

PIETRO CAVALLOTTI Bruchstücke der Webern-Rezeption. Die unveröffentlichten Analysen von Pierre Boulez

1961, gegen Ende eines für die *Encyclopédie de la Musique Fasquelle* verfassten Aufsatzes über Anton Webern, schrieb Pierre Boulez: »Nous l'avons déjà dit, nous le pensons plus que jamais: Webern demeure le seuil de la Musique nouvelle; tous les compositeurs qui n'ont pas profondément ressenti et compris l'inéluctable nécessité de Webern sont parfaitement inutiles.«¹ Dieses Selbstzitat eines seiner berühmtesten und provokativen Sätzen aus »Éventuellement...« (1952) – dort: »tout musicien qui n'a pas ressenti – nous ne disons pas compris, mais bien ressenti – la nécessité du langage dodécaphonique est INUTILE«² – erscheint neun Jahre später zugleich als Präzisierung (bezogen nicht allgemein auf die Zwölftonmethode, sondern deren Verwendung im Werk Weberns) und als Resümee des ästhetischen Horizontes einer Epoche der europäischen Musikgeschichte. 1952 war die polemische Betonung der »Nutzlosigkeit« jeglicher nicht auf reihenmäßige Verfahren gestützten Musik noch Symptom des Kampfes eines jungen Komponisten, der die historische Bedeutung des damals noch in der Anfangsphase seiner Entwicklung sich befindenden seriellen Denkens durchzusetzen versuchte. 1961 entsprach die Ernennung Weberns zur zentralen Säule der Neuen Musik einer geschichtlich nun bereits anerkannten Tatsache – die jedoch in Boulez' Augen offensichtlich Anfang der 1960er-Jahre eine erneute (durch das Selbstzitat leicht polemische) Bekräftigung verdiente.

Die Bedeutung der Musik Weberns für die Komponistengeneration der Nachkriegszeit braucht heute keine weitreichende Erläuterung mehr: In den 1950er-Jahren erfuhr Weberns Werk eine Resonanz, die in ihrer Breite und Tiefe als Sonderfall in der kompositorischen Rezeptionsgeschichte bezeichnet werden kann. Die Bezeichnung der zu dieser Zeit dominierenden Tendenz westeuropäischer Musik als »Postwebernismus« ist nicht nur ein von der Publizistik erfundenes Etikett, sondern entspricht dem tatsächlichen Einfluss der Musik Weberns für die damals sich entwickelnden Grundlagen des seriellen Denkens. Die sonderbare Tragweite dieser Rezeption kann durch die außergewöhnlich große Anzahl der Analysen von Werken Weberns durch anderen Komponisten³ belegt werden. Dieses Phänomen ist vornehmlich auf die 1950er-Jahre begrenzt, stellt aber sowohl quantitativ als auch qualitativ Fälle anderer wichtiger Komponisten wie etwa Debussy, Schönberg, Strawinsky oder Bartók in den Schatten, die für die Definition des damaligen ästhetischen Horizontes ebenfalls maßgeblich waren. Gianmario Borio hat bereits auf die Bedeutung der Webern-Analysen seitens anderer Komponisten in jener Zeit hingewiesen: Diese figurieren als Schauplatz eines Dialogs zwischen »Alt« und »Neu«, als bevorzugtes Feld, auf dem die Komponisten der 1950er- und 1960er-Jahre die durch ihre eigene Kompositionspraxis gewonnenen konzeptuellen Kategorien sozusagen vor der Geschichte geprüft haben. Bewusst oder unbewusst suchten die jüngeren Komponisten im Werk Weberns Merkmale oder technische Verfahrensweisen, die sie mit dem aktuellen Stand ihrer eigenen Poetik in Verbindung

1 Pierre Boulez, »Anton von Webern« (1961), in: *Points de repère I. Imaginer*, hg. von Jean-Jacques Nattiez und Sophie Galaise, Paris: Bourgois, 1995, S. 239–250, hier S. 250.

2 P. Boulez, »Éventuellement...« (1952), in: ebd., S. 263–295, hier S. 265.

3 Unter anderem, in den 1950er-Jahren, von Herbert Eimert, György Ligeti, Luigi Nono, Henri Pousseur, Dieter Schnebel, Karlheinz Stockhausen. Auf eine genaue bibliographische Auflistung muss ich hier aus Platzgründen verzichten.

zu setzten versuchten, um diese zu legitimieren: »Ein Werk Weberns zu analysieren, hieß immer auch, einen Schritt im Prozess der Selbstvergewisserung zu vollziehen.«⁴

Die Rolle Boulez' im Gesamtkontext dieser »seriellen« Rezeption war zweifellos zentral: Er betonte die Bedeutung Weberns für die jüngste Entwicklung der Musik bereits in frühen Aufsätzen wie »Propositions« (1948),⁵ beschäftigte sich intensiv seit seiner Studienzeit bei René Leibowitz (1945/46) mit Weberns Musik und besprach im Lauf der folgenden Jahrzehnte seine Werke mehrfach in Seminaren und Kursen. Trotzdem hat er niemals eine ausführliche Analyse veröffentlicht. Einige unveröffentlichte Dokumente in der Sammlung Pierre Boulez der Paul Sacher Stiftung bezeugen jedoch die Intensität der Auseinandersetzung. Abgesehen von Abschriften mehrerer Werke aus Boulez' Studienzeit und von einigen analytischen Schemata über die Variationen op. 30 existieren noch zwei umfangreiche Konvolute über die Zweite Kantate op. 32 und die Symphonie op. 21. An dieser Stelle ist es unmöglich, diese beiden Analysen und deren Resultate im Detail zu betrachten. Ich möchte daher hier lediglich einige Aspekte von Boulez' Webern-Rezeption darstellen.

Auf der alleinigen Basis der in der Paul Sacher Stiftung aufbewahrten Manuskripte ist keine eindeutige Datierung der Analyse der Zweiten Kantate op. 31 möglich. Die Auseinandersetzung Boulez' mit dem Werk begann sicherlich bereits Anfang der 1950er-Jahre, als der Komponist einen Klavierauszug der Kantate abschrieb. Die zahlreichen analytischen handschriftlichen Eintragungen mit farbigem Bleistift sowie möglicherweise auch Teile der Analyse selbst stammen mutmaßlich aus den Jahren 1954/55: Damals plante Boulez einen der Zweiten Kantate gewidmeten monographischen Aufsatz für die Zeitschrift *die Reihe*, wie er in einem Brief an Stockhausen von April 1955 mitteilte.⁶ Nach einer zwischen 1955 und 1957 verfassten Notiz über das Inhaltsverzeichnis einer geplanten künftigen Aufsatzsammlung⁷ sollte diese Analyse als Pendant des *Sacre-Textes*⁸ fungieren – und daher vermutlich ziemlich umfangreich sein. Abgesehen von wenigen Seiten verwirklichte Boulez den Plan jedoch nicht – erhalten sind nur zwei kurze Prospekte in Stichwörtern, in denen die Hauptthemen des gesamten Aufsatzes skizziert sind, sowie wenige Zeile eines möglichen Textanfangs. In anderen damals veröffentlichten Texten sind allerdings Spuren der Webern-Analyse sichtbar, vor allem in einigen Passagen von *Musikdenken heute*⁹ und in einigen einleitenden, als Begleittexte für eine historische Schallplatte verfassten Seiten vom Januar 1957.¹⁰

4 Gianmario Borio, »Kontinuität der Moderne? Zur Präsenz der früheren Neuen Musik in Darmstadt«, in: *Im Zenit der Moderne. Die Internationalen Ferienkurse für Neue Musik Darmstadt 1946–1966*, hg. von Gianmario Borio und Herman Danuser, Freiburg i. B.: Rombach, 1997, Bd. 1, S. 141–183, hier S. 215.

5 P. Boulez, »Propositions« (1948), in: *Points de repère I. Imaginer* (s. Anm. 1), S. 253–262.

6 Vgl. dazu Robert Piencikowski, »Ein pädagogisches Experiment – die Meisterkurse für Komposition an der Musik-Akademie Basel Anfang der sechziger Jahre«, in: »*Entre Denges et Denez...*«. *Dokumente zur Schweizer Musikgeschichte 1900–2000*, hg. von Ulrich Mosch und Matthias Kassel, Mainz: Schott, 2001, S. 262–269.

7 Es handelt sich um eine Vorbereitungsliste für »Relevés d'apprenti«. Vgl. dazu die Einleitung Jean-Jacques Nattiez' in Pierre Boulez, *Points de repère I. Imaginer* (s. Anm. 1), S. 9–24.

8 P. Boulez, »Stravinsky demeure« (1951), in: ebd., S. 81–144.


9 Ders., *Musikdenken heute 1*, Mainz: Schott, 1963 (*Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik* 5).

10 Schallplatte Vega C 30, A 120. Diese wurde aus Anlass der von Robert Craft geleiteten Pariser Uraufführung von Strawinskys *Canticum Sacrum* produziert und enthält auch die von Boulez geleiteten Aufnahmen der 1. und 2. Kantate. Der Begleittext wurde später unter dem Titel »La conjonction Stravinsky/Webern« veröffentlicht. Vgl. *Regards sur autrui, Points de repères II*, hg. von Jean-Jacques Nattiez und Sophie Gallaise, Paris: Bourgois 2005, S. 551–559.

Höchstwahrscheinlich aber arbeitete Boulez an der Analyse bis zum Jahr 1961, als er der 2. Kantate mehrere Sitzungen seines Kompositionskurses in Basel widmete. Dabei umfasst das mit »Kurse« betitelte Konvolut Boulez' eine Abschrift des Klavierauszuges, eine Übersetzung des Textes auf französisch, 51 auf sehr unterschiedlichen Papiersorten (meistens Notenpapier) notierte Seiten sowie den veröffentlichten Klavierauszug des Werkes mit handschriftlichen analytischen Eintragungen.

Durch die Betrachtung der Analyse ist es in der Tat möglich, sich eine ungefähre Vorstellung von den Absichten Boulez' zu machen, da die schriftlichen Kommentare sowie die graphischen Merkmale der Schemata oft ziemlich anschaulich auf die Darstellung einzelner Punkte zielen; aus Platzgründen werde ich hier aber nur einige Aspekte dieses Plans besprechen können.

Zunächst lohnt es sich zu bemerken, dass Boulez von der Analyse der Reihe und der motivisch-rhythmischen Beziehungen in jedem Satz ausgeht. Dies könnte als eine Selbstverständlichkeit erscheinen, war aber insbesondere in den Analysen seitens anderer Komponisten während der 1950er-Jahre nicht immer den Fall. Bei der Projektion der eigenen Poetik auf die Musik Weberns suchten verschiedene Komponisten strukturelle Zusammenhänge auch in der Tonhöhenorganisation ohne Berücksichtigung des zugehörigen Reihenablaufs. In dieser Hinsicht ist Stockhausens Analyse des Konzerts op. 24 bezeichnend,¹¹ in der er eine Ableitung der Tonhöhenstrukturen auf Dreitongruppen unternimmt. Boulez' Vorgehensweise scheint dagegen auf den ersten Blick sehr traditionell – man kann noch spät in den 1950er-Jahren die Lehre Leibowitz' spüren. Um die nächsten Beispiele verständlicher zu machen, gebe ich hier die Reihe und das Reihenquadrat der Zweiten Kantate wieder.

06 

	+3	-4	-1	+4	-5	+4	+4	-1	+4	-1	-1	
-3	6	9	5	4	8	3	7	11	10	2	1	0
+4	3	6	2	1	5	0	4	8	7	11	10	9
+1	7	10	6	5	9	4	8	0	11	3	2	1
-4	8	11	7	6	10	5	9	1	0	4	3	2
+5	4	7	3	2	6	1	5	9	8	0	11	10
-4	9	0	8	7	11	6	10	2	1	5	4	3
-4	5	8	4	3	7	2	6	10	9	1	0	11
+1	1	4	0	11	3	10	2	6	5	9	8	7
-4	2	5	1	0	4	11	3	7	6	10	9	8
+1	10	1	9	8	0	7	11	3	2	6	5	4
+1	11	2	10	9	1	8	0	4	3	7	6	5
+1	0	3	11	10	2	9	1	5	4	8	7	6

Abbildung 1: Reihe und Reihenquadrat der Zweiten Kantate. (Im Reihenquadrat sind von links nach rechts die Originalreihe (O), von rechts nach links die Krebsreihe (K), von oben nach unten die Umkehrungsreihe (U) und von unten nach oben die Krebsumkehrungsreihe (KU) zu lesen. Die Zahlen entsprechen den Tönen, und zwar chromatisch aufsteigend von $c=0$. Für die Bezeichnung der Reihentranspositionen wird im Folgenden immer der Anfangston der O- und U-Reihen bzw. der Schlussston der K- und KU-Reihen gewählt (d. h. O6 und U6 sind die Reihen, die mit f_{is} beginnen, K6 und KU6 die Reihen, die mit f_{is} enden). Das Quadrat beginnt mit O6, da diese von Webern als Grundreihe des zuerst komponierten 4. Satzes gewählt worden ist.)

¹¹ Karlheinz Stockhausen, »Weberns Konzert für 9 Instrumente op. 24. Analyse des ersten Satzes« (1953), in: ders. *Texte zur elektronischen und instrumentalen Musik*, hg. von Dieter Schnebel, Bd. 1, Köln: DuMont, 1963, S. 24–31.

In dem 1989/90 verfassten Aufsatz »Mémoire et création« erwähnt Boulez einige für seine persönliche kompositorische Entwicklung zentrale Werke anderer Komponisten und die davon in seiner Erinnerung gebliebenen Eindrücke.¹² Obwohl er betont, dass die Ordnung der Auflistung keine besondere Hierarchie darstellen möchte, beginnt er dort seine Ausführungen gerade mit Weberns Zweiter Kantate und betrachtet eine Reihe von generellen Charakteristika des Werkes – darunter die unterschiedliche Behandlung der Besetzung in den verschiedenen Sätzen, die starken Register- und Klangfarbenkontraste in der Textur der Stimmen und in der Verwendung der instrumentalen Begleitung, die strengen kanonischen Strukturen und die fast wörtliche Vertonung des Textes. Etwas später wird der Diskurs persönlicher:

»Mais si je me rappelle cette *Deuxième Cantate* par rapport à moi, c'est de deux notions que je lui suis redevable, qui ne se trouvent pas absolument explicitées de cette façon dans Webern, mais qui sont impliquées par son mode d'écriture.«¹³

Benannt wird zunächst eine kurze, vierstimmige Phrase des Chores in rhythmischer Homophonie, gefolgt von einer zweiten Phrase (Solo-Sopran und Begleitung) in vierstimmigem Kanon. Damit ist sicherlich der Anfang des 5. Satzes gemeint, den Boulez bereits in *Musikdenken heute* kommentiert hatte,¹⁴ ein Satz, der auf 10 eng bedruckten Seiten und mit Hilfe detaillierter analytischer Schemata untersucht wird: Boulez beginnt mit der Feststellung der Dreiteiligkeit des Satzes – A (T. 1–16) B (T. 17–45) A' (T. 46–60), – wobei der 2. Teil für Solo-Sopran und instrumentale Begleitung geschrieben ist, wohingegen im 1. und 3. Teil a cappella-Chor und begleiteter Solo-Sopran alternieren. Während die vierstimmigen Chor-Passagen homophon gesetzt sind, wird der Sopran immer durch einen (dreistimmigen) orchestralen Satz begleitet, in dem teilweise klar kanonische Verläufe zu erkennen sind. Boulez analysiert sehr akribisch die Morphologie der Sopranstimme (die als »structure génératrice« bezeichnet wird), insbesondere in ihren rhythmischen Verwandlungen. Er vergleicht die beobachteten rhythmischen Verwandlungen mit den drei »structures dérivées« der instrumentalen Begleitung, findet sehr interessante Beziehungen zwischen den Teilen – z.B. im rhythmischen Modell des Solo-Soprans in Takt 17–19, das sich als eine vierfache Augmentation (Halbe statt Achtel) der Figur in den Takten 16 und 15 erweist.

Am meisten interessiert Boulez aber die Gegenüberstellung von Homophonie und kanonischer Imitation in den A-Teilen:

»On peut considérer, en effet, que la dimension verticale de l'écriture – écriture synchrone, harmonique, perceptible simultanément, synthétiquement – et la dimension horizontale – écriture individuelle polyphone, avec indépendance rythmique de ses composantes, perceptible dans la succession – n'ont analytiquement qu'une même identité manipulée par le temps de superposition : du temps »plus quelque chose« par rapport à l'objet original qui l'engendre dans l'écriture horizontale, le temps se réduit à zéro dans l'écriture verticale.«¹⁵

12 P. Boulez, »Mémoire et création« (1990), in: ders., *Points de repère III. Leçons de musique*, hg. von Jean-Jacques Nattiez, Paris: Bourgois, 2005, S. 471–556.

13 Ebd., S. 508.

14 Ders., *Musikdenken heute 1* (s. Anm. 9), S. 114 f.

15 Ders., »Mémoire et création« (s. Anm. 12), S. 509.

The image displays a complex musical score for Boulez's 5th movement, measures 1-16. The score is organized into two main systems of staves. The upper system features several distinct sections: it begins with a section labeled "Superposition = Temps zero du canon", followed by "Canon par diminution", then "Suite verticale/horizontale du canon - Retour du canon", and concludes with another "Superposition" section. The lower system includes "S/B/A/T Canon exact", a "Superposition" section, "S/T/A/B Canon exact", and finally "Suite verticale/horizontale Superposition". The notation is dense, with various musical symbols including dynamics (p, f), accents (>), and slurs, indicating intricate rhythmic and harmonic structures.

Abbildung 2: Boulez, Analyse der kanonischen Struktur im 5. Satz, T. 1–16

Die Transkription des zu dieser Stelle gehörenden analytischen Schemas ist in Abbildung 2 zu sehen. Boulez ordnet in den vier Systemen die vier Stimmen aufgrund der ihnen zugeordneten Reihen¹⁶ – bei den in kleinerem Schriftsatz und in Klammern gesetzten Tönen handelt es sich um Reihenausfälle, d. h. um fehlende Töne in einem Reihenablauf, die bereits in einem anderen Ablauf enthalten sind. Boulez analysiert den ganzen Abschnitt als eine kanonische Struktur in ständiger zeitlicher Verschiebung zwischen den zwei Extremen einer exakten imitativen Aufeinanderfolge der Stimmen und einer Gegenüberstellung derselben, die als »Zeit Null« des Kanons interpretiert wird. Webern unterwirft also den kanonischen Verlauf einem zeitlichen »fading«;¹⁷ Überlagerung der Stimmen am Anfang, Kanon in Diminution in Takt 3–5 in Bass- und Tenorstimme, Auflösung des Kanons und vertikale Verdichtung in Takt 5–6, kurze Wiederkehr des Kanons zwischen Sopran- und Tenorstimme am Ende von Takt 6, neue Überlagerung usw. In dieser Deutung erzeugt also Webern eine Art struktureller Zweideutigkeit; in *Musikdenken heute*, nach der Erläuterung des selben Beispiels, spricht Boulez von der »Biegsamkeit des Übergangs von einer Dimension zur anderen«¹⁸ bzw. von Anordnungen, die ihre Richtung wechseln, und zeigt, wie ähnliche Überlegungen ihn in seinem eigenen Schaffen geleitet haben. Auf den folgenden Seiten illustriert er die sukzessiven Realisationsphasen einer polyphonen rhythmischen Matrix, die durch verschiedene Lesarten in einer »Pseudo-Homophonie« und einer monodischen Linie realisiert wird, bei denen die statische Reduktion der Polyphonie »latent wirksam bleibt«; schließlich beschreibt er sehr knapp mögliche Verfahren, um eine Homophonie zu erschaffen, die »den Anschein einer Polyphonie erweckt«.¹⁹ Bezeichnenderweise stammen die Beispiele aus *Le marteau sans maître* (1952–1955; bei dem in Beispiel 57 abgebildeten Verlauf der Flöte handelt es sich um die Takte 81–86 aus dem »Kommentar III« zu »Bourreaux de solitude«) und aus dem Kompositionszyklus *Pli selon Pli* (Beispiel 60 bezieht sich auf die ersten Takte der 1957 komponierten ersten Fassung der »Improvisation I sur Mallarmé«) und bezeugen damit, inwieweit einige aus der Untersuchung der Musik Weberns entwickelte kompositorische Ideen noch am Ende der 1950er-Jahre für Boulez aktuell waren.

Dem Prinzip des zeitlichen »fading« folgend, versucht Boulez, auch die weiteren Teile des 5. Satzes zu analysieren, was unproblematisch für den Schlussabschnitt A' erscheint, da dieser in der Tat genau wie der erste komponiert ist. Schwieriger erweist sich dieser Zugang dagegen für den B-Teil. Man betrachte zum Beispiel die Analyse der Takte 17–25 (vgl. Abbildung 3a): Der Solo-Sopran wird von (meist dreitönigen) Akkorden begleitet, die sich unschwer durch die Reihenanalyse in drei Begleitstimmen einordnen lassen.²⁰ Insbesondere der vierte Ton des Soprans, der eindeutig im Viertel-Abstand durch die anderen Stimmen imitiert wird, erweckt auch hier den Eindruck

16 Sopran: UK3-UK9-09-03, Alt: UK5-UK11-011-05, Tenor: UK8-UK2-02-08, Bass: UK9-UK3-03-09.

17 Dieser Begriff wird von Boulez explizit in »La conjonction Stravinsky/Webern« (s. Anm. 10), S. 559 verwendet.

18 P. Boulez, *Musikdenken heute 1* (s. Anm. 9), S. 115.

19 Ebd., S. 117 f.

20 Der Reihenablauf lautet: Sopran UK5-02, Alt UK7-04, Tenor UK10-07, Bass UK11-08. Im Beispiel fehlen die ersten drei Töne der ersten Reihe in jeder Stimme – sie waren bereits am Ende des vorherigen Reihenablaufs enthalten; vgl. Abbildung 2.

eines verdeckten kanonischen Verlaufs. Boulez deutet das Ganze als eine ziemlich lose Struktur, bei der die Töne der Sopranstimme, in Gruppen von drei Tönen zusammengefasst, von den anderen Stimmen normalerweise vertikal in Akkorden – nur im Fall der zweiten Gruppe isoliert er eine horizontale/vertikale Folge (vgl. »HV«) von 1+2 Töne –, in kürzeren oder längeren Abstände (fading) und bei unregelmäßiger Folge der Stimmen selber imitiert werden. So kommt zum Beispiel, der ersten Gruppe des Soprans entsprechend, ein Akkord des Basses vor, gefolgt im Viertelabstand vom Alt und im Zweiviertelabstand vom Tenor. Bei der zweiten Gruppe ist die Folge Tenor/Bass/Alt jeweils im Einviertelabstand usw. Ursprünglich war aber die kanonische Anlage dieser Takte viel strenger komponiert als Boulez vermutete: Webern verwendete hier dasselbe Verfahren, das bereits dem 4. Satz zugrunde lag, nämlich die Umwandlung eines vierstimmigen Kanons in ein Rezitativ für Solo-Stimme mit (teilweise akkordischer) Begleitung. Dazu lohnt es sich, die Worte Weberns in einem Brief an Willi Reich – betreffend den 4. Satz – in Erinnerung zu bringen: »Es ist formal ein Einleitendes, ein Rezitativ! – Aber nun liegt diesem Gebilde eine Konstruktion zugrunde, wie sie vielleicht kein »Niederländer« sich jemals ausgedacht hat [...]. Zugrunde liegt nämlich ein vierstimmiger Kanon kompliziertester Art.«²¹

Die Konstruktion des 4. Satzes ist eigentlich etwas verwickelter als die entsprechenden Takte im 5. Satz (dort handelt es sich um einen doppelten Proportionskanon in Krebsumkehrung), das kompositorische Prinzip ist aber identisch. Zur Erläuterung habe ich in Abbildung 3b jede Stimme mit der zugehörigen rhythmischen Folge versehen, so dass die Umwandlung des Kanons in ein begleitetes Rezitativ deutlich wird. Die Imitation beginnt eigentlich im Viertelabstand mit dem Tenor (gefolgt von Bass und Alt), in der Begleitung werden drei bzw. zwei folgenden Töne in Akkorde subsumiert, die exakt an einer der drei oder zwei zugehörigen Stellen, der ursprünglichen rhythmischen Folge entsprechend, platziert sind.²² (Im Fall der letzten drei Töne der Bassstimme geht es um einem Reihenausfall, da die selben drei Töne an der »richtigen« Stelle der Altstimme zugeteilt worden sind).

Die strenge kanonische Struktur des 4. Satzes wurde von Boulez nicht in allen ihren Merkmalen erkannt – was höchstwahrscheinlich in dieser Epoche ohne die Hilfe der Skizzen nicht möglich war –, man findet außerdem in seiner Analyse des Reihenablaufs eine m.E. sehr interessante Missdeutung. Wie gesagt besteht der Satz aus einem strengen vierstimmigen Krebsumkehrungskanon, der sowohl die rhythmische Ebene als auch die Tonhöhen gestaltet, und Webern verwendet ausschließlich die Reihenformen $O_6 / U_6 / K_6 / KU_6$. Das von Boulez verfasste Schema des gesamten Satzes habe ich in Abbildung 4 transkribiert.

21 Anton Webern, *Der Weg zur Neuen Musik*, hg. von Willi Reich, Wien: Universal Edition, 1960, S. 69.

22 Dieses Verfahren wurde in seiner vollen Tragweite zuerst Anfang der 1990er-Jahre von Kathryn Bailey entziffert. Vgl. *The Twelve-Note Music of Anton Webern*, Cambridge: Cambridge University Press, 1991, S. 120–129. Dort (S. 129) findet sich ebenfalls eine Transkription einer Skizze zu einem früheren Stadium der Takte 17–25, in der der Kanon noch in seinem melodischen, horizontalen Verlauf explizit notiert war. Vgl. dazu auch Barbara Zuber, *Gesetz + Gestalt. Studien zum Spätwerk Anton Weberns*, München: Musikprint, 1995, S. 199–203 bzw. 228 bis 236.

a)

b)

17 d. 25

Abbildung 3a–b: Boulez, Analyse der kanonische Struktur im 5. Satz, T. 17–25; rhythmische Deutung des Kanons

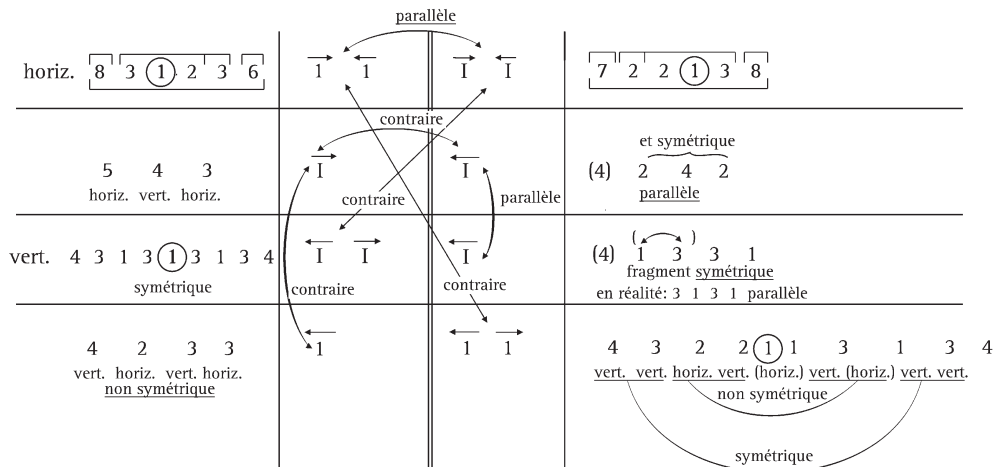


Abbildung 4: Boulez, Analyse der Tonhöhenstruktur im 4. Satz

In der Mitte des Schemas bezeichnet er mit »1« bzw. »I« und Grund- bzw. Umkehrungsreihe sowie mit den dazugehörigen Pfeilen ihren Verlauf in Original- oder Krebsform – der erste Reihenablauf (Sopran-Solo) ist also in meiner Terminologie: O_6 (T. 1–5) / K_6 (T. 5–11) // U_6 (T. 12–16) / KU_6 (T. 16–22). In den externen Teilen des Schemas notiert der Komponist darüber hinaus die Gruppierung der Töne, die in der Sopranstimme nur horizontal verlaufen und, den Versen des Textes entsprechend, durch Pausen getrennt sind (die eingekreiste 1 bezeichnet das c, Schluss- und Anfangston zweier sukzessiver Reihenformen), in den drei instrumentalen Begleitstimmen dagegen manchmal in Akkorden (vertikal) gruppiert sind. Boulez' Analyse erweist sich als eine fast virtuose Suche nach Ungleichheiten und Asymmetrien in einer Struktur, die eigentlich sehr regelmäßig ist. Die originale Reihengestaltung des Satzes lautet nämlich:

	T. 1–11	T. 12–22
(S)	O_6 / K_6	U_6 / KU_6
(A)	U_6	KU_6
(T)	KU_6 / U_6	K_6 / O_6
(B)	K_6	O_6

Das heißt: Sopran- und Tenorstimme einerseits, Alt- und Bass-Stimme andererseits stehen miteinander in einem perfekten Krebsumkehrungsverhältnis, die Reduktion der Reihenformen in Alt- und Bassstimme erfolgt durch eine Verdoppelung der Werte des rhythmischen Kanons. Boulez scheint dagegen eine Kreuzung der Reihenformenzahl (2+1 bzw. 1+2) in Tenor- und Bassstimme zu vermuten, und insbesondere isoliert er zwei parallele Reihenverläufe im zweiten Teil (die zwei »I« mit Pfeilen nach links = KU_6) anstelle des korrekten Krebsumkehrungsverhältnisses zwischen KU_6 und O_6 . (Aufgrund der massenhaften Reihenausfälle insbesondere in der zweiten Hälfte des Satzes ist die Tonhöhenanalyse Boulez' – die man ganz genau dank der Verwendung von farbigen Bleistiften im Klavierauszug verfolgen kann – auf keinen Fall abstrus, und man könnte in der Tat seine Interpretation im Notentext durch eine unterschiedliche Deutung der Reihenausfälle auch belegen. Problematisch ist dabei nur der letzte Akkord, der in Boulez' Analyse als eine – für Webern ganz untypische – Wiederholung

des vorletzten zu deuten wäre.) Die Missdeutung Boulez' ist aber symptomatisch für einen analytischen Ansatz, der subjektive poetische Interessen in das untersuchte Objekt hineinprojiziert: Der Weberns Musik entnommene wichtigste Impuls war für Boulez bereits in den früheren 1950er-Jahren (zum Beispiel in *Polyphonie X*, 1950/51) die Überwindung der Dichotomie zwischen horizontaler und vertikaler Ebene in Richtung der Erzeugung von »schrägen« Strukturen. Perfekte Symmetrien, strenge kanonische Konstruktionen (wie sie oft in Weberns Musik vorkommen) waren für ihn weniger von Interesse, er suchte dagegen vor allem Unregelmäßigkeiten und schiefe Abläufe, die kompositorisch für Mehrdeutigkeiten der Struktur fruchtbar ausgenutzt werden konnten.

Der zweite von Boulez in »Mémoire et création« erwähnte Aspekt der Zweiten Kantate, der einen wichtigen Einfluss auf sein eigenes musikalisches Denken gespielt hat, liegt in einer besonderen, im 1. und 4. Satz verwendeten Disposition des musikalischen Materials, die Boulez mit den Stichworten »Bloc sonore. Travail avec les objets« zusammengefasst hat. Am meisten hilft hier die Analyse des 1. Satzes, des einzigen Satzes des Werkes, der sich nicht auf einen kanonischen Aufbau stützt. Formell handelt es sich um ein recitativo arioso für Bassstimme, die Begleitung ist jedoch immer durch sechstönige Akkorde realisiert. Da Webern ausschließlich die vier Reihenformen $O_0 / U_0 / K_0 / KU_0$ verwendet und jeder Akkord immer einem Hexachord der Reihen entspricht, besteht der ganze Satz aus nur vier verschiedenen Akkorden, zumindest was die jeweiligen pitch classes betrifft. Abbildung 5a gibt eine Transkription der Analyse Boulez', 5b eine Reduktion der ersten 13 Takte der Partitur wieder (mit »H.« und »V.« sind »horizontal« und »vertikal« gemeint). Die Absicht von Boulez in diesem Schema ist sehr deutlich: Boulez zielt auf die Klassifikation der Akkorde in A/C (Hexachorde von O_0/K_0 ; mit dem Pfeil unterscheidet er zwischen Original- und Krebsgang) bzw. B/D (Hexachorde von U_0/KU_0). Darüber hinaus betrachtet er die Tonhöhenstruktur des Satzes als Folge und Kombination der vier Klangblöcke, die sowohl vertikal als auch horizontal erscheinen können. Dabei berücksichtigt er auch die Gliederung in drei Strophen mit einer Einleitung und einem kurzen instrumentalen Zwischenspiel und interpretiert die letzten zwei Strophen als eine Verdichtung bzw. eine Wiederholung mit Elision der ersten.

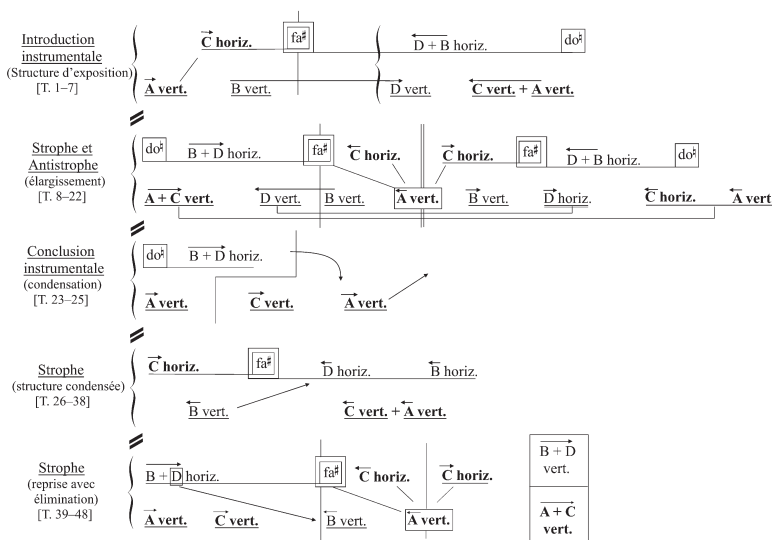


Abbildung 5a: Boulez, Analyse des 1. Satzes

The image shows a musical score excerpt with analytical annotations. At the top, two staves are labeled [Oo] and [Uo] with chord symbols A/C and B/D. Below, the woodwind section (H.) includes parts for Fl., Solo-Vl., and Klar. The string section (V.) includes parts for Bläser, Streicher (arco), Celesta - Harfe, and Bläser. A Bass-Solo part is also indicated. Analytical annotations include chord symbols (A, B, C, D, D+B, B+D) and intervallic relationships ([Oo], [Uo], [Ko], [Kuo]) above and below the notes. Performance markings like 'Solo-Vl.', 'Bass-Solo', and 'pizz.' are also present.

Abbildung 5b: Partiturauszug mit analytischen Eintragungen, T. 1–13

Boulez richtete jedoch sein Interesse hauptsächlich an der Beobachtung der Objekte selbst aus (vor allem in der vertikalen Dimension), da unter diesem Aspekt Webern eine Spannung zwischen Wiedererkennbarkeit und Verschleierung der Reihenverhältnisse zu bezwecken schien. Bezeichnenderweise ist die erste Wiederholung des Akkordes A in Takt 7 identisch ($A-c-d-b-cis'-es'$), dann aber wechseln bei den folgenden ständig die Register. Man vergleiche zum Beispiel Akkord A in Takt 1 und Takt 8: A wird a , c wird C , d wird d' , b wird B , cis' wird cis'' , es' wird es – mit klarer symmetrischer Verschiebung aller Töne, dreimal um eine Oktave höher und dreimal tiefer. Andererseits behält der Akkord A in Takt 21 ($Cis-A-d-b-es'-c'''$) die ersten vier fixierten Töne in demselben Register und transponiert c drei Oktaven höher, cis zwei Oktaven tiefer. Dieses Spiel zwischen fixierten und mobilen Tönen betrifft nicht nur Akkorde mit demselben pitch-class-Inhalt, sondern auch paarweise Akkorde verschiedener Typologie. Auf Grund des Reihenaufbaus haben A und B (bzw. C und D) jeweils fünf Töne gemeinsam. Diese Eigenschaft der Reihe erlaubt Webern die Herstellung von Klangobjekten mit sehr ähnlichem Inhalt, obwohl sie nicht aus derselben Reihe stammen. Auffallend ist z. B. in Abbildung 5b die Verbindung zwischen dem ersten B-Akkord ($H_1-B-es-a-d'-c''$) und dem A-Akkord in Takt 8 ($C-B-es-a-d'-cis''$) mit vier fixen Tönen in der Mitte und die Verschiebung der externen Töne um eine kleine Sekunde nach oben.

Die aus dieser Analyse gezogenen Konsequenzen – im Konvolut sind zwei weitere Seiten zu finden, in denen Boulez alle Akkorde isoliert und vergleicht – fasst er in den folgenden drei Punkten zusammen:

1. Statt einzelne Töne herauszusuchen und anzusammeln, um harmonische Verhältnisse zu definieren, kann man mit einem bestimmten Klangobjekt anfangen und auf dessen Basis ein zusammenhängendes harmonisches Vokabular herleiten.

2. In einer Sammlung von nach dem selben kompositorischen Prinzip hergestellten Klangobjekten erlaubt die Verwendung von Invarianten und Varianten in den Registern den Aufbau von fixierten harmonischen Feldern mit unterschiedlicher Färbung sowie die Verkettung von verschiedenen Klangobjekten.

3. Dank der Fixierung oder Verschiebung der Register ist es möglich, eine Spannung zwischen mehreren Darstellungsformen desselben Objektes bzw. zwischen verschiedenen Objekten herzustellen, die sich auf differenten Erkennungsgrad derselben stützt.²³ Eine Untersuchung der Wirkung dieser kompositorischen Gedanken in Boulez' eigenen Werken würde die Grenze dieses Textes erheblich überschreiten. Betont sei hier lediglich, dass die Herstellung von Klangobjekten (der Begriff taucht bei ihm bereits in Zusammenhang mit *Le marteau sans maître* auf),²⁴ die als *Materie* einer Komposition fungieren – das *Material* derselben formiert sich erst mit der kompositorischen Entscheidung darüber, wie die Objekte verwendet werden können, d. h. wie eine Matrix gelesen wird –, eine Konstante seines Komponierens wie auch seiner späteren Produktion bleibt.²⁵

Zum Schluss möchte ich noch einen im Zusammenhang mit der Analyse der Symphonie op. 21 stehenden Aspekt erwähnen. Eine genaue Datierung ist auch in diesem Fall nicht möglich. Das mit »Webern-Analyse [op. 21]« betitelte Konvolut besteht aus einer 22-seitigen Analyse und aus einer handschriftlichen Transkription des Werkes (auf 20 Notenseiten) für vier Instrumentalgruppen, die sich räumlich getrennt im Konzertsaal aufteilen sollen. Diese Bearbeitung (»version antiphonique«) ist auf der letzten Seite mit »1966« datiert, und sicher wurde sie von Boulez selbst im Dezember desselben Jahres in einem Konzert in Brüssel uraufgeführt.²⁶ Da die Analyse auf zwei verschiedenen Papiersorten notiert ist und die erste davon identisch mit dem Papier der Bearbeitung ist, liegt die Vermutung nahe, dass auch die Analyse unmittelbar vor oder während der Arbeit an der »version antiphonique« geschrieben wurde. Höchstwahrscheinlich aber fasste Boulez hier die Ergebnisse früherer Auseinandersetzungen mit einem Werk zusammen, das er analytisch bereits mehrmals öffentlich besprochen hatte, z. B. während der Seminare in Darmstadt 1955 und 1956. Ebenfalls nicht eindeutig ist der eigentliche Zweck der Analyse: Ihre bemerkenswerte Präzision und Akribie bei der Suche nach strukturellen Zusammenhängen bei jedem musikalischen Parameter lässt uns eine geplante künftige Verwendung als didaktisches Material

23 P. Boulez, »Mémoire et création« (s. Anm. 12), S. 510 f.

24 Vgl. Pascal Decroupet, »Renverser la vapeur... Zu Musikdenken und Kompositionen von Boulez in den fünfziger Jahren«, in: *Pierre Boulez*, hg. von Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn, München: Edition Text + Kritik, 1985 (*Musik-Konzepte* 89/90), S. 112–153.

25 Vgl. u. a. Paolo Dal Molin, *Introduction à la famille d'œuvres »...explosante-fixe...« de Pierre Boulez. Étude philologique*, UMI Microform 3302802, Diss. Université de Nice 2007.

26 Wie zwei Briefe an Martine Cadieu (Paul Sacher Stiftung, Sammlung Pierre Boulez, N° 4/23) und an den Widmungsträger der Bearbeitung Gorge Caraël (N° 34/42) belegen, arbeitete der Komponist an der Transkription bereits in September 1966. Das Abendprogramm des Konzertes lautete: »11 décembre 1966, 20h00: Bruxelles, Palais des Beaux-Arts, Grande salle / Olivier Messiaen: *Chronochromie* / Anton Webern: *Symphonie* op. 21 [Version antiphonique réalisée par Pierre Boulez] / Edgard Varèse: *Arcana* / Arnold Schönberg: *Die glückliche Hand* / Orchestre National de Belgique, direction: Pierre Boulez«.

oder für eine Publikation annehmen; nähere Ankünfte darüber liegen jedoch nicht vor. Vielleicht wollte der Komponist aber auch noch einmal das Werk untersuchen, um sich auf die Transkription für vier Instrumentalgruppen vorzubereiten. Bei dieser wird lediglich ein neuer musikalischer Parameter (»Raum«) der Musik Webers hinzugefügt, ohne die anderen zu verändern. Im Grunde lässt Boulez auch die Klangfarbe unangetastet, da die vier Gruppen aus einer Vervielfachung der originalen Besetzung bestehen. Durch die räumliche Disposition bringt er aber kompositorische Aspekte an die Oberfläche, die im Original bewusst im Hintergrund stehen. Es lohnt sich, dazu eine erhellende und den ersten Teil (Exposition) des ersten Satzes betreffende Passage eines 1986 verfassten Textes zu zitieren, bei der Boulez offenbar die Erfahrungen mit seiner Bearbeitung und der dazugehörigen Analyse im Auge hatte:

»Cette exposition est écrite à quatre voix [...] groupées deux par deux en un double canon : les deux premières voix sont segmentées de façon assez lisible et utilisent une structure de timbre plutôt démonstrative ; les deux autres voix sont très fragmentées, avec une structure de timbre plus ambiguë. Il y a donc contraste voulu entre une réalité tangible des voix individuelles, et une réalité difficilement saisissable, tendant au virtuel. Le registre ajoute à l'ambiguïté en restant tout à fait figé sur une strate de hauteurs ; toutes les voix s'entendent donc selon ce réseau immobile qui ne caractérise pas plus l'une voix qu'une autre. Le registre a donc une forte propension à dominer l'individualité des voix et, si l'on n'est pas très attentif, on perçoit cette exposition comme une sorte de registre animé, comme une carte dont les points remarquables s'allumeraient à tour de rôle. [...] À la limite, nous entendrions un réseau de notes individuelles et la logique de leur apparition nous échapperait.«²⁷

Indem aber Boulez in seiner Bearbeitung jeder der vier getrennten Instrumentalgruppen einen Reihenablauf (d. h. eine »Stimme« des Doppelkanons) zuteilt, hebt er die latente kanonische Struktur der Exposition hervor, die Webern durch ständige Wechsel der Klangfarbe und die Registerfixierung der Tonhöhen bewusst verdeckt hatte. Dies scheint mir ein äußerst interessantes Dokument im Kontext der Webern-Rezeption zu sein: Durch die Einbeziehung des Parameters »Raum« (Boulez schreibt dabei in der Partituranweisung zwei alternative Dispositionen der Instrumentalgruppen vor) verschiebt sich der als geschichtliche Aneignung interpretierbare Rezeptionsprozess bis zur Grenze der Dekontextualisierung, oder besser gesagt der Aktualisierung, auf einen Stand der musikalischen Technik, der die Erfahrungen der elektronischen Kompositionsstudien voraussetzt, mit denen z. B. Stockhausen in Werken wie *Gruppen* (1955–1957) in der instrumentalen Musik experimentierte.

27 P. Boulez, »Le système et l'idée« (1986), in: ders., *Points de repère III* (s. Anm. 12), S. 339–420, hier S. 382 f.

EDITION ARGUS



EREIGNIS UND EXEGESE

Musikalische Interpretation

Interpretation der Musik

Festschrift für

HERMANN DANUSER

zum 65. Geburtstag

Herausgegeben von

Camilla Bork

Tobias Robert Klein

Burkhard Meischein

Andreas Meyer

Tobias Plebuch

INHALT

Vorwort 11

THEORIE UND ÄSTHETIK

DIETER BORCHMEYER

Improvisation – Notation – Interpretation. Anmerkungen
zur Theorie der musikalischen Reproduktion 17

PETER WICKE

Zwischen Aufführungspraxis und Aufnahmepraxis.
Musikproduktion als Interpretation 42

WOLFGANG AUHAGEN

Wilhelm Furtwängler – ein Dirigent des »Espressivo«? 54

JENS MALTE FISCHER

Mönch und Märtyrer. Der Dirigent Dimitri Mitropoulos
als Mahler-Interpret 64

CLEMENS FANSELAU

»Per Orchestra« – Zur kompositorischen Auseinandersetzung
mit Problemen der Orchesterinterpretation 70

TOBIAS BLEEK

»Nein, Geliebter, setze dich mir so nahe nicht!« – Verstreute
Bemerkungen zur Phänomenologie und Geschichte einer
vierhändigen Spielfigur 84

BURKHARD MEISCHEIN

Das Medium der Interpretation. Systemtheoretische Perspektiven 95

SIEGFRIED MAUSER

Historisch Neues – ein weiterer Versuch 106

WOLFGANG RATHERT

Vers une musique nouvelle fleuve? Über eine Figur der
musikalischen Moderne 112

ALBRECHT WELLMER

Heinz-Klaus Metzger und die Idee einer anti-autoritären Musik 123

JUAN JOSÉ CARRERAS

Zur Frühgeschichte der Alten Musik in Spanien 134

GIANMARIO BORIO

Organische Form jenseits von Beethoven. Über die Neuorientierung der
musikalischen Formenlehre in den 1920er- und 1930er-Jahren 149

TOBIAS PLEBUCH

Was sind musikalische Topoi? 168

- BERND SPONHEUER
 Schreiben über Musik. Theoretische Vorüberlegungen und eine These **183**
- HELMUT PFEIFFER
 Stimmgabel, Stimme, Phantasma. Marginalien zum Sirenenkapitel
 des Ulysses **191**
- THOMAS MACHO
 Der Eselsschrei in der A-Dur-Sonate. Robert Bresson zu Film und Musik **203**
- SUSANNE FONTAINE
 Koinzidenzen und kreative Missverständnisse: Zeit im ästhetischen Denken
 von Klee, Koechlin, Souvtchinsky und Messiaen **214**
- MUSIK VOR 1800**
- REINER KLUGE
 Skalen und Stimmungen des bronzezeitlichen Glockenspiels aus dem Grabe
 des Zeng Hou Yi. Zur Deutung eines tonometrischen Befundes **231**
- CHRISTIAN KADEN
 Johannes de Grocheio's stantipes: neu ausgemessen **243**
- THOMAS CRAMER
 Ponete mente almen com'io son bella. Was fand ein Zeitgenosse
 an einer mittelalterlichen Canzone schön? **253**
- TOBIAS ROBERT KLEIN
 Musik als Text- und Bibelinterpretation: Zwei Tobias-Motetten
 von Philipp de Monte **262**
- TOMI MÄKELÄ
 Von »Nichts als Noten« zu »musikalischen Melancholien«.
 John Bull und die sogenannte Modernität der Virginalisten **276**
- LARS KLINGBERG
 Prozessionsgesänge ohne Prozession? Zu den *Cantiones sacrae chorales*
 von Bartholomäus Gesius und ihren Beziehungen zur Tradition der
 lutherischen Chormessen **288**
- SUSANNE RODE-BREYMANN
 Mythos und Musiktheater oder Über die Erziehung
 zum Sieghaften Helden **304**
- REINHARD STROHM
 Die Sünden der Herrscher: Phaedra und Hippolytus in der
 Hofoper des 18. Jahrhunderts **313**
- JAN PHILIPP SPRICK
 Modellinszenierung als Ereignis. Die Orchestereinleitung von
 W. A. Mozarts Arie *Vorrei spiegarvi, oh Dio!*, KV 418 **325**

JAMES WEBSTER

Irony in Music and Haydn's Irony **335**

19. JAHRHUNDERT

GÜNTER SASSE

Berglingers »Kampf zwischen seinem ätherischen Enthusiasmus und dem niedrigen Elend dieser Erde.« Die Funktion der Musik in Wackenroders Novelle *Das merkwürdige musikalische Leben des Tonkünstlers Joseph Berglinger* **349**

ANSELM GERHARD

Beethoven als »Meister des kleinsten Übergangs«. Anmerkungen zu einer entscheidenden Modulation im Liederkreis *An die ferne Geliebte* **358**

ANDREAS MEYER

Naturlaut und Gestaltverlust. Zum ersten Satz von Ludwig van Beethovens Sonate für Klavier und Violine G-Dur op. 96 **364**

DIETER SCHNEBEL

Schuberts Sinfonik **377**

SIEGFRIED OECHSLE

Form macht Theater. Performative Reflexivität in Ouvertüren von Weber und Mendelssohn **387**

FRIEDHELM KRUMMACHER

Alternative Fassungen: Zum *Chorus mysticus* aus Schumanns *Faust-Szenen* **399**

PETER GÜLKE

Mutmaßungen über waghalsiges Komponieren: Robert Schumanns Streichquartette op. 41 **412**

HANS JOACHIM HINRICHSSEN

Interpretation als Intertextualität. Friedrich Schillers »Nänie« in den Vertonungen von Hermann Goetz und Johannes Brahms **420**

JOHN RINK

In Respect of Performance: The View from Musicology **433**

CAMILLA BORK

»Fülle des Wohllauts«: Chopins Nocturne op. 9, 2 im Spiegel der Violinvirtuosität um 1900 **446**

THOMAS SEEDORF

»Prima la musica«. Über einige Sonderfälle musikalischer Lyrik **459**

TOBIAS JANZ

Hugo Wolfs poetologische musikalische Lyrik. Überlegungen zum *Spanischen Liederbuch* und zu *Ganymed* **468**

KAROL BERGER

»Der Dichter spricht«: Der Karfreitagszauber und die Performanz
der Interpretation **479**

UDO BERMBACH

Musik als Anlass für Weltanschauung. Anmerkungen zur
Alt-Bayreuther Erbeverwaltung **492**

HERFRIED MÜNKLER

Imperialität und Barbarentum. Verdis *Aida* und
Kleists *Hermannsschlacht* **506**

GERD RIENÄCKER

Peter Konwitschny inszeniert Verdi **516**

MUSIK NACH 1900

WOLFRAM STEINBECK

»Was mir die Musik erzählt«. Narrative Strukturen in Mahlers
Vierter Symphonie **531**

JUDITH CRISPIN

Introducing Larry Sitsky's New Ending for
Ferruccio Busoni's *Doktor Faust* **539**

KLAUS KROPFINGER

Beethoven im Brennspeigel Schönbergs **552**

MATHIAS HANSEN

Arnold Schönbergs 1. und 2. Streichquartett: auf dem Weg eines
Paradigmenwechsels? **564**

REBECCA GROTJAHN

Blutiger Ernst und nachsichtslose Strenge – Autorschaft, Interpretation
und Werkherrschaft in Schönbergs *Pierrot lunaire* **572**

DÖRTE SCHMIDT

Schönberg und die Schallplatte oder: Über die technische
Reproduzierbarkeit der Musik und das Exil **581**

TIM CARTER

Schoenberg, Weill, and the Federal Arts Projects
in Los Angeles, Spring 1937 **600**

HERMANN GOTTSCHESKI

Die Tempobezeichnungen in Alban Bergs Klaviersonate op. 1.
Eine analytisch-synthetische Studie zur musikalischen Interpretation **613**

ULLRICH SCHEIDELER

Abschied und Anfang. Alban Bergs Übergang zur Atonalität im Licht
zweier Quartettsatzfragmente **624**

- GISELHER SCHUBERT
Kammermusik und spielerischer Impuls. Zum Streichquartett
in der Weimarer Republik **635**
- ANNEGRET FAUSER
“Presenting a Great Truth”: William Grant Still’s
Afro-American Symphony (1930) **644**
- MANUELA SCHWARTZ
Interpretation, Komposition und Kulturpolitik im Werk
von Wolfgang Fortner **654**
- ROBERT PIENCIKOWSKI
Der Freischärler und die Schafsköpfe oder: Boulez’ Sicht der *Avantgarde* **665**
- PASCAL DECROUPET
Pierre Boulez’ kompositorische Selbstverortung als
»vorgeschriebene« Musikgeschichte. **683**
- PIETRO CAVALLOTTI
Bruchstücke der Webern-Rezeption. Die unveröffentlichten
Analysen von Pierre Boulez **695**
- SIMONE HEILGENDORFF
Neue Musik als populäre Kultur? Zur Interaktion zweier
Sphären am Beispiel von John Cage **708**
- FRANK SCHNEIDER
Schöpferische Interpretation. Das Beispiel der Gruppe
Neue Musik »Hanns Eisler« Leipzig **721**
- THEO HIRSBRUNNER +
Künstlerische Kreativität und Historiografie.
Die Gruppe L’Itinéraire in Paris 1973–2000 **729**
- SIMONE HOHMAIER
Augenmusik und Liedinszenierung. Gedanken zu
Adolf Wölfli und Wolfgang Rihm **736**
- ARIANE JESSULAT
Zur Tradition des Kleinen Klavierstücks in Dieter Schnebels *Auguri* **746**
- VALENTINA SANDU-DEDIU
Zur Rezeption der Moderne in Rumänien –
ein Begriff und seine Auslegungen **755**
- HEE-SOOK OH
Kommunikation – Botschaft – Tradition.
Neue Musik des 21. Jahrhunderts in Korea **760**
- FELIX MEYER
»... keine Geduld mehr für lange Sachen«.
Ein Blick auf zwei späte Miniaturen von Elliott Carter **769**

VORWORT

Ereignis und Exegese – der Titel unserer Festschrift benennt ein Spannungsfeld im Zentrum aktueller Entwicklungen und Debatten der Musikwissenschaft. Zu Beginn des 21. Jahrhunderts hat die ideale Beständigkeit musikalischer Werke bzw. ihrer Texte ihre Selbstverständlichkeit verloren. Ihre Vermittlung mit der Vergänglichkeit klingender Musik ist als Aufgabe der Forschung erkannt und vielfach thematisiert worden, ohne dass die weitere Richtung dieser Bemühungen bislang klar erkennbar wäre. Das vorliegende Buch unternimmt eine Art Zusammenschau, aus der sich ein vorläufiges Resümee ergeben mag – verbunden nicht zuletzt mit neuen Perspektiven auf ähnlich gelagerte Fragestellungen und Methoden in den Nachbardisziplinen.

Die Impulse dieser Entwicklung gingen ursprünglich von der Erforschung der Aufführungspraxis »Alter Musik« aus. Die Erweiterung zur Interpretations- und Performanzforschung auch der Musik späterer Epochen sowie die Notwendigkeit einer methodisch reflektierten und systematischen, also eigentlich wissenschaftlichen Arbeitsweise sind aber erst in den letzten Jahrzehnten erkannt worden. Im Zuge dieser Arbeit ist manch trügerische Selbstverständlichkeit verabschiedet worden, zum Beispiel die Vorstellung, dass historische Musikpraxis anhand notenschriftlicher Zeugnisse oder verbindlicher Regelkataloge umstandslos zugänglich sei oder die Musikpraxis der Gegenwart als selbstverständliches Faktum unvermittelt auf Tonträgern zur Verfügung stünde.

Musikalische Interpretation als ein »Ereignis«, das die je vorhandenen schriftlichen und praktischen Voraussetzungen übersteigt, ist aber auch ein mögliches Modell für Produktions- und Werkästhetik, ja letztlich sogar für die Historie selbst: Nach dem Ende der »großen Theorien«, der geschichtsphilosophischen Spekulation und der Deduktionslogik geschlossener (musik-)theoretischer Systeme, haben Phänomene der Kontingenz, des »Durchbruchs«, eben: der Ereignishaftigkeit besonderen Stellenwert erlangt. Die Musikhistoriographie hat gelernt, Geschichte nicht als »Vollstreckung« von Materialtendenzen oder epochalen Zyklen zu begreifen, die musikalische Analyse rechnet mit Phänomenen, die nicht in einer Strukturlogik aufgehen, womöglich nicht einmal den Anschein von Notwendigkeit behaupten. Will man es indes bei der Feststellung mehr oder minder unerwarteter »Ereignisse« – womöglich einer Emphase schierer musikalischer Präsenz – nicht belassen, so ist andererseits die geduldige Exegese von Texten und potentiellen Kontexten, das heißt historische und kulturelle Forschung, musikalische Analyse und medientheoretische Reflexion wichtiger denn je.

»Ereignis und Exegese« – dieses Spannungsfeld ließe sich leicht auch von den Arbeiten Hermann Danusers her entwickeln. So standen Fragen der Interpretationsforschung bzw. der Theorie musikalischer Interpretation seit jeher im Fokus seiner Forschung, ebenso solche der Rezeptionsästhetik, lange bevor dieses Paradigma (bzw. seine rezeptionsgeschichtliche Variante) zum methodischen Allgemeingut wurde. Andererseits hat Danuser die Textkategorie als notwendigen Angriffspunkt von Exegese nicht etwa zugunsten einer auralen Kultur verabschiedet, sondern gerade »Musik als Text« eindringlich reflektiert und diesen Zusammenhang bis zu jenem Punkt weiterentwickelt, an dem noch die musikalische Aufführung selbst als eine Art Text erscheint und der methodisch kontrollierten Analyse zugänglich wird. Angesichts der kulturwissenschaftlichen Entgrenzung der Fächer hat er auf der Spezifik musik-

wissenschaftlicher Zugangsweisen beharrt, zumal auf der analytischen und musiktheoretischen Kompetenz. Hierzu gehört für ihn auch die konkrete klangliche Vergegenwärtigung von Musik als Ausgangspunkt musikologischen Denkens, nicht allein als Hörbeispiel von der CD, sondern am Klavier, sei es im Seminar, im vierhändigen Spiel mit Freunden und Kollegen oder beim Musizieren von Kammermusik. Musikwissenschaft findet für Danuser nie in der Stille des Elfenbeinturms statt. Zugleich ist sein Verständnis von Musik in einem Maße auf kulturelle und politische Kontexte bezogen, sind bei ihm Erkenntnisse und Methoden der Nachbardisziplinen – oft in der freundschaftlichen Zusammenarbeit mit deren führenden Vertretern, aber auch im Radius des eigenen Denkens – in einer Weise präsent, dass die beliebte Vokabel der »Interdisziplinarität« geradezu als Untertreibung erscheint. Als einer der ersten in Deutschland hat er seit Ende der 1980er-Jahre die US-amerikanische »New Musicology« rezipiert und den kritischen Dialog mit ihr aufgenommen. Suchen die »cultural studies« nach hermeneutischen »Fenstern«, die aus der formalen Strukturanalyse herausführen, so ist Danusers Antwort – unlängst in seiner großen Monographie über »Weltanschauungsmusik« gegeben – die wechselseitige Bezogenheit von autonomie- und heteronomieästhetischer Ebene. Daraus entsteht im konkreten Fall »der Versuch, die historische Physiognomie einer Epoche, die den in ihr Lebenden oft verborgen bleibt, als eine paradoxe freizulegen.«¹ Die Formulierung bringt auf den Punkt, wie sehr Danusers Denken mit Paradoxien und Ambiguitäten rechnet, darin dem von Carl Dahlhaus gesetzten Niveau methodischer Reflexion verpflichtet. Danuser »definiert« die Begriffe nicht (um dann die klappernden Definitionen gegeneinander antreten zu lassen), sondern lässt die Benennungen schillern und aufleuchten – gerade solche, die metaphorisch erscheinen bzw. aus anderen Zusammenhängen übernommen wurden: Gattung, Prosa, Weltanschauung, Musik als Text, Musikalische Lyrik.

Es ist hier nicht der Ort, Danusers wissenschaftliche und publizistische Tätigkeit umfassend zu würdigen: die Handbücher (angefangen mit der bahnbrechenden *Musik des 20. Jahrhunderts*), die Monographien und Editionen (darunter die zehnbändige Ausgabe der Schriften von Carl Dahlhaus) und die inzwischen schier unüberschaubare Zahl an Aufsätzen. Die schönste Referenz – an den Wissenschaftler, Kollegen, Lehrer und Freund – sind in ihrer Vielfalt die hier versammelten Texte selbst. Ihre Schwerpunkte sind oft diejenigen von Danusers eigener Arbeit: von Stationen der älteren Musikgeschichte und des 19. Jahrhunderts über das – wenn man so sagen darf – Zeitalter der Weltanschauungsmusik bis hin zur Neuen Musik. Theorie und Ästhetik bilden einen einleitenden Hauptabschnitt. Komponisten, die zu Danusers persönlichem »Kanon« gehören, dürfen nicht fehlen: Beethoven, Wagner, Mahler, Schönberg, Hindemith und viele andere. Gemeinsam ist allen Texten der Anspruch auf Realisierung und Deutung musikalischer Sachverhalte in jenem doppelten Wortsinn, den Danuser als das Nebeneinander von »hermeneutischer« und »performativer« Interpretation beschrieben hat. Auch dort, wo scheinbar Entlegenes zur Debatte steht, wird man etwas spüren von der leidenschaftlichen Präzision eines Denkens, das einer der flüchtigsten Künste gilt, um ihre »Auslegung« bemüht ist und doch Raum lässt für das Nichtidentische, das (mit einem frühen Aufsatztitel von Danuser gesprochen) »imprévu«. Die überwältigende Resonanz auf das Vorhaben einer Festschrift, die zeitweise den (Buch-)Rahmen und die Kapazitäten der Beteiligten zu

1 Hermann Danuser, *Weltanschauungsmusik*, Schliengen: Edition Argus, 2009, S. 35 f.

sprengen drohte (und die legitimerweise um zahlreiche weitere Beiträge hätte erweitert werden können), sind ein ermutigendes Zeichen für die Nachhaltigkeit und Fruchtbarkeit dieses Denkens.

* * *

Wir danken Frau Laure Spaltenstein, die einen ganz entscheidenden Teil der redaktionellen Arbeiten erledigt und zudem den Text von Robert Piencikowski aus dem Französischen übertragen hat; die Übersetzung des Textes von Karol Berger übernahm Tobias Plebuch. Lars Klingberg hat bei der Bildbearbeitung geholfen, Pietro Cavallotti erstellte die Notenbeispiele. Burkhard Meischein hat über seine Herausgeber­tätigkeit hinaus auch noch die Last der Layouterstellung getragen, wofür ihm alle Mitherausgeber sehr dankbar sind. Unterstützt wurde er dabei von Lutz Henschen und vor allem von Hermann Zanier, der die fertigen Druckvorlagen hergestellt hat. Gedankt sei auch den Mitarbeiterinnen und Mitarbeitern im Institut für Musik- und Medienwissenschaft der Humboldt-Universität zu Berlin, die uns an vielen Stellen unterstützt haben. Vor allem aber ist an dieser Stelle der Paul Sacher Stiftung, Basel, und ihrem Direktor Felix Meyer sowie der Alexander von Humboldt-Stiftung zu danken; ihre finanzielle Unterstützung hat die Festschrift in der vorliegenden Form erst möglich gemacht.



Hermann Danuser studierte Klavier, Oboe, Musikwissenschaft, Philosophie und Germanistik an der Musikhochschule und der Universität Zürich. Promoviert mit einer Dissertation über Musikalische Prosa, habilitierte er sich 1982 mit einer Musikgeschichte des 20. Jahrhunderts (*Die Musik des 20. Jahrhunderts*, Laaber 1984) an der Technischen Universität Berlin. Von 1982 bis 1988 lehrte Danuser als Ordentlicher Professor für Musikwissenschaft an der Hochschule für Musik und Theater Hannover, danach von 1988 bis 1993 als Ordinarius für Musikwissenschaft an der Albert-Ludwigs-Universität Freiburg im Breisgau und seit 1993 an der Humboldt-Universität zu Berlin. Seit vielen Jahren koordiniert er die Forschung bei der Paul Sacher Stiftung Basel, ist Mitglied des Kuratoriums der Ernst von Siemens Musikstiftung sowie Ordentliches Mitglied der Berlin-Brandenburgischen Akademie der Wissenschaften. Gastprofessuren hatte er an mehreren führenden Universitäten Europas und der USA inne. Im Jahre 2005 verlieh Royal Holloway, University of London, ihm für seine wissenschaftlichen Verdienste die Würde eines »Doctor of Music« honoris causa, und die American Musicological Society ernannte ihn 2006 zum Corresponding Member.

Der Schwerpunkt von Danusers Forschungen liegt in der Musikgeschichte des 18. bis 20. Jahrhunderts, daneben bilden die musikalische Interpretation (*Musikalische Interpretation*, Laaber 1992), die neuere Geschichte der Musiktheorie und Musikästhetik sowie die musikalische Analyse weitere Bereiche der Forschung. Methodologisch vertritt Danuser eine offene Linie, die Werkanalyse, musikästhetische Diskursbildung, Biographik, Gattungs- und Institutionsgeschichte unter je spezifischen Fragestellungen miteinander verschränkt (z. B. *Weltanschauungsmusik*, Schliengen 2009).



Dieses Buch ist im Oktober 2011 in erster Auflage in der Edition Argus in Schliengen/Markgräflerland erschienen. Im Internet finden Sie Informationen über das gesamte Verlagsprogramm unter www.editionargus.de. Gesetzt wurde es von Hermann Zanier, Berlin, aus der Rotis, die von Otl Aicher gezeichnet und 1988 veröffentlicht wurde. Gedruckt wurde die Festschrift von der Firma Bookstation in Sipplingen am Bodensee auf Alster, ein holzfreies, säurefreies, chlorfreies und alterungsbeständiges Werkdruckpapier der Firma Geese in Hamburg. F-color Bütten, mit dem die Buchdecke bezogen wurde und das als Vorsatzpapier Verwendung fand, wird von der Büttenpapierfabrik Gmund am Tegernsee aus langfaseriger, besonders zäher Zellulose hergestellt. Kapitalband und Lesezeichen wurden von der Band- und Gurtweberei Güth & Wolf in Gütersloh gewoben. Herstellung und Druck erfolgten mit freundlicher Unterstützung der Alexander von Humboldt-Stiftung, Bonn, und der Paul Sacher Stiftung, Basel. Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar. © Edition Argus, Schliengen 2011. Printed in Germany. ISBN 978-3-931264-77-2