblickst" ("Yes! My heart is the mirror, friend, in which you behold yourself," Ex. 6).⁵⁰ The self is a mirror of the beloved; and in this identification between two human subjects their physical separation is overcome, a hermaphroditic fusion paralleled in Goethe's poetic amalgamation with Marianne von Willemer and matched in the virtually constant reflection of voice in accompaniment.⁵¹ The musical mirroring is

47 Walsh 1971, 16.

48 Finson 2007, 5–7.

49 Johnson 2010, 55.

50 This third verse appears to be the creation of Goethe; the theme of mirrors and reflection is prominent in the preceding poem from the *Buch Suleika*, "Abglanz," with its focus on "Doppelschein," to which Suleika's poem responds. Goethe 1999, 83.

51 Indeed the number of mirrorings is remarkable: these are texts adopting a female perspective ostensibly written by a man but actually penned by a woman and then extended by this man, that speak of the

indeed astoundingly close, far more than the typical Schumannesque heterophonic accompanimental blurring: even ornamental turn figures are included in the piano part, with merely occasional moments when the two voices are slightly out of synchrony, one fractionally foreshadowing or lagging behind the other. It conveys the impression of two voices coming together in near unanimity, as if the sympathetic resonance between the song in which the absent lover expresses himself and the subject's own feelings, between his image and her heart, is near identical.⁵²

Ex. 6: Robert Schumann: "Lied der Suleika" (von Willemer/Goethe), *Myrthen*, Op. 25 No. 9, third verse

In the continual returning of the music of the opening verse (the repetition at the end of the first stanza allowing a five-part ABABA design), Schumann moreover creates a form in which the constant movement away from and back to the opening melody seems to reflect the movement away from and return to self, the reflection of other in self (one in which the third verse, with its mirroring of the beloved in the subject's heart, occupies the center or heart of the setting). The ultimate union of lover and beloved is given in the postlude: as in the second song from *Frauenliebe*, "entwined counterpoint in contrary

mirroring of the other in the self, in whose heart the other recognizes himself. And they were set by a composer given to drawing on his betrothed's music for his own compositions, who himself had written barely a year before that she could see herself mirrored in his heart, and barely a year later would be collaborating with her on a joint work published under both their names.

52 With what one should identify the voice and the accompaniment here is open to interpretation. In the context of the *Divan*, the "song" mentioned in this "Lied der Suleika" is presumably the preceding "Abglanz" by Hatem, but in the immediate context of Schumann's setting we might well take it as referring reflexively to itself. Thus the female subject sings a vocal line which is actually her male beloved's song, and finds her own feelings (expressed in the piano accompaniment) to be almost totally in sympathy, hence the virtual unanimity between the two.

motion roves over the two staves and indicates a conversation of male and female voices as well as a colloquy of mirror images.”⁵³

To put this feature into relief, we might compare this song of Suleika with another setting Schumann made – unknowingly – of Marianne von Willemer’s verse, the “Liebeslied,” Op. 51 No. 5 (published in 1850).⁵⁴ Here, the subject longs “to open my heart to you,” but the other is absent: “How sadly the world looks at me! In my mind my friend alone dwells...I long to embrace him, and cannot.” (“Wie blickt so traurig / Die Welt mich an! / In meinem Sinne / Wohnet mein Freund nur ... Will ihn umarmen / Und kann es nicht.”) Instead of constant doubling between voice and piano, we have merely occasional duplicated pitches hidden within the accompanimental figuration – “rustling semi-quavers in vaguely disjointed patterns, which are all about aspiration and a vain search for happiness” – that only here and there shadow the singer’s part in distorted reverberation.⁵⁵ Wisps of a lyrical line do emerge, fitfully, in the piano, but rather than doubling the voice they respond to it during its silences; this is a duet where the two subjects are separated from each other in time as they are in space. The contrast with the Op. 25 Suleika setting is especially revealing.

Of course the other, the beloved, is also physically absent in “Lied der Suleika,” but here, crucially, this song is explicitly conceived as the means for bringing them together, creating a union in which the distance in time and space is overcome – an articulation of musical reflexivity familiar from works like Beethoven’s *An die ferne Geliebte* and taken up in Schumann’s own *Fantasy* Op. 17 and the *Novellette*, Op. 21 No. 8.⁵⁶ Art reflects or may even constitute this task of subjective self-knowledge, bridging the distance between lover and beloved, providing them an object in which they may recognize themselves.⁵⁷ This theme will be taken up again in another song from late May of that year, the Eichendorff setting “Intermezzo,” Op. 39 No. 2, which mixes the idea of the beloved’s image with a musical reflexivity in which the musical subject finally becomes a self-conscious subject through hearing itself singing.⁵⁸

Dein Bildnis wunderselig	Your wondrously blissful image,
Hab ich im Herzensgrund,	I hold in the depths of my heart,
Das sieht so frisch und fröhlich	It looks so freshly and joyfully
Mich an zu jeder Stund.“	At me every hour.

Mein Herz still in sich singet	My heart sings softly to itself
Ein altes schönes Lied,	An old and beautiful song,
Das in die Luft sich schwinget	That soars into the air
Und zu dir eilig zieht.	And hastens to you.

53 Johnson 2010, 55.

54 Again, this is a collaboration between von Willemer and Goethe (the title is Schumann’s). It was published cryptically in the “Ciphers” section of the lengthy supplementary “Noten und Abhandlungen” Goethe appended to the *Divan*. Goethe 1999, 191.

55 The apt characterization is Johnson’s. Johnson 2000, 13.

56 See Marston 2000, 124–147, and Hoeckner 1997, 109–126.

57 An idea familiar from German Idealist and Romantic aesthetics; one of the best examples may be provided in Schelling’s *System of Transcendental Idealism*, Schelling 1978.

58 English translation by the author.

Langsam

Dein Bild - niss wun - der - se - lig hab' ich im Her - zens -

grund, das sieht so frisch und fröh - lich mich an zu je - der

p *nach* *und* *nach* *schneller* ∞

Stund'. Mein Herz still in sich sin - get ein al - tes schö - nes

und *schneller*

Lied, das in die Luft sich schwin - get und zu dir ei - lig

ritard. **Im Tempo**

zieht. Dein Bild - niss wun - der - se - lig hab' ich im Her - zens -

ritard. **Im Tempo**

Ex. 7: Robert Schumann, "Intermezzo" (Eichendorff), *Liederkreis*, Op. 39 No. 2 (continued on next page)

21
grund, das sieht so frisch und fröh-lich mich an zu je-der, je-der
ritard. ritard. p

25
Stund?
ritard. p

Ex. 7 (continued from previous page)

Schumann's vocal line emerges out of the syncopated pulsations in the accompaniment; presented in mid-air over a fourth chord harmony, the metric and harmonic structure is first clarified through the left hand's tonic downbeat in m. 2 (Ex. 7). Initially the song seems to consist of a single vocal line with chordal accompaniment, but in m. 3 the piano's right hand answers the singer's falling fifth span E5–A#4 with the rising fifth B4–F#5, creating a new fledgling line which by m. 6 forms no longer merely a response to the vocal part but participates in the melodic unfolding, anticipating the expanded octave ascent in the voice by a sixteenth note. From here on, with the disappearance at this point of the reiterated low A that had underscored the downbeats and underlying tonic prolongation of the preceding four bars, the sense of notated meter virtually vanishes. Verse two is given over to total syncopation in the piano accompaniment, with only the vocal line offering any sense of the real meter. From this state of complete metric flux the powerful bass octaves at m. 18 decisively reinstate the downbeat, coinciding with the point of return to the opening music and repetition of Eichendorff's first stanza, imparting a larger ternary form to the song as a whole. And now the bassline descends, briefly forming a new voice obliquely mirroring the vocal line above (which itself is newly echoed in blurred unison in the right hand) before driving the music through a strong cycle-of-fifths progression back to the tonic.

This reprise of the opening verse is the crux of the setting. It is as if the image of the beloved, referred to in the text at this point, has obtained a deeper resonance inside the self: not merely the mirroring of other in the self, but now its recognition as well. But more than this, the repetition of the opening verse here informs us that it is *this* song, the very song being sung, that is the "old and beautiful song" of the poem – and furthermore that the subject at last knows this, can *hear itself singing*. In the palpitations of the second verse, as the metric structure dissipates into pure, unmeasured pulsations of the self's own internal consciousness, we hear the gestation of this music, as deep in the

singer's heart a song emerges, takes wing, and hurries to the beloved. And with the modified repetition of the first verse both we and the subject can actually hear this song, for it is nothing other than the song he or she has been singing since the start.

At the song's end, imitative entries of the vocal incipit twine around each other in a typically Schumannesque instrumental postlude – an explicit recognition and harmonizing of both personas in the manner seen at the close of “Lied der Suleika” earlier and which will be taken up in the second song of *Frauenliebe*. Augmented syncopations across the bar line fittingly bring the song to rest.

“Intermezzo” reveals a possible path to self-consciousness, the attainment of a deeper sense of selfhood. Through recognition of the other, the image of the beloved in its heart, the subject has become conscious of itself, of its own voice. And we should be clear that the text does not make this point explicit: this understanding is achieved by Schumann's decision to repeat the opening verse. The self-consciousness witnessed here is not achieved simply by textual signification but by the interaction of the words with the musical setting.

RÉPLIQUE (GANZ ZUM ÜBERFLUSS...)

In a famous *Märchen* or fairy-tale interpolated into his unfinished novel, *Die Lehrlinge zu Sais*, Novalis tells of the youth Hyazinth, who leaves his home and childhood love Rosenblütchen in search of a mysterious goddess, the “mother of all things,” related to him by a traveling stranger. After years of wandering he last comes to the dwelling place of Isis, where he dreams he lifts the veil of the divine woman – only to see his sweetheart Rosenblütchen, who falls into his arms. Their loving reunion is marked by the appearance of “a distant music” – a quintessential Romantic symbol for the state of highest spiritual oneness, of being at home with the world. This ending distinctly mirrors a fragment left by Novalis that is thought to transmit the story's ending, in which it is told how one of the apprentices at Sais finally managed to lift the veil of the goddess. “But what did he see?” asks Novalis. “He saw – wonder of wonders – himself.”⁵⁹ In both instances the truth sought turns out to be the same: the self is the other and the other the self. The path to absolute knowledge is none other than the path to full self-understanding, and full self-understanding may be found through the union with the beloved.

But another, darker prospect lurks under such total identification of self with the other, as Romantic authors were only too well aware. In his satirical novella *Viel Lärmen um Nichts* (1832) – the original source of “In der Fremde,” the song preceding “Intermezzo” in Schumann's Op. 39 *Liederkreis* – Eichendorff relates the following troubling dream of the protagonist, Prince Romano:

He was standing once more on the beautiful hills overlooking the Neckar by Heidelberg. Summer was long gone, and night was falling. From over the mountains there came an old and beautiful song [‘das alte, schöne Lied’] from his past; he followed its tones over the sleeping landscape, lying silent and pale in the shimmer of the moon, towards his childhood home. Stepping over the body of the doorkeeper slumped against the gate

59 Novalis 1997, 81 and 99.

he entered the familiar garden. Statues of gods slumbered on their pedestals; a solitary swan, its head under its wing, described silent circles in the pond. In the fitful moonlight he thought he suddenly glimpsed the beguiling figure of his sweetheart among the trees; but she seemed to elude him as he approached, as if he was chasing his own shadow. But at last within the bushes he caught up with her and grasped her hand. And as she turned to meet his gaze he saw – to his horror – his own face looking back at him. “Let me go” he cried, “you don’t exist, it is only a dream!” “I am not and never was a dream” replied his horrifying mirror-image: “only now are you awakening.”⁶⁰

Not only is the beloved in fact absent, but the self has merely been doubled – that is to say split yet again. Like Aristophanes’ divided hermaphroditic halves, the lover ardently desires the beloved with whom he or she may become one again. The subject seeks an other in which it may find recognition and completion, a solution to its own internal contradictions, into whose image it projects its own desires – but this may turn out all along to be merely an image of the self.

Eichendorff’s nightmarish, psychologically intriguing story offers a warning of how easily the search for the other might spill into narcissism. For Narcissus, the mythical figure who gives his name to both a common genus of hermaphroditic flower and condition of excessive self-love, so enamored did the youth become of his own reflection that he fell into the water and drowned. The resonance with the themes of this article is clear, as it is with the unhappy circumstances of the composer’s own later life.

References

- Abrams, Meyer Howard. 1971. *Natural Supernaturalism: Tradition and Revolution in Romantic Literature*. New York: Norton.
- Béguin, Albert. 1937. *L’Âme romantique et le rêve : Essai sur le romantisme allemand et la poésie française*. Marseille: Cahiers du Sud.
- Bizzaro, Patrick. 1991. “The Symbol of the Androgyne in Blake’s *The Four Zoas* and Shelley’s *Prometheus Unbound*: Marital Status Among the Romantic Poets.” In *Joinings and Disjoinings: The Significance of Marital Status in Literature*, edited by JoAnna Stephens Mink and Janet Doubler Ward. Bowling Green: Bowling Green University Press, 36–51.
- Borchard, Beatrix. 2020. “The Concert Hall as a Gender-Neutral Space.” In *German Song Onstage*, edited by Natasha Loges and Laura Tunbridge. Bloomington: Indiana University Press, 132–153.
- Boyd, Melinda. 1999. “Gendered Voices: The ‘Liebesfrühling’ Lieder of Robert and Clara Schumann.” *19th-Century Music* 23/2: 145–162.
- Braunschweig, Yael. 2017. “Domestic Dreaming: ‘Träumerei’ and the Popular Reception of Schumann.” *Music & Letters* 98/4: 544–572.
- Brown, Marshall. 1981. “Mozart and After: The Revolution in Musical Consciousness.” *Critical Inquiry* 7: 689–706.

60 Eichendorff 1990, 211–212. Translation by the author.

- Burton, Anna. 1988. "Robert Schumann and Clara Wieck: A Creative Partnership." *Music & Letters* 69/2: 211–228.
- Busst, Alan James Lawrence. 1967. "The Image of the Androgyne in the Nineteenth Century." In *Romantic Mythologies* edited by Ian Fletcher. London: Routledge and Kegan Paul, 1–95.
- Cumming, Naomi. 1997. "The Subjectivities of 'Erbarne dich'." *Music Analysis* 16: 5–44.
- Cumming, Naomi. 2000. *The Sonic Self: Musical Subjectivity and Signification*. Bloomington: Indiana University Press.
- Daverio, John. 1993. *Nineteenth-Century Music and the German Romantic Ideology*. New York: Schirmer.
- Daverio, John. 2002. *Crossing Paths: Schubert, Schumann, and Brahms*. New York: Oxford University Press.
- Desmond, Astra. 1972. *Schumann Songs*. London: BBC.
- Eichendorff, Joseph von. 1990. *Sämtliche Erzählungen*. Edited by Hartwig Schultz. Stuttgart: Reclam.
- Finson, Jon W. 2007. *Robert Schumann: The Book of Songs*. Cambridge (MA): Harvard University Press.
- Friedrichsmeyer, Sara. 1983. *The Androgyne in Early German Romanticism: Friedrich Schlegel, Novalis, and the Metaphysics of Love*. Bern: Peter Lang.
- Goethe, Johann Wolfgang. 1999. *Poetische Werke: Vollständige Ausgabe*, vol. II. Essen: Phaidon Verlag.
- Grotjahn, Rebecca. 2011. "Zyklizität und doppelte Autorschaft im *Liebesfrühling* von Clara und Robert Schumann." In *Robert Schumann. Persönlichkeit, Werk und Wirkung*, edited by Helmut Loos. Leipzig: Gudrun Schröder Verlag, 69–89.
- Guralnick, Elissa S. 2006. "'Ah Clara, I Am Not Worthy of Your Love': Rereading 'Frauenliebe und Leben,' the Poetry and the Music." *Music & Letters* 87/4: 580–605.
- Hallmark, Rufus. 1990. "The Rückert Lieder of Robert and Clara Schumann." *19th-Century Music* 14/1: 3–30.
- Hallmark, Rufus. 2014. *Frauenliebe und Leben: Chamisso's Poems and Schumann's Songs*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Hatten, Robert. 2018. *A Theory of Virtual Agency for Western Art Music*. Bloomington: Indiana University Press.
- Hoekner, Berthold. 1997. "Schumann and Romantic Distance." *Journal of the American Musicological Society* 50/1: 109–26.
- Jacques, Claudine. 2011. Thesis | Gender transitivity in three dramatic works by Robert Schumann: the «Szenen aus Goethes» Faust (WoO 3), «Genoveva» op. 81, «Das Paradies und die Peri» op. 50 | ID: cr56n5308 | eScholarship@McGill
- Jensen, Erik Frederick. 2001. *Schumann*. Oxford: Oxford University Press.
- Johnson, Graham. 2000. Notes to *The Songs of Robert Schumann* vol. 4. Hyperion CDJ33104.
- Johnson, Graham. 2010. *The Songs of Robert Schumann* vol. 7. Hyperion: CDJ33107.

- Johnson, Julian. 2009. *Mahler's Voices: Expression and Irony in the Songs and Symphonies*. New York: Oxford University Press.
- Kallberg, Jeffery. 1996. *Chopin at the Boundaries: Sex, History, and Musical Genre*. Cambridge (MA): Harvard University Press.
- Kramer, Lawrence. 2002. *Musical Meaning: Toward a Critical History*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press.
- Lévinas, Bruno. 1969. *Totality and Infinity: An Essay on Exteriority*. Translated by Alphonso Lingis. The Hague: Martinus Nijhoff.
- Litzmann, Berthold. 1902. *Clara Schumann: Ein Künstlerleben nach Tagebüchern und Briefen*. 3 vols. Leipzig: Breitkopf und Härtel.
- Malin, Yonatan. 2010. *Songs in Motion: Rhythm and Meter in the German Lied*. New York: Oxford University Press.
- MacLeod, Catriona. 1998. *Embodying Ambiguity: Androgyny and Aesthetics from Winckelmann to Keller*. Detroit: Wayne State University Press.
- Marston, Nicholas. 2000. "Voicing Beethoven's Distant Beloved." In *Beethoven and his World* edited by Scott Burnham and Michael Steinberg. Princeton: Princeton University Press, 124–47.
- Muxfeldt, Kristina. 2001. "Frauenliebe und Leben Now and Then." *19th-Century Music* 25/1: 27–48.
- Nattiez, Jean-Jacques. 1993. *Wagner Androgyne*. Translated by Stewart Spencer. Princeton: Princeton University Press.
- Novalis [Georg Friedrich Philipp von Hardenberg]. 1837. *Heinrich von Ofterdingen*. (= *Schriften I*. Edited by Friedrich Schlegel and Ludwig Tieck). Berlin: Reimer.
- Novalis [Georg Friedrich Philipp von Hardenberg]. 1997. *Gedichte; Die Lehrlinge zu Sais*. Edited by Johannes Mahr. Stuttgart: Reclam.
- Novalis [Georg Friedrich Philipp von Hardenberg]. 2003. *Fichte-Studien*. Edited by Jane Kneller. Cambridge: Cambridge University Press.
- Perrey, Beate. 2002. *Schumann's Dichterliebe and Early Romantic Poetics: Fragmentation of Desire*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Plato. 1997. *Complete Works*. Edited by John M. Cooper. Indianapolis: Hackett.
- Reich, Nancy B. 1985. *Clara Schumann: The Artist and the Woman*. Ithaca (NY): Cornell University Press.
- Reiman, Erika. 2004. *Schumann's Piano Cycles and the Novels of Jean Paul*. Rochester (NY): University of Rochester Press.
- Sams, Eric. 1965. "Did Schumann Use Ciphers?" *Musical Times* 106/1470: 584–591.
- Sams, Eric. 1966a. "The Schumann Ciphers." *Musical Times* 107/1479: 392–393, 395–400.
- Sams, Eric. 1966b. "The Schumann Ciphers: A Coda." *Musical Times* 107/1486: 1050–1051.
- Sams, Eric. 1967. "Why Florestan and Eusebius?" *Musical Times* 108/1488: 131–133–134.
- Sams, Eric. 1970. "A Schumann Primer?" *Musical Times* 111/1533: 1096–1097.
- Sams, Eric. 1993. *The Songs of Robert Schumann*. London: Faber and Faber.

- Schelling, Friedrich Wilhelm Joseph. 1978. *System of Transcendental Idealism*. Translated by Peter Heath. Charlottesville: University Press of Virginia.
- Schlegel, Friedrich. 1795. "Über die Diotima." *Berlinische Monatsschrift* 26: 30–64.
- Schlegel, Friedrich. 1799. *Lucinde*. Berlin: Heinrich Frölich.
- Schumann, Clara / Robert Schumann. 1984–2001. *Briefwechsel: Kritische Gesamtausgabe*. Edited by Eva Weissweiler. 3 vols. Basel and Frankfurt: Stroemfeld and Roter Stern.
- Schumann, Robert / Clara Schumann. 2008–. *Schumann Briefedition*. Edited by Michael Heinemann, Thomas Synofzik, et al. 50 vols. Cologne: Dohr.
- Schumann, Robert. 1904. *Briefe: Neue Folge*. Edited by Gustav Jansen. Second edition. Leipzig: Breitkopf und Härtel.
- Schumann, Robert. 1971–1982. *Tagebücher*. Edited by Georg Eismann and Gerd Nauhaus. 3 vols. Leipzig: Deutsche Verlag für Musik.
- Solie, Ruth. 1992. "Whose Life? The Gendered Self in Schumann's *Frauenliebe* Songs." In *Music and Text: Critical Inquiries*, edited by Steven Paul Scher. Cambridge: Cambridge University Press, 219–240.
- Strand, Mary R. 1998. *I/You: Paradoxical Constructions of Self and other in Early German Romanticism*. New York: Peter Lang.
- Taylor, Benedict / Ceri Owen, eds. 2017. *Subjectivity in European Song: Time, Place, and Identity*. Special issue of *19th-Century Music* 40/3.
- Walsh, Stephen. 1971. *The Lieder of Schumann*. London: Cassell.

© 2021 Benedict Taylor (B.Taylor@ed.ac.uk)

University of Edinburgh [Universität Edinburgh]

Taylor, Benedict. 2021. "Du meine Seele, du mein Herz': Self, Other, and Hermaphroditic Union in the Music of Robert (and Clara) Schumann". *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie* 18/2, 173–202. <https://doi.org/10.31751/1147>

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

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



eingereicht / submitted: 06/06/2021

angenommen / accepted: 06/12/2021

veröffentlicht / first published: 30/12/2021

zuletzt geändert / last updated: 23/07/2022

Delphi in Schwarz und Weiß.

Bilder der Antike in Claude Debussys Klaviermusik

Tihomir Popović

Der vorliegende Beitrag untersucht die kompositorische Konstruktion von Bildern der ›klassischen Antike‹ in Klavierwerken Claude Debussys. Im Fokus stehen dabei das Prélude »Danseuses de Delphes« sowie zwei Sätze aus den *Six épigraphes antiques*. Auf die musikanalytischen Betrachtungen folgt eine diskursanalytisch orientierte Kontextualisierung. Die Nähe des musikalischen Archaismus zum Exotismus und dadurch zum orientalistischen bzw. kolonialistischen Denken wird hervorgehoben.

This essay discusses the compositional construction of images of ›classical antiquity‹ in the piano music of Claude Debussy. The prelude »Danseuse de Delphes« and two movements of the *Six épigraphes antiques* are especially focused. A musical analysis of these pieces is followed by a discourse analytic contextualization. The proximity of musical archaicism with exoticism and through this with the orientalist and colonialist thought is pointed out.

SCHLAGWORTE/KEYWORDS: Antike; Antiquity; Claude Debussy; Danseuses de Delphes; Klavier; piano; Six épigraphes antiques

Dass der Antikenrezeption in der europäischen Literatur-, Kunst- und Musikgeschichte eine zentrale Rolle bei Prozessen der künstlerischen Neuschaffung zukommt, braucht nicht gesondert hervorgehoben zu werden. Frankreich des 19. und frühen 20. Jh. stellt dabei keine Ausnahme dar. So ist etwa die Welt der französischen Skulptur jener Zeit voller kauender Aphroditen, tanzender Satyrn und Mänaden, Herkules- oder Apollodarstellungen u.ä.¹ Dabei war hier nicht nur der thematische, sondern auch der Gestaltungsbezug im Material an der klassischen Antike orientiert, wofür die Errungenschaften der Archäologie mit verantwortlich waren.² Neben den vielen Beispielen, an denen die Kunsthistorikerin Karina Türr die Wichtigkeit der Antikenrezeption in diesem Bereich nachweist, sei der *Faune dansant* von Eugène-Louis Lequesne (1851) im Garten des Palais Luxembourg als Beispiel genannt, eine Skulptur, an der die Verbindungen zum bekannten Satyr von Pompeji erkennbar sind, der Anfang der Dreißigerjahre des 19. Jahrhunderts ausgegraben wurde.³

Auch in Bezug auf französische Literatur von Pierre Corneille bis hin zu André Gide und Jean Cocteau wurde nicht selten auf die Bedeutung der Rezeption und Inszenierung der Antike aufmerksam gemacht.⁴ Dass die Kunstauffassung eines Théophile Gautier und der Gruppe der *Parnassiens* ohne einen Rückgriff auf das antike Hellenentum undenkbar gewesen wäre, dürfte auch selbstverständlich sein.⁵ Ebenso bekannt sind die Romane mit

1 Vgl. Türr 1979, passim.

2 Vgl. Türr 1979, insbesondere 11–17.

3 Türr 1979, 87 sowie 201, Anm. 145.

4 So etwa in Thorau / Köhler 2000, Teil II (145–254).

5 Dies wurde im Kontext der Musikforschung bereits in Schneider-Seidel 2002, 36 hervorgehoben.

einem klaren Antikenbezug wie Gustave Flauberts *Salambô* (1857) oder *Thaïs* von Anatole France (1890), die als Schlüsseltexte der französischen Literatur jener Zeit gelten.⁶ An die Antikenbezüge in Gedichten Paul Verlaines («Le Faune» aus *Fêtes galantes*, 1866–69) oder Stéphane Mallarmés (*L'après-midi d'un faune*, 1866) muss man in der Debussy-Forschung kaum erinnern.⁷

Auf der Ebene der Musik wurde das Thema der Antikenrezeption der Debussyzeit u.a. von Kerstin Mira Schneider-Seidel ausführlich behandelt, die die musikalische Antikenrezeption um 1900 »vornehmlich ein französisches Phänomen«⁸ nennt, wobei sie sich durchaus auch der auf die Antike bezogenen Werke nichtfranzösischer Komponisten von Richard Strauss über Mussorgski bis hin zu Ottorino Respighi bewusst ist.⁹ Schneider-Seidel untersucht dabei vor allem die französische Musik mit Antikenbezug zwischen dem Deutsch-französischen Krieg und dem Ende des Ersten Weltkriegs, z. B. die Musik von Camille Saint-Saëns, Gabriel Fauré, Jules Massenet, Édouard Lalo, Erik Satie, Claude Debussy und Maurice Ravel. Dass dieser Antikenbezug in Frankreich nach 1870/71 im Prozess einer »Erneuerung der französischen Musik«¹⁰ – wir würden heute vielleicht sagen: der Konstruktion ihrer Gallizität – stattfand, dürfte einleuchten. Dabei betont Schneider-Seidel insbesondere, dass die antiken Sujets in der französischen Musik um 1900 nicht mehr nur in der Oper Verwendung finden, sowie, dass die Antike nicht lediglich durch die Wahl der Sujets wirkte, sondern auch auf das musikalische Material.¹¹ Der Antike habe ein Ideal der »Einfachheit und Naturverbundenheit« entsprochen, dem man sich im Zuge der Erneuerung französischer Musik vor allem als Gegenmodell zur deutschen Musik zuwandte.¹²

Auch die Tatsache, dass sich Claude Debussy als Komponist mit der Welt der griechischen, oder, genauer: griechisch-römischen Antike beschäftigt hat, bedarf keiner erneuten Erwähnung. Debussys vielleicht am breitesten rezipiertes Werk widmet sich bekanntlich dem *Nachmittag eines Fauns* (1892–94), sein Solostück *Syrinx* (1913) gehört bei den Flötistinnen und Flötisten zu den Meilensteinen des Repertoires. Mit den *Chansons de Bilitis*, diesen fiktiv-antiken Stilkopien von Pierre Louÿs hat sich der Komponist wiederholt befasst, woraus ein Liederzyklus (1897–1898) und eine Szenenmusik (1900–01) entstanden sind.

Weniger erforscht sind die Bilder des klassischen Hellenentums in Debussys Klavierwerken: Diesem musikanalytischen Desiderat widmet sich der vorliegende Beitrag. Das Stück »Danseuses de Delphes« aus dem I. Buch der *Préludes* (1909–1910) und die *Six épigraphes antiques*, auf dem Material der erwähnten Bilitis-Szenenmusik basierend, für Klavier zu vier Händen (1914, es existiert auch eine solistische Version) werden im Folgenden behandelt.¹³ Dabei soll nicht versucht werden, eine einheitliche musikalische Antikenrepräsentation bei Debussy zu konstruieren, sondern durchaus auf die unter-

6 Auch diese bespricht Schneider-Seidel im Zusammenhang mit ihren Untersuchungen der französischen Musik um 1900 (ebd., 43–45).

7 Ebd., 48.

8 Ebd., 11.

9 Ebd., 11.

10 Ebd., 11, 296.

11 Ebd., 11.

12 Ebd., 11.

13 Angaben in diesem Absatz im Einklang mit dem Werkkatalog von Lesure (1977); in knapperer Form vgl. Werkverzeichnis in Hirsbrunner 1981, 235–240.

schiedlichen kompositorischen Verfahrensweisen innerhalb dieser aufmerksam zu machen. Diese Verfahrensweisen der Konstruktion musikalischer Antikenbilder sind dabei auf der ›Oberfläche‹ des musikalischen Satzes zu suchen, denn sie sollen rezeptionstechnisch unmittelbar verstehbar werden: Es soll keine ›musikalische Tiefe‹ konstruiert werden, wenn diese nicht bis zur Oberfläche vordringt.¹⁴

Es sei hier ein Einschub gestattet: Auch dem monumentalen Klavierstück *L'Isle Joyeuse* wurde von dem frühen Debussy-Biographen Leon Vallas ein wenn auch indirekter Bezug zur Antike zugeschrieben: Der Komponist soll bei diesem Stück Antoine Watteaus Gemälde *Le Pèlerinage à l'Isle Cithère* (1717) vor Augen gehabt haben.¹⁵ Allerdings wurde inzwischen hervorgehoben, dass es für diese Verbindung keine wirklichen Anhaltspunkte gebe.¹⁶ Da dieser Bezug unsicher erscheint und ohnehin eher indirekter Art war, steht *L'Isle Joyeuse* in diesem Beitrag nicht im Zentrum der Aufmerksamkeit, sondern »Danseuses de Delphes« aus *Préludes I* und die ersten beiden der *Six épigraphes antiques*

»DANSEUSES DE DELPHES«

Wie manche französischen Skulpturen der Epoche, von denen eingangs die Rede war, so soll auch das erste Prélude für Klavier von Debussy einen Bezug zu einer archäologischen Entdeckung des 19. Jahrhunderts aufweisen: Louisa Shirley Liebich berichtete von einer Begegnung mit dem Komponisten, bei welcher er einige seiner Klavierstücke vorspielte und das Prélude »Danseuses de Delphes« auf seine Eindrücke von einer Skulptur aus dem Louvre zurückführte.¹⁷ Laut Harry Halbreich und Jean-Michel Nectoux¹⁸ handelt es sich aber um die 1894 von den Forschern der *École Française d'Athènes* in Delphi entdeckten *Drei Tänzerinnen* (die nicht in Louvre aufbewahrt werden).¹⁹ Die drei etwa 1,95 m hohen Figuren befinden sich auf einer mit Akanthusblättern versehenen Säule; sie tragen Chitoniskoi (kurze Tuniken) und haben Kalathoi (Obstvasen) auf den Köpfen. Nach aktueller Interpretation von Francis Croissant und Jean Marcadé stellen sie die Töchter des legendären Königs Kekrops von Attika dar; möglicherweise repräsentieren sie fruchtbares Land.²⁰ Laut Jean-Michel Nectoux trägt die Gruppe Merkmale des Apollon-Kultes.²¹

In den ersten fünf Takten von »Danseuses de Delphes« findet sich eine Exponierung von Kontrasten, die für den gesamten Verlauf des Stückes konstitutiv ist:²² Der erste Ge-

14 Zur Methodik vgl. die Untersuchungen des Verfassers zu musikalischen Exotismus-Bildern (in denen das Archaische auch eine wichtige Rolle spielt) in Popović 2017.

15 Vallas 1961, 274.

16 Vgl. Dietschy 1990, 133 f. Vgl. auch Klein 2007, 33, der in seiner Analyse die beiden Artefakte dennoch in Verbindung bringt (ebd., 32–37).

17 Liebich 1918, 250.

18 Lockspeiser / Halbreich 1980, 582, Nectoux 2008.

19 Nectoux 2008. Zu nachfolgenden Informationen im Haupttext vgl. auch ebd.

20 Croissant / Marcadé 1991, 86.

21 Nectoux 2008, 138 f.

22 Die vorliegende Analyse von »Danseuses de Delphes« stützt sich zum Teil auf eine Vorarbeit des Verfassers (Popović 2014). Sie ist aber mit ihr nicht identisch, obwohl die gleichen Ausschnitte und Musikbeispiele in beiden Texten behandelt werden. In Popović 2014 sind auch die früheren Forschungsbeiträge zu »Danseuses de Delphes« aufgeführt worden (Popović 2014, 69 f., Anm. 5 und passim). Eine im Hinblick auf die interpretationsanalytischen Aspekte überarbeitete Version von Popović 2014 ist in Vorbereitung.

danke (»Danseuses de Delphes«, T. 1–4 bis zur 2. Zählzeit) zeichnet sich durch Chromatik und punktierten Rhythmus sowie eine wiederholt aufsteigende Geste aus. Dieser Gedanke ist leicht polyphonisiert: Die Linie, die den einprägsamen punktierten Rhythmus trägt, ist in den ersten zwei Takten in einer Mittelstimme zu finden, um in Takt 3 in die Oberstimme zu wandern. Dagegen wird jene Chromatik, die die Mittelstimme in den ersten beiden Takten auszeichnete, in Takt 3–4 in den Bass gelegt. Die strukturellen Charakteristika der Mittelstimme in Takt 1–2, nämlich die aufsteigende Chromatik und der punktierte Rhythmus, werden also in Takt 3–4 zwischen Sopran und Bass aufgeteilt: Der Sopran übernimmt den Rhythmus und der Bass die melodische Linie der Mittelstimme.

Der zweite Gedanke (»Danseuses de Delphes«, T. 4 ab der dritten Achtel und T. 5) zeichnet sich durch ein in vielfacher Hinsicht kontrastierendes Material aus. Er ist – wenn man von dem Tonvorrat von F-Dur ausgeht – zur Gänze diatonisch, homophon und fast gradlinig absteigend. Es entsteht der Eindruck, als ob die beiden Eingangsgedanken des Stückes den Nomina des Titels entsprächen: Der erste Gedanke entspräche in dieser Interpretation den »Danseuses«, der zweite würde an jenen mysteriösen Ort erinnern, aus welchem sie stammten.

Es ist schwer, Marguerite Long in ihrer Beobachtung, die Tänzerinnen von Delphi seien »plus prêtresses que danseuses«²³ nicht recht zu geben. Auch Harry Halbreich spricht in diesem Sinne von »le hiératisme de ce morceau«.²⁴ James Hepokoski, der den Versuch unternimmt, Debussys Satzanfänge zu systematisieren und von seinen »formulaic openings« schreibt, zählt den Anfang von »Danseuses de Delphes« explizit zur Gruppe der »Modal/Chordal Openings«.²⁵ Diese von Hepokoski so bezeichneten Satzeröffnungen seien nicht nur satztechnisch miteinander verwandt, sondern weisen auch eine Art »topischer« Qualität auf:

After the initial silence, this formula begins, in its simplest form, with a statement of four quiet chords in equal time values – chords with a `mysterious` modal quality to suggest, according to the designated context, primeval times, ecclesiastical austerity, quasimystical reverie, or uncommon experience in general.²⁶

Für Hepokoski ist dieser Satzeröffnungstypus Debussys seltener in der Klaviermusik als in der Orchestermusik, allein sei er in der Sarabande aus *Pour le piano* und in den Préludes »Danseuses de Delphes« und »Canope« zu finden.²⁷ Allen drei Stücken wird durch die Betitelung ein Bezug zum Archaischen²⁸ zugeschrieben.

Was Hepokoski über die Sarabande sagt, kann auch auf »Danseuses de Delphes« bezogen werden. Am Anfang des Stückes wird das Bild eines mystischen Griechenlands einerseits durch die gleichmäßigen diatonischen Akkorde des zweiten Gedankens (»Danseuses de Delphes« T. 4–5) evoziert, die der Chromatik des Anfangs Einhalt gebieten, andererseits durch den viertelweise schreitenden Gang des ersten Gedankens, der vielleicht Christian Goubault dazu brachte, das Stück als eine »Hiératique sarabande« zu

23 Long 1960, 103.

24 Zitiert in Lockspeiser / Halbreich 1980, 581.

25 Hepokoski 1984, 48.

26 Ebd.

27 Ebd.

28 Zum Begriff des musikalischen Archaisierens s. in neuerer Zeit etwa Krämer 2013. S. auch die methodisch relevanten Studien Jeßulat 2013 und Ott 2018.

bezeichnen.²⁹ Der Sarabandenton kann dabei – neben dem dominierenden $\frac{3}{4}$ -Takt und dem langsamen Tempo – auch darin gehört werden, dass das bereits erwähnte, punktierte Motiv in den ersten beiden Takten jeweils auf der zweiten Zählzeit beginnt. Diese Zählzeit kann auch deshalb als eine Art Schwerpunkt verstanden werden, weil auf ihr der chromatische Vorhaltston *h* liegt.

Sowohl die Diatonik des zweiten Gedankens als auch die Referenz auf den alten spanischen Tanz im ersten können als Archaismen aufgefasst werden. Es soll dabei in Bezug auf den zweiten, akkordischen Gedanken betont werden, dass er eben keine »Mixtur« darstellt, sondern dass die Akkorde zum Teil sogar streng in Gegenbewegung miteinander verbunden werden. Es kann in Bezug auf die ersten fünf Takte von »Danseuses de Delphes« – mutatis mutandis – von einem Wechsel zwischen einem hieratischen Tanzton und einem Choralton gesprochen werden. Das Archaisierende dieser Elemente wird dadurch noch deutlicher, dass ihnen die Chromatik der ersten Takte und in den oberen Stimmen eine Mixtur, bestehend jeweils aus einem Durakkord und zwei übermäßigen Akkorden, gegenübersteht (»Danseuses de Delphes«, T. 1–2).

Der zweite Abschnitt von »Danseuses de Delphes« (»Danseuses de Delphes«, T. 11–20) beginnt mit einer Akkordfolge, die Richard Beyer als »sprunglose tonale Dreiklangsparaphonie« bezeichnet hat:³⁰ In der heute üblichen Fachsprache würde man eher von einer »tonalen Mixtur« sprechen. Die zugrunde liegende Tonleiter ist – von der Mixtur aus allein betrachtet und ohne Berücksichtigung des Orgelpunkts – ein (neomodal aufgefasstes) Dorisch mit Finalis *c* und einem *e* als Nebenton (T. 12), der wahrscheinlich aus klanglichen Gründen anstelle des *e* \flat genommen wurde: Sonst wäre in klanglicher Synergie mit dem Orgelpunkt *F* an der betreffenden Stelle ein kleiner Durseptakkord entstanden, dessen »dominantische« Wirkung es möglicherweise zu vermeiden galt.

Der Abschnitt benutzt die beiden in Takt 1–5 vorgestellten Hauptgedanken des Stückes bei gleichzeitigem Erklängen und mit umgekehrter Konnotation: Sowohl die melodische Linie als auch die Akkordfolge sind wieder zu finden, allein ist diesmal die Linie absteigend und die Akkordfolge aufsteigend. Zudem ist die Linie nicht mehr chromatisch, sondern radikal diatonisch: Sie ist auf die Pentatonik *b-c-d-f-g* reduzierbar.

Sind solche Merkmale als Elemente einer Antikenkonstruktion zu interpretieren? Es scheint, wie angedeutet, dass sich das kompositorisch verwendete Material auf die musikalischen Gedanken vom Anfang des Stückes bezieht, deren Antikenbezug bereits diskutiert wurde. Die Interpretation der Diatonik, die sich im Pseudochoral des ersten Abschnitts oder in der Pentatonik des zweiten widerspiegelt, vielleicht auch in der Verwendung der ›dorischen‹ Tonleiter, als Element einer Antikeninszenierung, liegt nahe, weil es durch den Titel suggeriert wird: ›Das Antike‹ liegt selbstverständlich nicht im Material allein. Bekanntlich dienen dieselben satztechnischen Elemente in anderen Werken Debussys und seiner Zeitgenossen auch völlig anderen Zwecken.

Die Betonung der Pentatonik wird in Takt 16–17 noch deutlicher, denn dies ist, neben dem Schluss des Stückes, der dynamische Höhepunkt von »Danseuses de Delphes«. Die beiden Hauptgedanken, die für den Satz bis zu diesem Moment konstitutiv waren – der melodische, durch den punktierten Rhythmus geprägte, und der akkordische – vereinigen sich in einer anhemitonischen Pentatonik *c-d-e-g-a* (der Ton *f* im Bass fungiert zeitweise

29 Goubault 1986, 193.

30 Beyer 1992, 285.

als der Orgelpunkt, der nicht aus dem Zusammenspiel der beiden Hauptgedanken des Stückes zu stammen scheint).

Die Verbindung von Pentatonik, bzw. der radikalen Diatonik und der Antike ist hier ein Konstrukt, das in Verbindung mit Debussys Titel funktioniert. Das musikalisch-multimediale Spiel, um auf Nicholas Cooks Terminologie anzuspielden,³¹ suggeriert eine solche Interpretation. Zwar wird in dem ersten, Pan gewidmeten Stück aus den *Six épigraphes antiques* auch eine radikale Pentatonik verwendet.³² Jedoch ist sie bekanntlich in zahlreichen anderen, nicht auf die Antike bezogenen Werken Debussys ebenfalls zu finden; um bei der Klaviermusik zu bleiben, seien hier als Beispiel »Pagodes«, das erste Stück aus dem Zyklus *Estampes* von 1903, oder der zweite Teil von »Voiles«, dem zweiten Stück aus *Préludes I*, genannt, dessen Titel keine archaischen oder exotischen Assoziationen aufzwingt.

Dasselbe lässt sich auch von der oben behandelten, tonalen Mixtur im zweiten Abschnitt des Stückes sagen. Man begegnet solchen Mixturen zwar einerseits auch im »Canope«, einem Stück mit altägyptischen Assoziationen – also potenziell archaisierenden aber auch exotisierenden Elementen,³³ andererseits aber auch in dem auf einer frühmittelalterlichen Legende basierenden Prélude »La cathédrale engloutiee«.³⁴ Im Bereich der Orchestermusik hat etwa Henri Gonnard auf eine Stelle in Debussys »Danse sacrée« (1904) aufmerksam gemacht (ohne dass die hier benutzte Terminologie verwendet würde), an der eine tonale Mixtur die pentatonische Melodik unterstützt.³⁵ Sowohl in Bezug auf den zweiten Gedanken aus »Danseuses de Delphes« (T. 4–5) als auch in Bezug auf die von ihm ausgesuchte Stelle aus »Danse sacrée« spricht Gonnard von einer »procession« der parallel geführten Akkorde.³⁶ Es sei hinzugefügt, dass der Anfang desselben Werks eine radikal diatonische, anhemitonisch-pentatonische Melodik (*g-a-c-d-e*) aufweist. Als Gegenüberstellung weist das Gegenstück von »Danse sacrée«, eben die »Danse profane«, eine Initial-Chromatik und einen erkennbaren tänzerischen Charakter auf. Theo Hirsbrunner macht darauf aufmerksam, dass Debussy auch in den *Chansons de Bilitis* und *Le Martyre de Saint-Sébastien* pentatonische Tonvorräte verwendet.³⁷ Dieser Einsatz von Pentatonik und/oder tonalen Mixturen oder gar ihre Nebeneinanderstellung bzw. ihr gleichzeitiges Erklängen kann also durchaus auch in anderen Werken Debussys mit religiösem, mystischem und/oder archaisierendem Hintergrund festgestellt werden, ist aber kein automatischer Hinweis auf eine musikalische Konstruktion der klassischen Antike. Jeremy Day-O’Connell spricht im Zusammenhang mit Debussy von »religious«, »primitive«, »pastoral« oder »exotic pentatonic«.³⁸ Der archaisierende Ton wirkt jedenfalls in »Danseuses de Delphes« wie im »Danse sacrée« in der Regel in der Gegenüberstellung mit einem anders gepolten kompositorischen Ton: Das Archaisierend-Mystische wird neben Zeitgemäß-Profanem als solches besser erkennbar.

In dem abschließenden Teil von »Danseuses de Delphes« taucht eine andere Form von Archaisierung auf. Trotz der Chromatik der »realen Mixtur« in den Takten 21–22

31 Gemeint ist Cook 1998.

32 Vgl. hierzu weiter unten.

33 Eine ausführliche Besprechung von *Canope* ist in Roberts 1996, 161–167 zu finden.

34 Von den Besprechungen dieses Prélude sei hier auf jene von Bruhn 1997, 41–44. hingewiesen.

35 Gonnard 2000, 245.

36 Gonnard 2000, 233, 245.

37 Hirsbrunner 1981, 121.

38 Day-O’Connell 2007, 158f. und passim.

wirkt diese aufgrund der Bewegungsart der Akkordgrundtöne archaisierend. Es handelt sich bei dem Modell um die aus dem Kontrapunkt des 15.–16. Jahrhundert bekannten Gegenschritte, bei denen auf eine steigende Terz eine fallende Quarte folgt.³⁹ Dieses bekannte Modell verwendete etwa Orlando di Lasso – ein Komponist, den Debussy kannte und ausdrücklich schätzte⁴⁰ – beispielsweise in seiner berühmten chromatischen Motette *Timor et tremor* (Secunda pars, T. 34–36).

Als Claude Debussy ein junger Mann war, erinnerte sich Richard Wagner in einem „der schönsten Klangdenkmäler, die zum unvergänglichen Ruhm der Musik errichtet worden sind“,⁴¹ wie Debussy später *Parsifal* bezeichnen sollte, dieses Modells in der ersten Szene (Erster Aufzug, T. 14–15). Das Gemeinsame der Gebetsszene der Gralsritter und »Danseuses de Delphes« ist offenkundig das archaisierende und hieratische Moment, wobei in beiden Fällen auf eine Satztechnik der Renaissance angespielt wird, ohne dass ein sonstiger Bezug zur Epoche gegeben ist. Debussys »Danseuses de Delphes« kann daher in sprachwissenschaftlicher Tradition als ein Dokument »enthistorisierten Archaisierens«⁴² bezeichnet werden. Theo Hirsbrunner hat in Bezug auf die *Chansons de Bilitis* Debussys kompositorische Arbeit wohl in diesem Sinne mit Wagners berühmten Bachbezügen in den auf eine frühere Epoche bezogenen *Meistersingern* verglichen.⁴³

SIX ÉPIGRAPHES ANTIQUES

Die *Six épigraphes antiques* (1914) basieren auf den Sätzen der Bühnenmusik *Chansons de Bilitis* auf Texte von Pierre Louÿs, die 1901 aufgeführt wurden.⁴⁴ Die Texte waren von Louÿs ursprünglich als seine Übersetzung original antiker Verse der Öffentlichkeit vorgestellt worden.⁴⁵ Der Klavierzyklus, der später aus der Szenenmusik entstehen sollte, besteht aus sechs Stücken, die unterschiedliche Antikenbezüge aufweisen:

1. »Pour invoquer Pan, dieu du vent d'été«

2. »Pour un tombeau sans nom«

3. »Pour que la nuit soit propice«

4. »Pour la danseuse aux crotales«

5. »Pour l'égyptienne«

6. »Pour remercier la pluie au matin«

Im Folgenden werden hauptsächlich die ersten beiden Stücke besprochen.⁴⁶

39 Zu Gegenschritten vgl. z. B. Froebe 2007.

40 Vgl. etwa Debussy / Lesure 1974, 32; Debussy äußerte sich in einem Brief aus Rom Herrn Vasnier gegenüber, dass er bei Lasso »mehr Zierde und Menschlichkeit« als bei Palestrina finde (Vallas 1961, 69) schätze aber beide als große Meister hoch (vgl. auch Nichols 2000, 36, 40).

41 Debussy 1974, 126.

42 Ein Terminus der Sprachwissenschaftlerin und Archaismus-Forscherin Ingrid Leitner (1978).

43 Hirsbrunner 1981, 118.

44 Ebd.

45 Darüber wurde in der Debussy-Forschung mehrmals ausführlich berichtet. Vgl. insbesondere Hirsbrunner 1978, Hirsbrunner 1981, 116–118.

46 Alle Übersetzungen nach Alvah C. Bessie in Louÿs 1926.

»POUR INVOQUER PAN«

Das erste Stück, »Pour invoquer Pan«, ist eine originalgetreue Bearbeitung des ersten Satzes der Bilitis-Szenenmusik, der der »Chant Pastoral« Louÿs' zugrunde lag:

Chant pastoral

Il faut chanter un chant pastoral, invoquer
Pan, dieu du vent d'été. Je garde mon
troupeau et Sélénis le sien, à l'ombre ronde
d'un olivier qui tremble.

Sélénis est couchée sur le pré. Elle se
lève et court, ou cherche des cigales, ou
cueille des fleurs avec des herbes, ou lave
son visage dans l'eau fraîche de ruisseau.

Moi, j'arrache la laine au dos blond des
moutons pour en garnir ma quenouille, et je
file. Les heures sont lentes. Un aigle
passe dans le ciel.

L'ombre tourne: changeons de place la corbeille
de figes et la jarre de lait. Il faut chanter
un chant pastoral, invoquer Pan, dieu du vent d'été.⁴⁶

Pastoral Song

One must sing a pastoral song to invoke Pan,
God of summer wind.

I watch my flock, and Selenis watches hers,
in the round shade of a shuddering olive-tree.

Selenis is lying on the meadow.
She rises and runs, or hunts grasshoppers,
picks flowers and grasses,
or bathes her face in the brooklet's cooling stream.

I pluck the wool from the bright backs of my sheep to supply my distaff,
and I spin.

The hours are slow.

An eagle sails the sky

The shadow moves; let us move the basket of flowers and the crock of milk.

One must sing a pastoral song to invoke Pan,
god of the summer wind.⁴⁷

Das Stück weist den ersten von Hepokoski definierten Satzeröffnungstypus auf und wird von ihm in diesem Zusammenhang auch erwähnt (jedoch nicht analysiert):⁴⁷ Es ist ein charakteristisches »Monophonic Opening«. Laut Hepokoski bestehen solche Satzanfänge

47 Hepokoski 1984, 45.

aus drei »Phasen«: 1) »The silence preceding the opening notes«, 2) »An unaccompanied melodic line breaking the silence« und 3) »Either tonal confirmation or non-confirmation of the implied tonic«. ⁴⁸ Andere Beispiele solcher Satzeröffnungen sind in verschiedenen Werken zu finden, von denen manche Antikenbezüge aufweisen, wie *Faune* oder – vielleicht – *L'Isle joyeuse*, manche, wie die erwähnte „Danse sacrée“ zumindest klar einen hieratischen oder mystischen Charakter aufweisen, manche aber nicht, wie etwa das Prélude »La Fille aux cheveux de lin«.

In dem ersten Epigraph, »Pour invoquer Pan« lassen sich die von Hepokoski beschriebenen Phasen deutlich feststellen: Auf den einstimmigen Anfang der Oberstimme folgt eine Harmonisierung (ab T. 4), die in T. 6–7 und noch deutlicher in Takt 10 eine neomodale Tonart spüren lässt, von der später die Rede sein wird.

Der zitierte Satzanfang weist nicht nur durch seine Einstimmigkeit eine Ähnlichkeit zu dem auch thematisch verwandten *Prélude à l'après-midi d'un faune* auf. Die Gemeinsamkeit liegt auch in der Genealogie des Materials: Die einstimmige Linie, mit der das Stück beginnt, wurde in der *Bilitis*-Szenenmusik, die die Vorlage für die Klavierepigraphie war, nicht unerwartet – und wie im *Faune* – der Flöte anvertraut. ⁴⁹ Auch der arabischenartige, quasi-ziellose Gang der Melodie auf und ab ist den beiden Anfängen gemeinsam, allein ist der *Faune*-Anfang des jungen Debussy bekanntlich von extremer Chromatik geprägt, was den denkbaren Kontrast zur konsequenten Diatonik der Pan-Invokation aus den *Épigraphes* darstellt. Es sei in diesem Zusammenhang an Debussys Lob der »Arabeske« erinnert (was auch Hirsbrunner in diesem Kontext tut ⁵⁰), denn dieses scheint für das Stück von Relevanz:

Die frühen Meister, Palestrina, Vittoria, Orlando di Lasso usw. bedienten sich dieser göttlichen »Arabeske«. Sie fanden ihre Urgestalt im Gregorianischen Choral und stützen ihr zerbrechliches Geflecht durch widerstandsfähige Kontrapunkte. Bach nahm die Arabeske wieder auf und machte sie biegsamer, flüssiger. Die Schönheit konnte sich trotz der strengen Ordnung, in die der große Meister sie stellte, mit dieser freien, unaufhörlich zu neuen Gestalten drängenden Phantasie bewegen, die uns noch heute in Erstaunen setzt. ⁵¹

Die »Arabeske« ist also für Debussy unweigerlich mit der älteren Musik – vom Cantus romanus bis Bach – verbunden. Wohlgermerkt wird von Debussy der Gedanke nicht explizit ausgesprochen, dass das »Arabeskenhafte« automatisch das Archaische bedeuten soll. Dies muss kontextbedingt immer neu beobachtet und reflektiert werden.

In Bezug auf die anschließenden Parallelführungen in der Begleitstimme – in der Szenenmusik auf der Harfe gespielt (der Celestapart wurde nicht überliefert: Womöglich hat Debussy improvisiert ⁵²) war Hirsbrunner, der wiederholt über die *Six épigraphes antiques* schrieb, ⁵³ der Meinung, es wäre »nutzlos und pedantisch [...], wollte man nach Vorbildern zu dieser Technik in der Vergangenheit suchen«. ⁵⁴ In der Tat ist die Technik zu allgemein und zu sehr in verschiedenen Werken Debussys präsent, um sie als gezielten

48 Ebd. Pedantisch könnte man natürlich über die »Phase 1« sagen, dass es keine Komposition ohne sie gebe.

49 Für Informationen zu dieser Fassung vgl. Hirsbrunner 1978, 432, 435.

50 Hirsbrunner 1978, 435.

51 Debussy 1974, 32.

52 Hirsbrunner 1978, 432.

53 Vgl. Hirsbrunner 1978 und 1981.

54 Hirsbrunner 1978, 436.

Archaismus aufzufassen. Die erste Schlusswendung des Stückes kann man dennoch durchaus in diesem Lichte sehen. In Takt 6–7 von »Pour invoquer Pan« weist die schließende Gegenbewegung der Akkorde d-Moll – C-Dur einen archaisierenden Charakter auf, indem sie an den für die Renaissance charakteristischen Schluss 3–5 erinnert: Die durch konsequente Gegenbewegung geprägte, berühmte Klangprogression am Anfang von Palestrinas berühmtem *Stabat Mater*, das einst Richard Wagner bearbeitet hatte, drängt sich fast als Idealbild solcher Sätze auf.⁵⁵ Diese Art von Schlussbildung (II–I) hat auch Franz Liszt am Anfang seines archaisierenden Stücks »Chapelle de Guillaume Tell« aus dem ersten Buch seiner *Années de pèlerinage* verwendet.

Die melodische Linie des Satzanfangs ist konsequent pentatonisch (*g-a-c-d-f* bzw. *f-g-a-c-d*). Erst in Takt 10 wird in der Melodie die Pentatonik durchbrochen, indem ein *b* eingeführt wird. Als Merkmal eines archaisierenden Stils können auch die streng tonalen Mixturen angesehen werden, die am Anfang und am Ende des Stückes festzustellen sind (T. 8 f. sowie T. 31–33).

Es sei noch etwas zur Tonart des Stückes gesagt: Ihre genaue Identität ist nicht sofort zu spüren, was eine Parallele zu der in »Danseuses de Delphes« verwendeten Technik darstellt. In der einstimmigen, pentatonischen Melodielinie des Anfangs dominiert der Ton *g* als Eckton, wobei die Harmonisierung der nachfolgenden Takte einen durartigen Modus mit Finalis *c* erwarten lässt, ist doch der erste mehrstimmige Klang in Takt 4 ein C-Dur-Akkord in Grundstellung und führt die erste Schlusswendung, durch die Dynamik und Notenlänge als solche erkennbar, ebenfalls zu einem C-Dur-Akkord (T. 7). Im Laufe des Stückes und an dessen Ende erweist sich aber wieder das *g* als Finalis, und die Gesamttonart, sofern davon überhaupt mit dieser Eindeutigkeit gesprochen werden kann, als ein neomodales *g*-Dorisch.

Eine ähnliche Technik war auch an einer der Stellen in »Danseuses de Delphes« zu finden, über die bereits referiert wurde (T. 11–12): In der der Oberstimme anvertrauten melodischen Linie ist die Pentatonik zu vernehmen; die mittlere Ebene des Satzes weist eine hauptsächlich tonale Mixtur in *c*-Dorisch (einmal mit Nebenton *e*) auf; das Ganze spielt sich auf dem Orgelpunkt des Tons *F* ab, so dass das tonale Geschehen auch als *f*-Mixolydisch gehört werden kann. Die Unsicherheit bei der Bestimmung der Tonart entsteht in »Danseuses de Delphes« durch simultan erklingende Ebenen, jene in »Pour invoquer Pan« dagegen durch konsekutiv auftretende Wendungen.

»POUR UN TOMBEAU SANS NOM«

In der Szenenmusik für *Chansons de Bilitis* gehört der Anfang des zweiten Epigraphs zum Gedicht »Le tombeau sans nom«, das Ende stammt aber aus der Musik zum Gedicht »Les courtisanes Égyptiennes«.⁵⁶ Dieser lyrische Hintergrund hat, wie sich zeigen wird, in der Tat Auswirkungen auf den Ton des Stückes.

55 Zum berühmten Anfang von Palestrinas *Stabat mater* vgl. Pike 1986.

56 Vgl. Hirsbrunner 1978, 433.

Le tombeau sans nom

Mnasidika m'ayant prise par la main me
mena hors des portes de la ville, jusqu'à un
petit champ inculte où il y avait une stèle de
marbre. Et elle me dit: «Celle-ci fut l'amie
de ma mère.»

Alors je sentis un grand frisson, et sans
cesser de lui tenir la main, je me penchai
sur son épaule, afin de lire les quatre vers
entre la coupe creuse et le serpent:

«Ce n'est pas la mort qui m'a enlevée, mais
les Nymphes des fontaines. Je repose ici
sous une terre légère avec la chevelure
coupée de Xantho. Qu'elle seule me pleure.
Je ne dis pas mon nom.»

Longtemps nous sommes restées debout, et nous
n'avons pas versé la libation. Car comment
appeler une âme inconnue d'entre les foules
de l'Hadès?⁵⁸

The Nameless Grave

Mnasidika then took me by the hand,
and led me through the portals of the town
to a little barren field where a marble shaft was standing.
She said to me: "This was
my mother's mistress."

I felt a sudden tremor, and,
clinging to her hand, leaned
on her shoulder, to read the four verses
between the serpent and the broken bowl:

"Death did not carry me away, but
the Nymphs of the river. I rest here
beneath the light earth with the shorn ringlets
of my Xantho. Let her alone weep for me.
I shall not say my name."

We stood there long and
did not pour libation. How can
one call upon an unknown soul from out the rushing hordes of souls
in Hades?⁵⁹

Les courtisanes égyptiennes

Je suis allée avec Plango chez les courtisanes
égyptiennes, tout en haut de la vieille ville
Elles ont des amphores de terre, des plateaux
de cuivre et des nattes jaunes où elles
s'accroupissent sans effort.

Leurs chambres sont silencieuses, sans
angles et sans encoignures, tant les couches
successives de chaux bleue ont émoussé les
chapiteaux et arrondi le pied des murs.

Elles se tiennent immobiles, les mains
posées sur les genoux. Quand elles offrent
la bouillie elles murmurent: «Bonheur.»
Et quand on les remercie, elles disent:
«Grâce à toi.»

Elles comprennent le hellène et feignent de
le parler mal pour se rire de nous dans leur
langue; mais nous, dent pour dent, nous
parlons lydien et elles s'inquiètent tout à
coup.⁶⁰

Egyptian Courtesans

I went with Plango to the Egyptian courtesans, far above the old city.
They have amphoras of earth and copper
salvers, and yellow mats on which
they may squat without an effort.

Their rooms are silent, without
angles or corners, so greatly have
successive coats of blue white-wash softened the
capitals and rounded off the bottoms of the walls.

They sit unmoving, hands
upon their knees. When they offer
porridge they murmur: "Happiness."
And when one thanks them they say,
"Thanks to you."

They understand Hellenic, but feign to
speak it poorly so that they may laugh at us in their
own tongue; but we, tooth for tooth,
speak Lydian and they suddenly grow
restless.⁶¹

Das zweite der sechs Epigraphe, »Pour un tombeau sans nom« gehört demselben Satzeröffnungstypus wie »Pour invoquer Pan« an. Auch hier liegt, in der Terminologie Hepokoskis, ein »monophonic opening« vor,⁵⁷ mit einer mehrstimmigen Fortführung, die den Tonvorrat bestätigt (ab T. 2). Während aber in dem ersten, Pan gewidmeten und von Debussy explizit »dans le style d'une pastorale« bezeichneten Stück die Pentatonik dominierte und die Diatonik an keiner einzigen Stelle durch Akzidenzien durchbrochen wurde, ist die Ganztonleiter der Tonvorrat der Satzeröffnung im zweiten Epigraph.

In der Tat scheint die Parallele des Anfangs den kontrastierenden Charakter der ersten beiden Epigraphe zu unterstreichen, denn in dem zweiten Stück werden einige Elemente, die man aus Debussys Tonsatz gut kennt, verwendet, die er in dem ersten ausgespart hat. Der Kontrast der Initialpentatonik mit der Ganztonleiter ist nur einer der Gegensätze. Während der Satz in »Pour invoquer Pan« auch nach dem pentatonischen Abschnitt diatonisch bleibt, ist nach der initialen Ganztonleiter in »Pour un tombeau sans nom« die Chromatik spürbar. Diese spürbare Präsenz von Chromatik spiegelt sich auch in den Kontrasten der Mixturen wider: Waren in dem ersten, rein diatonischen Stück offenbar nur tonale Mixturen möglich, dominieren im zweiten die realen. So findet in den Takten 16–17 die Parallelführung von Quintsextakkorden des kleinen Durseptakkords statt, die sich in Halbtonschritten bewegen. Ein größerer Gegensatz zu den tonalen Mixturen aus der diatonischen Pan-Invokation ist kaum denkbar.⁵⁸

Die Chromatik wird auch am Ende des Stückes betont (T. 28–32). Dabei weist die Melodik hier einen ›quasiarabisierend-improvisierenden‹ Ton auf, der z. B. aus Debussys Prélude »Canope« bekannt ist (z. B. in »Canope« T. 7–10) – auch dieses laut Titel mit einem Antikenbezug versehen, der mit dem Totenkult der Altägypter zu tun hat. In der Tat stammt der Schlussteil des Stückes, wie bereits ausgeführt, aus der musikalischen Begleitung des Gedichtes »Les courtisanes Égyptiennes«, so dass der Bezug doppelt gegeben ist. Beiden Linien – jener aus »Canope« und jener aus dem zweiten der *Epigraphe* – sind neben der Chromatik auch der schrittweise Duktus, die Tonwiederholungen und die Vorschlagstöne sowie der komplexe, rezitativische Rhythmus gemeinsam. Etwas von diesem Duktus ist auch in dem ersten Abschnitt des Stückes »Pour l'égyptienne«, dem 5. Epigraph der Sammlung, zu hören (insbesondere T. 6–17). Offensichtlich handelt sich bei diesen Stellen um orientalisierende Satztechniken, die an arabisches Musizieren erinnern sollen, so wie man es auch aus Debussys zweiter der *Estampes* kennt: »La soirée dans Grenade«. Dass hier ›Altägyptisches‹ und ›Arabisiertes‹ über einen Kamm geschoren wird, soll nicht verwundern: Genau das entspricht dem Verfahren des Komponisten. Bekanntlich ist keine erklungene oder niedergeschriebene Musik des alten Ägyptens überliefert: Wenn man eine Konstruktion des ›Altägyptischen‹ vornehmen will (oder wollte), ist der Griff zur imaginierten oder wirklichen Musik des arabischen Raumes eine nachvollziehbare Lösung. Solche Lösungen führen natürlich zur Festigung des kolonialistischen und orientalistischen Weltbilds, wonach der Orient, im Unterschied zum Okzident, immer statisch und unentwickelt bleibt: Analysen wie die vorliegende können deshalb Reflexionen über die Musik mit dem Bereich der Diskursanalyse verbinden.⁵⁹

Die Nähe der Antike und des Orients hatte Tradition im französischen Orientalismus: Hirsbrunner erinnert an die Verehrung – wir würden heute sagen: die orientalistisch-

57 Vgl. Zitat oben.

58 Vgl. auch die Mixtur in T. 26 f.

59 S. hierzu Popović 2017.

kolonialistische Konstruktion – einer »einheitlich mittelmeerische[n] Welt von Andalusien bis in die Levante«, die für die französische Romantik charakteristisch war.⁶⁰ Er erinnert an Gérard de Nerval, der bei der Ankunft auf Kythera den Eindruck hatte, im Orient angekommen zu sein, während er das Zeremoniell der Kairoer Hochzeitsfeierlichkeiten mit römischen Triumphzügen verglich.⁶¹ Es liegt nahe, dass auch die Ähnlichkeiten zwischen dem zweiten Stück aus den *Épigraphes* und »Canope« oder gar »La soirée dans Grenade« aus den *Estampes* vor diesem Hintergrund einer orientalisierenden Antikenrezeption zu verstehen sind.

Die Antikenbilder, die Debussy in den ersten zwei der *Six épigraphes antiques* entwirft, finden eine Parallele in »Danseuses de Delphes«: hier naturgemäß auf knapperem Raum. Das eine Bild wird durch Diatonik, Pentatonik und tonale Mixturen erreicht, das andere durch Ganztonleiter, Chromatismen, orientalisierende Melodiebildung und reale Mixturen. Diese beiden Bilder oder ›Töne‹ wechseln sich, wie dargestellt, in »Danseuses de Delphes« ab, werden miteinander vermengt, bzw. Metamorphosen unterzogen. In den *Épigraphes* bleibt dieser Verflechtungsmoment aus, sie sind bildhafter, eben ›epigraphischer‹, wohl auch ihrer ursprünglichen Verwendung als begleitende und unterstreichende Szenenmusik angepasst. Der konsequente Dualismus der beiden ›Töne‹ mit denen Debussy seine Antike konstruiert, ist bemerkenswert. Dabei ist sein Bezug zur Ideenwelt zumindest in den *Épigraphes* durch das Medium der Sprache erklärt worden: Während das erste Stück eine Pastorale darstellt, sich explizit auf Pan als Gottheit des Sommerwinds bezieht, weist das zweite einen Bezug zur Totenwelt auf: Die Parallele zum Prélude »Canope« ist also nicht nur auf der Materialebene, sondern auch auf der ideellen Ebene zu spüren.

Die Nähe des Orientalismus (hier wird der Begriff durchaus im Sinne der Postkolonialen Theorie verwendet) und der Antikenrezeption ist auch in Debussys eigenen Texten zu finden. In dem Text »Über den Geschmack«⁶² lobt er die Musik der »liebenswerte[n] kleine[n] Völker«, deren Konservatorium aber nicht »tyrannische Lehrbücher« seien, sondern »der ewige Rhythmus des Meeres, [...] der Wind in den Bäumen, [...] tausend kleine Geräusche, die sie aufmerksam in sich aufnehmen«. Konkret schreibt Debussy im weiteren Verlauf des Textes über die javanische Musik, die einem Kontrapunkt gehorche, »gegen den derjenige Palestrinas ein reines Kinderspiel ist.«⁶³ Wenig weiter, über die mythischen Ursprünge der Musik schreibend, erwähnt Debussy explizit auch Pan: Als dieser

die sieben Rohrpfifen der Syrinx zusammenband, ahmte er zunächst nur den langen melancholischen Ton nach, den die Kröte klagend zum Mondlicht schickt. Später trat er in Wettstreit mit dem Gesang der Vögel. Wahrscheinlich haben die Vögel seit jener Zeit ihr Repertoire erweitert.⁶⁴

60 Hirsbrunner 1978, 437, Hirsbrunner 1981, 111–115.

61 Hirsbrunner 1978, 437; zu weiteren Belegstellen s. ebd. Vgl. ebenfalls Hirsbrunner 1981, 112.

62 Abgedruckt in Debussy 1974, 199–202.

63 Alle Zitate aus Debussy 1974, 200.

64 Debussy 1974, 201.

Der Musikschriftsteller Debussy denkt über die antiken Ursprungsmythen der Musik nach, beschäftigt sich aber im gleichen Text auf der Ebene des musikalischen Materials mit Gamelan: Der zeitlich entfernten griechischen Antike und dem räumlich entfernten Java schreibt er eine Naturnähe zu, so wie das etwa die britischen Musikschriftsteller mit Indien taten: ein nicht unübliches Motiv des Kolonialzeitalters.⁶⁵ Vergleichbares Verweben von Orientbildern und Antike-Vorstellungen findet, wie gezeigt, auch in Debussys Musik statt. In den Stücken mit explizit antikem Bezug werden Skalen verwendet, die Debussy mit der Musik des Fernen Ostens assoziieren konnte, aber auch solche melodisch-rhythmischen Wendungen, mit denen er in seiner Vorstellung durch die arabische Musik hätte konfrontiert werden können.

Die Exotismen sind, wie gezeigt, nicht die einzigen Elemente der musikalischen Bilder des klassischen Hellenentums in Debussys Klaviermusik. Auch Wendungen, die als »westliche Archaismen« verstanden werden können, Wendungen, die an die Musik des Mittelalters oder der Renaissance – und deren Rezeption durch die bedeutendsten Komponisten des 19. Jh., etwa Richard Wagner und Franz Liszt – erinnern, sind genauso konstitutiv. So tragen Lasso, javanische und arabische Musik zu Debussys Antikenbildern bei. Die Konstruktion des Anderen als solches ist zentral, nicht unbedingt seine tatsächliche Beschaffenheit.

Dabei ist es erwähnenswert, dass die genannten Elemente in der Musik Debussys zumindest zum Teil unterschiedlich konnotiert sind. Dem orientalistischen, ›düsteren‹ Arabienklangbild, das wir aus »La soirée [!] dans Grenade« kennen, begegnen wir in »Canope« und »Pour un tombeau sans nom« – beide mit klarem Todesbezug und Verbindungen nach Altägypten. Dagegen spielt die anhemitonische Pentatonik, diese radikale Form der Diatonik, in dem denkbar ›hell‹ konnotierten ersten Epigraph, der Invokation Pans als Gottheit des Sommerwindes, eine zentrale Rolle.

Wie eingangs bereits in Anlehnung an den Forschungsbeitrag von Schneider-Seidel betont, spielte das Ideal der »Einfachheit und Naturverbundenheit« in der französischen Musik jener Zeit eine zentrale Rolle:⁶⁶ Diese Beobachtung kann auch anhand von Debussys Stücken mit hellenischem Bezug bestätigt werden. In seinem Text »Gespräch mit Monsieur Croche« aus *La Revue Blanche* vom 1. Juli 1901⁶⁷ schreibt Debussy durch die Worte seines M. Croche:

Mir sind die paar Noten lieber, die ein ägyptischer Hirte auf seiner Flöte bläst – er ist eins mit der Landschaft und hört Harmonien, von denen sich eure Schulweisheit nichts träumen lässt... Die Musiker hören nur die Musik, die von geschulten Händen geschrieben wurde, die der Natur eingeschriebene hören sie nie. Den Sonnenaufgang betrachten, ist viel nützlicher als die *Pastoralsymphonie* hören.⁶⁸

In diesen Worten, die ein Echo in seinem etwa 11 Jahre später entstandenen, oben bereits zitierten Text »Über den Geschmack« finden, ist die emphatische Konstruktion der Naturnähe in Verbindung mit einem charakteristischen, archaischen Orientalismus-Bild des ägyptischen Flötenspielers zu finden: Debussys in ihrer Genealogie wohl letztlich auf das Denken Rousseaus zurückführbare Zivilisationskritik. Es ist eine eigentümliche Dia-

65 S. hierzu Popović 2017, passim.

66 Schneider-Seidel, 2002, 11.

67 Abgedruckt in Debussy 1974, 46–50.

68 Debussy 1974, 49.

lektik, dass Debussys Musik mit Antikenbezug – wovon Manches auch einen direkten Naturbezug aufweist, etwa das erste der *Épigraphes* – von höchster Artifizialität eines Künstlers des Art-nouveau-Zeitalters zeugt, eines Komponisten, der sein Metier so gut verstand, dass er Elemente unterschiedlichster Provenienz, von der anhemitonischen Pentatonik und den pseudoantiken Modi über die Satzmodelle der Renaissance bis hin zu ›arabisierenden‹ Melodielinien, auf einem europäischen (Salon-)Instrument des 19. Jh. zu stilisieren und zu einem Ganzen zu fusionieren wusste.

Ein abschließendes persönliches Wort sei hier gestattet: Vielleicht hat uns Debussy selbst den Schlüssel zum Verstehen dieses Prozesses gegeben, indem er schrieb, man solle nicht versuchen, die Musik von ihrem Ursprung zu lösen und ihr Geheimnis zu erklären. Er fügte hinzu: »Schmücken wir es durch feine Wahrung des ›Geschmacks‹. Er sei der Hüter des *Geheimnisses*.«⁶⁹

Literatur

- Beyer, Richard (1992), *Organale Satztechniken in den Werken von Claude Debussy und Maurice Ravel*, Wiesbaden: Breitkopf & Härtel.
- Bruhn, Siglind (1997), *Images and Ideas in Modern French Piano Music. The Extra-Musical Subtext in Piano Works by Ravel, Debussy, and Messiaen*, Stuyvesant (NY): Pendragon Press.
- Cook, Nicholas (1998), *Analysing Musical Multimedia*, Oxford: Clarendon Press 1998.
- Croissant, Francis / Jean Marcadé (1991), »La colonne des Danseuses«, in: *Guide de Delphes. Le musée*, hg. von der *École française d'Athènes (Sites et monuments 10)* Paris: Boccard, 84–90.
- Day-O'Connell, Jeremy (2007), *Pentatonicism from the Eighteenth Century to Debussy*, Rochester (NY): Rochester University Press.
- Debussy, Claude (1974), *Monsieur Croche. Sämtliche Schriften und Interviews*, hg. von François Lesure, übers. von Josef Häusler, Stuttgart: Philipp Reclam jun.
- Dietschy, Marcel (1990), *A Portrait of Claude Debussy*, hg. und übers. von William Ashbrook und Margaret G. Cobb, Oxford: Clarendon Press.
- Froebe, Folker (2007), »Satzmodelle des ›Contrapunto alla mente‹ und ihre Bedeutung für den Stilwandel um 1600«, *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie* 4/1–2, 13–55, <http://www.gmth.de/zeitschrift/artikel/244.aspx> (13.11.2021).
- Gonnard, Henri (2000), *La musique modale en France de Berlioz à Debussy*, Paris: Honoré Champion Éditeur.
- Goubault, Christian (1986), *Claude Debussy*, Paris: Librairie Honoré Champion.
- Hepokoski, James A. (1984), »Formulaic Openings in Debussy«, *19th-Century Music* 8, 44–59.
- Hirsbrunner, Theo (1978): »Debussy und Pierre Louÿs. Zu den ›Six épigraphes antiques‹ von Debussy«, *Die Musikforschung* 31, 426–442.

69 Aus »Über den Geschmack« in Debussy 1974, 199–202, hier: 201.

- Hirsbrunner, Theo (1981), *Debussy und seine Zeit*, Laaber: Laaber.
- Jeßulat, Ariane (2013), *Erinnerte Musik. Der Ring des Nibelungen als musikalisches Gedächtnistheater*, Würzburg: Königshausen & Neumann.
- Klein, Michael (2007), »Debussy's L'Isle joyeuse as Territorial Assemblage«, *19th-Century Music* 31, 28–52.
- Krämer, Laura (2013), »Archaismus und Antikisieren in der Musik – semantisch betrachtet«, in: *Von Brücken und Brüchen, Musik zwischen Alt und Neu, E und U*, hg. von Jörn Arnecke, Hildesheim: Olms, 83–96.
- Leitner, Ingrid (1978), *Sprachliche Archaisierung. Historisch-typologische Untersuchung zur deutschen Literatur des 19. Jahrhunderts*, Frankfurt a. M.: Peter Lang.
- Lesure, François (1977), *Catalogue de l'oeuvre de Claude Debussy*, Genf: Minkoff.
- Liebich, Louisa Shirley (1918), »An Englishwoman's Memories of Debussy«, *The Musical Times* 59, 250.
- Locke, Ralph P. (2009), *Musical Exoticism. Images and Reflections*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Locke, Ralph P. (2015), *Music and the Exotic from the Renaissance to Mozart*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Lockspeiser, Edward (1978), *Debussy: His Life and Mind*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Lockspeiser, Edward (1980), *Debussy. Sa vie et sa pensée. Suivie de l'analyse de l'oeuvre par Harry Halbreich*, Paris: Fayard.
- Louÿs, Pierre (1894): *Les chansons de Bilitis*, Paris: Michel. Online-Ausgabe <http://www.fullbooks.com/Les-chansons-de-Bilitis.html>.
- Louÿs, Pierre (1926), *The Songs of Bilitis*, übers. von Alvah C. Bessie, New York: Macy-Masius
- Nectoux, Jean-Michel (2008), »Aux sources des Danseuses de Delphes«, *Musique, images, instruments: Revue française d'organologie et d'iconographie musicale* 10, 134–141.
- Nichols, Robert (2000), *The Life of Debussy* [1998], Cambridge: Cambridge University Press.
- Ott, Immanuel (2018), »Der gregorianische Choral in Kompositionen der Münchner Schule«, in: *Die Münchner Schule: Musiktheorie und Kompositionslehre um 1900*, hg. von Juliane Brandes und Birger Petersen, Mainz: Are Musik, 83–92.
- Pike, Lionel Pike (1986), »The Opening of Palestrina's Stabat Mater«, *The Consort: Annual Journal of the Dolmetsch Foundation* 42, 29–34.
- Popović, Tihomir (2014), »Das Rubato der apollinischen Tänzerinnen: Gedanken zu Claude Debussys Danseuses de Delphes«, *Musik und Ästhetik* 18/69, 69–78.
- Popović, Tihomir (2017), *Der Dschungel und der Tempel. Indien-Konstruktionen in der britischen Musik und dem Musikschrifttum 1784-1914*, Stuttgart: Steiner.
- Schneider-Seidel, Kerstin Mira (2002), *Antike Sujets und moderne Musik. Untersuchungen zur französischen Musik um 1900*, Stuttgart: Metzler [zugleich Phil. Diss. Johann Wolfgang Goethe-Universität in Frankfurt a. M.].

- Thorau, Henry / Hartmut Köhler (Hg.) (2000), *Inszenierte Antike – Die Antike, Frankreich und wir*, Frankfurt a. M.: Peter Lang.
- Türr, Karina (1979), *Zur Antikenrezeption in der französischen Skulptur des 19. und frühen 20. Jahrhunderts*, Berlin: Gebr. Mann.
- Vallas, Léon (1961), *Debussy und seine Zeit*, München: Nymphenburger Verlagshandlung 1961.

© 2021 Tihomir Popović (tihomir.popovic@hslu.ch)

Hochschule Luzern [Lucerne University for Applied Sciences and Arts]

Popović, Tihomir (2021), »Delphi in Schwarz und Weiß. Bilder der Antike in Claude Debussys Klaviermusik« [Delphi in Black and White. - Images of Antiquity in Claude Debussy's Piano Music], *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie* 18/2, 203–220. <https://doi.org/10.31751/1149>

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

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



eingereicht / submitted: 05/08/2021

angenommen / accepted: 13/12/2021

veröffentlicht / first published: 30/12/2021

zuletzt geändert / last updated: 23/07/2022

Im Labyrinth – György Ligeti's Étude pour piano Nr. 1 *Désordre* im Höranalyse-Unterricht

Irmgard Brockmann

Dieser Beitrag beschreibt ein Unterrichtskonzept im Fach Höranalyse, in dem es um die hörende Annäherung an György Ligeti's erste Klavieretüde aus dem Jahr 1985 geht. Ziel der doppelstündigen Unterrichtseinheit ist die Erkenntnis wesentlicher Kompositionsprinzipien des Werks über das Hören. Im Stundenverlauf werden hierfür mithilfe einer Notationssoftware hergestellte Hörbeispiele verwendet, die sowohl getrennte Einblicke in die Parts der beiden Hände als auch in den kompositorischen Gerüstsatz des Stücks ermöglichen. Die Hörbeispiele erweisen sich nicht nur methodisch als nützlicher Kompass im polyrhythmischen Labyrinth des Werks, sondern bieten darüber hinaus auch reizvolle Analogien zu Ligeti's Inspirationsquellen, und zwar sowohl zur afrikanischen Musik und den Methoden ihrer Erforschung als auch zur Maschinenästhetik der *Studies for Player Piano* von Conlon Nancarrow.

This article describes a lesson plan in aural analysis using György Ligeti's first piano etude from 1985. The lesson's aim is to discern essential compositional principles in Ligeti's piece through listening. The lesson uses several audio examples which have been produced through music notation software. They will render it possible to give separate insights into the use of both hands as well as into the compositional framework of the piece. The audio examples not only prove to be a methodically useful compass in the polyrhythmic labyrinth of this work, but also offer appealing analogies to Ligeti's sources of inspiration, both to African music and the methods by which African music can be studied and to the machine aesthetics in the *Studies for Player Piano* by Conlon Nancarrow.

SCHLAGWORTE/KEYWORDS: 20. Jahrhundert; 20th century; aural analysis; *Désordre*; Études pour piano; György Ligeti; Höranalyse; Lehre in Höranalyse; Methodik; methodology; teaching aural analysis

Zu Ligeti's Klavieretüden und speziell zu *Désordre* sind bereits viele – mehr oder weniger ausführliche – analytische Untersuchungen erschienen. Während es sich hierbei durchgehend um notentextbasierte Analysen handelt,¹ nähert sich der vorliegende Beitrag dem Werk auf anderem Wege: Für die Erarbeitung des Stücks im Unterricht wurde bewusst ein höranalytischer Ansatz gewählt.² Es soll gezeigt werden, dass auch eine komplexe Kom-

1 Z.B. Guthrie 1989; von Loesch 1992; Kinzler 1995; Schütz 1996; Rothkamm 2004; Bouliane 2006; Batchelor 2015; Quinnett 2015. Auch die den Etüden gewidmeten Abschnitte in den Monographien von Burde, Dibelius und Floros enthalten analytische Hinweise (Burde 1993, 191–201; Dibelius 1994, 220–232; Floros 1996, 172–196).

2 Ohne eine explizite Höranalyse zu verfassen, geht Denys Bouliane – im Unterschied zu den anderen Autoren, die dies höchstens am Rande thematisieren – mehrfach auf die Wahrnehmung der analysierten Befunde beim Hören der Etüde ein. Wie wenig selbstverständlich das gleichzeitige Hören eines zu analysierenden Werks dennoch auch für ihn zu sein scheint, belegt seine im Folgenden zitierte Empfehlung: »[...] because the aural effect of the works under discussion is so important to the analysis that follows [...], it is highly recommended that the reader listen to the works being discussed« (Bouliane 2006, 166).

position aus dem 20. Jahrhundert umfassend über das Gehör und ohne sofortigen Blick in den Notentext erschlossen werden kann.³

Als methodisches Hilfsmittel werden im Laufe des Unterrichts einige mit dem Notationsprogramm *Sibelius* hergestellte Hörbeispiele genutzt,⁴ die durch Reduktion ein wirkungsvolles Werkzeug für die hörende Einsicht ins Werk bieten. Die Anregung zu dieser Idee stammt von Ligeti selbst: Anlässlich der Uraufführung seines Klavierkonzerts in der revidierten Fassung erklärte der Komponist bei einem Einführungsvortrag⁵ wesentliche Kompositionsprinzipien seines Werks. Er ließ zunächst die verschiedenen rhythmischen Schichten des Stücks von den jeweiligen Instrumentengruppen (Streicher, Bläser, Klavier) separat und teilweise langsamer vorspielen. Das Publikum erhielt somit Einblick in einzelne Stränge der Komposition, bevor die Musiker*innen die Ausschnitte nochmals komplett und im Originaltempo vortrugen. Um ähnliche Einblicke auch für *Désordre* zu ermöglichen, entstand die Idee, dieses Stück mit dem Notationsprogramm abzuschreiben und anschließend verschiedene Ausschnitte und Schichten gesondert und in unterschiedlichen Tempi aufzunehmen.⁶

Analog zur zweiteiligen Form von *Désordre* verläuft auch die höranalytische Erarbeitung des Stücks im Unterricht in zwei Phasen, für die jeweils unterschiedliche methodische Ansätze gewählt wurden. In der ersten Phase, in der es um die detaillierte Höranalyse des Tonmaterials und der Kompositionstechnik geht, wird ein exploratives Verfahren⁷ angewandt: Die Studierenden werden durch Fragen bzw. Höraufträge schrittweise zu Erkenntnissen über die verschiedenen Schichten und Prozesse der Komposition geführt. Die dabei verwendeten Hörbeispiele beinhalten sowohl Teile der komplexen Originalkomposition als auch die mit dem Computer generierten Reduktionen, sodass abwechselnd deduktive und induktive Methoden zum Einsatz kommen. Die zweite Unterrichtsphase beginnt mit einer kreativen Aufgabe: Die Studierenden sollen eigene Ideen zur Fortsetzung des Stücks entwickeln und diese in einer Skizze festhalten. Ihre Entwürfe werden anschließend vorgestellt und gemeinsam diskutiert. Erst danach wird der zweite

3 Eine diesbezüglich extreme Position nimmt der Komponist Mauro Hertig mit seinem radikalen Plädoyer contra Partitur- und pro Höranalyse ein. Er argumentiert: »Die Aufgabe, zwischen der Partitur und dem Klang eine Brücke zu bilden, das übernehmen schon die Musiker*innen. Wir dürfen uns auf das Endprodukt der Partitur konzentrieren, das Klingende. Man kann die Noten getrost vom Heiligensessel runterholen und zurück zum Aufführungsmaterial legen« (Hertig 2019, 11).

4 Für die Herstellung der Hörbeispiele wurden Midi-Dateien aus dem Notationsprogramm *Sibelius* exportiert und anschließend mit den Samples eines Steinway D-Flügels aus *East-West Quantum Leap Pianos (Gold)* aufgenommen.

5 Rundfunkmitschnitt (29.2.1988).

6 Gerade während der Corona-Pandemie erwiesen sich die computergenerierten Hörbeispiele methodisch als hilfreich, da herkömmliche Methoden wie Mitsingen, Mitspielen oder Mitklatschen verschiedener kompositorischer Schichten im Online-Unterricht nicht realisierbar waren. – Wie sich bei abschließenden Recherchen zur vorliegenden Arbeit herausstellte, realisierte Hartmuth Kinzler eine ähnliche Idee bereits 1991 mit den Möglichkeiten der damaligen Computertechnik (vgl. Kinzler 1993). Außer der gemeinsamen Idee ergeben sich jedoch kaum Überschneidungen, da Kinzler in seinem Beitrag mehr auf die für die damalige Zeit aufwendige Herstellung des Materials als auf dessen konkrete methodische Handhabung im Unterricht eingeht. Zudem lässt sich nicht beurteilen, wie umfangreich das Klangmaterial ist, da es lediglich ausschnittsweise – in Form von im Text abgebildeten Notenbeispielen – veröffentlicht wurde.

7 Das Prinzip entspricht dem »entdeckenden Lernen« bzw. dem »Entdecken-lassenden Verfahren« (Ernst 2012, 79).

Formteil von *Désordre* vorgespielt und höranalytisch untersucht. Zum Abschluss der Unterrichtsstunde erfolgt die Beschäftigung mit der Notation des Stücks, indem alle höranalytisch gewonnenen Erkenntnisse mit dem Notentext verglichen und beim Hören der Etüde mitlesend vertieft werden.

Im Folgenden wird der Verlauf der Unterrichtseinheit beschrieben, indem die jeweiligen Aufgabenstellungen zu den einzelnen Hörbeispielen sowie die entsprechenden Ergebnisse chronologisch dargestellt werden. Die vorgestellten Ergebnisse resultieren aus mehreren zum Thema durchgeführten Unterrichtsstunden.⁸

ERSTER FORMTEIL

Zu Beginn des Unterrichts wird das Thema der Stunde vorgestellt. Da die Unterrichtseinheit als Teil eines Ligeti-Seminars konzipiert ist, sind den Studierenden Epoche und Komponist bereits bekannt. Vor diesem Hintergrund wird ihnen als Thema eine Höranalyse zur ersten Klavieretüde von György Ligeti aus dem Jahr 1985 angekündigt, deren Titel noch nicht mitgeteilt wird.

Orientierung

Die erste Unterrichtsphase dient der globalen Orientierung im Stück. Hierfür wird der erste Formteil der Etüde (ca. 1½ Minuten)⁹ zweimal vom Tonträger vorgespielt. Als Anhaltspunkt erhalten die Studierenden vor jedem Durchgang Aufgaben oder Leitfragen, die ihre Aufmerksamkeit auf bestimmte Werkaspekte lenken sollen.

Die erste Aufgabe besteht darin, den subjektiven Eindruck, den das Stück beim ersten Hören auf sie macht, in Worte zu fassen. Des Weiteren sollen sie auf den zeitlichen Verlauf der Musik achten und erwägen, ob die Musik eher statisch oder prozesshaft wirkt und welche musikalischen Parameter für die statische bzw. prozesshafte Wirkung den Ausschlag geben.

Anschließend werden die Eindrücke gesammelt. Sehr oft kommentieren die Studierenden das Gehörte spontan mit Worten wie »Chaos«,¹⁰ »Gewusel«, »Wust«, »Durcheinander« etc. Bestätigt werden diese Eindrücke durch den Titel des Stücks selbst: *Désordre*. Der zeitliche Verlauf wird unterschiedlich wahrgenommen: Einerseits beschreiben sie eine »mitreißende«, »zielstrebige«, »fast soghafte« Entwicklung, die sie vor allem mit dem »Höher- und Schneller-Werden der Musik«¹¹ begründen. Andererseits nehmen sie, aufgrund der »gleichförmigen rhythmischen Bewegung« und »maschinhaften Virtuosität« auch eine gewisse Statik wahr.

8 Beteiligt waren jeweils Studierende aus der Klassik-Abteilung der Hochschule Osnabrück (Studiengang Musikerziehung mit Hauptfach Instrumental- oder Gesangspädagogik, Elementare Musikpädagogik, Komposition oder Musiktheorie/Gehörbildung), die das Modul ›Höranalyse‹ im 5. und 6. Semester belegen. Das hier vorgestellte Konzept beansprucht – je nach Kurszusammensetzung – in der Regel ein bis maximal eineinhalb Unterrichtseinheiten à 90 Minuten.

9 In der in meinem Unterricht verwendeten Einspielung mit Pierre-Laurent Aimard ist das Ende des ersten Formteils bei Minute 01:22 erreicht. (Die Stelle entspricht im Notentext der endgültigen Fassung Takt 101 in der rechten und Takt 97 in der linken Hand.)

10 Alle in diesem Absatz in Anführungszeichen gesetzten Beschreibungen sind Zitate von Studierenden.

11 Das Oberstimmen-orientierte (›melodische‹) Hören ist den meisten Studierenden vertrauter: Dass die linke Hand im Verlauf des ersten Formteils tiefer wird, fällt ihnen beim ersten Hören oft gar nicht auf.

Für die genauere Beurteilung ist ein weiterer Hörvorgang nötig, der unter anderem die Frage nach der pianistischen Realisation des Gehörten klären soll. Die Studierenden werden gebeten, darauf zu achten, in welchen Bereichen der Tastatur gespielt wird und inwieweit sich die Position der Hände im Laufe der Zeit verändert. Ergänzend sollen sie mitverfolgen, ob es weitere Faktoren gibt, die den zielstrebigem Entwicklungsprozess unterstützen.

Da der Hör-Fokus gezielt auf die Register des Klaviers gerichtet wurde, wird beim zweiten Hören klarer, dass sich beide Hände von der Mittellage ausgehend in die Randbereiche der Tastatur bewegen. Die sich während dieses in Richtung der Extremlagen expandierenden Prozesses aufbauende Spannung wird durch ein Crescendo verstärkt. Des Weiteren wird eine Art zeitliche Verdichtung oder Beschleunigung hörbar. Um diese näher bestimmen zu können, bedarf es zunächst einer genaueren Untersuchung und Bestimmung des der Komposition zugrundeliegenden Tonmaterials, wofür nun die bereits erwähnten, computergenerierten Hörbeispiele eingesetzt werden.

Differenzierung

Tonmaterial

Die beiden ersten Computerbeispiele präsentieren die Parts beider Hände zu Beginn des Stücks einzeln und in verlangsamtem Tempo.¹² Die Studierenden erhalten die Aufgabe, auf die verschiedenen Schichten der Komposition und deren Charakteristika zu achten. Darüber hinaus soll auch die formale Struktur des Abschnitts beschrieben werden.¹³

 https://storage.gmth.de/zgmth/media/1153/Brockmann_Hb_Audio01.wav

Hörbeispiel 1: Anfang rechte Hand; Tempo: Ganze = MM40

In diesem Tempo und in der Beschränkung auf die rechte Hand hört man unschwer zwei Schichten: eine durchlaufende Impulsfolge, bestehend aus aufwärts gerichteten Tonleiterbewegungen im (leiseren) Hintergrund und eine melodische Struktur im Vordergrund, bestehend aus akzentuierten lauterem Tönen.¹⁴ Sowohl der melodische »Vordergrund« als auch der skalare »Hintergrund«¹⁵ bewegen sich im siebenstufigen diatonischen Tonraum. Rhythmisch handelt es sich um eine asymmetrische Taktart: Die durchlaufenden Tonleiterbewegungen des Hintergrunds werden durch die Melodie im Vordergrund in Einheiten nach den Mustern ›kurz–lang‹ sowie ›lang–kurz‹ gegliedert. Bei genauem Zählen wird in diesem Tempo deutlich, dass es sich um acht Werte (in diesem Fall Achtel)¹⁶ handelt, die in

12 Die mit der Notationssoftware hergestellten Hörbeispiele wurden nummeriert. Nr. 1 und 2 wurden im Tempo MM40 (ganzer Takt) aufgenommen. Das Originaltempo ist von Ligeti mit MM63 (ganzer Takt) angegeben.

13 Je nach Situation können für die Aufgabenstellungen jeweils mehrere Hörvorgänge sinnvoll bzw. nötig sein.

14 Dass es sich dabei anfangs immer um Oktaven handelt, kann – falls es nicht bewusst wahrgenommen wird – als Information mitgeteilt werden.

15 Ligeti selbst benutzt häufig dieses Vokabular: So benennt er z. B. unter der Überschrift »Taktierung, Interpretation« in den Spielanweisungen zu seinem Orchesterwerk *Melodien* »drei dynamische Ebenen: einen ›Vordergrund‹, bestehend aus Melodien bzw. kürzeren melodischen Figuren, eine mittlere Ebene, bestehend aus untergeordneten, ostinato-artigen Figurationen, und einen ›Hintergrund‹, bestehend aus längeren, liegenden Tönen« (Ligeti 1973, [vii]).

16 Diese Information zur Notation wird gegeben.

3+5 oder 5+3 unterteilt werden. Außerdem lässt sich bei aufmerksamem Hinhören erkennen, dass ab und zu kleine Unregelmäßigkeiten auftreten – minimale Verkürzungen, bei denen nur sieben statt acht Achtel pro Takt erklingen.¹⁷ Formal gliedert sich die Melodie in drei Unterabschnitte, die jeweils mit einer Tonwiederholung beginnen. Dadurch entsteht eine satzähnliche Struktur (Form aa' b), die insgesamt 14 Takte umfasst (4+4+6).¹⁸

Auch der Anfang der linken Hand wird separat und in verlangsamtem Tempo in der digitalen Fassung vorgespielt. Die Studierenden sollen die Unterschiede und Gemeinsamkeiten mit dem Tonmaterial der rechten Hand untersuchen.

🔊 https://storage.gmth.de/zgmth/media/1153/Brockmann_Hb_Audio02.wav

Hörbeispiel 2: Anfang linke Hand; Tempo: Ganze = MM40

Die linke Hand bewegt sich im pentatonischen Tonraum¹⁹ und spielt ebenfalls durchlaufende Achtel im Hintergrund sowie eine La-pentatonische Melodie²⁰ in Oktaven im Vordergrund. Rhythmisch sind – wie in der rechten Hand – asymmetrisch unterteilte 8/8-Takte zu hören. Diese bleiben jedoch, anders als in der rechten Hand stets gleich lang.²¹ Der Abschnitt ist deutlich länger als der der rechten Hand: Bei genauer Zählung ergibt sich ebenfalls eine satzähnliche Bauweise (aa' b), diesmal bestehend aus 4+4+10=18 Takten.²²

Prozesse

Nach der höranalytischen Erforschung des Tonmaterials sollen im nächsten Schritt die rhythmischen und melodischen Prozesse der Komposition im Detail untersucht werden. Um diese transparent zu machen, erfolgte mithilfe des Notationsprogramms die Reduktion des Stücks auf den Gerüstsatz, indem der melodische Vordergrund losgelöst vom Hintergrund abgeschrieben und somit separat hörbar gemacht wurde. Drei Hörbeispiele²³ geben Einblicke in die Prozesse.

- 17 Diesen Effekt bezeichnet Heinz von Loesch (1992, 9) in Anlehnung an den in den Naturwissenschaften gebräuchlichen Begriff als »Dreckeffekt«: »Der anfängliche Kosmos, vergleichbar den geordneten Ausgangsbedingungen eines chemischen oder physikalischen Versuches, ist in Wahrheit gar kein Kosmos. Er ist von Beginn an nur eine Scheinordnung, erweist sich von vorneherein als ›gestörtes System‹. Und die Art der Störung – das, was auf Dauer so chaotisch anmutende Konsequenzen zeigt – erinnert in auffälliger Weise an die sogenannten ›Dreckeffekte‹ in den Naturwissenschaften: an die kleinen, unscheinbaren Abweichungen bereits in den Ausgangsbedingungen, Unregelmäßigkeiten, die jeder Vorhersage des Wetters oder der Turbulenzen in einer Flüssigkeit und in einem Gas so problematisch machen.«
- 18 Die hier ausformulierten Ergebnisse werden im Unterricht stichpunktartig per Beamer oder an der Tafel gesammelt.
- 19 Die naheliegende Vermutung, dass die linke Hand dabei ausschließlich auf schwarzen (und die rechte ausschließlich auf weißen) Tasten spielt, kann ggf. von den Absoluthörer*innen der Gruppe oder von der Lehrperson bestätigt werden.
- 20 Die Klassifikation pentatonischer Skalen als Do-, Re-, Mi-, So- und La-Pentatonik entspricht der Terminologie von Zsolt Gárdonyi (2002, 245–247).
- 21 Somit entfällt für die linke Hand der sogenannte »Dreckeffekt«, vgl. oben, Anm. 17.
- 22 Vgl. Anm. 18.
- 23 Die Hörbeispiele 3–6 wurden in dem von Ligeti angegebenen Tempo (Ganze = MM63) aufgenommen, was in etwa auch dem Tempo der Aufnahme von Pierre-Laurent Aimard entspricht.

Zuerst erklingt der Vordergrund der rechten Hand. Die Studierenden sollen die melodischen und rhythmischen Abläufe im gesamten ersten Formteil verfolgen und dabei besonders auf die Fortsetzung der Oktavenmelodie achten.

🔊 https://storage.gmth.de/zgmth/media/1153/Brockmann_Hb_Audio03.wav

Hörbeispiel 3: Vordergrund rechte Hand, 1. Teil; Tempo: Ganze = MM63

Die Reduktion enthüllt die von den Studierenden in der Originalversion der Etüde zunächst nicht wahrgenommene Sequenzstruktur: Die oktavierte Melodie wird im weiteren Verlauf des ersten Satzes stufenweise aufwärts sequenziert. Weiterhin wird deutlich, wie der zuvor bereits beschriebene Eindruck der zeitlichen Verdichtung und Beschleunigung zustande kommt: Ab einem bestimmten Punkt verkürzt sich zunehmend der zeitliche Abstand zwischen den Melodietönen (Hörbeispiel 3 ab Minute 0:40), sodass ein auskomponiertes Accelerando entsteht. Hier lässt sich beim Hören darauf schließen, dass in der Partitur ab dieser Stelle Taktwechsel notiert werden (7/8, 6/8, 5/8 usw.).²⁴

Anhand des nächsten Hörbeispiels soll der weitere Verlauf des melodischen Vordergrunds in der linken Hand genauer untersucht und mit den Prozessen der rechten Hand verglichen werden.

🔊 https://storage.gmth.de/zgmth/media/1153/Brockmann_Hb_Audio04.wav

Hörbeispiel 4: Vordergrund linke Hand, 1. Teil; Tempo: Ganze = MM63

Die linke Hand durchläuft einen ähnlichen Prozess, jedoch abwärtsgerichtet und – wie bereits erwähnt – mit einer längeren pentatonischen Melodie: Anders als in der rechten Hand beginnt das nächste Sequenzglied jedoch nicht beim nächsttieferen Ton innerhalb der pentatonischen Skala, sondern beim jeweils übernächsten.²⁵ Auch hier ist das auskomponierte Accelerando ab derselben Stelle deutlich hörbar (Hörbeispiel 4 ab Minute 0:40).

Das nächste Computerbeispiel demonstriert das Resultat aller Abläufe im Zusammenspiel beider Hände. Die Studierenden werden gebeten, auf das Zusammenwirken der verschiedenen Prozesse zu achten und ihre Erkenntnisse schriftlich zu fixieren.

🔊 https://storage.gmth.de/zgmth/media/1153/Brockmann_Hb_Audio05.wav

Hörbeispiel 5: Vordergrund in beiden Händen, 1. Teil; Tempo: Ganze = MM63

Dem Anhören des Beispiels folgt eine Arbeitsphase, in der die Studierenden Gelegenheit haben, ihre Erkenntnisse – einzeln oder in Kleingruppen – zu formulieren. Diese werden anschließend gemeinsam besprochen und in Stichpunkten per Beamer oder an der Tafel zusammengetragen.²⁶ Zur besseren Sortierung der komplexen Vorgänge erscheint die separate Aufteilung in Zeit- und Raumkomponenten dabei sinnvoll:

Zeitkomponenten: Die rechte Hand sequenziert eine satzähnlich aufgebaute Melodie aufwärts. Die linke Hand sequenziert eine ebenfalls satzähnliche, jedoch längere Melo-

24 Der Blick in die Partitur am Ende der Stunde bestätigt: Ligeti notiert tatsächlich kürzere Takte, obgleich er lediglich die entsprechenden Taktstriche einzeichnet und auf die Angabe von Taktarten verzichtet.

25 Die zunächst Dis-La-pentatonische Melodie wird dementsprechend mit einer Ais-Mi-pentatonischen sequenziert, danach folgen eine Fis-Do-, Cis-So-, Gis-Re-pentatonische usw.

26 Die Lehrperson kann durch geeignete Rückfragen bei der sprachlichen Präzisierung behilflich sein.

die abwärts, sodass die Melodien den Sequenzierungsprozess nicht gleichzeitig vollziehen, sondern sich überlappen. Beide Hände spielen – anfangs für kurze Zeit synchron – jeweils in einer asymmetrischen Taktart (acht Achtel, unterteilt in 3+5 bzw. 5+3). Klar getrennt ist anfangs auch der melodische Vordergrund von einem gleichmäßig bewegten Hintergrund. Durch gelegentliche Verkürzungen im Hintergrund der rechten Hand kommt es zu leichten Phasenverschiebungen zwischen rechts und links, die anfangs wie geringfügige Synchronisationsmängel wirken, sich jedoch immer mehr verschieben und schließlich als voneinander unabhängige Strukturen wahrgenommen werden.²⁷ Durch die ab einem bestimmten Moment zusätzlich vorgenommene Stauchung des Materials entwickelt sich auf einer weiteren Ebene trotz gleichbleibenden Spieltempos ein Beschleunigungsprozess (Hörbeispiel 5 ab Minute 0:40).

Raumkomponenten: Die Anordnung der verwendeten Tonvorräte unterstützt die Teilung des Tonraums in oben und unten: Die rechte Hand spielt in der oberen Hälfte der Klaviatur ausschließlich weiße (›Weißtasten-Heptatonik‹), die linke in der unteren Hälfte ausschließlich schwarze Tasten (›Schwarzstasten-Pentatonik‹). Im Laufe der Zeit expandiert der Raum durch das Auseinanderdriften beider Hände bis in die Randlagen des Klaviers.²⁸ Eine weitere Raumkomponente wurde bereits beim Anhören der Originalversion der Etüde deutlich: Die Konstellation der Schichten im Sinne von Vorder- und Hintergrund vermittelt zusätzlich einen Eindruck von Raumtiefe.

Die beiden ungleich langen Melodien werden also sequenziert, gegeneinander verschoben und ab einem bestimmten Zeitpunkt zunehmend gestaucht. All diese Prozesse werden konsequent und im Crescendo bis zum Höhepunkt des Stücks weitergeführt, wo sie jeweils ihre Extreme erreichen (Randlagen der Tastatur, maximale Stauchung, *fff*).

Im Anschluss an diese Zusammenfassung wird nochmals das Original des ersten Teils der Etüde vom Tonträger vorgespielt. Die Studierenden sollen versuchen, alle bisher erkannten Strukturen und Prozesse nun auch in der Originalkomposition wiederzuerkennen und zu verfolgen.

Fazit

Der anfänglich zwar dichte, aber noch geordnete Eindruck geht unmerklich über in einen chaotischen Zustand – eine sehr ›ordentlich komponierte Unordnung‹. Wie in einem Labyrinth²⁹ verliert man im Laufe der Zeit allmählich die Orientierung, übrig bleibt als Anhaltspunkt primär der sequenzierte Melodieverlauf der rechten Hand. Die Komplexität und Mehrschichtigkeit der polyrhythmischen Abläufe bereiten beim ersten Hören oft Schwierigkeiten. Nach der ausführlichen Untersuchung des Tonmaterials und der rhyth-

27 »Whereas small phase differences over one or two beats tend to be interpreted by the ear as simply discrepancies, when three or more beats are out of sync the melodic and rhythmic structures of the two hands are likely to be construed as independent entities« (Bouliane 2006, 171).

28 Da sich der aufwärtsgehende Sequenzierungsprozess in der rechten Hand über die gesamte Etüde erstreckt, wird die oberste Lage zwar erst am Ende des Stücks erreicht; Ligeti oktaviert jedoch den Schlussklang des ersten Formteils nach oben, sodass vorübergehend die Illusion entsteht, dass auch die rechte Hand bereits an dieser Stelle den äußersten Rand der Tastatur erreicht.

29 Ligeti selbst verweist im Zusammenhang mit der Entstehung seiner Klavieretüden auf die Idee zu einer Labyrinth-ähnlichen Musik: »Ich habe mir die Aufgabe gestellt, für einen lebendigen Spieler eine ähnlich labyrinthische Musik zu schreiben, wie das Nancarrow für das mechanische Klavier tat« (Ligeti 1991, 361).

mischen Prozesse anhand der Computerreduktionen fällt es den Studierenden jedoch erfahrungsgemäß leicht, die verschiedenen Stränge auch in der komplexen Originalkomposition zu verfolgen. Zusätzlich wird klar, dass die Stauchungen des Materials die allmähliche Auflösung des Hintergrunds zur Folge haben: Aus ursprünglich acht Achteln pro Takt werden sieben, dann sechs, fünf usw., bis sie schließlich gänzlich eliminiert sind und nur noch die Melodien im Vordergrund übrigbleiben.

ZWEITER FORMTEIL

Fragment und Fortsetzung

Die zweite Unterrichtsphase beginnt mit einer kreativen Aufgabe: Die Studierenden sollen überlegen, wie das Stück nach der erreichten Zäsur weitergehen könnte und ihre Ideen in einer Skizze festhalten. Dabei geht es nicht darum, dem Original – etwa im Sinne einer Stilkopie – möglichst nahe zu kommen, sondern vielmehr, kreativ mit dem bereits exponierten Material umzugehen und eigene Ideen zur Fortsetzung des Stücks zu entwickeln. Die kreative Beschäftigung mit dem Kompositionsprozess dient zugleich der Vorbereitung der Höranalyse: indem sich die Studierenden mit verschiedenen Möglichkeiten zur Fortsetzung des Stücks auseinandersetzen, wird ihre Aufmerksamkeit bereits auf jene kompositorischen Fragestellungen gelenkt, die im Anschluss höranalytisch untersucht werden sollen.

Die Bearbeitung der Aufgabenstellung erfolgt in Kleingruppen, in denen zuerst unterschiedliche Möglichkeiten zur Weiterführung des Stückes diskutiert werden und anschließend ein gemeinsamer Entwurf als Skizze angefertigt wird. Folgende Fragen können dabei als Leitfragen dienen: In welchen Bereichen der Tastatur soll nach der erreichten Zäsur weitergespielt werden? Inwiefern könnte das bisherige Tonmaterial variiert oder verändert werden? Wie lang soll das Stück in etwa dauern, wie viele Formteile sollen folgen? Welche Spannungskurve wäre vorstellbar und wie wird sich die Dynamik im weiteren Verlauf gestalten? Wie könnten die rhythmischen Prozesse fortgeführt oder verändert werden? Und wie soll das Stück enden?

Im Anschluss an die Gruppenarbeit werden die Studierenden gebeten, ihre Entwürfe vorzustellen. Bei der Besprechung sollen vor allem mögliche Konsequenzen ihrer Ideen bedacht werden, insbesondere solche für die Ausgewogenheit der Form, auch im Hinblick auf das Zusammenwirken der verschiedenen Parameter. Von den vielen möglichen Vorschlägen seien im Folgenden nur einige besonders exemplarische genannt.

So könnte auf den Expansionsprozess im ersten Teil ein entsprechender, zur Mitte der Tastatur führender Kontraktionsprozess folgen; alternativ ist auch die Parallelbewegung beider Hände vorstellbar. Eine weitere Idee besteht darin, dass die Hände ihr Tonmaterial tauschen, sodass die rechte Hand nach der Zäsur auf den schwarzen und die linke auf den weißen Tasten weiterspielt. Wird dieser Vorschlag von den Studierenden vorgebracht, kann sich eine Diskussion über den durch den Materialtausch der beiden Hände verursachten Farbwechsel anschließen oder können grundlegende Fragen zur Balance zwischen Kontrasten und Kontinuitäten im Formverlauf zur Sprache kommen.

Dass bei derlei Diskussionen häufig mehr Fragen aufgeworfen als Antworten gegeben werden, wird nicht als Nachteil angesehen – erklärtes Ziel ist hier nicht, das Stück zu

Ende zu komponieren, sondern die Studierenden – auch im Hinblick auf die nachfolgende Höranalyse – für kompositorische Fragestellungen zu sensibilisieren.

Aufgrund der extremen Virtuosität von *Désordre* erscheint es naheliegend, dass das Stück nicht sehr lange dauern und deshalb nur ein weiterer Formteil folgen wird. Hinsichtlich der Proportionen der beiden Formteile schlagen Studierende vereinzelt vor, das Stück im Verhältnis des goldenen Schnitts, mit dem zweiten Formteil als kürzere Sektion, einzuteilen.³⁰

Da die Spannung im ersten Teil von *Désordre* bereits einen Kulminationspunkt erreicht, ist es einleuchtend, das Stück im zweiten Teil ruhiger zu gestalten. Dies könnte beispielsweise durch eine Reduktion der Lautstärke oder auch – als Pendant zum ersten Formteil – durch ein auskomponiertes Ritardando realisiert werden. In Hinblick auf den Schluss ist vorstellbar, das Stück in einer extremen Klavierlage, also am unteren oder oberen Rand der Klaviatur, zu beenden. Alternativ könnte der Kontraktionsprozess beide Hände auch in der Mittellage des Klaviers zusammenführen und in einen einzelnen Ton münden lassen.

Nach der ausgiebigen Diskussion ihrer Ideen und Entwürfe sind die Studierenden in der Regel sehr gespannt auf die Originalversion des zweiten Teils, die nun vom Tonträger vorgespielt wird.

Die Eindrücke, die Ligetis Fortsetzung des Stücks bei den Studierenden hinterlässt, beziehen sich zumeist auf den Spannungsverlauf, die Atmosphäre und den Schluss der Etüde. Erfahrungsgemäß löst die geringere Ereignisdichte des zweiten Teils oft ein Gefühl von Entspannung aus: Obwohl weiterhin in hohem Tempo gespielt wird, wirkt der zweite Teil wesentlich ruhiger – ein Eindruck, den auch die im gesamten Teil eher verhaltene Dynamik mitbestimmt. Der Wechsel in die höheren Klavierregister verändert zudem die Atmosphäre des Stücks und weckt Assoziationen an impressionistische Klaviermusik. Besondere Beachtung findet – nach den vorausgegangenen kompositorischen Überlegungen – gewöhnlich der Schluss der Etüde: Die Musik verschwindet in den Hintergrund³¹ und löst sich am oberen Rand der Klaviatur quasi ins Nichts auf.

Differenzierung

Wie Ligeti im Einzelnen an das Tonmaterial aus dem ersten Formteil anknüpft, soll im Unterricht nun anhand des mit dem Notationsprogramm erstellten ›Skeletts‹ genauer untersucht werden. Da die Studierenden durch die erste Unterrichtsphase schon Übung im Umgang mit dem Tonmaterial haben, kann das separate Anhören beider Hände übersprungen und direkt mit dem Hören des zweistimmigen Gerüstsatzes begonnen werden. Die Studierenden sollen auditiv überprüfen, wie der Komponist mit dem im ersten Teil exponierten Material verfährt: Was bleibt gleich, was ändert sich? In welcher Lage wird gespielt, welche melodischen und rhythmischen Prozesse finden statt?

 https://storage.gmth.de/zgmth/media/1153/Brockmann_Hb_Audio06.wav

Hörbeispiel 6: Vordergrund in beiden Händen, 2. Teil; Tempo: Ganze = MM63

30 Diese Proportionierung trifft in etwa auf *Désordre* zu. Ligeti hat sich hierzu allerdings nicht geäußert.

31 Die die Etüde beendende Achtel-Bewegung in beiden Händen wurde nicht in das Hörbeispiel 6 integriert, da sie strukturell zum Hintergrund gehört.

Das musikalische Material aus dem ersten Formteil wird wieder aufgegriffen und ähnlich verarbeitet: Die ungekürzten (nicht gestauchten) Melodien beider Hände bewegen sich sequenzierend auseinander, beginnen diesmal aber etwas höher, sodass insgesamt nur die obere Hälfte der Klaviatur bespielt wird. Anstelle von Oktaven erklingen jetzt zwei- bis vierstimmige Akkorde, die in den oberen Klavierregistern mehr Klangfülle bieten und die Aspekte der Vertikale bzw. des musikalischen Raums noch deutlicher hervortreten lassen. Rhythmisch wird nach einer längeren Periode der Synchronizität beider Hände ähnlich verfahren wie im ersten Teil: Auch diesmal treten ab einem bestimmten Moment Verschiebungen auf (Minute 0:17 in Hörbeispiel 6). Allerdings werden letztere von der linken Hand hervorgerufen, während die rechte bis zum Schluss stets gleich lange Takte spielt. Deutlich hörbar ist darüber hinaus, dass der Abstand zwischen den Akkorden der linken Hand gegen Ende hin länger wird, sodass sich anstelle von Stauchungen diesmal Dehnungen ergeben. Der so eingeleitete Entschleunigungsprozess führt zur Beruhigung und schließlich zum Ende des Stücks.

Fazit

Die Auseinandersetzung mit der ›unvollendeten‹ Etüde verlangt von den Studierenden, die es als Musiker*innen gewohnt sind, aus ›fertigen‹ Partituren zu musizieren, sich tiefergehend mit dem Entstehungsprozess einer Komposition und den damit verbundenen Entscheidungen zu beschäftigen.³² Auch wenn sie die Fortsetzung des Stückes nicht als Partitur notieren, sondern lediglich in ihrer Vorstellung imaginieren und eine Skizze anfertigen, finden auch in diesem Vorstadium des Komponierens bereits erste Entscheidungen und ästhetische Überlegungen in Bezug auf Proportion, Balance und Wechselwirkungen zwischen den verschiedenen Parametern statt, von deren reflektierender Erörterung die Studierenden nicht zuletzt als Interpret*innen profitieren können. Die aktive Einbindung der Studierenden in den Entstehungsprozess der Komposition wirkt sich zudem positiv auf die sich anschließende Höranalyse aus, da die Aufmerksamkeit der Studierenden durch das Experiment bereits auf spezifisch kompositorische Fragen gelenkt wurde, die im Zentrum der Höranalyse stehen.

Gesamtform

Anschließend wird die komplette Etüde nochmals in der Originalversion vorgespielt. Besonderes ›Ohrenmerk‹ soll beim Hören nun auf die Gesamtform des Stücks gerichtet werden: Wie erlebt man die Entfaltung der Komposition im Zeitverlauf, wie wird sie im Ganzen wahrgenommen?

Bei der Beurteilung der Gesamtform des Stücks kommen unterschiedliche Aspekte zum Tragen: Zum einen grenzt sich der erste Teil mit dem zielgerichteten Beschleunigungs- und Expansionsprozess sowie der zunehmenden Lautstärke deutlich vom zweiten ab, der zwar ebenfalls sehr stringent verläuft, aber durch die höhere Lage, reduzierte Dynamik, die ungekürzten Melodien und das auskomponierte Ritardando eine ruhigere Atmosphäre vermittelt. Zum anderen bewirken sowohl das einheitliche Tonmaterial als

32 Auch der Blick auf ein Skizzenblatt von *Désordre* ist für die Arbeitsweise Ligeti aufschlussreich. Eine Abbildung findet sich auf der Titelseite der Faksimile-Erstaussgabe des *Premier livre der Études pour piano* (Ligeti 1986).

auch das im gesamten Stück gleichbleibende Spieltempo einen homogenen Gesamteindruck und konstituieren formale Geschlossenheit. Die von den Studierenden bereits eingangs beschriebene, eigenartige Mischung von Statik und Prozesshaftigkeit erscheint ausgeglichen und wird von Ligeti selbst als stiltypisch für viele seiner Werke benannt: »Eine meiner kompositorischen Intentionen ist die Erzeugung eines illusionären musikalischen Raumes, in dem sich das, was ursprünglich Zeit und Bewegung war, als etwas Zeitloses und Unbewegliches darstellt.«³³

In der abschließenden Diskussion über die Wahrnehmung der Form überwiegt im Ergebnis der Eindruck der Homogenität des Werks – ungeachtet der beschriebenen Unterschiede zwischen den beiden Formteilen wird man des Gesamtzusammenhangs und einer Vielzahl an internen formalen Verknüpfungsmöglichkeiten gewahr. Spätestens an dieser Stelle sollte ergänzend zur Sprache kommen, dass Ligeti seine *Études pour piano* in bewusster Anlehnung an die Tradition der europäischen Klaviermusik komponiert hat.³⁴ Auch dieser Aspekt kann den homogenen Gesamteindruck des Stücks insofern erklären, als sich Etüden aufgrund der Beschränkung auf ein bestimmtes spieltechnisches Problem gewöhnlich durch eine einheitliche musikalische Faktur auszeichnen.

Notentext

Zum Abschluss der Unterrichtseinheit erfolgt die Beschäftigung mit dem Notentext. Die eingehende auditive Erforschung des Werks weckt erfahrungsgemäß großes Interesse an der Notation des Stücks. Eine sinnvolle Aufgabe ist jetzt, die melodischen Verläufe beider Hände in den Noten nachzuverfolgen, indem jeweils der Beginn eines jeden neuen Sequenzgliedes gekennzeichnet wird.³⁵ Im Vergleich mit dem Notenbild konkretisieren sich die Höreindrücke: Die auditiv erarbeiteten Ergebnisse können jetzt wiederentdeckt, nachvollzogen und bestätigt werden. Ein weiterer Hörvorgang mit gleichzeitiger Notenlektüre beschließt die Stunde.

SCHLUSSBEMERKUNGEN

Entscheidende Anregungen für die Komposition der Klavieretüden und einige seiner später entstandenen Werke erhielt Ligeti durch das Studium der afrikanischen Musik südlich

33 Ligeti 2007, 294. Ähnlich äußert sich Ligeti auch an anderer Stelle, dort mit direktem Hinweis auf *Désordre*: »Die Grundidee der Formvorstellung ist geblieben, die sehr große Affinität zu der Vorstellung: die musikalische Zeit oder der Ablauf der Zeit ist sozusagen gefroren, es bewegt sich nicht, alles ist gleichzeitig da. Diese Konzeption der Statik ist eine Konstante bei mir. Die ist bei den rhythmisch-metrisch sehr weit differenzierten Gebilden wie gerade meine erste und sechste Klavieretüde auch da« (Erwe 1986, 8).

34 Ligeti äußert sich dazu in einem Interview wie folgt: »Auch bei den Klavieretüden gibt es einiges, das in der europäischen Tradition, besonders der des 19. Jahrhunderts, fußt; und zwar meine sehr große Liebe für die Klaviermusik von Schumann und Chopin [...]« (Erwe 1986, 8) Constantin Floros (1996, 173) weist außerdem darauf hin, dass sich in den Skizzen zu Ligetis Etüden »Verweise auf Chopins Opus 10, auf Liszts Campanella und auf Debussys Pagodes« finden.

35 Nützlich kann außerdem das Abschreiben beider Melodien sein, ggf. sogar das Notieren einiger Sequenzierungen. Da sich die Intervallgrößen bei Sequenzierungen im pentatonischen Tonraum teilweise ändern (aus kleinen Terzen können große Sekunden werden und umgekehrt, aus Quarten große Terzen etc.), kann ein Notat vor allem mit Blick auf die linke Hand zur Klärung beitragen.

der Sahara³⁶ und durch die Beschäftigung mit den *Studies for Playerpiano* von Conlon Nancarrow. Damit die Studierenden den Einfluss dieser Inspirationsquellen auf Ligetis kompositorisches Denken und die Art der künstlerischen Adaption in seinem Œuvre verstehen können, sollen diese Themengebiete in der darauffolgenden Unterrichtseinheit näher betrachtet werden.

Für die Höranalyse wird als methodisches Hilfsmittel die mittels des Notationsprogramms hergestellte, auf den Vordergrund reduzierte Version des Stücks genutzt; eine solche Reduktion wäre ohne technische Hilfsmittel nicht möglich: Menschliche Interpret*innen können das ›polyphone Skelett‹ ohne den durchlaufenden Achtel-Hintergrund – wie in der Computerversion – schwerlich exakt spielen. Diese einkomponierte Schwierigkeit, Einzelstimmen aus dem Ganzen herauszulösen, besteht in vergleichbarer Weise auch in der afrikanischen Musik, z. B. in der »hoquetusartigen Polyphonie«³⁷ der Banda-Linda, die nur in der Gemeinschaft und nicht einzeln praktiziert werden kann.³⁸ Eine weitere Analogie zu Ligetis Inspirationsquellen ergibt sich zwischen Nancarrow's Playerpiano und dem Computerklavier durch die präzise mechanische Ausführung und das entsprechende klangliche Ergebnis.

Zurückkommend auf das eingangs erwähnte Ziel der Unterrichtseinheit, nämlich die Erkenntnis wesentlicher Kompositionsprinzipien des Werks über das Hören, muss erwähnt werden, dass eine solche Erkenntnis kaum möglich wäre, hätte Ligeti – wie es der Titel suggeriert – tatsächlich beabsichtigt, in *Désordre* eine unstrukturierte Unordnung zu erschaffen. Angeregt durch die Chaostheorie³⁹ interessierte ihn vielmehr, mit kompositorischen Mitteln ein kalkuliertes musikalisches Scheinchaos bzw. »Übergänge von metrischer Ordnung zu metrischer Unordnung«⁴⁰ zu konstruieren. Um diese Konstruktion beim Hören von *Désordre* entschlüsseln und begreifen zu können, bedarf es der Höranalyse, für die sich der computergenerierte Gerüstsatz als hilfreiches Werkzeug oder – bildlich gesprochen – als nützlicher Kompass bzw. Ariadnefaden im Labyrinth der vermeintlichen Unordnung erweist.

36 Darüber, mit welchen Musikkulturen dieses großen geografischen Gebiets sich Ligeti eingehender befasste, gibt der Artikel »Rhythmus/Metrum/Tempo« im *Lexikon Neue Musik* Aufschluss, indem er auf »Ligetis Auseinandersetzung mit subsaharischer afrikanischer Musik, namentlich mit Ensembles aus Ongo-Hörnern bei den zentralafrikanischen Banda Linda, Gesängen der Aka-Pygmäen, Kiganda-Musik der Amadinda-Holmxylophone in Uganda sowie der Mbira-Lamellophonmusik der Shona in Simbabwe« verweist (Utz/Nonnenmann 2016, 534).

37 Utz (2003, 40) kommentiert hier ein von Simha Arom transkribiertes Initiationslied aus dem Repertoire der Ongo(-Horn)-Ensembles der Banda-Linda: »Die hoquetusartige Polyphonie entsteht durch die Verbindung der ostinaten und mit Pausen durchsetzten Perioden, die von den Musikern fortgesetzt variiert werden.«

38 Ligeti bemerkt dazu: »Solche Stücke kann man nur notieren, wie Simha Arom das gemacht hat, indem er das Ganze auf Tonband aufgenommen hat, die einzelnen Musiker ihre Stimme separat mit Kopfhörern spielen ließ, so dass sie das Ganze hören, weil sie allein ihre Stimme gar nicht spielen können, und so hat er dann die verschiedenen Stimmen einzeln aufgenommen; auf diese Weise sind die Transkriptionen in Papierform entstanden« (Bouliane 1989, 58f.).

39 Vgl. von Loesch 1992 und Schütz 1996.

40 Ligeti (2007, 292) kommentiert: »Während in ›Automne á Varsovie‹ die Verbindung von romantischer Hemiolentechnik und afrikanischem additivem Puls zur Erzeugung von Geschwindigkeitsillusionen eingesetzt wird, verwende ich dieselbe Verbindung in der ersten Etüde (›Désordre‹), die rhythmisch vielleicht noch vertrackter ist, zur Gestaltung von Übergängen von metrischer Ordnung zu metrischer Unordnung.«

Literatur

- Batchelor, David William (2015), *Gestalt Principles in Ligeti's Piano Etude ›Désordre‹*, Ph.D., University of South Carolina. <https://scholarcommons.sc.edu/etd/3634> (23.12.2021)
- Bouliane, Denys (1989), »Stilisierte Emotion. György Ligeti im Gespräch«, *MusikTexte* 28/29, 52–62.
- Bouliane, Denys (2006), »Ligeti's ›Six Etudes Pour Piano‹: The Fine Art of Composing Using Cultural Referents«, übers. von Anouk Lang, *Theory and Practice* 31, 159–161, 163–207 [zuerst erschienen als: Bouliane, Denys (2000), »Seis estudios para piano de György Ligeti«, *Quodlibet: Revista de especializacion musical* 17, 17–51].
- Burde, Wolfgang (1993), *György Ligeti: Eine Monographie*, Zürich: Atlantis.
- Dibelius, Ulrich (1994), *György Ligeti. Eine Monographie in Essays*, Mainz: Schott.
- Ernst, Anselm (2012), *Lehren und Lernen im Instrumentalunterricht: Ein pädagogisches Handbuch für die Praxis*, Mainz: Schott.
- Erwe, Hans Joachim (1986), »Interview mit György Ligeti«, *Zeitschrift für Musikpädagogik* 11, 3–11.
- Floros, Constantin (1996), *György Ligeti: Jenseits von Avantgarde und Postmoderne*, Wien: Lafite.
- Gárdonyi, Zsolt / Hubert Nordhoff (2002), *Harmonik* [1990], Wolfenbüttel: Mösseler.
- Guthrie, James Martin (1989), ›*Etudes Pour Piano*‹ – Premier Livre, by Gyorgy [sic] Ligeti; and, ›*The Song of Glory*‹, an Original Opera in One Act, Ph.D., Louisiana State University. https://digitalcommons.lsu.edu/gradschool_disstheses/4847 (23.12.2021)
- Helbing, Volker (2014), »Netzwerk, Teleologie und Diskontinuität. Zum vierten Satz aus Ligetis Klavierkonzert«, in: *Musiktheorie und Vermittlung*, hg. von Ralf Kubicek, Hildesheim: Olms, 303–312.
- Hertig, Mauro (2019), *Höranalyse – Neue Werkzeuge der musikalischen Wahrnehmung*, Hofheim: Wolke.
- Kinzler, Hartmuth (1993), »Musikalische Analyse und ihre Darstellung mittels kommerzieller Sequencer- und Composersoftware«, in: *Neue Musiktechnologie. Vorträge und Berichte vom KlangArt-Kongreß 1991 an der Universität Osnabrück, Fachbereich Erziehungs- und Kulturwissenschaften*, hg. von Bernd Enders unter Mitarbeit von Stefan Hanheide, Mainz: Schott, 301–320.
- Kinzler, Hartmuth (1995), »György Ligeti. Entscheidung und Automatik in der 1re Étude *Désordre*«, in: *Theorie der Musik. Analyse und Deutung, Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft* 13, Laaber: Laaber, 337–372 [zuerst erschienen als: Kinzler, Hartmuth (1991), »György Ligeti. Decision and Automatism in ›Désordre‹, 1re Étude, Premier Livre«, *Interface* 20, 89–124].
- Ligeti, György (1991), »György Ligeti über eigene Werke. Ein Gespräch mit Detlef Gojowy aus dem Jahre 1988«, in: *Für György Ligeti. Die Referate des Ligeti-Kongresses Hamburg 1988*, hg. von Peter Petersen, Laaber: Laaber, 349–363.
- Ligeti, György (2007), *Gesammelte Schriften*, Bd. 2, hg. von Monika Lichtenfeld, Mainz: Schott.

- Loesch, Heinz von (1992), »Eine ›fraktale Seepferdchen-Etüde‹. György Ligeti und die Chaosforschung«, *positionen. Beiträge zur neuen Musik* 11, 7–12.
- Quinnett, Lawrence (2014), *Harmony and Counterpoint in the Ligeti Etudes, Book 1: An Analysis and Performance Guide*, Ph.D., Florida State University. <https://diginole.lib.fsu.edu/islandora/object/fsu:185306/datastream/PDF/view> (23.12.2021)
- Rothkamm, Jörg (2004), »Ordnung in der Unordnung: Neues zur Polyrhythmik in György Ligetis Klavieretüde *Désordre*«, *Musiktheorie* 19, 63–68.
- Schütz, Hannes (1996), »Musik und Chaostheorie. Gedanken zu Ligetis Klavieretüde Nr. 1 – *Désordre*«, *Musica* 50/3, 170–176.
- Utz, Christian (2003), »Gefrorene Turbulenz. Die Rezeption afrikanischer Musik in György Ligetis Klavierkonzert«, *Neue Zeitschrift für Musik* 164/3, 36–43.
- Utz, Christian / Rainer Nonnenmann (2016), »Rhythmus/Tempo/Metrum«, in: *Lexikon Neue Musik*, hg. von Jörn Peter Hiekel und Christian Utz, Kassel: Bärenreiter, 526–541.

Noten

- Ligeti, György (1973), *Melodien*, Faksimileausgabe, Mainz: Schott.
- Ligeti, György (1986) *Études pour Piano, Premier livre*, vorläufige Fassung, Faksimileausgabe, Mainz: Schott.
- Ligeti, György (1998), *Études pour Piano, Premier livre*, endgültige Fassung, komponiert 1985, Mainz: Schott.
- Ligeti, György (2015), *Melodien*, Mainz: Schott.

Aufnahmen

- György Ligeti Edition, Vol.3: Works for Piano*, Klavier: Pierre-Laurent Aimard, Sony SK62308, 1996.
- Rundfunkmitschnitt der Uraufführung des Klavierkonzerts (revidierte Fassung) im Wiener Konzerthaus am 29.2.1988 mit einer Werkeinführung von Ligeti, ORF Sinfonieorchester, Dir.: Mario di Bonaventura, Klavier: Anthony di Bonaventura.

© 2021 Irmgard Brockmann (I.Brockmann@hs-osnabrueck.de)

Hochschule Osnabrück

Brockmann, Irmgard (2021), »Im Labyrinth – György Ligetis Étude pour piano Nr. 1 *Désordre* im Höranalyse-Unterricht«, *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie* 18/2, 221–234. <https://doi.org/10.31751/1153>

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

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



eingereicht / submitted: 26/02/2021

veröffentlicht / first published: 30/12/2021

angenommen / accepted: 06/05/2021

zuletzt geändert / last updated: 23/07/2022

Philipp Teriete / Derek Remeš (Hg.), *Das Universalinstrument. »Angewandtes Klavierspiel« aus historischer und zeitgenössischer Perspektive (The Universal Instrument. Historical and Contemporary Perspectives on "Applied Piano")*, Hildesheim / Zürich / New York: Olms 2020

SCHLAGWORTE/KEYWORDS: Class piano; Eastman School of Music Rochester; galant style; galanter Stil; Generalbass; Hochschule für Musik Freiburg; Improvisation; Jazz; klavierpraktische Übungen; partiment; partimento; thorough-bass

Bisweilen kann es gelingen, eher vage Eindrücke zu einem konstruktiven Impuls für greifbare Ansätze umzumünzen. Genau dies scheint der Ausgangspunkt der vorliegenden Sammlung von Beiträgen zum »Angewandten Klavierspiel« gewesen zu sein, konkret die curriculare und inhaltliche Situation des Nebenfachs Klavier im Instrumentalstudium an der Musikhochschule Freiburg (stellvertretend für die deutschen Musikhochschulen insgesamt) im Vergleich zu denjenigen an der Eastman School of Music Rochester. Beide Hochschulen verbindet eine schon lang andauernde Partnerschaft, in den Jahren 2017 und 2018 hat es im Rahmen eines Projekts zu besagtem Thema zudem Besuche Freiburger Studierender in den USA gegeben. Die Publikation versteht sich als erweiterter Abschlussbericht, wobei ihr Wert weit darüber hinausgeht, stellt sie doch die historisch und methodisch diversifizierte und differenzierte Thematik »Klavierpraxis« (um einen musiktheoretisch affineren Terminus zu verwenden) umfassend dar. Der historische Bogen wird vom 17. Jahrhundert bis in die Gegenwart geschlagen, wobei kontrapunktische Ansätze, Partimento-Praktiken, galanter Stil, Klavierschulen des 19. Jahrhunderts sowie Studien zur Rolle des Jazz-Klaviers die inhaltlichen Schwerpunkte bilden.

Es geht ja nicht darum, das unterschiedliche Maß der Zugehörigkeit des betrachteten Gegenstands zur Instrumentalpädagogik bzw. Musiktheorie auszuloten. Das wird bereits in dem ersten Beitrag sehr deutlich, in dem Philipp Becker, Annika Endres und Joss Reinicke die Diffe-

renzen des Unterrichts im Nebenfach Klavier in Deutschland zum »Class Piano« in den Vereinigten Staaten untersuchen. Dort umfasst er eine Fülle von Inhalten, die große Schnittmengen zu musiktheoretischen Themen und Arbeitsweisen haben. Im Vergleich dazu ist der Unterricht im Nebenfach Klavier bei uns nahezu ausschließlich auf das Literaturspiel fokussiert (auf unterschiedlichen, entsprechend den Vorkenntnissen der Studierenden gestaffelten Niveaustufen) mit lediglich gelegentlichen Ergänzungen aus den Bereichen Blattspiel und Begleitung, Kammermusik, angewandte Musiktheorie und Gehörbildung sowie Improvisation. Während hier der Einzelunterricht die übliche Unterrichtsform ist, wird in Amerika in Gruppen unterrichtet, entsprechend angepasst sind die Ausstattungen der Unterrichtsräume: Flügel respektive Klavier versus E-Pianos mit Bildschirmen, Kameras, Visualisierern und Beamern. Während bei uns Lehrbeauftragte oder fest angestellte Dozierende den Unterricht verantworten, sind in den USA »Teaching Assistants« (7) damit betraut – fortgeschrittene Studierende, die sich allerdings einem Auswahlverfahren gestellt haben müssen.

Einer abschließenden Bewertung enthalten sich die Autor*innen ganz bewusst, nennen jedoch Kriterien, anhand derer eine solche erfolgen könnte. So ist nicht von der Hand zu weisen, dass unsere Form des hochschulischen Unterrichts im Nebenfach Klavier in den allermeisten Fällen einen eher geringen Nutzen für die spätere berufliche Wirklichkeit der Studierenden haben wird, während das auf die Förde-

nung einer breit angelegten Musikalität («Musicianship») abzielende Fach »Class Piano« weit mehr geeignet scheint, auf eine zunehmend vielgestaltige und sich verändernde berufliche Zukunft vorzubereiten, in der der musikalische Vortrag vor einem schweigend lauschenden Publikum nur noch ein kleiner Teil der Wirklichkeit sein dürfte. Der selbstverständliche Umgang mit den technischen Mitteln und Möglichkeiten der Jetztzeit ist dabei nur einer von vielen Aspekten. Methodisch arbeitet die Untersuchung mit Auswertungen von Modulbeschreibungen ebenso wie mit Interviews, die mit Lehrenden und Studierenden geführt wurden. Einen wesentlichen Bestandteil des abschließenden Entwurfs für ein neues Curriculum stellt der Vorschlag einer Struktur für künftigen Klavierunterricht dar, innerhalb derer die Studierenden eigene Schwerpunkte setzen können und die die Vielfalt der Möglichkeiten – von klavierbezogener Musiktheorie über Jazz/Pop, unterrichtspraktisches, darstellendes und historisches Spiel bis hin zum Literaturspiel – vorhält. Dabei werden die Vorschläge nicht nur knapp umrissen, sondern sind gründlich durchdacht und ausgearbeitet – eine Hochschulleitung könnte mit den hier gemachten ausführlichen Angaben direkt in die administrative Umsetzung einsteigen. Der erste Beitrag verdeutlicht damit, wie relevant, um nicht zu sagen drängend die Thematik ist. Das Musikstudium wird sich zukünftig nicht allein auf die unbestreitbare und weltweit anerkannte Qualität in den künstlerischen Hauptfächern berufen können, wenn es seine bildungspolitische Berechtigung behalten will. Die – kurz nach Erscheinen des vorliegenden Bandes ausgebrochene – Pandemie wirkt da nur wie ein Reaktionsbeschleuniger, woraus eine ungeahnte (und gewiss ungewollte) Aktualität der Publikation resultiert.

Eine weitere Ebene ist die der inhaltlichen Entwicklung einzelner klavierpraktischer Disziplinen, die verdeutlicht, dass in diesem Kontext natürlich bereits viel passiert ist. Exemplarisch demonstriert dies Felix Diergarten anhand einer Bestandsaufnahme zum Stand der Partimento-Forschung, deren Dynamik in den letzten Jahren man nur noch als atemberaubend bezeichnen kann. Die sich bietende Möglichkeit, hier einmal innezuhalten und eine Zäsur zu formulieren, wird dazu genutzt, Hinweise zu geben, in welche Richtungen zukünftige Reisen gehen könnten.

Eine mögliche ist die gedanklich-reflektierende Absicherung der Partimento-Praxis durch den theoriefähigen (und -willigen) Generalbass, wobei der Wahrnehmungsunterschied beider unter heutigen Lehrenden und Lernenden sehr treffend mit mediterraner Nonchalance der einen kontra verstaubter, schwerfälliger und pompöser Aura des anderen umrissen wird (von dem buchstäblich und metaphorisch köstlichen Rauke-/Rucola-Vergleich einmal ganz abgesehen – solche ebenso scharfen wie glitzernden Gedankenbrücken ersetzen in wenigen Zeilen die Lektüre nicht enden wollender Abhandlungen). Eine andere wäre die Wiederentdeckung kleiner (nicht kurzer!) Theorien, die der Annäherung an die Musik des 18. Jahrhunderts weitaus dienlicher sein können als manche monumentale, deren Anspruch auf umfassende Gültigkeit nicht selten mit Unschärfe erkaufte ist. Als Beispiel wird hier Johann David Heinichens dreibändige Abhandlung *Der Generalbass in der Komposition* von 1728 genannt, die sich als Basis für die Möglichkeit der Strukturierung zahlloser Partimento-Modelle vor einem übersichtlichen theoretischen Hintergrundsystem anbietet. Schließlich macht Diergarten auf das Desiderat eines Beitrags der Partimento-Forschung zur Formenlehre der Musik des 18. Jahrhunderts aufmerksam, vor allem in Hinblick auf die sehr unterschiedlichen Situationen der Disziplin in Europa und Amerika (eine interessante Parallele zum ersten Beitrag). Es verwundert nicht, dass hier abschließend auch die notwendige Implementierung der gewonnenen Erkenntnisse in die (hochschul-)pädagogische Wirklichkeit skizziert wird, wodurch sich die beiden ersten Beiträge in ihrem grundlegenden Charakter ergänzen.

Es schließen sich die Beschreibungen dreier paradigmatischer historischer Stationen der klavierbasierten Theorievermittlung an: Improvisation und Diminution anhand von Satzmodellen im frühen 17. Jahrhundert demonstriert Edoardo Bellotti mit Adriano Banchieris *L'Organo Suonarino*, einer musikalisch-formale und anwendungsbezogene Aspekte verbindenden Lehrschrift des liturgischen Orgelspiels von 1605. Nach einer knappen Einführung in den rezeptionsgeschichtlichen Kontext wird die Quelle pointiert vorgestellt anhand mehrerer verblüffender (und zur sofortigen Umsetzung in der eigenen Unterrichtspraxis motivierender) Beispiele. Sie verdeutlichen, dass Improvisation und

Kontrapunkt keineswegs Gegensätze sind, sondern seinerzeit selbstverständlich zusammengedacht und gemeinsam praktiziert wurden, so unwahrscheinlich uns das auch vorkommen mag. Dieser verstellte Blick sagt indes viel über unsere Vorstellungen von Kontrapunkt, die aus einer vollkommen anderen Zeit stammen und geprägt sind von Abstraktion, mathematischem Kalkül und dem mühevollen Erlernen einer fernen, letztlich toten Sprache, die sie zu Banchieris Zeiten natürlich nicht war. Das Zusammenwirken von »mente e mani«, Verstand und Händen, lässt es dabei sogar möglich erscheinen, den Theorie-Diskurs (wieder) mit dem Kontrapunkt – spielerisch – beginnen zu lassen und, historisch korrekt, zur Harmonielehre fortzuschreiten. Dieser Perspektivwechsel ermöglicht nicht nur eine Wiederverzahnung der getrennten Bereiche Theorie und Praxis sowie Komposition und Aufführung, sondern auch die Überwindung der Trennung zwischen Schaffenden, Ausführenden und Lehrenden. Zudem rückt der Autor die Frage nach unserer Idee von Kreativität insgesamt in den Fokus: Geboren in der Romantik und abgeleitet vom Originalitätsnimbus in Folge der Genieästhetik soll sie stets völlig Neues, nie Dagewesenes hervorbringen. Für den behandelten Gegenstand erweist sich jedoch ein Konzept von Kreativität, das sich aus eingehendem Studium des zur Verfügung stehenden Materials im weitesten Sinne, seiner Aneignung und Weiterentwicklung ableitet, als sehr viel fruchtbarer.

Gilad Rabinovitch befasst sich in »Concatenating and Embellishing Galant Schemata in Historical Keyboard Improvisation« mit Verknüpfungs- und Verzierungstechniken als Basis für die Analyse der Musik in der Mitte des 18. Jahrhunderts sowie ihren Möglichkeiten für die Improvisation. Dezidiert an Robert O. Gjerdingens *Music in the Galant Style* (2007) anknüpfend, krankt seine Studie jedoch daran, die Kenntnis eines riesigen Horizonts an Veröffentlichungen und Fach-Termini stillschweigend vorauszusetzen bzw. von Leser*innen auszugehen, die auf dem aktuellen Forschungsstand im – zugegeben doch sehr engen – Fachgebiet eine reiche Kenntnis besitzen, was im Kontext der vorliegenden Publikation wenig angemessen ist. Es handelt sich eher um einen Beitrag zur aktuellen Forschung denn um eine einführende Übersicht. Dass dies durchaus nicht so hätte

sein müssen, zeigt der Vergleich mit den anderen Autoren*innen. Dessen ungeachtet bietet Rabinovitch – wenn man sich der Mühe unterzieht, die entlegenen Regionen, über die er schreibt, aufzusuchen – faszinierende Einblicke in die Verschränkungen von harmonisch-linearen Modellen und ihren mannigfaltigen Ausgestaltungen im Bereich des galanten Stils. Die Beispiele umfassen dabei nicht nur ausgefallene Instrumentalliteratur des genannten Zeitraums, sondern reichen bis hin zu Wolfgang Amadé Mozart, dessen *Sonata facile* als Modell-Improvisation verstanden und eindrucksvoll vorgestellt wird. Inwieweit ein angewandter Klavierunterricht allerdings jemals so weit kommen kann, diese hochartifizialen Techniken nutzbar zu machen, lässt der Autor freilich offen.

Sehr konkret wird Lieven Strobbe in seinem Beitrag »Recomposition in the Performance of Eighteenth- and Early Nineteenth-Century Keyboard Music«, in dem die Leser*innen auf eine methodische Reise zu Beethoven vermittelt Rekombination der Exposition des Kopfsatzes seiner Klaviersonate op. 10/1 mitgenommen werden. Ansatzpunkt ist die Beobachtung, dass das Auswendigspielen den Studierenden immer dann die größten Schwierigkeiten bereitet, wenn nicht adäquates theoretisches Verständnis die Kenntnis des Notentextes flankiert. Die Schlüsselfrage lautet: Wie kann Musiktheorie in das Literaturspiel implementiert werden, so dass die Sicherheit des Vortrags verbessert wird? Der Autor schlägt hierfür einen Werkzeugkasten mit Modellen und Schemata vor, die von der Partimento-Forschung zur Verfügung gestellt wurden und am Klavier trainiert werden können. Am Beispiel besagter Sonate wird im weiteren Verlauf geschildert, wie in einer realen Unterrichtssituation ein Schüler Strobbes aufgrund skizzenhafter Vorgaben eine Rekombination vorgenommen hat, deren Sinn es ist, die konkreten kompositorischen Entscheidungen der Vorlage besser zu verstehen. Die detaillierte gedankliche Durchdringung der zugrundeliegenden harmonisch-syntaktischen Prozesse erleichtert letztlich das Auswendigspielen, das als »natürliches Nebenprodukt einer gründlichen analytischen Kenntnis des Notentextes« (151) aufgefasst wird. Es stellt sich die Frage, wie die hierfür erforderlichen, erheblichen Unterrichts- und Vorbereitungszeiten jemals in ein reales Studiencurriculum integriert werden sollen (wobei Strobbe

fairerweise zugibt, seine diesbezüglichen Erfahrungen im außeruniversitären Kontext gesammelt zu haben). Davon abgesehen sind die Ansätze, fast mehr aber noch die konkreten Unterrichtsbeobachtungen jedoch äußerst bemerkenswert in Hinblick auf die generelle Fragestellung der Publikation.

»Eine Lanze für die Zwei- und Dreistimmigkeit« bricht Hans Aerts, ausgehend von der vollkommen berechtigten Frage, aus welchen Gründen die Vierstimmigkeit mit dreitönigen Akkorden – trotz ihrer faktischen Omnipräsenz in den musiktheoretisch flankierenden Phasen des Klavierunterrichts auf allen Niveaustufen – unangefochtene Basis des Kadenz-Spiels sein und bleiben müsse. Denkbar sind durchaus auch andere Zugänge, z.B. über Klauseln, die sich mit weit weniger kognitivem Vorlauf vermitteln, spielen und üben lassen, auch von jüngeren Schüler*innen. Aerts' diesbezügliche Alternativ-Vorschläge sind sachlich und methodisch gut begründet und können, ausgehend von den Klauseln mit Synkopen-Dissonanzen sowie durch Hinzuziehen von Zusatz- und Füllstimmen, zu einem ebenso griffigen und plausiblen Vokabular führen wie die üblichen funktions- oder stufentheoretisch fundierten Patterns. Die Erkenntnis, dass der Übergang vom linear begründeten zum generalbassfundierten Denken am Klavier historisch damit einherging, musikalische Verläufe zunehmend mit kadenziellen Vorgängen zu durchsetzen, eröffnet den Zugang zum Verständnis der Oktavregel als eines Konglomerats ursprünglich isolierter satztechnischer Phänomene. An einem Beispiel von Daniel Gottlob Türk kann die Anwendbarkeit von Ergänzungs- und Variationstechniken bis ins 18. Jahrhundert hinein überzeugend exemplifiziert werden. Stellte sich in den Beiträgen von Lieven Strobbe und Gilad Rabinovitch – bei aller Fülle des Materials und seiner Durchdringung – durchaus die Frage danach, wie realistisch ihre Anwendbarkeit im Hochschulunterricht wirklich ist, könnte man mit den Ansätzen von Hans Aerts gleich in ein entsprechendes Setting starten, beispielsweise zur klavierpraktischen Begleitung einer Unterrichtseinheit zum Kontrapunkt des 16./17. Jahrhunderts.

Als Fortsetzung des Beitrags von Hans Aerts kann man den anschließenden von Derek Remeš lesen: »Exploring the Compositional Potential of Thoroughbass in Today's Classroom«. Er geht

quasi den umgekehrten Weg und deduziert von der akkordischen Griffnotation der Ausführung eines bezifferten Basses die kompositorischen Möglichkeiten der Trio- und der Solosonate. Dies entspricht der Sichtweise beispielsweise Johann Sebastian Bachs, für den bekanntlich auch der vierstimmige Generalbassatz die Grundlage jedweder Komposition – bis hin zur Einstimmigkeit – gewesen ist. Der methodische Wert dieser gut kommentierten und im Druckbild aufwendig präsentierten Exempla geht dabei weit über die rein klavierpraktischen Aspekte hinaus und umfasst den gesamten Bereich historisch informierter Analysen und Stilkopien. Zugleich werden brauchbare Hinweise für den Unterricht gegeben, z.B. das Singen einzelner Stimmen zu dem am Klavier gespielten harmonischen Zusammenhang oder auch der selbstverständliche Umgang mit Transpositionen einfacher Modelle. Im Ganzen wird der Unterrichtsansatz in drei Phasen beschrieben: Aneignung (*acquisition*), bei der die Modelle herausgearbeitet, definiert und am Klavier internalisiert werden, Anwendung (*application*), bei der sie in einen Kontext gebracht und miteinander verknüpft werden, und Verbindung (*composition*), bei der Stimmen weggelassen und die verbleibenden zu instrumentalen Verläufen angereichert und verziert werden. Die Idee der ganzen Publikation, die Bedeutung des theoriebegleitenden Klavierspiels einmal in den Fokus zu rücken, wird damit in besonderer Weise realisiert: In einer idealen Unterrichtssituation, bei der die verschiedenen fachlichen Herangehensweisen unter inhaltlichen Schwerpunkten modular zusammengefasst werden, könnten der instrumentale Hauptfach- und der Klavierunterricht, das gesamte musiktheoretische Bündel sowie Musikgeschichte (sofern sie die Musik noch als ihren zentralen Inhalt auffasst) und musikalische Analyse zum Thema 17./ frühes 18. Jahrhundert zusammenwirken und bei den Studierenden zu einer umfassenden, sowohl sinnhaften als auch intellektuellen Erfahrung führen. Einen wesentlichen Baustein dazu hat Remeš geliefert.

Und was ist mit der Gehörbildung? Dieser auch im Hochschulalltag immer wieder aufkommenden Frage stellt sich Peter van Tour in seinem Beitrag »Integrating Aural and Keyboard Skills in Today's Classroom«, wobei die Anwendung der in der historisch orientierten Satzlehre

gemachten Entdeckungen auf die Gehörbildung thematisiert wird. Ausgangspunkt ist der Befund, dass zahlreiche Studierende zwar beträchtliche Fähigkeiten im Blattsingen und Aufzeichnen musikalischer Diktate haben, dafür aber erhebliche Lücken in den Kenntnissen harmonischer und kontrapunktischer Zusammenhänge. Die Hauptursache sieht der Autor, neben den bereits erwähnten Ausstattungsmängeln an vielen europäischen Musikhochschulen, vor allem in der zu einseitigen Ausrichtung des Studienziels allein auf instrumentale Virtuosität und Exzellenz hin. Ergebnis sei nicht selten – gerade bei erfolgreichen Absolvent*innen, die es schaffen, eine Stelle zu erlangen – die bereits nach wenigen Berufsjahren einsetzende Frustration des/der Spezialist*in, resultierend aus einem Mangel an Einsicht in das Große und Ganze des Handelns eines Orchesters. So muss auch die Gehörbildung dahin zielen, eine Zusammenführung grundlegender Fähigkeiten wie Blattsingen, Improvisation, Satztechnik und (Hör-)Analyse zu ermöglichen, wie es im Übrigen auch in den historisch belegbaren Curricula erfolgreicher italienischer Konservatorien der Fall gewesen ist, wo es zwar ein separates Fach Gehörbildung gar nicht gegeben hat, dafür aber praktisch jeder Unterricht von Anteilen dieser Disziplin durchsetzt war. Ganz besonders interessant ist in diesem Zusammenhang die Identifizierung zweier Kompositionsschulen (aufbauend auf den Konzepten Leonardo Leos und Francesco Durantes), die auf gänzlich unterschiedliche Qualifikationen zielten und demzufolge ebenso verschiedene Ausbildungsziele hatten: Kirchenkapellmeister bzw. Opernkomponist. Standen im ersten Falle kontrapunktische Stimmen über und unter gegebenen Cantus firmi sowie die Fuge im Vordergrund, wurde im zweiten, klar Oberstimmenorientiert, vorwiegend über gegebenen Basslinien improvisiert und gesetzt. Für den heutigen Unterricht nun schlägt van Tour – methodisch immer die Gleichzeitigkeit von Hören, Spielen und Singen voraussetzend – einen Dreischritt aus Kadenzmodellen, Bassskalen und mit ihnen verbundenen Modellen sowie Soggetti, teilweise im doppelten Kontrapunkt, in Partimento-Notation vor. Der abschließende Fahrplan in Richtung Komposition zeigt dann anhand mehrerer überraschend später Quellen des Bologneser Meisters Luigi Palmerini (1768–1842) auf, wie man durch Kombination, Transposition und

Figuration gegebener Soggetti zu kurzen Stücken (Versetti) kommen kann, die entweder improvisiert oder aber auch kompositorisch erarbeitet werden können. Die vom Autor mitgeteilte Erfahrung, dass Studierende diese Vorgehensweise ausgesprochen anregend finden, ist absolut glaubhaft.

Wir bleiben im 19. Jahrhundert bzw. begeben uns noch tiefer hinein mit Moritz Heffters Aufsatz zur »Practisch-theoretischen Klavier- und Generalbass-Schule« von Carl Loewe. Diese folgt, trotz ihrer großen zeitlichen Nähe zu Luigi Palmieri, einem gänzlich anderen Konzept, richtet sie sich doch weniger an auszubildende Musiker*innen und Komponist*innen, als vielmehr an Laien und Liebhaber sowie zukünftige Lehrer*innen an allgemeinbildenden Schulen. In diesem Zusammenhang ist die Reform des Schulwesens in Preußen von unmittelbarem Einfluss, und selten hat ein Beitrag zu einem speziellen Aspekt der Geschichte der Musiktheorie bzw. ihrer Methodik so eloquent und kenntnisreich den Bogen zu ihrem gesellschaftlichen Kontext gespannt wie der Heffters. Ganz im Geiste des 19. Jahrhunderts werden als Bedingungen für den Erfolg einer jeden Instrumentalschule vermeintliche Voraussetzungslosigkeit sowie ihre Systematik (im zeitgenössischen Sprachgebrauch Wissenschaftlichkeit genannt) herausgearbeitet. Diesen stellt sich Loewe, indem er – anders als in früheren Generalbassschulen – harmonische Modelle nicht ableitet und begründet, sondern einfach setzt. Allerdings um den Preis, an späteren Stellen des Diskurses sehr aufwendig begründen und erläutern zu müssen (z.B. bei häufigen, aber satztechnisch nicht unproblematischen Akkordverbindungen), was vor einem kontrapunktischen Hintergrund bedeutend einfacher zu erschließen wäre. Sein großes Vorbild Johann Bernhard Logier (1777–1846) zeigte sogar Möglichkeiten auf, mehrere Schüler*innen gleichzeitig am Klavier zu unterrichten, was seine Stunden in die – zumindest gedankliche – Nähe technisch automatisierter Produktionsverläufe geraten ließ. So weit ging Loewe, der selbst bei Daniel Gottlob Türk, dem großen Hallenser Philanthropen, gelernt hatte, freilich nie, hatte der Letztere seine Schüler doch teilweise noch mehrere Stunden pro Tag – einzeln – unterwiesen. Aus dieser Spannung resultiert eine ganz erstaunliche Aktualität der vermeintlich entlegenen Thematik für den An-

lass des Sammelbandes, denn damals wie heute wird der Klavier- sowie der ihn flankierende Theorie-Unterricht in Hinblick auf Zweck und Inhalt hinterfragt, und es ist erstaunlich, dass schon vor fast 200 Jahren Ansätze vorhanden waren, die Schüler*innen und Studierenden am Instrument weit über die Reproduktion von Notentexten hinausgehende musikalische Kompetenzen erwerben zu lassen. Von Moritz Heffter immer wieder klug eingestreute Hinweise und Denkanstöße zur aktuellen Relevanz des unter historischem Blickwinkel beschriebenen Stoffes vervollständigen das Bild eines rundum gelungenen Beitrags.

Wie unvollständig unser Bild von der Vielseitigkeit und dem universellen Anspruch des Klavierspiels im 19. Jahrhundert ist, wird vollends deutlich im Beitrag von Philipp Teriete zu »Pierre-Joseph-Guillaume Zimmerman's ›Encyclopédie du Pianiste Compositeur‹ – The Musical Education of Piano Virtuosos in Chopin's Paris«. Opulent ausgestattet mit hochwertigen Abbildungen und Faksimiles, wird der Leser zunächst mit der Biographie und dem Wirken dieses bedeutenden Klaviermeisters bekannt gemacht, um dann in Umrissen sein epochales Lehrwerk kennenzulernen. Abschließend wird ein Vergleich mit Frédéric Chopins unvollendeter *Méthode de Piano* angestellt, der im Ergebnis zeigt, dass es sich keinesfalls um einen genialen Gegenentwurf zur vermeintlich biedereren Schule handelt, sondern vielmehr um den Versuch einer Weiterentwicklung und Perfektionierung. Wenn man bedenkt, dass Zimmerman als Lehrer ganze Generationen von Schülern und Enkelschülern geprägt hat (darunter Charles Gounod, César Franck, Georges Bizet sowie Vincent d'Indy, Isaac Albéniz und Claude Debussy), verblasst jede Vorstellung vom langweiligen Klavierlehrer am Pariser Conservatoire zur Gegenstandslosigkeit, wie Teriete eindrucksvoll belegt. Zimmermans musikalischer Salon – auch räumlich in unmittelbarer Nachbarschaft von dem Chopins am Square d'Orléans gelegen – unterschied sich dem Zeugnis seiner Zeitgenossen nach wohlthuend von dem vieler anderer, weil allein musikalische Qualität und Geschmack die Eintrittskarten waren und nicht gesellschaftliches Ansehen. Die 1840 erschienene *Encyclopédie du Pianiste Compositeur* stellt denn auch ein profundes Zeugnis dessen dar, was von jedem Virtuosen dieses – ab der Mitte des 19. Jahrhun-

derts unbestrittenen – Universalinstruments und nicht mehr hintergehbaren Mediums aller Komponisten (vgl. den Titel des Bandes!) erwartet wurde. Wer hätte gewusst, dass Teil der ausdrücklich interdisziplinären Methode (die zu ihrer Zeit völlig unumstritten und anerkannt war) Blattspiel, Transposition, Harmonielehre, Generalbass, Kontrapunkt, Fuge und sogar Gehördiktate gewesen sind (»Copying music, and especially copying under dictation, is also a great exercise«, 298)? Immerhin sind dies zentrale Themen in der Ausbildung der größten Pianisten und Komponisten des 19. und frühen 20. Jahrhunderts gewesen und keineswegs nur propädeutische Übungen im Nebenfach-Bereich. Damit dürfte – jedenfalls auf der Sachebene – das Ende so mancher heute noch verbreiteten Vorstellung von großen Musiker*innen, bei denen die nahezu vollständige Abwesenheit dieser Kenntnisse und Fertigkeiten nachgerade als Beleg ihrer exzeptionellen Qualität gilt, gekommen sein.

Die beiden abschließenden Texte behandeln das riesige Gebiet des Jazz, wobei Konrad Georgis »Klangfarben aus der Skalenwelt« dezidiert auf die Praxis ausgerichtet ist. Mehr noch: Der Beitrag vermag es, auf rund 30 Seiten den vollständigen Abriss eines Jazzpiano-Kurses zu liefern (vom Autor bescheiden »klavierpraktisches Startpaket« [325] genannt), ausgehend von notwendigen terminologischen Klärungen zunächst den Akkordbegriff des Jazz sowie die flankierende Skalentheorie umreißen. Eine solch konzise, schlackenlose sowie gut les- und brauchbare Handreichung kann nur das Ergebnis einer profunden, jahrelangen Unterrichtspraxis sein, sozusagen abgeschliffen von Generationen von Studierenden, die dem ambitionierten Lehrer stets die besten Ratgeber sind. Von den üblichen, in Dur und Moll leitereigenen Septakkorden schreitet Georgi voran zu »jazzigeren« Klängen, wobei er sich der Substitutionskategorisierung von Gary Lindsay (*Jazz Arranging Techniques: From Quartett to Big Band*, Miami [FL]: Staff Art, 2005) bedient. Den Leser*innen wird spätestens an dieser Stelle klar, dass aufgrund der inhaltlichen Geschlossenheit sowie zeitlichen Begrenzung der Traum einer allumfassenden, einheitlichen Theorie im Jazz noch am ehesten ein Existenzrecht hat, während er in anderen Teilbereichen und historischen Kontexten längst ausgeträumt ist. Der Anziehungskraft,

die von einem solch lebendigen und gleichsam hier und jetzt stattfindenden musikalischen Denken ausgeht, kann man sich denn auch kaum entziehen. Georgi schreitet über praktische Trainingssettings weiter zu verschiedenen Voicing-Varianten – auch der alterierten Skala – und *upper structures*, wobei er ausdrücklich auf die Notwendigkeit einer genauen Kenntnis der diesen zugrundeliegenden vollständigen Akkordbildungen hinweist. Das Einbeziehen von Software-gestütztem Üben sowie Hinweise auf das Einbeziehen von Aufnahmen berühmter Jazz-Musiker*innen – im Internet praktisch grenzenlos verfügbar – vervollständigen das Bild eines umfassenden methodischen Ansatzes auf der Höhe der Zeit, der sogar wertvolle Anregungen zum Selbststudium zu geben vermag. Die Methoden eines diesbezüglichen Workflows mit dem Ziel, »den Freiheitsgrad des eigenen improvisatorischen Spiels zu erweitern« (355), werden mit Transkribieren, Transferieren, Trainieren und Transponieren griffig benannt und könnten in ihrer unbestreitbaren Triftigkeit ohne Weiteres auch in anderen stilistischen Kontexten zur Anwendung kommen.

In demselben Maße, in dem sich Georgi der Praxis widmet, liefert Dariusz Terefenko in »Jazz Keyboard Harmony« die zugehörige Theorie – trotz des Untertitels »A Practical Guide«. Dabei wird sie von seinem Beitrag im besten Sinne repräsentiert: das umfangreiche Material wertungsfrei sammelnd, ordnend und kategorisierend, durchaus mit einem (zunehmend unpopulär werdenden) Anspruch auf Vollständigkeit. Da beispielsweise die Jazztheorie aufgrund ihres Entstehens als zunächst rein auf die Praxis zielendes System keine Gelegenheit hatte, eine einheitliche Nomenklatur zu entwickeln – vielmehr zahlreiche konkurrierende Systeme etwa der Akkordbezeichnungen nebeneinander bestehen –, muss diese Arbeit durchaus noch in Angriff genommen werden. Terefenko orientiert sich diesbezüglich an der Richtlinie, die von der *SMT Jazz Interest Group* seit 2015 versucht wird, übergreifend zu implementieren. Im Fokus seines Beitrags steht diese Frage allerdings nicht,

sondern die Systematisierung möglicher Keyboard-Voicings vier- und fünfstimmiger Akkorde. Ausgehend von der Drop Two-Regel, deren vollständige Darstellung durch alle Lagen anhand vier- und fünfstimmiger Beispiele durchaus schon einiges Futter für das theoriebegeisterte Denken liefert, werden weitere inhaltliche Schwerpunkte gesetzt: Grundtonlose Voicings, unvollständige Akkorde, historische Stationen der II–V–I-Progression sowie Upper Structures. Mit der Formulierung einer Jazz-Oktavregel (»Jazz Règle«) wird inhaltlich der Bogen zu verschiedenen früheren Beiträgen des Bandes geschlagen, was Rez. als überaus reizvoll und durchdacht empfindet. Abschließend werden Reharmonisierungstechniken geschildert und anhand des Blues, »the most important musical form in jazz« (364), exemplifiziert. Die Ansätze hierfür werden aus dem zuvor Gesagten gewonnen, so dass der Ausblick auf den praktischen Nutzen der theoretischen Auseinandersetzung gewährleistet ist.

Fazit: *Das Universalinstrument* bietet einen so umfassenden, fundierten, vielschichtigen und nachhaltigen Einblick in den Stand der Fächer Klavierpraxis bzw. Angewandtes Klavierspiel, dass es vermutlich für lange Zeit die wesentliche Referenz in dieser Hinsicht bleiben wird. Dass es zudem zeitlich mit einer Zäsur des betreffenden hochschulischen Unterrichts zusammenfällt, die in der jüngeren Vergangenheit ihresgleichen sucht (und hoffentlich auch so bald keine Neuaufgabe erfahren wird), ist freilich Zufall, wird aber möglicherweise nicht folgenlos bleiben. Denn es ist schon jetzt unstrittig, dass der online-Unterricht ebenso wie die dadurch in Fahrt gekommenen digitalen Möglichkeiten Einfluss nehmen werden auf die Notwendigkeit und das Ausmaß klavierpraktischer Fähigkeiten (so wie – machen wir uns nichts vor – YouTube auf das Partiturspiel und entsprechende Apps auf das Transponieren). Umso besser, diese Bestandsaufnahme jetzt zu haben.

Reinhard Schäfertöns

© 2021 Reinhard Schäfertöns (jur.schaefertoens@t-online.de)

Hochschule für Musik und Theater Rostock

Schäfertöns, Reinhard (2021), »Philipp Teriete / Derek Remeš (Hg.), *Das Universalinstrument. »Angewandtes Klavierspiel« aus historischer und zeitgenössischer Perspektive (The Universal Instrument. Historical and Contemporary Perspectives on "Applied Piano")*, Hildesheim / Zürich / New York: Olms 2020«, *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie* 18/2, 235–242. <https://doi.org/10.31751/1138>

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



eingereicht / submitted: 11/06/2021

angenommen / accepted: 12/06/2021

veröffentlicht / first published: 30/12/2021

zuletzt geändert / last updated: 23/07/2022

Laura Krämer, *Musik verstehen und erfinden. Übungs- und Spielbuch für Melodieinstrumente* (= Spezialheft aus der Reihe *üben & musizieren*), Mainz: Schott 2021

SCHLAGWORTE/KEYWORDS: didactics of music theory; Didaktik der Musiktheorie; Improvisation; partimento; Solmisation; solmization

In ihrem kompakten Unterrichtsbuch bietet Laura Krämer Arbeitsweisen für den Instrumentalunterricht an, die es erleichtern, musikalische Bildungsinhalte, die in früheren Jahrhunderten selbstverständlich dazugehörten, von der inzwischen oft abgespaltenen ›Theorie‹ zurück in die musikalische Praxis zu holen, darunter Orientierung im Tonsystem, Notation, Erfinden und Bearbeiten von ebenso wie Sprechen über Musik. Es richtet sich explizit an Lehrende und Lernende von Melodieinstrumenten und betont auch durch den Verzicht auf die Veranschaulichung am Klavier die wechselseitige Durchdringung von Melodie, Kontrapunkt und Harmonie. Ziel ist das Anlegen einer »Vorratskammer« musikalischer Topoi, die spielerisch erkundet, geübt und verinnerlicht werden, bis sie unmittelbar verfügbar sind (7). Dabei sollen »Hören, Greifen/Körpergedächtnis, Sehen/Notenlesen, kognitives Verstehen und mentale Repräsentation der Musik [...] beim Erwerb des musikalischen Besitzes ineinander [fließen]. Ob eine Schülerin dann Harmonien zu einem Lied ›nach Gefühl‹ findet oder ob ihr dabei die musiktheoretische Begründung präsent ist, ist nicht wichtig. Voraushören, Verstehen und Anwenden gehören zusammen, und Voraushören und Anwenden sind eine Art des Verstehens.« (8)

Die Inhalte umfassen »grundlegende Elemente und Verfahrensweisen der harmonisch-tonalen Musik« (8) und gliedern sich nach musiktheoretischen Themenbereichen:

1. Funktionale Leiterstufen/Harmonik 1 (Klausern, Hauptstufen/-Funktionen, Tonleiterharmonisierung, Kadenz),
2. Form (Anfangen, Antworten, Entwickeln im Sinne kleiner klassischer Formen),
3. Harmonik 2 (Nebenstufen in Dur und Moll, Quintenreihe und Paralleltonarten, einfache Modulationen).

Die Kapitel sind mit aufeinander aufbauenden Übungen und Inhalten schlüssig strukturiert, wobei Sprünge innerhalb des Buchs ebenso angeregt werden wie das Herausgreifen einzelner Einheiten möglich ist. Das Form-Kapitel führt anschaulich in grundlegende formale Gestaltungsprinzipien auf motivischer und harmonischer Ebene ein und gibt gute Spielanleitungen zum Erfinden kleiner klassischer Formen. Dass die letzten Kapitel zu Nebenstufen, Quintenreihe und Modulation deutlich knapper gehalten sind, zeigt eine Priorisierung des praktischen Erarbeitens und Verstehens der Grundlagen, auf deren Basis sich analoge Übungen und Erfindungsaufgaben auch für anspruchsvollere Gegenstände selbst entwickeln lassen.

Laura Krämer arbeitet mit Relativer Solmisation und verwendet sowohl die Handzeichen der Kodály-Methode als auch den Do-Schlüssel. Daneben werden Techniken historischer Improvisation (cantus super librum, barocke Diminutionspraxis) spielerisch verknüpft mit einfachen Verständnis- und Weiterentwicklungs-Übungen zu durmolltonaler Musik. Mit Bezug auf Edwin Gordon und den durch ihn geprägten Begriff der »Audiation«¹ wird in jedem Abschnitt durch die Abfolge der Übungen eine Verknüpfung von Singen → Handzeichen und inneres Hören → Spielen → Hören → Beschreiben → Nachspielen, Variieren, Improvisieren → Analysieren hergestellt. Handgezeichnete Illustrationen verdeutlichen wesentliche Konzepte.

1 Auch in pragmatischer (etwa auf Leistungsabzeichen von Blasmusikverbänden hin) orientierten Lehrwerken spielt Audiation (inzwischen) eine wichtige Rolle, vgl. Stecher 2016.

Das Buch ist eher ein Lehrer*innen-Band als ein Spielbuch für Kinder, eignet sich aber für ältere Schüler*innen auch zum Selbststudium. So richten sich die Zeichnungen und (je nach Alter) auch die »Theoriekästen« an Schüler*innen, gleichzeitig scheinen viele Handlungsempfehlungen explizit an die lehrende Person adressiert (»Erfinden Sie...«). Das Nachdenken und Sprechen über Musik wird ausdrücklich angeregt durch exemplarische Reflexionsfragen, die je nach Schüler*in individuell formuliert werden können, so z.B. zum Kadenzieren auf unterschiedlichen Stufen der Tonart mit Ganz- und Halbtonschritten in den Primärklauseln: »Fragen Sie Ihre Schülerin nach der Wirkung. Welche Endigungen klingen nach einem normalen Schluss, welche klingen eher nach Öffnung, welche klingen schön, spannungsvoll, entspannt?« (15)²

Das unterschiedliche (technische wie kognitive) Niveau der Schüler*innen ist stets mit einbezogen: So sind viele Übungen in sehr schlichter Form ausführbar, Vorschläge zur Übertragung und Vertiefung werden aber immer mitgeliefert. Auch speziell geigenspezifisch konzipierte Beispiele sind leicht an andere Instrumente anpassbar.

Aus den dargestellten Phänomenen sollen ebenso eigene Übungen abgeleitet werden, wie sie an anderen Liedern, aktuell erarbeiteten Stücken u.ä. nachvollzogen, vertieft, angewandt werden sollen. Immer wieder wird die Lehrperson auch zum Erfinden eigener Stücke und Improvisationsspiele aufgefordert, sodass – als guter Nebeneffekt – von den Lehrenden Ähnliches gefordert wird wie von den Lernenden, nämlich Material und Phänomene zu verstehen, sie auseinanderzunehmen, damit zu spielen oder sie in kreativer Weise weiterzuführen und für die jeweiligen Unterrichtssituationen zu erschließen.

Dabei setzt Laura Krämer voraus, dass die Leserinnen und Leser des Buches sich ggf. wenig vertraute Inhalte und Arbeitsweisen aus anderen Quellen aneignen. So wird etwa die Kodály-

2 Manche Fragen und Anregungen richten sich dabei eher an die Lehrenden: »Improvisieren Sie eine Melodie und nehmen Sie sich vor, auf bestimmten Stufen zu kadenzieren. Experimentieren Sie [...] auch mit *mi* und *ti* [...] und spielen Sie einen Halb- statt eines Ganztonschritts. Vergleichen Sie die Wirkung dieser phrygischen Tenorklauseln mit den authentischen.« (13)

Methode einschließlich der Silben und Handzeichen genannt, jedoch Prinzipien, Methoden und Entscheidungsnotwendigkeiten³ der relativen Solmisation vor allem implizit in der Anwendung evident gemacht. Auch wenn es für den Gebrauch des Buchs nicht unbedingt notwendig ist, könnten für viele Instrumentallehrende zusätzliche Hintergrundinformationen, ein Quellenverzeichnis und Angaben zu weiterführender Literatur bereichernd sein, so z.B. zum Begriff der Audiation,⁴ zu Methoden Relativer Solmisation,⁵ zu Improvisations- und Spielanleitungen mit Beispielen wie bei Barnabé Janin, Martin Erhardt oder Pascale Boquet und Gérard Rebours,⁶ zur Oktavregel, zu den genannten Instrumentalschulen des 18. und 19. Jahrhunderts (51) oder zur Formenlehre.⁷ Es ist eine pragmatische Entscheidung der Autorin, auf diese Referenzen zu verzichten, die möglicherweise die didaktisch begründete spielerische Leichtigkeit des Lehrgangs gestört hätten.

Das Buch ist weder Violinschule noch Improvisationsanleitung oder reines Theoriebuch, es belegt eine Schnittstelle dazwischen. Dabei zielt es direkt auf die Beschaffenheit der durmolltonalen Musik des 17. und 18. Jahrhunderts, wobei historische Ursprünge wie die Herkunft der Klauseln aus der Renaissance mit angedeutet werden. Durch diese klare Fokussierung sind die Gegenstände stilistisch weniger vielfältig als in verwandten Publikationen,⁸ dafür werden sie dem Anspruch gerecht, eine geordnete Vorrats-

3 Insbesondere die Problematik in Bezug auf den Mollgrundton (*do* oder *la*) wird angerissen (18), aber kaum weiter vertieft. So heißt die Tonika *do – mi – so*, die Dominante *so – ti – re* (20ff), die Übertragung geschieht nur in der letzten Übung des Abschnitts mit der Mollterz *ma*. Auch im Folgenden wird mit Tonika = *do* gearbeitet, erst im letzten Kapitel zu den Nebenstufen wird die Molltonika *la* erklärt und eingeführt (90f).

4 Gordon 1997.

5 z.B. Heygster/Grunenberg 1998, Losert 2011.

6 Janin 2014, Erhardt 2011; Boquet/Rebours 2007.

7 Gerade für die Einführung speziellerer Begriffe zur Themenbildung wie »Hybrid 1« (83) wäre ein Quellenhinweis möglicherweise sinnvoll gewesen. S. Caplin 1998.

8 Vgl. etwa Naumann 2015.

kammer zu füllen, deren Inhalte nicht nur entdeckt und erkundet, sondern auch benannt, geordnet und zueinander in Beziehung gesetzt werden. »Verstehen« steht dabei im Vordergrund vor dem (freien) »Erfinden«, das durch den stilistischen Rahmen und die deutlich auf ein bestimmtes Lernziel ausgerichteten Improvisations- und Kompositionsaufgaben bestimmt ist.

Dass als Bezeichnungssysteme je nach Zielsetzung sowohl Funktionen als auch Oktavregelbezogene Bassstufen sowie (erst bei den Nebendreiklängen) römische Stufen eingeführt werden, kommt zum einen den Lehrenden entgegen, die mit mindestens einem der Systeme vertraut sein dürften, zum anderen sind Schüler*innen damit nicht nur gut vorbereitet auf unterschiedliche Anschlussausbildungen, sondern haben von Anfang an die Bedingtheit und Wandelbarkeit analytischer Herangehensweisen kennengelernt. So gelingt es Laura Krämer, die Perspektive hochschulischer Musiktheorie greifbar zu machen für das frühe Musikverstehen am Instrument.

Die Arbeit mit dem Buch ist sicherlich fordernd, aber ebenso lohnend für Lehrende, die neben zusätzlicher Vorbereitung (Hörbeispiele suchen, Melodien komponieren) auch Flexibilität, Fachwissen, Hörvermögen und Improvisationsfähigkeit einbringen sollen. Zwar finden sich diese Kompetenzen in den meisten instrumentalpädagogischen Studiengängen als wichtige Ziele neben der Kernfachausbildung, sei es in musiktheoretischen, ensemblepraktischen oder fachmethodischen Lehrveranstaltungen. Gerade für die Verbindung mit und Anwendung in der eigenen Spiel- und Unterrichtspraxis fehlen aber häufig Räume, Anlässe und Anregungen, während gleichzeitig bei jungen Musiker*innen das Musikverstehen dem instrumentalen Können oft weit hinterherhinkt. Hier kann Laura Krämers Unterrichtsbuch ein wichtiger Impulsgeber nicht nur für den konkreten Unterricht, sondern ebenso für instrumental- und musiktheoriedidaktische Konzeptionen sein.

Almut Gatz

Literatur

- Boquet, Pascale und Gérard Rebours (2007), *50 Renaissance & Baroque Standards. With Variants, Examples & Advice for Playing and Improvising on any Instrument*, Bressuire: Fuzeau.
- Caplin, William (1998), *Classical Form: A Theory of Formal Functions for the Music of Haydn, Mozart, and Beethoven*, Oxford: Oxford University Press.
- Erhardt, Martin (2011), *Improvisation mit Ostinatobässen aus dem 16. bis 18. Jahrhundert*, Magdeburg: Biersack.
- Gordon, Edwin (1997), *Learning Sequences in Music: Skill, Content, and Patterns. A Music Learning Theory*, Chicago: GIA Publications.
- Heygster, Malte und Manfred Grunenberg (1998), *Handbuch der Relativen Solmisation*, Mainz: Schott.
- Janin, Barnabé (2014), *Chanter sur le livre. Manuel pratique d'improvisation polyphonique de la Renaissance*, Lyon: Guéniot.
- Naumann, Sigrid (2015), *Spielräume – Spielregeln. Leichte Klavierstücke aus vier Jahrhunderten. Entdecken, Erforschen, Erspielen*, Wiesbaden: Breitkopf & Härtel.
- Losert, Martin (2011), *Die didaktische Konzeption der Tonika-Do-Methode. Geschichte, Erklärungen, Methoden*, Augsburg: Wißner.
- Stecher, Michael (2016), *Musiklehre Rhythmik Gehörbildung (2 Bde.)*, Kraichtal: HeBu Musikverlag GmbH.

© 2021 Almut Gatz (almut.gatz@hfm-wuerzburg.de)

Hochschule für Musik Würzburg

Gatz, Almut (2021), »Laura Krämer, *Musik verstehen und erfinden. Übungs- und Spielbuch für Melodieinstrumente* (= Spezialheft aus der Reihe *üben & musizieren*), Mainz: Schott 2021«, *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie* 18/2, 243–246. <https://doi.org/10.31751/1157>

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

This is an open access article licensed under a

Creative Commons Attribution 4.0 International License.



eingereicht / submitted: 28/12/2021

angenommen / accepted: 28/12/2021

veröffentlicht / first published: 30/12/2021

zuletzt geändert / last updated: 23/07/2022

Sumanth Gopinath / Pwll ap Siôn (Hg.), *Rethinking Reich*, New York: Oxford University Press 2019

SCHLAGWORTE/KEYWORDS: minimal music; Steve Reich

In die »Rethinking-Series« der Oxford University Press reiht sich schon zu Lebzeiten Steve Reich ein, wenngleich das Motiv des Überdenkens in einem eigentümlichen Widerspruch zum im Vorwort des Bands betonten Anspruch der Herausgeber steht, eines der ersten allein dem Œuvre des amerikanischen Komponisten geltenden Bücher vorzulegen. (Voraus ging ihm, sieht man von der Zusammenstellung der eigenen *Selected Writings* ab,¹ bereits 2016 Russel Hartenbergers *Performance Practice in the Music of Steve Reich*.)² Das gestiegene wissenschaftliche Interesse an seinem Werk ist neben der zunehmenden Historisierung der sogenannten »Minimal Music«, einer Kategorie, gegen die sich Reich ebenso erfolglos wehrte wie weiland Schönberg gegen das Label der »Atonalität«, dabei durch zwei voneinander unabhängige, zeitlich gleichwohl parallele Entwicklungen befördert worden.

Zum einen sind seit 2009 in der Basler Paul Sacher Stiftung die Skizzen, Entwürfe und Aufzeichnungen des Komponisten zugänglich, was der zunehmend an der Prozessualität und Materialität des Kompositionsvorgangs interessierten Musikforschung eine Fülle neuer Fragestellungen eröffnet hat. Zum anderen lenkt sein Musik- wie Zeitgeschichte atmendes Œuvre den Blick zwangsläufig auf den amerikanischen und weltpolitischen Entstehungskontext zahlreicher Werke, einschließlich postkolonialer und identitätspolitischer Konstellationen, die nicht ohne heftige Überschäumungen inzwischen auch Musiktheorie und -wissenschaft erfassen. Dies berührt Reichs ostentativen, von einer (erneuten) Hinwendung zur Sprachkomposition und zu dokumentarischen Werken gefolgt »Jewish Turn« gegen Ende der 1970er Jahre ebenso wie die neuerdings dem Verdacht »kultureller Aneignung« ausgesetzte Beschäftigung mit afrikanischen und asiatischen Musikkulturen und noch

die im Kontext der amerikanischen Avantgarde und Bürgerrechtsbewegung der 1960er Jahre entstandenen Sprach- und Tape-Experimente des Frühwerks. In nicht wenigen der vierzehn fast durchweg lesenswerten Beiträge des Sammelbands verbinden sich somit Philologie und nachgeborene Selbstgerechtigkeit nicht immer vermeidende Ideologiekritik. Andere Aspekte wie die Jugend- und Studienzeit des Komponisten oder geistige Einflüsse, wie der für Reichs Denken nicht eben unbedeutende Ludwig Wittgenstein, über den er seine philosophische Abschlussarbeit in Cornell verfasste, bleiben demgegenüber unberücksichtigt.

Nicht völlig zu überzeugen vermag darüber hinaus die Gruppierung der Aufsätze in vier thematisch geordnete, faktisch angesichts zahlreicher Querverbindungen allerdings nur schwer voneinander abzugrenzende Abteilungen.

Dies gilt zumal für die mit der reichlich allgemeinen Überschrift »Political, Aesthetic and Analytical Concerns« versehene Eröffnungssektion, die freilich mit instruktiven Beiträgen der beiden Herausgeber beginnt. Sumanth Gopinath akzentuiert in einer dichten Beschreibung die mannigfaltigen diskursiven und auditiven Bezüge, die von *Four Organs* (1970) auf die sich in der Jazz- und Popmusik rund um die Mondlandung von 1969 artikulierenden gesellschaftlichen Spannungen zurückverweisen, während Pwll ap Siôn sich einem Werk widmet, das ein Jahrzehnt später am Beginn einer neuen Schaffensphase steht: *Eight Lines* (1979 bzw. 1983) wird einer ausführlichen Analyse unterzogen, deren Ergebnisse (längere melodische Spannweite, größere harmonische Zielorientierung) als Resultat einer »anxiety of influence« (Harold Bloom) interpretiert werden, durch die der Komponist, der diesen Wandel als Resultat seiner Auseinandersetzung mit jüdischen Gesangstraditionen begriff, sich den stilistischen Usancen der von ihm kritisch betrachteten europäischen Musiktradition näherte.

1 Vgl. Reich 2004.

2 Vgl. Hartenberger 2016.

Der Video Opera *The Cave* (1993), einem zentralen Werk für die Hinwendung zu jüdischen Stoffen seit *Tehillim* (1981) ebenso wie für die instrumentale Umsetzung von Sprachpatterns und das seit den 1980er Jahren ins Zentrum von Reichs Interesse rückende dokumentarische Komponieren, gelten die beiden folgenden Beiträge. Maarten Beirens demonstriert, wie die Komposition von Sprachpatterns seit *Different Trains* (1988) mit stärkeren harmonischen Kontrasten und einer ausgedehnteren tonalen Relationalität in der Musiksprache einhergeht. (Der ausgiebige Einbezug von Skizzenmaterial und detaillierte Analysen verleihen seinem Beitrag dabei jene empirische Eindringlichkeit, der dem einem ähnlichen Thema gewidmeten, argumentativ indessen auf der Meta-Ebene verbleibenden Aufsatz Robert Finks gerade fehlt.) Wenig von konkreter musikalischer Gestaltung ist dagegen in Ryan Elbrights Beschäftigung mit der die Sicht der drei monotheistischen Weltreligionen auf die Ruhestätte Erzvater Abrahams thematisierenden Video Opera die Rede: Gezeigt wird hier, wie ihre bis ins Jahr 1980 zurückreichende Konzeption sich unter dem Eindruck politischer Entwicklungen, dem Beginn der Intifada ebenso wie latenten Spannungen zwischen der jüdischen und afro-amerikanischen Community, mehrfach einschneidend verändert.

Die zweite Sektion des Bandes ist mit den sämtlich schon zuvor thematisierten Schlagworten »Repetition, Speech and Identity« überschrieben. Robert Fink, der sich, ausgerüstet mit dem kompletten poststrukturalistischen Werkzeugkasten der akademischen amerikanischen Salonlinken, schon in seinem Buch *Repeating Ourselves* (2005) um die Entschlüsselung der »Minimal Music« als Soundtrack kapitalistischer Konsumkultur mühte, attestiert nunmehr den seit Reichs Hinwendung zur jüdischen (Wort-) Religion entstandenen Werken eine in der Komposition instrumentaler Sprachpatterns gipfelnde Regression in logozentrisches Denken. Den erstmals in Gopinaths Dissertation näher thematisierten Kontext der Sprach- und Klangcollage *Come Out* von 1966 (den auch der später entfallene, die afro-amerikanischen Opfer eines Justizskandals referenzierende Untertitel »Harlem Six Condemned« andeutet) nutzt John Pymm anschließend für Reflexionen über Reichs »racial distinction between himself and the voice he presents« (153). Als sorgfältig planenden und

nach Kontrolle strebenden Klangregisseur porträtiert den Komponisten indessen auch Celia Caseys Beitrag zu der in der Konzeption wie Besetzung an *Different Trains* gemahnenden Docu-Music *WTC 9/11* (2010), der besonders durch seine aufschlussreichen Querbezüge zu zahlreichen Etappen des sich über fünf Jahrzehnte erstreckenden Reich'schen Œuvres besticht.

Zu Beginn des dritten Abschnitts »Reich Revisited: Sketch Studies« konzentriert sich Matthias Kassels Überblick zur Sammlung der Paul Sacher Stiftung auf die archivalischen Herausforderungen des Umgangs mit technisch längst obsoleten Dateiformaten, die aus der von Reichs seit der zweiten Hälfte der 1980er Jahre vollzogenen Einbeziehung des Stift und Papier keineswegs gänzlich ersetzenden Computers in seine kompositorische Arbeit resultieren. Für Twila Bakkers Beitrag erweist sich ebendiese von Kassel beschriebene analog-digitale Hybridität mit einem Seitenblick auf das sozioökonomische Umfeld der Reagan-Jahre als konstitutiv: Die von wirtschaftlichen Erwägungen wie namentlich der Reduktion von Kopierkosten keineswegs unabhängige Adaptation des apparativen Fortschritts geht in den parallel entstandenen »Counterpoint«-Stücken mit einem verstärkten Traditionsbezug und dem Wandel von der »Phase«- zur »Canon«-Komposition einher. Zwei zwischen diesen Beiträgen stehende Aufsätze konzentrieren sich hingegen auf das in Basel in reicher Fülle verfügbare konventionelle Skizzenmaterial: Keith Potter seziert Reichs spezifischen Umgang mit Tonalität (als Oszillation zwischen zunächst basslosen »pulsing chords«) in der zwischen 1973 und 1976 entstandenen *Music for 18 Musicians* mit einer Gründlichkeit, die bisweilen an den aus der Beethoven- und Schumann-Forschung hervorgegangenen »genetic criticism« gemahnt: kompositorisches Handeln als ein gradueller Prozess. David Chapman kontextualisiert seine Neubewertung von Reichs emblematischer *Piano Phase* (1967) – unter Bezugnahme auf die ihre Prinzipien vorwegnehmende *Music for Two or More Pianos* (1964) – mit seiner sich anschließend verfestigenden Ablehnung der Improvisation, die Reich in ein Spannungsverhältnis ebenso zur afro-amerikanischen Jazz-Avantgarde wie den Experimenten John Cages und seiner Anhänger setzt.

Die abschließende Sektion »Beyond the West: Africa and Asia« eröffnet Martin Scherzlin-

gers zusammenfassender Rückblick zum Einfluss afrikanischer Modelle auf Reichs Musik (mit der für diesen Autor leider nicht untypischen Unterdrückung bereits vorliegender Arbeiten), dem sich eine ergiebige Analyse des auf die Gestaltungsprinzipien der Musik für Antilopenhornensembles bei den zentralafrikanischen Linda Bezug nehmenden, gegenüber Kompositionen wie *Drumming* (1971) bislang jedoch vernachlässigten *Electric Counterpoint* von 1987 anschließt. Neben Disketten sowie Notiz- und Skizzenbüchern gehören zur Basler Reich-Sammlung auch als Überspielungen von Schallplatten entstandene Tonbänder mit Musik aus Bali, Indien, Japan, Afrika oder dem europäischen Mittelalter: Michael Tenzer demonstriert anhand eines instruktiven, vom rezeptionshistorischen Potential des »misreading« gleichwohl strikt abstrahierenden Beispiels, wie die von Reich der balinesischen Gamelan-Musik als Gegenmodell zur europäischen Tradition unterstellte Statik sich als Resultat selektiver Wahrnehmung erweist. Dem wird die indifferente Reaktion balinesischer Musiker auf die ihrerseits als ereignislos empfundene Musik Reichs triumphierend entgegengestellt: »One who imagines that precosmopolitan Balinese are ideologically closer to Reich than Adorno may wish to reconsider« (317). Eine derartige Missbilligung des kulturellen Eklektizismus tritt in Kelly O'Briens Schlussbeitrag zu Reichs Beschäftigung mit indischen Yogi-Traditionen, die er als ein essentielles Mittel zur Kontrolle von »mind and body«

dem Vorwurf seelenloser Maschinenmusik stets entgegengestellte, wiederum deutlich zurück.

Dass derartige (pseudo-)politisch motivierte Anklagen in den 1970er Jahren nicht selten von deutschsprachigen Autoren erhoben wurden, beleuchtet allerdings pars pro toto auch den problematischen Umgang des Bandes mit nicht-englischsprachiger Literatur. In mehr oder weniger akkurater Übersetzung wird sie als Quellenmaterial und Rezeptionszeugnis herangezogen, ansonsten bis auf wenige, z. T. obendrein fehlerhaft in der Gesamtbibliographie referenzierte Ausnahmen beinahe gänzlich ignoriert. Im Lichte einer (musiktheoretischen) Debatte, die aus dem englischsprachigen Auge des imperialen Orkans gegen die vermeintlich eurozentrische Beschäftigung mit der deutschen, französischen oder italienischen Sprache zu Felde zieht, entbehrt diese Marginalisierung nicht einer gewissen Ironie. Ob aber auch ein solches Versäumnis, das gegenüber der durch ihr Erscheinungsdatum inzwischen überholten *Steve Reich Bio-Bibliography* von David J. Hoek (2002) einen entschiedenen Rückschritt markiert, in weiteren Bänden der Reihe noch einmal »überdacht« werden wird, darf man mit Brechts Peachum getrost bezweifeln: Denn die verlegerischen Verhältnisse sind nicht so – von den sich anscheinend unaufhaltsam auf eine Monokultur zubewegenden akademischen Zuständen ganz zu schweigen.

Tobias Robert Klein

Literatur

Hartenberger, Russel (2016), *Performance Practice in the Music of Steve Reich*, Cambridge: Cambridge University Press.

Hoek, David J. (2002), *Steve Reich Bio-Bibliography*, Westport (CT): Greenwood Press.

Reich, Steve (2004), *Writings on Music 1965–2000*, Oxford: Oxford University Press.

© 2021 Tobias Robert Klein

Humboldt-Universität zu Berlin

Klein, Tobias Robert (2021), »Sumanth Gopinath / Pwill ap Siôn (Hg.), *Rethinking Reich*, New York: Oxford University Press 2019«, *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie* 18/2, 247–250.
<https://doi.org/10.31751/1136>

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



eingereicht / submitted: 15/12/2021

angenommen / accepted: 16/12/2021

veröffentlicht / first published: 30/12/2021

zuletzt geändert / last updated: 24/07/2022

Henrike Rost, *Musik-Stammbücher. Erinnerung, Unterhaltung und Kommunikation im Europa des 19. Jahrhunderts* (= Musik – Kultur – Gender, Bd. 17), Wien: Böhlau 2020

SCHLAGWORTE/KEYWORDS: Familie Mendelssohn; Familie Moscheles; family books; Mendelssohn family; Moscheles family; Museologie; museology; Stammbücher

Manche Forschungsarbeiten behandeln Phänomene, angesichts deren allgemeiner Bekanntheit das geringe (musik-)wissenschaftliche Interesse umso mehr überrascht. Diesem Typus kann auch Henrike Rosts Veröffentlichung zugerechnet werden. Nachdem in angrenzenden Disziplinen wie der Museologie anlässlich einzelner Wiederentdeckungen oder auch ausstellungsbegeleitend Beiträge zu diesem Thema erschienen sind,¹ ist durch die vorgelegte Studie der Verfasserin auch in der Musikwissenschaft eine neue Form der Stammbuchforschung angekommen, die sich bisher noch weitestgehend auf die bekannten Arbeiten der Brüder Keil und Werner Wilhelm Schnabel berufen hat.² Insgesamt 60 derartige Quellen aus dem Zeitraum von ungefähr 1790 bis 1900 hat die Autorin ausfindig machen und untersuchen können, wobei sie dann von der »Musikbezogenheit eines Albums« spricht, wenn dessen Besitzer*innen oder die Schreibenden »Musiker- und Künstlerkreisen zuzurechnen sind« (20). Auf der Grundlage dieser beachtlichen Quellenbasis und unter Zuhilfenahme ergänzender Primärquellen ist dann in mehrjähriger Arbeit diese Dissertation entstanden, die 2019 an der Hochschule für Musik und Tanz Köln angenommen wurde.

Das Buch, dessen Lektüre durch eine klare Textdramaturgie und äußerst kleinschrittige Gliederung mit zum Teil nur eine Seite umfassenden eigens übertitelten Textabschnitten trotz der detailgenauen Quellenarbeit bedeutend erleichtert wird, kreist um einige zentrale methodisch-theoretische Einsatzpunkte, die die Verfasserin im – mit 63 Seiten beinahe schon zu ausführlichen – Einleitungskapitel in aller Ge-

naugigkeit ausbreitet.³ Im Gegensatz zu bisherigen Ansätzen der Musikwissenschaft, die Musikstammbücher und zugehörige Albumblätter hauptsächlich als Quellen für die Erforschung persönlicher Netzwerke unter kulturellen Eliten in den Blick nahm, geht es der Autorin darum, Musikstammbücher multiperspektivisch als aufschlussreiche Dokumente zu lesen, die musikhistorisch gewinnbringend sind. Deshalb orientiert sich die vorliegende Besprechung auch an der Selbstverortung dieses Buchs in Forschungsdiskursen.

Ausdrücklich hebt die Autorin die wahrhaft kontinentalen Dimensionen des Quellenbestands zum Musikstammbuch im 19. Jahrhundert hervor und entscheidet sich deshalb dafür, das Material in personenzentrierte Einzelstudien zu gliedern, wobei das zweite Kapitel »Analyseperspektiven und Kontexte« wie »das Reisen« oder »den Abschied« anhand der Stammbücher unbekannter, aber auch bekannter Akteur*innen – etwa Vincent Novello, Wilhelmine Schröder-Devrient und der Geschwister Men-

3 Möglichkeiten zur Kürzung hätten durchaus noch bestanden, doch erweisen sich die Abschnitte 1.2.4 bis einschließlich 1.2.6 mit ihren »Überlegungen zu den Sammlungen von Ferdinand Hiller und Julius Rietz«, den »Annäherungen in der Frauenforschung: Fanny Hensel und Henriette Voigt« sowie den poetischer übertitelten »Forschungslücken, Forschungstücken. Das Beispiel des ›Salonalbums‹ der Madame Beaumarié« als ein Versuch, die keineswegs schlechte abstrakte methodisch-theoretische Reflexion der Einleitung in Beispielen zu verorten, auf die die Autorin hier eigentlich hätte verzichten können; zumal sich die Eignung der Beispiele zur Veranschaulichung ihrer vorherigen Ausführungen durch den fehlenden Rückbezug nicht gleich erschließt (vgl. 53–56).

1 Steffan 2014; Szymanowska 1999.

2 Keil 1975; Schnabel 2012.

delssohn Bartholdy – aufzeigt. Das dritte Kapitel, das mit seinen über 100 Seiten den größten Raum in dieser Arbeit einnimmt, ist wiederum ganz auf die Stammbuchpraxis einer Familie bezogen, nämlich der Familie Moscheles, aus deren Umkreis im Zeitraum von 1825 bis 1895 immerhin vier Familienalben erhalten sind. Gerade diese Verzahnung von Musikstammbüchern prominenter und weniger prominenter, bekannter und weniger bekannter Persönlichkeiten aus dem Musikleben des 19. Jahrhunderts scheint geglückt zu sein: Der Fokus auf dem Quellentypus des Musikstammbuchs hilft, geläufige Praktiken der Stammbuchführung wie jene der prominenten Mendelssohns durch eine panoramatische Quellenschau im Kontext gängiger Standards der Zeit zu betrachten, wobei die Autorin ausdrücklich keine bloß »musikphilologische Perspektive« wählt, um sich eines Urteils über »die ästhetische Qualität der Musiknotate in Stammbüchern sowie deren Bewertung« zu enthalten (37).

Wenngleich die Autorin immer wieder auf die Relevanz ihrer Forschung für die (historische) Frauenforschung zu sprechen kommt und die Stammbuchpraxis tatsächlich – wie detailliert herausgearbeitet wird – stark gegendert ist, da »zwar Frauen Musik-Stammbücher führten, die Beiträge selbst aber in der großen Mehrzahl von Männern erstellt wurden« (269), stehen eigentlich andere Aspekte allein schon aufgrund des ihnen gewidmeten Umfangs im Zentrum dieser Arbeit: Die Eigenart des Musikstammbuchs im 19. Jahrhundert wird von der Autorin im Einklang mit der weiteren Stammbuchforschung sowohl von älteren Traditionen abgesetzt, die sich in der Frühen Neuzeit etabliert haben, als auch von dem Sog jener Dekadenznarrative, die um 1900 zu einer Marginalisierung dieses Objekttyps und einem Rückgang der auf ihn bezogenen Praktiken führten. Gerade der Vergleich mit dem 18. Jahrhundert zeigt, dass im 19. »eine Verschiebung vom Freundschaftsmotiv hin zu einer breiteren sozialen Formel zu konstatieren« ist (269). So entwickelte sich das Stammbuch zeitweilig zu einer »Konvention im geselligen Umgang der gehobenen Gesellschaftsschichten«, für die laut der Verfasserin das »Führen von Alben bzw. das Eintragen in Stammbücher [...] als kulturelle Praxis sowie soziale Interaktion [...], insbesondere als eine [spezifische] Form der Kommunikation zwischen Einträger:in [sic]

und Albeimeigner:in vor dem Hintergrund der zeitgenössischen Geselligkeits- und Unterhaltungskultur« aufzufassen ist (24).

Es sei, so Rost, diese besondere Form der Kommunikation und Sozialität, die das Musikstammbuch in einem Feld zwischen personen-zentrierten Erinnerungskulturen und identitäts-repräsentierenden Sammlungen verorte, wobei keinesfalls deutlich wird, von welcher Identität die Autorin hier eigentlich spricht. Natürlich mag »Identitätsbildung [...] eine der wichtigen Funktionen des Sammelns« sein und kann »die Selbstwahrnehmungen, Wertvorstellungen und subjektiven Sichtweisen auf das zeitgenössische Erleben vor dem Hintergrund der herrschenden Gesellschaftsstrukturen offenbaren« (22), allerdings wäre es gerade in Anbetracht der Identitätsumbrüche im langen 19. Jahrhundert wichtig gewesen, die Konsequenzen für die Musikstammbuchpraxis genauer zu benennen.

Besonders spannend und als Alleinstellungsmerkmal dieser Arbeit hervorzuheben ist die Behandlung des Musikstammbuchs als eines materiellen Objekts. Wie die Verfasserin erklärt, handelt es sich bei den überlieferten Quellen »um zumeist hochwertig ausgestattete, schön gestaltete Objekte bzw. ›Dinge‹, die zum (Vor-)Zeigen bestimmt waren – und zugleich eine [...] nutzbare ›Zeigequalität‹ aufweisen« (27). Diesem Umstand trägt der Band Rechnung, indem er 37 farbige Bildtafeln enthält, die sowohl ›Außenansichten‹ der Einbände als auch ›Innenansichten‹ einzelner Albumblätter bieten. Da stehen Stammbuchblätter Goethes auf goldumranktem Papier neben eingeklebten Briefen, ein Zirkelkanon Charles Gounods für Emily Roche neben schnell hingeworfenen Impromptus aus der Feder Joseph und Amalie Joachims. Dann gibt es gezeichnete Orientalismen, Allegorien oder Musizier- und Theatersituationen, unter denen solche Kuriosa wie eine gänzlich aus Musikinstrumenten bestehende Figur von Moritz Gottlieb Saphir in Ignaz Moscheles' Album hervorstechen. Die abgebildete Figur hat nicht bloß den von einem umgekehrten Waldhorn gekrönten Kopf einer Trommel, deren mit Fermaten für die Brauen, Versetzungs- und Auflösungszeichen für die Augen, einem Violinschlüssel für die Nase und einem kleinen Incipit samt Crescendo-Gabel für die Mund- und Kinnpartie bemaltes Fell die Gesichtszüge eines Männchens erkennen lässt, sondern sie wird zugleich am Tafelklavier ste-

hend gezeigt, wobei sogar noch die Schwalbenschwänze einer Harfe eingefangen worden sind. Nicht minder staunenswert ist die – leider schon verblässende – biographische Bleistiftzeichnung Felix Mendelssohn Bartholdys für Emily Moscheles aus dem Jahr 1844, die ineinander übergehend eine strohgedeckte englische Krippe, das Dampfschiff »President« und ein malerisches Städtchen zeigt, dessen Gebäude sich aus Notenausgaben der Klavierwerke Frédéric Chopins zusammensetzen und in dem die angrenzenden Gärten mit Hecken und kleinen Zäunen aus Billets der Philharmonie bestehen.

Der Verfasserin muss also beigeplichtet werden, wenn sie schreibt, dass hier Musikstammbücher »in ihrer ganzen Komplexität, die musikalische, sprachliche und visuelle Elemente vereint, betrachtet werden« (37). Denkt man etwa an die – schon gegen Ende des 19. Jahrhunderts kolportierte – These einer »Autographenwut« (42), ist dieser Ansatz auch bitter nötig, erschöpft sich das Musikstammbuch doch nicht in der Form von Loseblattsammlungen oder ausgegliederten »Albumblättern«, wie ungefähr seit Mitte des 19. Jahrhunderts auch Charakterstücke für Klavier häufig betitelt wurden. Dem überschaubaren musikwissenschaftlichen Ausstoß von Literatur zum Musikstammbuch entsprechend befindet sich die Autorin auch in der so glücklichen wie herausfordernden Lage, nach der Aufarbeitung von lediglich zwei exemplarischen Ansätzen ganz eigene Herangehensweisen an ihren Quellenkorpus entwickeln zu können. Verdienst ihrer Arbeit ist es, dies tatsächlich auf eine solche Art und Weise geleistet zu haben,

dass künftige Forschung schwerlich um diese Veröffentlichung herumkommen wird.

Gleichwohl seien einige kleinere Monita erwähnt: Ignaz Moscheles als »Randfigur« in der Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts zu charakterisieren (19), ist vielleicht durch den Versuch der Relevanzzeugung für den Gegenstand des Musikstammbuchs bedingt, dürfte aber keinesfalls den aktuellen Forschungsstand widerspiegeln.⁴ Auch weshalb »das Streben nach begrifflicher Präzision nur in Maßen zielführend« sein soll (33), erschließt sich nicht unmittelbar, verfolgt die Autorin mit ihrer terminologischen Aufarbeitung zeitgenössischer Verständnisse und überlieferter materieller Formen des Musikstammbuchs doch genau diesen Ansatz. Genau so wenig wird klar, wieso sich Musikstammbücher des 19. Jahrhunderts »flexibel zwischen [den] zwei Polen« von »Dokumentation persönlicher Erinnerung« und »repräsentative[r] Sammlung von Einträgen einflussreicher Namen« bewegen sollen (23), handelt es sich dabei doch gerade nicht um zwei polare Gegensätze, wie die Autorin dies an anderen Stellen des Buches auch mehrfach betont.

Dennoch darf Henrike Rost zusammenfassend für diese Veröffentlichung gratuliert werden, zumal die Zahl an Stammbüchern vom Repertorium Alborum Amicorum mit 25.000 angegeben wird, von denen allein 9.500 aus dem 19. Jahrhundert stammen, so dass auf zahlreiche weitere Studien über dieses einzigartige Quellenmaterial zu hoffen bleibt.

Patrick Becker-Naydenov

Literatur

Keil, Robert / Richard Keil (1975), *Die deutschen Stammbücher des sechzehnten bis neunzehnten Jahrhunderts*, Hildesheim: Gerstenberg.

Kroll, Mark (2014), *Ignaz Moscheles and the Changing World of Musical Europe*, Woodbridge: The Boydell Press.

Schnabel, Werner Wilhelm (2012), *Das Stammbuch. Konstitution und Geschichte einer textsortenbezogenen Sammelform bis ins erste Drittel des 18. Jahrhunderts* [2003], Berlin: de Gruyter.

Steffan, Carlida (2014), »Il salotto di Vittoria Carrandini Trivulzio e il suo Album di autografi«, *Quaderni Estensi* 6, 25–33.

[Szymanowska, Maria (1999)], *Album musical de Maria Szymanowska*, Faksimile-Ausgabe, hg. von Renata Suchowiejko, Krakau: Musica Iagellonica / Paris: Société historique et littéraire polonaise.

4 Vgl. Kroll 2014.

© 2021 Patrick Becker-Naydenov (patrick.becker@uni-leipzig.de, ORCID iD: 0000-0002-1219-3888)

Universität Leipzig [Leipzig University]

Becker-Naydenov, Patrick (2021), »Henrike Rost, *Musik-Stammbücher. Erinnerung, Unterhaltung und Kommunikation im Europa des 19. Jahrhunderts* (= Musik – Kultur – Gender, Bd. 17), Wien: Böhlau 2020«, *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie* 18/2, 251–254. <https://doi.org/10.31751/1151>

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

This is an open access article licensed under a

Creative Commons Attribution 4.0 International License.



eingereicht / submitted: 10/12/2021

angenommen / accepted: 11/12/2021

veröffentlicht / first published: 30/12/2021

zuletzt geändert / last updated: 23/07/2022

Benedict Taylor, *Towards a Harmonic Grammar of Grieg's Late Piano Music: Nature and Nationalism* (= *RMA Monographs*, vol. 29), London: Routledge 2017

SCHLAGWORTE/KEYWORDS: Edvard Grieg; harmonic analysis; harmonische Analyse; late romantic harmony; Neo-Riemannian Theory; Siri Dale-visen; spätromantische Harmonik

“Das Reich der Harmonien war immer meine Traumwelt,” Edvard Grieg claimed in an oft-quoted letter to Henry T. Finck.¹ Unsurprisingly, harmony has also been a central topic in the field of Grieg research. Benedict Taylor’s *Towards a Harmonic Grammar of Grieg’s Late Piano Music: Nature and Nationalism* (2017) is the latest extensive treatment of this subject. The book is published as part of Routledge’s *Royal Musical Association Monographs* series and is aimed at a specialist readership. Its author is a Reader in Music at the University of Edinburgh and a co-editor of *Music & Letters*, and has published extensively on Romantic music (particularly Mendelssohn but also Sibelius, Dvořák, Schubert, and Sullivan, among others).

Grieg research was long dominated by Scandinavian and German scholars,² while studies on Norway’s “national composer” produced in the Anglophone world remained limited.³ During the last fifteen years, however, interest in Grieg within British music scholarship appears to have grown significantly. Key examples include the highly influential work by Daniel M. Grimley and the many Grieg-related articles by Georgia Volioti.⁴ Taylor’s work constitutes another contribution to this happy development.

The book under review here aims to go further than the several existing studies of Grieg’s

use of harmony.⁵ As stated in its description, “this study is not simply an inventory of Griegian harmonic traits but seeks rather to ascertain the deeper principles at work governing their meaningful conjunction, how elements of Grieg’s harmonic grammar are utilised in creating an extended tonal syntax” (i). It does so by drawing on recent developments in music-theoretical research, primarily stemming from what are commonly termed neo-Riemannian theories.⁶ These perspectives are novel in the context of Grieg research. The book is also more generally framed as a case study in late Romantic harmony, claiming that “Grieg’s music forms a particularly profitable repertoire for focusing current debates about the nature of tonality and tonal harmony” (i). Taylor’s analyses demonstrate that Grieg’s music provides theorists grappling with late Romantic harmony with ample material for rewarding case studies. In short, he introduces recent developments in music theory to the field of Grieg research and, *vice versa*, Grieg’s music to the field of music theory.

This 172-page book (xiv + 158 pp.) includes a bibliography, two indexes, five figures, and fifty-six musical examples. It is thus particularly rich in the latter, and several of the examples are lengthy, including some pieces reproduced in their entirety. This definitely constitutes one of the book’s strengths, allowing the reader to easily follow Taylor’s highly detailed and often extremely technical analyses without the need to have the scores at hand or consult them online. However, the examples’ presentation leaves

1 Grieg 1957, 51.

2 For an extensive Grieg bibliography, see Fog, Grinde, and Norheim 2008.

3 There have, of course, been some notable contributions, including Abraham 1948, Horton 1974, Foster 1990 and 1999, Carley 1993 and 2006, and Jarrett 2003. William H. Halverson has also translated several key texts.

4 Grimley 2006, 2016; Volioti 2010, 2012, 2015, 2018, 2019.

5 The most central are Fischer 1938, Schjelderup-Ebbe 1953 and 1964, and Kreft 2000.

6 For an overview of this diverse field in Anglo-American music theory, see Gollin and Rehdig 2011.

something to be desired with respect to both engraving and print. The book comprises three main chapters framed by an introduction and a conclusion. Below, I will summarize its main arguments in order, discussing some strengths and weaknesses along the way. A separate section will be devoted to the analysis of “Siri Dalevisen” (Op. 66 No. 4).

THEORY, AIM, AND SCOPE

Through an analysis of “Kulokk” (Op. 66 No. 1) in the book’s opening pages, Taylor presents several traits typical of Grieg’s harmony that he will later discuss in greater detail. Following this analytical prologue, the relevant theoretical and historiographical concerns are highlighted. In his theoretical discussion, he invokes the concept of a “first practice” (functional harmony) and a “second practice” (triadic chromaticism), including Richard Cohn’s idea of “double syntax,”⁷ but argues that

Grieg’s music readily demonstrates [that] music which is unquestionably tonal in much of its rhetoric and functional behaviour may display harmonic attributes that cannot be reduced to either a functional first practice or the triadic chromaticism of a second, alternative tradition – nor, even, to their juxtaposition and constant mediation (7–8).

Taylor thus highlights the need for a flexible and inclusive conception of tonality. On this basis, he constructs his theoretical framework primarily around Dmitri Tymoczko’s five components of tonality.⁸

In a separate section of the introduction, Taylor discusses the ideas of “nature” and “nationalism”—the two keywords in the book’s subtitle.⁹ He connects the latter term to Grieg’s positioning (both by himself and his commentators) as “a nationalist composer, someone dwelling on the fringes of the Austro-German musical empire” (11). Taylor also briefly critiques the idea of nineteenth-century musical nationalism, arguing that it supports the hegemony of the Austro-German tradition as the musical “mainstream.”

7 Cohn 2012, 199–203.

8 Tymoczko 2011, 3–7.

9 These topics are central in Grieg research and particularly recall Grimley’s substantial contributions to this field.

How Taylor conceptualizes nature and the precise role it will play in the present study is less clear. Taylor discusses both how music theory has historically presented ideas of nature (typically relating to the overtone series) as a foundation for tonality and how Grieg found inspiration in ideas of nature (conceived broadly, also including musical ideas of native folk), claiming that “[p]ut simply, the same appeal to nature is used both by a universalising German trend in music theory and by Grieg himself to oppose this hegemonic mainstream” (13). What remains somewhat unclear, however, is in which sense these rather different appeals to nature (i.e., references to an acoustic phenomenon on the one side and inspiration from landscapes and the native folk on the other) are “the same.” To be clear, I think that while it may be fruitful to draw this connection, a more thorough discussion providing stronger theoretical and conceptual clarification is required. Rather than scrutinizing the presented concept(s) of nature, Taylor argues that a type of cultural relativism that resists the idea of natural laws may represent a better approach to rehabilitating the significance of Grieg’s works (13).

Taylor’s study aims to examine “how the music of Grieg may deepen our understanding of the complexity and diversity of late-nineteenth-century harmonic practice” (13). To this end, he works toward defining a “harmonic grammar” of Grieg’s late piano music. Taylor defines this as “not just an inventory of his harmonic practices but, going one stage deeper, the hypothetical laws or underlying principles that might be at work behind their functional use” (14). Although Grieg’s late piano music is the focal point – specifically, works from the period 1890–1905 – he also draws freely on material beyond these limits, analyzing several works from other genres and periods. As I see it, the scope could justifiably have been broadened, and the book could thus have been presented as a study of Grieg’s harmony with special reference to the late piano music.

NEW PERSPECTIVES

Chapters 1–3 (the Introduction and Conclusion are not numbered) constitute the main body of the book. Each chapter focuses on specific aspects of Grieg’s harmony. The focus moves

more or less gradually from “vertical” aspects of the music in Chapter 1 to “horizontal” aspects in Chapter 3, thus creating a logical overall structure. Throughout these chapters, Taylor presents several new perspectives on Grieg’s harmony, most of which are products of his active engagement with theoretical concepts stemming from the neo-Riemannian tradition.

Chapter 1, “Extending tonality: *Klang*, added-note harmonies and the emancipation of sonority,” mainly concerns how “Grieg often appears pre-eminently concerned with vertical sonority, with *Klang* in its own right” (20). In the first third of the chapter’s forty-seven pages, Taylor presents various extra-triadic sonorities that are typical of Grieg’s music along with modern and historical discussions of possible theoretical interpretations of these. These examples and discussions are largely interesting and enlightening, but some unfortunate inaccuracies have also made it into the book. For example, Taylor makes the following claims:

Clearly, the more added pitches a harmonic entity takes on, the more ambiguous the identity of its functional root may become. A subdominant chord may add the sixth (as would a local-level tonic), thus corresponding quite conventionally to a secondary dominant seventh in first inversion, or add tertian pitches to create IV⁷ or IV⁹, blurring the distinction with the tonic (an ambiguity familiar from Rameau’s *double emploi* of the *sixte ajoutée*) (29–30).

First, a subdominant with an added sixth surely corresponds to the supertonic seventh (a minor seventh chord in major and a half-diminished chord in minor) and not a secondary dominant seventh. Second, the interpretation and relevance of Rameau’s *double emploi* is unclear,¹⁰ made particularly so by the placement of the parentheses, which appear to connect the reference to the latter point about adding tertian pitches to IV blurring the distinction with the tonic (something Rameau’s concept does not cover) rather than the former about subdominants with added sixths corresponding to (supertonic) seventh chords.

However, most other references to the history of music theory are more clearly articulated and relevant – for example, the references to Georg

Capellen’s “monist” tonal theory, which is built around the idea of the ninth chord as a *Naturklang*.¹¹ Capellen is particularly relevant, as he uses analyses of Grieg’s music in support of his theories.¹² Taylor argues that an approach informed by Capellen and others (including Hauptmann and Helmholtz) “may be productive for a modern-day attempt at understanding Grieg’s harmony more deeply” (33). Although Taylor incorporates several of these perspectives into this book’s analyses, the predominant (and, in my opinion, most rewarding) arguments are products of modern theory.

The final three sections of Chapter 1 contain analyses of pieces from *Haugtussa* (Op.67), *19 norske folkeviser* (Op.66), and *Slåtter* (Op.72). These are unquestionably the highlights of this chapter. The detailed reading of the song “Ved Gjætle-Bekken” (Op.67 No.8)¹³ is particularly intriguing: Taylor demonstrates “the manner in which Grieg maintains consistently tetrachordal harmonies throughout the song, while articulating in the third and fourth strophes a systematic yet flexible large-scale chromatic progression that plays on the efficient voice-leading possibilities between four-note collections” (43). In line with his pursuit of a harmonic grammar, he investigates this song’s systematic aspect and invokes neo-Riemannian concepts to do so. Particularly interesting is Taylor’s demonstration of how the third and fourth stanzas move around tetrachordal cycles in complementary ways.

Chapter 2, “Modality and scalar modulation,” at sixteen pages long, is the shortest of the three main chapters. As a theoretical lens for the analyses in this chapter, Taylor invokes Tymoczko’s concept of “scalar modulation,”¹⁴ which Taylor summarizes as “the movement from one set of background pitches to another” (66). From this perspective, Taylor presents several brief yet illuminating analyses. While the reading of “Drømmesyn” (Op.62 No.5) mostly elaborates

10 The concept of the *double emploi* is developed in Rameau 1737. See also Christensen 1993, 193–199.

11 For a discussion of Capellen’s theoretical works, see Bernstein 1993.

12 Capellen 1904.

13 Although usually translated as “At the Brook,” Taylor uses the less common “By Goat Brook.” The latter, probably introduced in Grimley 2006, is not accurate. A more literal translation would be “By Shepherd’s Brook.”

14 Tymoczko 2011, 129–136.

on Tymockzo's analysis of the piece,¹⁵ the most captivating and original analysis is of "Ho vesle Astrid vår" (Op.66 No.16). In the latter analysis, Taylor convincingly argues that "the entire setting revolves around a missing ficta, D#, and the witty conflict that ensues between D♭ and D# with their associated scalar modes" (80).

Chapter 3, "Systematisation: Chromaticism, interval cycles and linear progressions," is also the lengthiest. In the chapter's introduction, Taylor claims that Grieg's music "was frequently prone to high levels of chromaticism. Yet at the same time, he often appears to have tried to control this chromaticism by structuring it though systematic frameworks" (83). Each section explores such systematic frameworks based on different intervals, moving from smallest to largest. The first section – on chromatic lines – is the most extensive, occupying half of the chapter's fifty-five pages. Taylor presents an intriguing perspective on Grieg's chromaticism, arguing that "[p]aradoxical though it might seem, often such chromatic lines in Grieg appear to be used as a means to control chromaticism" (105). I will discuss one of the analyses from this section at length below.

In the section on diatonic lines, Taylor argues that "despite appearing less systematic than chromaticism in its rationalisation of the unit of scalar distance, diatonic writing is just as powerful a means of linear articulation" (112). As a parallel to Cohn's "double syntax,"¹⁶ he claims that Grieg uses the two as complementary systems. Grieg's use of diatonic lines is particularly well demonstrated in the analysis of "Gangar" (Op.54 No.2). Regarding third cycles, Taylor highlights Grieg's use of diatonic third sequences and partial statements of equal interval cycles. He cites "Dansen går" (EG 112) as another example, a piece that aptly demonstrates not only third cycles but also the interaction between such cycles, chromatic lines, functional fifth progressions, scalar modulation, and registral gap-filling.

Unsurprisingly, a large part of the section on fifth cycles and the limits of diatonic tonality addresses "Klokkeklang" (Op.54 No.5). For Taylor, this piece is "the most extreme vision of tonal possibility in Grieg's music" and an example of how "in certain pieces root motion through a

perfect fifth (or fourth) becomes systematically explored beyond the limits imposed by traditional tonal progression" (123). Taylor's analysis is informative, although heavily indebted to W. Dean Sutcliffe's ground-breaking study of this piece.¹⁷ It is accompanied by an intriguing and original analysis of "Nattlig ritt" (Op.73 No.3), which argues that this piece "sets the relation of chromatic lines and fifth progressions in a novel light, as if forming a 'linguistic battleground' between a semitonal principle and functional fifth progressions" (129).¹⁸ The chapter's final section, on tritones, is only three pages long and thus the briefest. Taylor makes an interesting observation, noting that tritone progressions appear with increased frequency in Grieg's later works.

THE CASE OF SIRI DALE

Before turning to the book's conclusion, I will consider and critically examine one of the analyses in greater detail: that of the 1896 folk song setting "Siri Dale-visen" (Op.66 No.4). As Taylor rightly claims, the final eight measures of this short piece (Ex.1) are probably "the most discussed bars of Griegian harmony in scholarship *tout court*" (98). They are not only discussed within Grieg scholarship but also in some of the most influential general studies of nineteenth-century music by Ernst Kurth and Carl Dahlhaus respectively.¹⁹ Taylor devotes six pages to a discussion of these fascinating measures, claiming that it "is arguable that several chords in this sequence are in fact 'atonal,' in that they arise merely from the abstract intervallic law set up by the composer rather than bearing any conceivable functional relation to either melody or their neighbouring harmonies" (100). This passage is a prime example of the "haarreissende harmonische Kombinationen" in Op.66 that Grieg spoke of in a well-known letter to Julius Röntgen.²⁰ Later, he also famously claimed that these harmonies somehow lay "hidden" within the Norwegian folk songs.²¹

17 Sutcliffe 1996.

18 The use of the apt term "linguistic battleground" also ties this analysis to Sutcliffe 1996.

19 Kurth 1920; Dahlhaus 1989.

20 Grieg and Röntgen 1997, 169.

21 Grieg 1957, 52.

15 Ibid., 314–316.

16 Cohn 2012, 199–203.

Example 1: Grieg, “Siri Dale-visen” (Op. 66 No. 4), mm. 15–22

Similarly to Dahlhaus,²² Taylor argues that a functional interpretation of the first three chords in mm. 15–16 is doable, but “[b]y the fourth chord in Grieg’s progression, the logic of ‘n+1’ (where n is a {0,4,10} chord and 1 designates a step on the series of twelve chromatic pitches) indubitably takes over” (101–102). As Jørgen Jersild demonstrated,²³ the descending sequence may be interpreted as a functional sequence of falling fifths if every other chord is read as a tritone substitution. Jersild, and later also Jing-Mao Yang,²⁴ interpret the ascending sequence similarly (i.e., as a sequence of dominant-function chords in rising fifths). Taylor, on the other hand, claims that the sequence’s symmetry demonstrates how “what is acceptable slipping down chromatically sounds bizarre and destructive when rising” (100).²⁵ In light of this, he argues that although “some analysts [...] attempt to find functional grounds for every chord here, even if every pitch might be altered from its hypothetical basis, this surely misses the point” (100–101).

What is unfortunately lacking in the analysis, is a discussion of the tonal context(s) in which this chromatic and linear (rather than functional) sequence is situated. Taylor heavily implies that he reads “Siri Dale-visen” as monotonal, taking for granted that it both starts and ends in G minor.

This is most clearly indicated by the fact that he calls the last two chords “the concluding plagal cadence” (100). However, analysts have reached no consensus as to whether the piece ends in G minor – with a Picardy third – or with a half cadence in C minor – the key of the next piece in the collection, “Det var i min ungdom” (Op. 66 No. 5), which is to be played *attacca*. In addition to Taylor, the former position is held by scholars such as Kurth, Fischer, and Yang.²⁶ Jersild, however, takes the latter position and interprets the final chord as the dominant of C minor.²⁷ In a particularly close reading, Kevin J. Swinden discusses both options, underlining the tonal ambiguity in the piece’s ending, but concludes by proposing a reading that emphasizes the latter.²⁸ More recently (and since Taylor’s book was published), the present reviewer has also proposed another reading that supports the latter position.²⁹ In contrast to some of the progressions within the linear sequence, which Taylor convincingly argues could be called “atonal,” the piece’s ending

22 Dahlhaus 1989, 310.

23 Jersild 1970, 56. In this reading, the C⁷ chord in m. 17 is also read as a pivot to F minor (!), and the following measure is analyzed in this key.

24 Yang 1998, 158–161.

25 Later, Taylor asks why this is so and suggests that “[o]ne might appeal to a sense of ‘tonal gravity:’ falling motion, presumably through cultural use and expectations, seems to lead more clearly to a state of rest” and more technically that “the common tetrachordal composition of such harmonies might imply a remnant of functional behaviour still persisting from the rule that the seventh falls by step” (105).

26 Kurth 1920, 333; Fischer 1938, 87; Yang 1998, 159. The recomposition of the piece’s ending in Grimley 2006, 100, also implies this reading.

27 Jersild 1970, 56.

28 Swinden 2005. The article presents readings of the piece from three perspectives (form-functional, Schenkerian, and functional) and an attempt to reconcile these.

29 Utne-Reitan 2018, 128–129. This analysis proposes that the different manifestations of the dominant of C mark the structurally important points that frame the linear sequence (i.e., its beginning, apex, and end). Thus, the ascending sequence accumulates tension towards the apex and turning point in the most dissonant version of the structural dominant chord (which is also a point of a tonal crisis as the melody clearly closes in G minor but the harmony refuses to follow suit). Conversely, the descending sequence decreases tension towards a half cadence in C minor.

is indisputably tonal. The tonality is, however, unclear and may plausibly be interpreted within two tonal contexts. This duality is indeed more interesting than attempting to decide which tonal context is most “right.” The chromatic linear sequence is certainly crucial in the staging of this tonal ambiguity. Surprisingly, Taylor’s analysis wholly neglects this central aspect.

That said, the analysis does elucidate how chromatic lines become a primary structuring principle for the harmony of the final measures of “Siri Dale-visen.” Taylor’s arguments for a linear reading and, conversely, against attempting to find functional interpretations of each chord in these measures, are strong and convincing. His analysis also underlines how this highly chromatic passage is strictly systematic and, by extension, how the chromatic lines are somewhat paradoxically used as a means of controlling the chromaticism.

CONCLUSIONS AND CONTRIBUTIONS

In the conclusion, Taylor claims that “Grieg may be witnessed enriching and widening particular elements of tonal practice, sometimes in isolation, on other occasions in complex interaction,” which demonstrates that “a plurality of approaches to harmonic tonality were available to composers by the late nineteenth century” (139). In the final paragraph before the book’s epilogue, Taylor argues that his study could be read as an argument for a “post-nationalist” understanding of Grieg’s music.³⁰ He follows this argument up and concludes the book by asking the following rhetorical question:

[D]espite granting the historical reality of Germanocentric music-historical narratives and the composer’s own, uneasy participation in these, if we grant that both tonality and late-nineteenth-century harmonic practice are a constellation of divergent elements and techniques, then should not the very diversity of Grieg’s practice and distance from a central Austro-German chromatic tradition, rather than being marked as peripheral, be held up instead as a model of tonal music in all its ‘messy diversity’ and cosmopolitan multiplicity? (143)

30 A somewhat similar argument was also recently put forward in Weber 2018, which highlights and reassesses the complex nature of Grieg’s cosmopolitanism.

Building up to (and supporting) this proposition, throughout the preceding three main chapters, Taylor has masterfully analyzed a range of Grieg’s late pieces, showing how “[f]unctional fifth progressions, second-practice triadic chromaticism, modality and scalar modulation, extended supra-triadic tonal harmony and the systematisation of lines and interval cycles all belong to the rich array of techniques Grieg utilises in his later music” (138). The analytical comments on how these are methodically and systematically employed and combined provide clues as to which elements may constitute part of the grammar of Griegian harmony. This, to my mind, is the strongest aspect of Taylor’s project and his most important contribution to the scholarly fields in which the book is situated. The book, therefore, fulfills the promise of a harmonic grammar offered in the title. Compared to the brilliant technical analyses in the three main chapters, the strength of the arguments relating to the keywords in the book’s subtitle is somewhat uneven. Although the reflections on nature and nationalism in music historiography are interesting and thought-provoking, they would (particularly regarding the former) have benefited from having been subjected to lengthier and more probing discussions than those provided in this volume’s brief introductory and concluding chapters.

In conclusion, Benedict Taylor’s book presents several novel and valuable perspectives on Grieg’s music. Rather than attempting to define a clear grammar of Griegian harmony, it takes crucial steps toward this goal and lays an important foundation for several further discussions on this topic.³¹ Taylor’s study thus represents a substantial contribution to Grieg scholarship and will be an important resource for future research. It provides detailed analytical discussions of harmony and tonality with reference to a range of Grieg’s works and is a rewarding read for scholars interested in late Romantic harmony in general and Grieg’s music in particular.

Bjørnar Utne-Reitan

31 For two recently published contributions to such discussions, see Rehding 2021 and Utne-Reitan 2021.

References

- Abraham, Gerhald, ed. 1948. *Grieg: A Symposium*. London: Lindsay Drummond.
- Bernstein, David W. 1993. "Georg Capellen's Theory of Reduction: Radical Harmonic Theory at the Turn of the Twentieth Century." *Journal of Music Theory* 37/1 : 85–116. <https://doi.org/10.2307/843945>.
- Capellen, Georg. 1904. *Die Freiheit oder Unfreiheit der Töne und Intervalle als Kriterium der Stimmführung nebst einem Anhang: Grieg-Analysen als Bestätigungsnachweis und Wegweiser der neuen Musiktheorie*. Leipzig: C.F. Kahnt Nachfolger.
- Carley, Lionel. 1993. *Grieg and Delius: A Chronicle of Their Friendship in Letters*. London: Maryon Boyars.
- Carley, Lionel. 2006. *Edvard Grieg in England*. Woodbridge: Boydell Press.
- Christensen, Thomas. 1993. *Rameau and Musical Thought in the Enlightenment*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Cohn, Richard. 2012. *Audacious Euphony: Chromaticism and the Triad's Second Nature*. New York: Oxford University Press.
- Dahlhaus, Carl. 1989. *Nineteenth-Century Music*. Translated by J. B. Robinson. Berkeley (CA): University of California Press.
- Fischer, Kurt von. 1938. *Griegs Harmonik und die nordländische Folklore*. Bern: Paul Haupt.
- Fog, Dan / Kirsti Grinde / Øyvind Norheim. 2008. *Edvard Grieg (1843–1907): Thematisch-Bibliographisches Werkverzeichnis*. Frankfurt a. M.: Henry Litolff/C. F. Peters.
- Foster, Beryl. 1990. *The Songs of Edvard Grieg*. Aldershot: Scholar Press.
- Foster, Beryl. 1999. *Edvard Grieg: The Choral Music*. Aldershot: Ashgate.
- Gollin, Edward / Alexander Rehding, eds. 2011. *The Oxford Handbook of Neo-Riemannian Music Theories*. New York: Oxford University Press.
- Grieg, Edvard. 1957. "Brev til Henry T. Finck." In *Artikler og taler*, edited by Øystein Gauksstad. Oslo: Gyldendal, 48–63.
- Grieg, Edvard / Julius Röntgen. 1997. *Briefwechsel 1883–1907*. Edited by Finn Benestad and Hanna de Vries Stavland. Amsterdam: Koninklijke Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis.
- Grimley, Daniel M. 2006. *Grieg: Music, Landscape and Norwegian Identity*. Woodbridge: Boydell Press.
- Grimley, Daniel M. 2016. "'In the Mood:' 'Peer Gynt' and the Affective Landscapes of Grieg's 'Stemninger', op.73." *19th-Century Music* 40/2: 106–130. <https://doi.org/10.1525/ncm.2016.40.2.106>.
- Horton, John. 1974. *Grieg*. London: Dent.
- Kreft, Ekkehard. 2000. *Griegs Harmonik*. Frankfurt a. M.: Peter Lang.
- Kurth, Ernst. 1920. *Romantische Harmonik und ihre Krise in Wagners 'Tristan'*. Bern: Paul Haupt.
- Jarrett, Sandra. 2003. *Edvard Grieg and His Songs*. Aldershot: Ashgate.
- Jersild, Jørgen. 1970. *De funktionelle principper i romantikkens harmonikk belyst med utgangspunkt i César Franck's harmoniske stil*. Copenhagen: Wilhelm Hansen.
- Rameau, Jean-Philippe. 1737. *Génération harmonique, ou Traité de musique théorique et pratique*. Paris: Prault fils.
- Rehding, Alexander. 2021. "Grieg's Sonic Afterimages." *Music Theory and Analysis* 8/1: 134–143. <https://doi.org/10.11116/MTA.8.1.6>.
- Schjelderup-Ebbe, Dag. 1953. *A Study of Grieg's Harmony: With Special Reference to His Contributions to Musical Impressionism*. Oslo: Johan Grundt Tanum.
- Schjelderup-Ebbe, Dag. 1964. *Edvard Grieg, 1858–1867: With Special Reference to the Evolution of His Harmonic Style*. Oslo: Universitetsforlaget / London: Allen & Unwin.
- Sutcliffe, W. Dean. 1996. "Grieg's Fifth: The Linguistic Battleground of 'Klokkeklang.'" *Musical Quarterly* 80/1: 161–181. <https://doi.org/10.1093/mq/80.1.161>.
- Swinden, Kevin J. 2005. "Toward Analytic Reconciliation of Outer Form, Harmonic Prolongation and Function." *College Music Symposium* 45: 108–123.

- Tymoczko, Dmitri. 2011. *A Geometry of Music: Harmony and Counterpoint in the Extended Common Practice*. New York: Oxford University Press.
- Utne-Reitan, Bjørnar. 2018. "Edvard Griegs studier i musikkteori: Kontrapunktøvelser som grobunn for innovativ harmonikk." Master's thesis, Norwegian Academy of Music.
- Utne-Reitan, Bjørnar. 2021. "Schematic Deformation: Systematic Linearity in Grieg's 'Takk' and Other Lyric Pieces." *Music Analysis* 40/2: 227–252. <https://doi.org/10.1111/musa.12165>.
- Volioti, Georgia. 2010. "Playing with Tradition: Weighing up Similarity and the Buoyancy of the Game." *Musicae Scientiae* 14/2: 85–114. <https://doi.org/10.1177/102986491001400204>.
- Volioti, Georgia. 2012. "Reinventing Grieg's Folk Modernism: An Empirical Investigation of the Performance of the 'Slåtter', Op. 72, No. 2." *Journal of Musicological Research* 31/4: 262–296. <https://doi.org/10.1080/01411896.2013.720914>.
- Volioti, Georgia. 2015. "Reminiscing Grieg: A Study of Technostalgia and Modulating Identities." *Musical Quarterly* 98/3: 179–211. <https://doi.org/10.1093/musqtl/gdv005>.
- Volioti, Georgia. 2018. "Landscaping the Gaze in Norwegian Visual Art and Grieg's Op. 66 Folksong Piano Arrangements." *Music & Letters* 98/4: 573–600. <https://doi.org/10.1093/ml/gcx114>.
- Volioti, Georgia. 2019. "Expressive Gesture in Grieg's Recordings of Two Op. 43 Lyric Pieces: An Exploratory Principal Components Analysis." *Music Performance Research* 9: 1–30.
- Weber, Ryan R. 2018. *Cosmopolitanism and Transatlantic Circles in Music and Literature*. Cham: Springer/Palgrave Macmillan.
- Yang, Jing-Mao. 1998. *Das 'Grieg-Motiv': Zur Erkenntnis von Personalstil und musikalischem Denken Edvard Griegs*. Kassel: Gustav Bosse.

© 2021 Bjørnar Utne-Reitan (bjornar.utne-reitan@nmh.no, ORCID iD: 0000-0002-9659-2500)

Norges musikkhøgskole [Norwegian Academy of Music]

Utne-Reitan, Bjørnar. 2021. "Benedict Taylor, *Towards a Harmonic Grammar of Grieg's Late Piano Music: Nature and Nationalism* (= RMA Monographs, vol. 29), London: Routledge 2017." *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie* 18/2, 255–262. <https://doi.org/10.31751/1146>

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

This is an open access article licensed under a

Creative Commons Attribution 4.0 International License.

eingereicht / submitted: 17/10/2021

angenommen / accepted: 18/10/2021

veröffentlicht / first published: 30/12/2021

zuletzt geändert / last updated: 23/07/2022

