

SENZA tempo

Kleines Archiv für Musikphilosophie. N^o 1

8

(st 1.0)

Liebe Leserinnen & Leser.

Das mit dieser Ausgabe eröffnete "kleine Archiv für Musikphilosophie" ist der Versuch, einem durchaus gemischten und unterschiedlich vorgebildetem Publikum die Ergebnisse meiner analytischen Arbeit nahezubringen. (Alte Rechtschreibung!)

Der Titel ist Programm.

"senza tempo", die notationstechnische Anweisung für freien, nicht an ein Tempo gebundenen Vortrag, bedeutet zum einen, daß jenseits aller Alltagshatz die Besinnung auf die grundlegenden Werte menschlicher Existenz durch das Medium der Musik und durch das Nachdenken über Musik mit höchst konkreten Ergebnissen durchaus möglich ist.

Zum anderen drückt es unsere Überzeugung aus, daß die großen Werke der Musikgeschichte ~~der heutigen~~ "ex und hopp"-Mentalität deshalb so gut widerstehen, weil sowohl die Fragen, welche sie bearbeiten, so aktuell sind wie eh (sowohl in technischem als auch in inhaltlichem Bezüge), -- aber auch, weil die Antworten, die sie zu geben versuchen, als Prototypen klassischer Schönheit und Wahrheit zwar durchaus gelungen sein mögen, aber niemals endgültig sein können oder wollen.

Die strukturellen Widersprüche menschlichen Denkens sind überzeitlich.

Das Vorhaben ist in zweierlei Hinsicht durchaus problematisch:

Wenn schon das Denken in, das Schreiben von, das Leben mit und das Schaffen aus Musik immer nur Stückwerk ist, ein Mosaik verschiedenster Facetten, welche nur im Nacheinander-Durchleben eine immer weitergehende ANNÄHERUNG an das wirkliche Wesen von Musik erlauben, nie aber dessen Erreichen, geschweige denn Fixieren, -- umso mehr gilt das vom Reden über Musik.

Ein in sich konsistentes Lehrbuch, ein System von der Wirkungsweise musikalischer Phänomene, wäre, trotz allem Willen zur Vollständigkeit, auch nur eben EINE solche Facette, -- eben, weil es EIN System wäre.

x) von den heutigen, sich exponentiell beschleunigenden Modezyklen deshalb so unberührt bleiben,

Die Einzelstudie, der Aphorismus, ist das einzige, was möglich ist. Wir gliedern also dieses Werk in möglichst autarke Artikel.

Diese aber erhalten Relevanz erst durch das dahinterliegende Geflecht von Beziehungen und Querverweisen, - ihre Inhalte sind ja willkürlich gesetzte Schnitte und Fokussierungen unserer mannigfaltigen Erfahrung, welche sich ja auf ein (uns niemals erfahrbares) dahinterliegendes Wirkliches beziehen soll, welches an sich einfältig ist.

Rhythmus und Harmonik, Analyseverfahren und Analyseergebnisse, Konnotation und historischer Gebrauch, Aufführungspraxis und Gehalt

... all diese Begriffe müssen "gewaltsam" herausgelöst (und damit erst geschaffen) werden, um darstellbar zu sein, -- sind aber darstellbar nur im Bezug auf das, was bei dieser Herauslösung fortgelassen wurde.

Die zweite große Schwierigkeit besteht ebenfalls in einem Widerspruch: Einerseits gehen wir davon aus, daß die letzten Gründe von Form und Inhalt der Musik nichts anderes sind als ALLGEMEIN MENSCHLICHE Seinszustände, Verhaltensweisen und Denkformen, welche grundsätzlich von allen Menschen erfahrbar und formulierbar sind. Andererseits muß sich deren Herausarbeitung aus dem vorliegenden Material jedoch der professionellen Nomenklatur und Technik bedienen.

Wir müssen also in den "analytischen" Artikeln reden von "Rückführung", "Scheineinsatz", "Tonikagegenklang" etc.

Da es uns aber überaus wichtig ist, das nicht-fachliche Publikum zu erreichen, wird es eine zweite Schiene von "Grundlehre"-Artikeln geben, welche den interessierten Musikliebhaber schrittweise, aber komprimiert, in die musiktheoretischen Denksysteme einführen soll.

Notabene unterliegt aber auch diese Theorie stets o.e. erkenntnisimmanenter Verflechtung! Weder gibt es die "eine" Musiktheorie, noch sind theoretische Aussagen anders als im Sinne o.e. "willkürlich und provisorisch isolierter Facetten" jemals aus dem ganzheitlichen Kontext ästhetischer Erfahrung zu lösen.

Dem einen muß manches banal, dem anderen anderes unverständlich erscheinen, - jedoch ...

"Wer vieles bringt, wird manchem ..."

... unter diesem Motto gehen wir voll Zuversicht in dieses kleine Projekt.

Folgende Spielregeln sollten von Autor und Leser beachtet werden:

1. Wir bemühen uns, so zu schreiben, daß (ggfls. unter Heranziehung des Notenmaterials) alle Artikel von erfahrenen Dilettanten (in des Wortes edelster Bedeutung) nachzuvollziehen und zu verstehen sind, - also von Klavierspielern, Chorsängern etc.

2. Wir bemühen uns, so zu schreiben, daß alles, was unverständlich bleiben muß, zumindest nicht mißverstanden werden kann.

3. Der Leser möge bitte jedem Artikel nur das entnehmen, was er mag und vermag, und es dann in Beziehung setzen zu seinem EIGENEN Hörerleben. Viele Artikel werden (wegen der gebotenen Kürze mehr oder weniger versteckt) durchaus konkrete Höranregungen enthalten, welche am Instrumente oder mittels Schallplatte nicht ohne Gewinn nachvollzogen werden können. (X1)

4. Alle Inhalte der Artikel sind zwar im Fegefeuer zwanzigjähriger Berufserfahrung auf möglichst große Objektivität hin geläutert, letztlich aber SUBJEKTIVE Auffassungen des Autors. (X2)
Abweichende Meinungen der Literatur werden ggfls. zitiert werden.
Abweichende Erfahrungen seitens unserer Leser und Kritik interessieren uns sehr und sind höchlichst willkommen, -- ebenso Themenvorschläge, welche nach Möglichkeit berücksichtigt werden.

INHALTLICHE SCHWERPUNKTE sind in erster Linie "Entwicklung von Sonatenhauptsatzform und Fuge" und das Schaffen Bachs und Beethovens.
Organische Konsequenz dessen ist die Beschäftigung mit Schubert, Bruckner, Wagner, Mahler.
Dvorak, Brahms, Chopin, Schumann u.a. werden eher punktuell behandelt werden.

Es wird SERIEN geben, z.B. zur Einführung in die musikalische Formlehre und eine Folge "Modulationspläne klassischer und romantischer Durchführungen".

Zwei Bemerkungen zur äußeren Gestalt:

*OSprede (musikalisch/feinlich)
Der Hörer, dafür aber
die Seele?*

Wir verzichten aus verschiedenen Gründen bewußt auf den Einsatz eines Schreibcomputers zugunsten der prähistorischen Technik von Schreibmaschine und Pritt-Stift. Wir bitten, das etwas subprofessionelle Erscheinungsbild zu tolerieren.

"senza tempo" erscheint in geringer Auflagenhöhe, -- vielleicht ist eine vollständige Sammlung in einhundert Jahren ja etwas wert. Heften Sie sie ab, Ihre Erben werden es Ihnen danken.

Nun aber viel Vergnügen mit der ersten Ausgabe von "senza tempo" - ich bin gespannt auf Ihre Reaktionen,

Ihr

(X1)
Diagramme auf dem
"Mitlesen" - Hörpartitur

(X2) Hoffentlich nicht dermaßen
subjektiv wie Adornos
Beeindrucktheit vom "Bild des
schlafenden Pferdes" (4. Val. III)
markusleppner.eu (20000020)
markusleppner.eu)0?

(st 1.1)

Singularitäten und "transzendierender Formteilrhythmus"
in der cis-moll-Fuge des WK I.

Die Fuge in cis-moll des ersten Bandes des "Wohltemperierten Klavieres" von Johann Seb. Bach ist, was man allerdings von vielen der darin enthaltenen Stücke sagen kann, ein außergewöhnliches Werk.

Neben der in fis-moll/II. Band ist sie die einzige TRIPELFUGE⁽¹⁾, und neben der Fuge b-moll/I die einzige fünfstimmige in beiden Bänden des WKs.

Ein Ansatz zu ihrem Verständnis könnte in der Beobachtung liegen, daß eine einerseits vom Komponisten angestrebte extreme GLEICHFÖRMIGKEIT gespickt ist mit bewußt herausfallenden SINGULARITÄTEN, welche allerdings so stark vermittelt sind, daß sie den Fluß nicht stören und dem ungeübten Hörer als solche wohl nicht auffallen.

Die Gleichförmigkeit wird erreicht durch Maßnahmen wie ...

- konsequent durchgehaltener unveränderlicher Rhythmus der (Primär-)Harmonik: immer in Halben.
- um fis-cis-gis kreisende Harmonik unter sehr ungewöhnlicher und auffälliger Aussparung der Paralleltonart. (Die Kadenz nach E-Dur vor Einsatz des Zweiten Themas wird weniger durch die Parallelbeziehung vermittelt, als vielmehr durch den absteigenden Quintengang cis-fis-H-E!)
- gleichförmige Achtelbewegung des Zweiten Themas.
- nicht-funktionale Tonmengenbildung, d.h. statische, nicht-treibende Klangfolgen.

Typisches Beispiel sind die Stimmführungen bei den Übergängen von Tkt 19 auf 20 (25 auf 26):
 Der Ton cis (fis) der Oberstimme im Klang A, welcher im Klang B die Septime des Dominantklanges WÄRE, und solcher ABWÄRTS geführt werden müßte, wird (durchaus korrekt) AUFWÄRTS in die Oktave des B-Klanges geführt. Dieser Ton erscheint in seiner Lage im Klang B gar nicht als Septime!
 Man könnte dies als "funktionalen Querstand" bezeichnen.

Die allerorten sich ergebenden Quint-Sekund-GRIFFE erinnern beim Spielen auf dem Pianoforte durchaus an die cis-Des-Rückführungsepisode des "Regentropfen-prélude".

- Bevorzugung der Subdominante (Erstes Thema, 4. Einsatz, Drittes Thema, Einsatz 1 und 2).
- Aufeinanderfolge mehrerer Themeneinsätze in der selben Tonart!

Viele dieser Maßnahmen sind typisch für Bachs Schreiben im "stilo antico" (cf. h-moll-Messe "Credo", "Confiteor" etc), also der bewußten Rekurrierung und Reflexion von Satzstilen vergangener Jahrhunderte (mit allerdings zeitgemäßen, ja zukunftsweisenden Mitteln in der Mikrostruktur) zum Zwecke der Übermittlung überzeitlichen Gehaltes durch Erwecken eines archaischen Klangeindrucks beim Hörer.

Auf dieser Folie, welche den Eindruck ewig-fließenden, vor-funktionalen Mönchsgesanges zu erwecken vermag, und dessen Thema wir ohne weiteres mit dem Text "Kyrie eleison" verbinden, gibt es nun minimale, aber deutliche STÖRUNGEN. Diese fallen zunächst nicht heraus, entfalten aber in den Schwingungen des Gesamtsystems FERNWIRKUNGEN, - die einzelne Störung ist KEIM einer späteren größeren Entwicklung. Durch diese Fern-Konsequenzen erfährt die scheinbar spontan-willkürliche Singularität ihre Rechtfertigung a posteriori und verliert ihren Störungscharakter.

Den unvermittelten, "falschen" fis-moll-Einsatz in Tkt 11⁽²⁾ erwähnten wir, seine Konsequenz ist die Bevorzugung des fis-moll in weiten Strecken, während normalerweise die Subdominant-Tonart bei Bach für die Schlüsse aufgespart wird.

Nach 25 Tkt. entsteht für die Dauer eines Taktes eine DURCHLAUFENDE Achtelbewegung im Summenrhythmus, zunächst ohne Konsequenz. Diese wird nachgereicht im Achtelrhythmus des Zweiten Themas ab Takt 36.

Diese Achtelbewegung wird ihrerseits nach 64 Takten für einen Takt kurz unterbrochen.

In Takt 81 treten vereinzelt drei aufsteigende Achtel in PARALLELEN TERZEN auf. Deren Konsequenz sind die gehäuften Terz- und Sextparallelen ab Tkt 100.

In Takt 94 geschieht die KATASTROPHE:

Die durchlaufenden Achtel schweigen ab hier "für immer", und damit auch das Zweite Thema. In einer reprisenartigen Setzung erscheinen Erstes und Drittes Thema in Engführung (bei Takt 64 und 85 wurde das Dritte Thema schon zweimal enggeführt, in Takt 55 das Erste), -- jedoch in der außergewöhnlichen Tonartenfolge e-moll(!), h-moll⁽³⁾, fis-moll, cis-moll.

Letzteres, die tonale Heimat, wird erreicht in Takt 100.

Die "stundenlang" vorenthaltene Paralleltonart (E-Dur) wird in Takt endlich nachgereicht, aber vermollt! Der Riß durch das tonale Gefüge kann gewalttätiger kaum gedacht werden, - obwohl die Grundtöne der Harmonik nichts anderes sind als der spiegelbildliche Rücklauf der Folge kurz VOR dem Einsatz des zweiten Themas.

Diese Beobachtungen legen die Vermutung nahe, daß die Singularitäten dem Orte nach durch QUADRATZAHLEN bestimmt sind.

$$\downarrow a_{n+1} = a_n + 2n + 1$$

Dies scheint sich zu bestätigen:

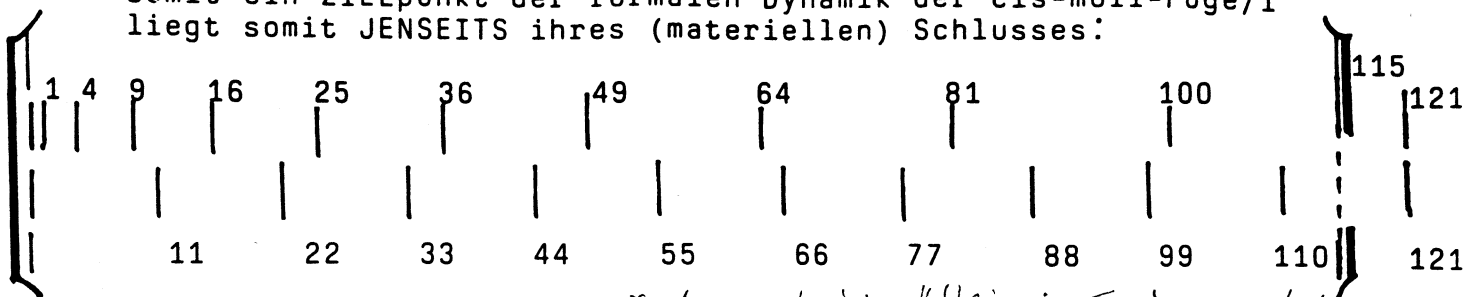
- 1 : IN Takt zwei, also NACH EINEM Takt, erscheint der erste vom Grundton verschiedene Ton, das "primum movens".
- 4 : Nach 4 Tkt erscheint die übermäßige Sekunde e-fisis.
- 9 : Nach 9 Tkt erscheint eine Folge von Sekundklängen a+h+cis - fis+gis+ais.
- 16 : Thematische Kadenz nach cis, aber mit dem Sekundklang a+h+cis+eis. Man ergänze das dis.
- 25 : O.e. durchlaufende Achtel in Tkt 26
- 36 : IN Tkt 36 Einsatz Zweites Thema.
- 49 : IN Tkt 49 Einsatz Drittes Thema.
- 64 : Nach 64 Tkt Unterbrechung der durchlaufenden Achtel.
- 81 : In Tkt 81 parallele Terzen.
- 100 : Von Tkt 99 auf 100: erste Kadenz nach cis-moll nach dem e-moll-Schock.
In Tkt 100: maximale Homophonisierung des Satzes durch faux-boudon. (Folge von Quartsextakkorden, vgl. die Singularitäten in der Kunst der Fuge, Cp IV, Tkt 42 und Cp XI, Tkt 21!)
- 121 : Die Fuge hat leider nur 115 Takte, also liegt die nächste Quadratzahl außerhalb des Darstellbaren.

Als Ausgleich für das Fehlen von 11*11 untersuchen wir die kleinere Vielfachen von 11, und werden fündig:

- 11 : In Tkt 12 (NACH 11 Takten!) irregulärer fis-moll-Einsatz.
- 22 : Lagenwechsel, auffälliger Sprung zum gis^{''}.
- 33 :
- 44 : Charakteristischer, thematischer AUFTAKT zum Zweiten Thema hier nachgereicht.
- 55 : Einziger A-Dur-Einsatz (Subdominantparallele!), einzige ENGSTführung.
- 66 : (Bewegungsunterbrechung von 64 beendet ??)
- 77 : Kein Kontrapunkt, nur noch die drei Themen!
- 88 : Coda-Struktur, Imitationen im Abstand einer Halben.
- 99 : s.o. unter 100.
- 110 : In Tkt 110 fehlt zum ersten mal seit Tkt 7 ein Viertelanschlag im Summenrhythmus.
- 121 : Hier SCHNEIDEN sich die Rhythmen von Quadratzahlen und Elfer-Vielfachen. Die Fuge endet bereits vorher, nach $10 * 11 + 1/2 * 11 = 115,5$ Takten.

Obwohl bei manchen Elfer-Vielfachen (besonders denen, die nahe bei Quadratzahlen liegen) keine eindeutige Markierung festgestellt werden kann, ist das Ergebnis evident (Man beachte z.B., mit welcher Genauigkeit Œach bei Tkt 99/100 die tonale Markierung cis-moll von der satztechnischen (=parallele Akkorde) unterscheidet, um beide Raster zu realisieren.).

Der SCHNITTPUNKT dieser beiden metrischen Schichten, und somit ein ZIELpunkt der formalen Dynamik der cis-moll-Fuge/I liegt somit JENSEITS ihres (materiellen) Schlusses:



Jedes Werk ist "Stein in Zeit gewesen" ○

Zwar gilt für JEDES Musikstück, daß es nach seinem physischen Verklingen noch im Hörer/nachklingt, weiterlebt, ausschwingt⁽⁵⁾.

Selten jedoch findet man diesen Vorgang durch die Disposition der Proportionen so bewußt unterstützt (Vergleichbares geschieht z.B. in der Coda des letzten Satzes der letzten Sinfonie von G. Mahler, dort auch mit Mitteln der Motivik.)

Normalerweise verläßt man mit dem letzten Ton des Stückes die Rolle des Interpreten und tritt in die eigene Person zurück; die Musik endet, und es beginnt wieder Stille oder Geräusch des "wirklichen" Lebens.

Hier aber werden STILLE und ALLTAG durch die weiterlaufende Metrik KOMPONIERT.

Diese Überschreitung des Schlußstriches impliziert drei trans-musikalische Aussagen:

Erstens, erkenntnistheoretisch:

Jedes Kunstwerk verlangt immer nach der innerpsychischen Fortspinnung und ERGÄNZUNG durch den Rezipienten.

Zweitens, objektiv-theologisch, gesellschaftspolitisch/historisch:

Die schatologische Erfüllung liegt, egal wann wir uns befinden, stets in der Zukunft, - anstrebbar, aber unerreichbar.

Drittens, persönlich theologisch:

Die Erfüllung des menschlichen Lebens liegt jenseits des Todes.



Zwei Anmerkungen noch zu jener "Katastrophe" in Takt 94 ff.:

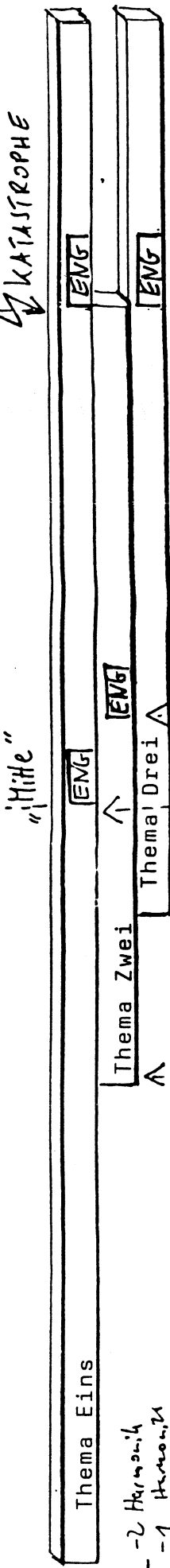
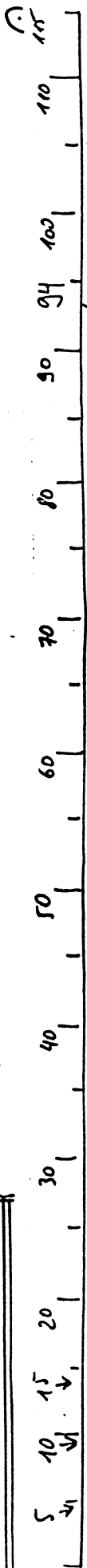
1.

Die cis-moll-Fuge transzendiert nicht nur ihre horizontale Ausdehnung, ihre Dauer, sondern auch ihre vertikale, ihre Stimmigkeit:

Mit dem Satztechnischen Kunstgriff der Stimmkreuzung (bei Bach häufig "Kreuzigung" !) entsteht der erste Eindruck, daß die oberen DREI Stimmen das Erste und die unteren drei das Dritte Thema einführen.

Der tiefgekreuzte Sopran 2 wird für den Alt gehalten, der Alt für den Tenor, der Tenor für den Baß.

Der in Takt 97 einsetzende Baß erscheint somit als SECHSTE Stimme.



0 -2 Harmonik
 5 -1 Harmonik
 8 Primärbas
 10 Dur moll $\diamond D^7$

14 9 11 16 22 25 33 36 44 49 55 64 66 77 81 88 99 110 121

Thema Eins
 Thema Zwei
 Thema Drei

ENG
 ENG
 ENG

Hilf

KATASTROPHE

0 -2 Harmonik
 5 -1 Harmonik
 8 Primärbas
 10 Dur moll $\diamond D^7$

Kein Thema
 Nur Thema
 Kein Thema
 Kp-Imitationen
 Coda-verh.
 Akkordfolge.

keine durchlfd
 Achtel mehr!

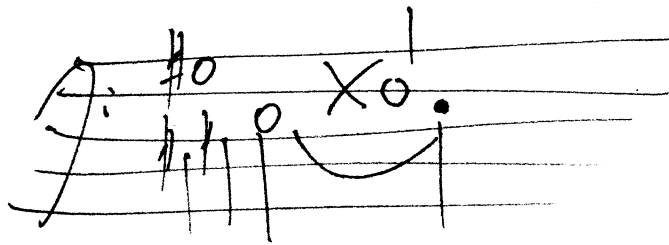
Unterbrechung

durchlfd. Viertel

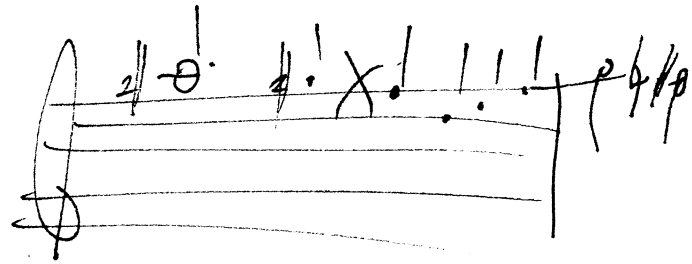
durchlfd. Achtel

Unterbr.

G3 mit Finger 2/3



G3 mit Max, 2. Lyra



Puck
cis: D

Hf)

gis

schiff.

e

= tp (=

= sss

g3 D

cis

G

= ss ~~G~~

=

○ / technisch-interpretatorische

Gleich, ob man als Interpret diesen Effekt fördern oder vermeiden will, diese Takte sind eine enorme Herausforderung.

(6)

Obwohl die SECHS als vollkommene Zahl in Bachs Gesamtwerk eine große Rolle spielt, sind real sechsstimmige Sätze sehr selten. Für das Klavier existiert nur das Ricercar aus dem Musikalischen Opfer und das "große" Choralvorspiel "Aus tiefer Not schrei ich zu Dir" in e-phrygisch ! SIEBENstimmig ist allein das CREDO aus der h-moll-Messe als nochmalige Überschreitung der letzten Grenze.

Die Verbindungen sowohl zur Orgelmesse als auch zur h-moll-Messe sind bedeutsam: Was im zweiten Kyrie die verminderte Terz, ist hier die übermäßige Sekunde in Tkt 4 !

2. ⁽⁷⁾
 Das katastrophale e-moll ist nicht nur durch den Quintenabstieg vor Einsatz des Zweiten Themas vermittelt, sondern auch ENHARMONISCH:
 Man spiele auf dem Klavier die Takte 1 bis 7 flüssig durch (nur mit der linken Hand, bitteschön), und man wird ohne weitere Irritation die Hauptfunktionen von cis- und gis-moll hören.

Hält man aber INNE auf der Eins von Tkt 5, und läßt den Klang e+fisis lange genug auf sich wirken, so wird nach wenigen Sekunden das Bewußtsein von der Dominantfunktion zu gis-moll verschwinden und ersetzt werden durch die enharmonische Umdeutung e-g.

(Man vergleiche die Funktion des fisis im zweiten Kyrie der h-moll-Messe und die Bedeutung des Doppelkreuzes als Zeichen der Kreuzigung!)

Schon hier, ganz zu Beginn, hat die Katastrophe von Tkt 94 also fast unbemerkt schon einmal stattgefunden, -- nach der kleinsten, von eins verschiedenen QUADRATZAHL !



Einiges noch zu den Überleitungstakten zum Zweiten Thema:

Wir möchten die geheimnisvoll-zielstrebige Hinleitung zu takt 36 als "negative Kadenz" bezeichnen: Statt der schließenden Bewegung zur Tonika steht als Ziel die spannungsgeladene Offenheit des Dominantklanges. Mit dem DOMINANT-KLANG wird aber gleichzeitig die jähe und eindeutige RÜCKKEHR in die TONIKA-TONART erzielt. Aus dieser Dialektik entfließt organisch die scheinbar unbegrenzte Wellenbewegung der Achtel und das sekundärharmonischen Flimmern des Zweiten Themas.

Auch die "herkömmliche" Kadenz nach E-Dur, zwei Takte vorher, ist durchaus dialektisch gesetzt: Einerseits schulmäßig überdeutlich (Oktavsprung etc.), andererseits aber metrisch so schwach, daß der folgende Schritt zur (angeblichen) Subdominante A-Dur wie ein ungestörtes Weiterschwingen des Quintzuges cis-fis-H-E-A wirkt und somit die an der Oberflächenstruktur aufscheinende Kadenzfloskel als Durchgangsphänomen abwertet.

Die Viertelbewegungen der Sopranstimmen sind genau disponiert: Das letzte Viertel in Tkt 34 tritt von der Sekundär- in die Primärharmonische Funktion über.

Derart aufgewertet bedeuten die Viertel in Tkt 35 Anklänge an gis- und fis-moll. Aufgewertet wird die sparsamst gesetzte Dominantfunktion in Tkt 36 durch o.e. Kunstgriff des stilo antico: Die Septime geht aufwärts, kurz bevor sie zur Septime wird.

Dem Autor sei hier die persönliche Äußerung gestattet, daß diese Takte mit ihrer zauberhaften Wirkung und in ihrer tiefkomplexen Einfachheit mit Sicherheit auf seiner Liste der "Zehn ergreifendsten Momente der Musikgeschichte" erscheinen würden.

ANMERKUNGEN:

(1) Eine Tripelfuge ist eine Fuge, in der DREI selbstständige Themen durchgeführt und kombiniert werden.

L. Czaczkes hält cis-F/I seltsamerweise für eine Doppelfuge, wahrscheinlich weil Zweites und Drittes Thema keine "eigenen" Durchführungsgruppen haben.

(2) Nach Czaczkes haben im ganzen WK nur cis-I und Cis-II in der Exposition subdominante Einsätze!

(3) Ebender führt an, daß von den moll-Fugen NUR cisI, aI, eI, disII und bII Einsätze auf der vermollten VII. Stufe haben (Bd II, Fußnote S. 267).

(4) Das stärkste Charakteristikum des Themas, die verminderte Quinte, ist durch die Verdurung verschwunden; weder Themen-einsatz, weniger noch die Engstführung sind deutlich wahrnehmbar; wie eine silbrige Wasserlache im Heideboden langsam versickert, so ist der Wortlaut des "Kyrie eleison" in das Kontinuum des Gesanges hineindiffundiert (afunktionale Klänge!) und wird so als omnipräsent behauptet.

- (5) ... wenn nicht zu früher Beifall eines eher sportiv interessierten Publikums dies **Nach-Hören** totschrägt.
Auch Steuerungslogik von CD-Playern und die Produzenten von CDs haben selten die nötige Einfühlung: Man muß schnell reagieren, um z.B. nach dem letzten Akkord eines Bach'schen Klavierkonzertes die kalte Dusche einer tonalen Rückung zu vermeiden.

in der nächstfolgenden "Frage"

(6) Czaczek findet nach seiner Gruppierungsmethode (welche ihrem apodiktischen Anspruch entkleidet durchaus korrekte Beobachtungen widerspiegeln kann) interessanterweise SECHS Durchführungsgruppen.

Auf dem Ölportrait von HAUSSMANN hält Bach dem Betrachter wie zufällig den SECHS-stimmigen Kanon aus den Rätselkanons BWV 1087 entgegen, obwohl andere dieser Sammlung wohl bedeutendere kontrapunktische Leistungen darstellen.

(7) Heinrich POOS ("Kreuz und Krone", in: Musikkonzepte 50/51, München 1986) interpretiert durchaus überzeugend die Tonarten der III. Stufe (von C) als Christus-Tonarten:

" e-moll	= Der deus humanus von Inkarnation und Passion.
es-moll	= Der von Gott verlassene, sterbende Jesus.
E-Dur	= Der Weltenrichter Christus.
Es-Dur	= Christus, der homo divinus. " (S. 77)

Damit ist die Verwertbarkeit dieses Artikels erschöpft; Verquastheit des Stiles feiert als ein sich selbst Begründendes sich.



LITERATUREMPFEHLUNGEN:

Ein Standardwerk eher tabellarischen Charakters, sehr hilfreich als Arbeitsgrundlage, aber ohne die rechten Folgerungen ist

Ludwig Czaczkes: Analyse des Wohltemperierten Klavieres. Band I: Wien 1956, Band II: Wien 1965.

Kurz, knapp und wichtig ist dagegen Gerd Zacher: Befremdendes bei Bach, in: Musiktheorie III, Laaber 1988.

Hier wird auch die Diskussion Riemann/Toch/Czaczkes über den umstrittenen Themeneinsatz in Tkt 86 ff. beendet. Der von Zacher zitierte Begriff des "gebrochenen Chorals" (Steigleder 1627) kann auch auf z:b: KdF VII, Tkt 85 ff zwischen S und A mit Nutzen angewandt werden.

(st 1.2)

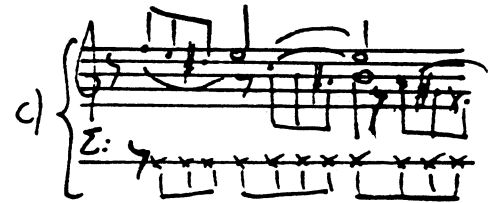
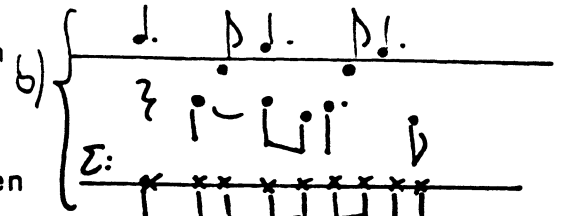
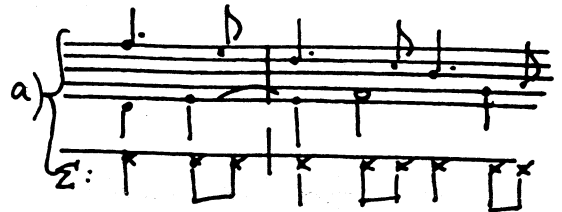
SUMMENRHYTHMUS (analytisches Verfahren).

Ein "Summenrhythmus" (o.a. "rhythmische Summe") ist eine Konstruktion im Rahmen der statistischen Analyse mehrstimmiger musikalischer Verläufe:
Wann immer in irgendeiner der betrachteten Stimmen ein "Ereignis" stattfindet (z.B. Toneinsatz oder Tonhöhenwechsel) wird im Summenrhythmus ein Anschlag notiert.

Spielt ein Pianist auf einem "Stummen Klavier", und hört man nur noch das Aufklappern der Tasten, so hört man genau diesen Summenrhythmus.

Charakteristisch sind nebenstehende Beispiele:

- a) aus punktierten und unpunktieren Vierteln entstehen Achtel.
- b) der typische "Konfliktrhythmus" (im Frühbarock sehr beliebt) führt durch verschobene Punktierungen zu durchlaufenden Achteln.
- c) imitatorische Achtelmotive ergeben durchlaufende Achtel.

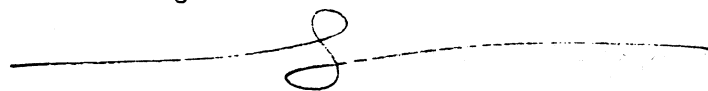


Der Summenrhythmus spielt eine bedeutende Rolle bei der großformalen Gliederung. F. Perls weist im "Lob der Destruktion" innerhalb der Gestalttherapie darauf hin, daß Musik in ihre Parameter zersplittert durchaus neu gehört werden kann. Wir empfehlen in diesem Sinne die Übung, nur auf den S.R. zu hören.

Im Werke J.S. Bachs spielt der bewußte Umgang mit dem S.R. eine bedeutende Rolle: Irgendwann im Laufe einer Fuge z.B. wird eine "durchlaufende" 8tel oder 16tel Bewegung erreicht. Geradezu sensationell sind dann häufig die wenigen Punkte, bei denen diese Bewegung (meist nur für einen einzigen Anschlag) unterbrochen wird, im S.R. ein "Loch" entsteht. (cf Kunst der Fuge, KP IX, Tkt 60)

*)

Gerd Zacher verwendet in der "Kunst einer Fuge" eine leicht erweiterte Definition des Summenrhythmus, bei der auch die Anzahl der zusammenfallenden Anschläge berücksichtigt wird. Dies führt z.B. zu dem analytischen Ergebnis, daß genau in der MITTE von KP I die einzige Stelle liegt, an der ALLE vier Stimmen gleichzeitig einen Schritt vollziehen.



*) VII Interpretation:
"Density 1-2-3-4"
für E. Varèse

(st 1.3)

ZWEI MOTIVATIONSKOMPLEXE FÜR DIE SCHAFFUNG
VON WERKGRUPPEN.

ERSTENS ; a priori geplante Werkgruppen.

Jeder ernsthaft bemühte, also kritische Künstler lebt (fast täglich) mit dem Grundgefühl des Letztlich-zum-Scheitern-verurteilt-Seins allen menschlichen Trachtens.

Wer nämlich an Genauigkeit der Mitteilung und Wahrhaftigkeit des Mitgeteilten interessiert ist, begegnet im eigenen Schaffen ständig zwei Widersprüchen:

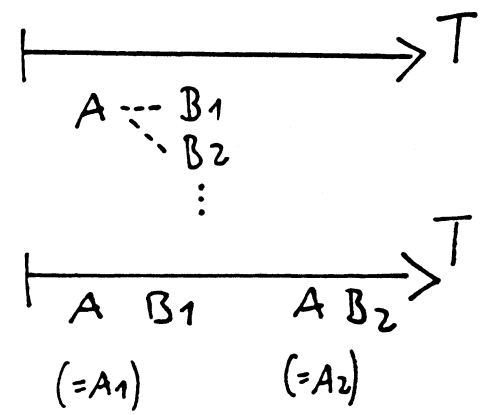
1. Die möglichen Entwicklungsdimensionen (des selbst aufgestellten !) musikalischen Materials können niemals erschöpfend realisiert werden.
2. Das Ziel der Arbeit, der trans-musikalische Gehalt, entsteht nur als PROZESS im Hörer und ist nicht fixierbar.

Zu 1.

Jede Entscheidung FÜR die eine Variante bedeutet, wie im wirklichen Leben, den Verzicht auf alle anderen.

Seien z.B. in einem Kontext A (und "Kontext" heißt in der Musik "folgend auf eine Struktur A") die Varianten B1, B2 etc. möglich, welche eklärlicherweise dem Komponisten alle gleich logisch und gleich wichtig erscheinen.

Eine WILLKÜRLICHE Entscheidung wäre nicht korrekt, da gerade diese Gleichberechtigung ja eine wirkliche Tendenz des Materials sein kann.



Dieser Widerspruch scheint auflösbar, indem an späterer Stelle des Werkes der Kontext A wieder auftritt, nun gefolgt von einer anderen Variante.

Diese "Lösung" jedoch (welche sich z.B. beim Verhältnis von Exposition und Reprise eines Sonatenhauptsatzes oder in der Variationenform anbietet) ist nur der erste Schritt auf einem langen WEG zur endgültigen Lösung, da dieser sofort neue Komplikationen gebiert:

Das "zweite A" ist mitnichten identisch mit dem ersten; niemals gibt es in einem Musikstück IDENTISCHE Kontexte; A1 und A2 nämlich stehen ihrerseits in verschiedenen Kontexten, - die ZEIT ist fortgeschritten und anderes Material hat den Hörer in einen anderen Zustand versetzt.

Jeder Zeitpunkt eines Musikwerkes ist NACHWEISBAR EINMALIG, jede verlorene Unschuld ist unwiederbringlich und jede Tat geschehen.

Die Arbeit des Komponisten besteht in einem solchen Falle also darin, zu ANALYSIEREN, warum Kontext A1 jene Gleichberechtigung der Varianten des folgenden verursacht, und wie ein Kontext A2

synthetisierbar wäre, der gerade jenen Gleichberechtigung (Indifferenzpunkt) als Nachricht zu übermitteln vermag.

Gesetzt, ich strebe an ein Kunstwerk als autarke, abgeschlossene Mitteilung, so ist für Varianten in den materialeigenen Tendenzen, welche nicht auf diese konstruktive Weise auflösbar sind, innerhalb dieses Werkes kein Platz.

Eine WERKGRUPPE jedoch ist eine Meta-Komposition, als der Hörer Zeitpunkt und Reihenfolge der Rezeption der (in sich geschlossenen) Einzelwerke i.a. selbst bestimmt. Hier ist also durchaus Raum, einerseits unterschiedliche Alternativen der Materialtendenzen sich ungestört nebeneinander entfalten zu lassen, - andererseits diese sich gegenseitig beleuchten, kommentieren und erklären zu lassen. (cf. die gemeinsame Grundmotivik der letzten Streichquartette Beethovens.)

Das Variantenproblem wird vom Werk in die W.G. ausgelagert.

Zu 2:

Niemals wird ein Komponist, trotz aller Bemühungen, dem Anspruch auf Globalität und Überzeitlichkeit gerecht zu werden (welcher sich in zunehmender Atomisierung und auch Trivialisierung des Grundmaterials in Spätwerken objektiv nachweisen läßt), mit jedem seiner Werke alle Mitglieder selbst seiner Stammhörerschaft jederzeit und gleichermaßen erreichen.

Um einem komplexen Wesen wie der menschlichen Psyche das EINFACHE mitzuteilen, muß die Botschaft ihrerseits ebenfalls komplex sein. *formel 0*

Diese Komplexität aber fördert Mißverständnisse, da Vorwissen, Vorlieben, Erfahrung und Charakter durchaus unterschiedlich sind.

Eine W.G. aber, welche die nämliche Botschaft mit bewußt unterschiedlichen Stilmitteln zu übermitteln versucht, kann ein entscheidendes Mehr an Deutlichkeit erzielen.

ZWEITENS: im nachhinein Zusammengefasstes.

Ein Komponist kann durchaus zu einem bestimmten Zeitpunkt das Bedürfnis verspüren, bereits VORHANDENE Werke zu Gruppen zu ordnen.

Der Unterschied zu oben behandelte bewußter PLANUNG a priori ist jedoch ein fließender:
Zum einen kann ein nicht-bewußter Plan zur Gruppenbildung bei der Komposition von Einzelwerken durchaus mitgespielt haben, zum anderen kann die Erkenntnis des Gruppencharakters "alter" Werke durchaus die Komposition neuer zur Komplettierung der Gruppe zur Folge haben.

Eindeutig zuzuordnen sind nur die Extreme:
Die Zahlenlogik des GESAMTWERKES Beethovens ist eindeutig

"a posteriori", da sie die Werke des Zwanzigjährigen einschließt; die Gruppenbildung im Spätwerk andererseits ist weitgehend geplant.

Wichtiger Zweck der Gruppenbildung a posteriori ist, die Hauptwerke deutlich herauszuheben, und sie von Gelegenheitswerken, Vorstudien und Mißlungenem zu trennen.

Die Gruppenbildung sagt hier: Dieses soll gültig sein, -- mit jenem habe ich mein Geld verdient, sorry ...

Für den Rezipienten ist wichtig, daß Gruppenbildung keine äußerliche Maßnahme ist. Die "unterirdischen Kanäle", welche laut Adorno die Symphonien Mahlers verbinden, finden sich in jedem bedeutendem Lebenswerk, -- die Gruppenbildung ist lediglich deren deutlichste Ausprägung und leitet uns zu weitergehender Hörerfahrung:

Das eigentliche Kunstwerk nämlich, -- als immer gleiche FRAGE-Stellung, -- liegt HINTER dem je unterschiedlich Erklingendem. Die Werkgruppenbildung weist darauf hin.

Dem Verfasser ist folgender Effekt bekannt, welcher, falls ihn der Leser auch erlebt hat, als Beweis dienen könnte: nachdem er z.B. Beethovens Vierte Sinfonie gehört hat, geht ihm tagelang nicht aus dem Kopf ... die Fünfte !



Für die NÄCHSTEN HEFTE sind geplant ...

- Werkgruppenbildung beim mittleren Bach, bei Beethoven und Mahler.
- Die trinitarische Tripelfuge.
- Verschiedenes zum WEIHNACHTSORATORIUM.

