

Inhalt

Vorwort 7

Einführung 9

1. Erkenntnis jenseits der Noten 15
 - 1.1 Die konsequente Abgrenzung zur Partitur 15
 - 1.2 Analyse: Ruth Crawford, Streichquartett 4. Satz 18
 - 1.3 Analyse: Der Kanon 1
in J. S. Bachs Musikalischem Opfer 24
 - 1.4 Die Grade der Zugänglichkeit 26
 - 1.5 Die Kompositionstechnik:
Teil der Analyse oder nicht? 28
 - 1.6 Kurzer Ausflug in den Serialismus 31
2. Das wahrnehmende Subjekt 38
 - 2.1 Die Person, die zuhört 38
 - 2.2 Das Stück als Wahrnehmung 41
 - 2.3 Das Stück als Summe seiner Details/Aspekte 49
3. Das Hörbild 54
 - 3.1 Das Hörbild 54
 - 3.2 Neue Technische Möglichkeiten der Analyse 56
 - 3.3 Was bedeutet das nun für das Hörbild? 61
 - 3.4 Das Gesamt-Hörbild und seine Darstellung 64
 - 3.5 Übersicht – Was bisher geschah 65
4. Das Verhältnis zwischen Subjekt und Stück 68
 - 4.1 Die Verlockung der Assoziations-Theorie 68

4.2	Fokus auf den Bereich zwischen Subjekt und Stück	72
4.3	Prägung des Subjektes am Beispiel der Tonalität	75
5.	Neue Werkzeuge der Wahrnehmung	78
5.1	Neue Werkzeuge für die Höranalyse	78
5.2	Das Pool Tool	79
5.3	Die Darstellung der Prägung	83
5.4	Das Heavy Drop Tool	85
5.5	Die Wirkung in das und aus dem Phänomen	91
5.6	Die Intelligenz der Gruppe	92
6.	Die unterbewusste Prägung des Hörens	94
7.	Die Rolle von Erinnerung und Wiederholung in der Analyse	100
8.	Was bedeutet das nun für das Komponieren?	102
	Rückblick und Ausblick	105
	Quellenverzeichnis	109

Vorwort

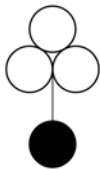
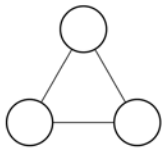
Diese Arbeit ist in den Sommermonaten 2017 entstanden. Ihr voraus ging mein jahrelanges Interesse an der Höranalyse, welches sich unter anderem in der Aktivität auf meinem Blog *Forum für Angewandte Abstraktion* äußerte. Auf diesem Spielplatz von Ideen und Experimenten konnten erste Erfahrungen darin gesammelt werden, wie neue Ansätze zur Untersuchung der Hör-Wahrnehmung angewendet werden können.

Mein Dank gilt all denen, die mit ihrer Inspiration und Kritik dazu beigetragen haben, dass dieser Text seine Form gefunden haben. Insbesondere bedanken möchte ich mich bei Isabel Mundry, die sich die abwegigsten Ideen zu dem Thema angehört hat und die Diskussion dabei stets in eine unerwartete Richtung lenkte.

Ebenfalls bedanken möchte ich mich bei Harald Haslmayr und Mats Scheidegger, deren Literaturempfehlungen den direkten Weg in diese Arbeit gefunden haben. Und natürlich (unbekannterweise) auch bei Ulrich Mosch, ohne dessen Buch über das Hören serieller Musik diesem Text ein wesentlicher Beitrag fehlen würde.

Und zuletzt geht mein Dank an meine ehemaligen Kompositionsprofessor*innen Isabel Mundry, Beat Furrer, Klaus Lang und Felix Profos. Auch wenn diese Arbeit mehrheitlich Analysemethoden abhandelt und nicht das Komponieren selbst, haben sowohl ihr Unterricht als auch ihre Musik meinen Drang nach neuem Hören und Zuhören geformt, der auch seit der Fertigstellung dieses Textes nie aufgehört hat.

Mauro Hertig



Einführung

Als mir mein Klavierlehrer mit 16 zum ersten Mal die *Sechs kleinen Klavierstücke* von Arnold Schönberg¹ vorspielte, war ich so fasziniert von den unheimlichen Akkorden, der verzerrten Rhythmik und den unvorhersehbar agierenden Melodien, dass ich mit ihm nur noch diese „neue“ Musik spielen wollte, die so anders klang als alles, was ich kannte.

Es war mein Einstieg in die Welt zeitgenössische Musik. Und ein paar Jahre später entschied ich, meine Zelte in dieser Nische aufzuspannen, von der die meisten Leute nicht einmal wissen, dass sie existiert. Ich wollte mein Leben damit verbringen, neue Musik herzustellen, neue Musik zu hören, über neue Musik zu schreiben. Und seit diesem ersten Kontakt war ich stets irritiert darüber, wie Leute, die diese Musik herstellten und liebten, über sie sprachen.

Manchmal war es ein altmodisch mahnender Finger, mal ein belehrendes Lächeln, wenn ich mich als (über)engagierter Schüler im Fabulieren über ein Stück verlor. Ich wurde von Leuten, die ich respektierte, zurück auf den Boden der Tatsachen geholt, indem stets der Verweis fiel, dass es im Stück aber eigentlich nicht darum geht, sondern um etwas ganz anderes. Es war die Sprache eines Geheimnisses. Sei es eine versteckte Ordnungs-Formel, ein verzerrtes Bach-Zitat im Herz des Stückes: Es war immer etwas, worauf ich beim Hören niemals gekommen bin, wohin ich nicht mal ansatzweise gelenkt wurde. Es war frustrierend.

Erst fühlte ich mich, als würde ich stets das Wesentliche verpassen. Als müsste ich nur mein Hören weiter spezialisieren, um

1 Op. 19, komponiert 1911. Uraufführung 1912 in Berlin.

Zugang zu bekommen zu diesem Ding, was scheinbar im Kern, im Herzen dessen ist, was ich hier von Instrumenten vorgespielt bekomme. Nach mehreren Jahren Ausbildung in Hörbildung und Analyse merkte ich jedoch, dass ich zwar mehr hörte, aber vom Geheimnis, vom eigentlich Essentiellen beim Zuhören noch immer weit entfernt war.

Mein Gefühl für die Fortschritte in meinem Lernen erlaubten mir eine grobe Schätzung, wie lange es noch ungefähr dauern würde, um zum entscheidenden Level zu kommen: tausend Jahre oder mehr, mit dem Superhirn eines Cyborgs. Und was mich irgendwann auch zu ärgern begann war, dass keiner meiner Professor*innen mir beim Hören einer Aufnahme sagen konnte: „Hier ist es. Hast du es gehört? Ich spiel’s dir noch einmal vor.“

Das Geheimnis wurde stets an einem anderen Ort offenbart: in der Partitur. Nach dem Konzert oder dem Hören einer Aufnahme schauten wir in die Noten, die gespielt worden waren. Mit ein wenig Geschichts- und Hintergrundwissen, öfter aber mit einer bereits vorfabrizierten Analyse fanden wir heraus, wie das Stück gebaut war, wie Ordnung zwischen den Noten hergestellt wurde, wo Entscheidungen getroffen wurden von der Komponist*in.

In gewisser Weise hätte das dann jeweils der große Aha-Moment sein sollen. Aber ich war mir bis dahin sicher, dass das niemand, und wirklich niemand es hörenderweise hätte nachvollziehen können. Ich fühlte mich um die Erkenntnis betrogen. Also begann ich, Leute herauszufordern, machte Hörtests mit anderen und an mir selber und las irgendwann im Schweizer „Magazin“ die Antwort von Pierre Boulez auf die Frage, wie viel Vorwissen man haben muss, um zeitgenössische Musik zu verstehen²:

2 Das Magazin, Ausgabe 32, 2008, „August-Gespräche mit Pierre Boulez“, Gespräch Daniel Binswanger und Daniel Révai, S. 7.

„Gar keines“

Der Mensch, der nicht gerade unbedeutend war für diese Musik, die mich gleichzeitig so faszinierte und deren Abhandlung mich gleichzeitig so frustrierte, gab diese Antwort. Und weiter:

„Es ist ergiebiger, wenn jeder versucht, ein Stück nach seinen eigenen Kriterien und Wahrheiten zu rekonstruieren“.

Und er sprach auch über ein Experiment, in dem ein Klavierstück von Stockhausen mehreren Testgruppen von unterschiedlichem musikalischem Ausbildungsgrad vorgespielt wurde. Selbst in der Gruppe der ausgebildeten Musikwissenschaftler*innen resultierte einzig nicht übereinstimmendes „Chaos“³ als sie zu beschreiben versuchten, was sie gehört hatten.

Worauf sich mir dann die Frage zu stellen begann: Gibt es einen Weg, wie sich Musik des 20. und 21. Jahrhunderts analysieren lässt ohne den Umweg über die Partitur?

Sie ließ sich immer nur mit „rudimentär“ beantworten. Es ist, als ob die Sprache sich stets davor drückt, das nötige Risiko zu nehmen. Dieses Risiko bestünde darin, nach Jahrzenten des Verhandeln über Technik und Machart den Fokus zu lenken auf das, was im Konzert, zuhause oder irgendwo unterwegs mit Kopfhörern erfahrbar ist. Es ist das einzige, was der Hörer*in gegeben ist, also hat die Analyse sich danach zu richten. 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 mit gutem Gewissen vom Heiligensessel runter holen und zurück zum Aufführungsmaterial legen. Adornos Idee

3 Ebd.

des „Mitkomponierens“ war ein Ideal und es blieb beim Ideal, zumindest im Bezug auf seine so geschätzten Zeitgenoss*innen⁴.

Im Laufe dieser Arbeit möchte ich dabei auf ein paar Stücke eingehen, die es erlauben, hörenderweise ihre eigene Bauart zu erkennen. Ob als Reaktion auf die Rezeption der seriellen Schulen oder aus kompletter Freiheit haben Komponist*innen wie Ruth Crawford, viel später Hans Abrahamsen, oder als Extremfall Alvin Lucier Stücke geschrieben, die durch wiederholtes Anhören (fast) komplett auf ihre Herstellung zurück zu verfolgen sind. Ihnen ist gemeinsam, dass ihre Bauart sehr simpel ist. Sie haben ein einfaches Konzept oder Modell als Kompositionstechnik, und es ist deshalb fraglich, ob an ihnen das eigentliche Hör-Ideal der dodekaphonen und seriellen Schule eingelöst ist. Zumindest ist jedoch klar, dass durch ihr Beispiel mittels Simplität die Partitur als notwendiges Glied zur Erkenntnis abgeschafft wurde.

Aber damit kommt die andere, größere Frage auf: Wie lässt sich eine Höranalyse betreiben von einem Stück, welches nicht simpel, sondern komplex klingt, wo nicht mit jedem Hinhören klarer wird, wie es gebaut ist? Und was, wenn die Aufmerksamkeit auf ganz anderes gelenkt wird als die Bauart, auf kleinste Äußerungen, auf Details? Oder was, wenn gar nicht gelenkt wird?

Ich habe die letzten fünf Jahre nach neuen Möglichkeiten gesucht, Höranalyse zu betreiben und sie weiterzubringen. Unter

4 Adorno über Schönberg:

„Die Reinheit und Unbeirrtheit, mit der Schönberg der Forderung der Sache jeweils sich anvertraut, hat ihn von der Wirkung abgeschnitten; Rancune weckt gerade der Ernst, der Reichtum, die Integrität seiner Musik. Je mehr sie den Hörern schenkt, desto weniger bietet sie ihnen zugleich. Sie verlangt, daß der Hörer ihre innere Bewegung spontan mitkomponiert, und mutet ihm anstelle bloßer Kontemplation gleichsam Praxis zu“.

Theodor W. Adorno, Prismen, Kulturkritik und Gesellschaft, Ungekürzte Ausgabe, München 1963, S. 148.

anderem auf meinem Blog *Forum für Angewandte Abstraktion*⁵. Dies nicht auch zuletzt, weil ich mein Ohr als Komponist schärfen wollte. Ich wurde müde, ständig immer nur die Verbindung Klang-Partitur oder Klang-Partitur-Text zu haben, wenn ich andere Musik untersuchte. Ich wollte übers Hören lernen, über meines und das von anderen. Und erhoffte mir, durch dieses Wissen immer wieder komplett neue Wege gehen zu können als Komponist. Ich wollte neue Musik. Und bis heute will ich neue Musik. Und diese neue Musik braucht neue Werkzeuge zur Analyse. Erste davon wurden gebaut. Viele sind erst noch zu bauen.

Die Zeit dafür war nie besser: Durch die Verfügbarkeit online von aller aufgenommenen Musik und der Möglichkeit, Audiofiles einfach im Browserfenster einzubetten und abzuspielen, wird eine neue Art der Musikanalyse Realität. Fließender Text mit Illustrationen oder Videos erlauben eine unheimliche Tiefe und Genauigkeit in der Darstellung von dem, was wir als Musik wahrnehmen.

Denn die eigentliche und einzig konsequente Aufgabe einer emanzipierten Höranalyse ist es, die Bauart eines Stückes von seiner Untersuchung zu trennen. Der Klang darf nicht mehr in Berührung kommen mit der Partitur, die elementarer Teil des Entstehungsprozesses eines Stückes ist. Damit können wir eine Fachsprache ermöglichen, die auf eigenen Beinen steht. Eine Fachsprache, die den Fokus auf das lenkt, was Musiker*innen und Zuhörer*innen verbindet: den Klang. Wir erschaffen Text, welcher der Musik etwas entgegenstellen kann, weil er keine Insider-Information braucht.

Was in Literatur und Film selbstverständlich ist, führen wir in die Welt der Musik ein. Eine Analyse, die sich auf die Hauptsache konzentriert: auf das, was sich zeigt. Eine Untersuchung dessen, was zugänglich ist. Und nicht das Rezept wird verraten, son-

5 Forum für Angewandte Abstraktion / Forum of Applied Abstraction, 2015, www.forumofappliedabstraction.com.

dern das Zusammenwirken der Geschmäcker. Wir schauen nicht in den Bauplan, wir gehen zum Haus und untersuchen es von innen und außen. Wenn nötig mit Messlatten und 360-Grad-Kamera.

Wir bringen mit Werkzeugen Aspekte von Stücken zum Vorschein, die auf keinem anderen Weg gefunden würden. Wir werden Spezialist*innen im Ohr, und dadurch Spezialist*innen im Herstellen von Gehörtem. Wir verschaffen uns direkten Zugang, indem wir die Tätigkeit verrichten, nach der alle Musik verlangt. Wir hören zu.