

Adrian Kleinlosen

Morphologie in der Musik

Struktur und Gestalt
in der komponierten Kunstmusik,
insbesondere seit 1950

Dissertation an der Hochschule für Musik und Theater Leipzig
„Felix Mendelssohn Bartholdy“

Dieser Band erscheint als Band 1
in der Reihe *sinefonia*DIGITAL
© Adrian Kleinlosen
alle Rechte vorbehalten
Wolke Verlag Hofheim, 2022
Umschlaggestaltung: Friedwalt Donner, Alonissos

ISBN 978-3-95593-501-6

www.wolke-verlag.de

INHALTSVERZEICHNIS

1 Einleitung	9
2 Vorbemerkungen	19
3 Zum Begriff der Morphologie	43
4 Struktur	
4.1 Musik und Struktur: Einführung	85
4.2 Zur Geschichte des Strukturalismus	89
4.3 Zum Begriff der musikalischen Struktur	113
4.4 Kennzeichen strukturalistischer musikalischer Analysen	137
4.5 Das Strukturnetz: Eine Skizze	171
5 Gestalt	
5.1 Zum Begriff der Gestalt	195
5.2 Die Gestalten der verschiedenen musikalischen Zeitbereiche	271
5.3 Gestalten in der Musik vor 1950	309
5.4 Gestalten in der Musik nach 1950	329
6 Nachwort	363
7 Literaturverzeichnis	369
8 Abbildungsverzeichnis	395
9 Danksagung	399

Für meine Eltern

1. EINLEITUNG

Stellen Sie sich das Folgende vor: Sie haben, wie Sie es mehrmals im Jahr zu tun pflegen, mit Ihrer guten Freundin Anna ein Konzert Neuer Musik besucht und befinden sich nun, gemeinsam durch die nächtlichen Straßen der Großstadt laufend, auf dem Nachhauseweg. Nach einigen Minuten des Schweigens, in denen Sie die Musik nachwirken lassen, fragt Anna Sie, was Sie denn nun halten, vom Konzert, von den Interpreten, den Stücken, ja, ganz besonders von deren drittem, das doch so ganz anders war als die anderen, „normaleren“.

Wie es Ihre Art ist, lassen Sie sich mit der Antwort etwas Zeit. (Zu Ihrem Glück ist Anna geduldig und gönnt Ihnen diese Zeit des Nachsinnens, der denn auch meist eine wohlüberlegte Antwort zu folgen pflegt.) Sie versuchen also noch einmal, wenn auch etwas schemenhaft und im Eildurchgang (Sie wollen die Geduld Ihrer Freundin schließlich nicht überstrapazieren), besagtes drittes Stück im Geiste Revue passieren zu lassen.

Da wäre zum einen dessen Harmonik. Und mit Harmonik kennen Sie sich aus. Schließlich sind Sie, und dies wollen wir hier nicht verhehlen, ein anerkannter Fachmann auf diesem Gebiet, dessen Expertise weit über das Regelwerk der traditionellen Harmonielehre hinausreicht und dem so ziemlich alle harmonischen Tendenzen und Modelle¹ des 20. Jahrhunderts geläufig sind. Doch die Harmonik des dritten Stückes

1 So der Untertitel des bemerkenswerten Buches Walter Gieselers. Vgl. ders., *Harmonik in der Musik des 20. Jahrhunderts. Tendenzen – Modelle*, Celle 1996.

des heutigen Konzertes, sie lässt sich schier gar keinem der Ihnen vertrauten Modelle zuordnen. Außerdem meinen Sie sich zu erinnern, dass Sie, als Sie im Dämmerlicht des Saales während der einleitenden Worte des Veranstalters das Programmheft überflogen, etwas von einer eigens für dieses Stück entwickelten 7,9tel-tönigen Stimmung gelesen haben. Kurzum: Über die Harmonik des Stückes gehen Sie lieber mit Stillschweigen hinweg.

So aber nicht über des Stückes Form. Denn auf diesem Gebiete, und auch dies soll hier nicht unerwähnt bleiben, ist Ihr Expertentum exorbitant. Ja, dieses geht so weit, dass Sie die proportionalen Verhältnisse bis zu zehn aufeinanderfolgender Formteile bis auf die Nachkommastellen selbst nach nur einmaligem Hören eines Stückes exakt anzugeben vermögen. (Nur einmal ist Ihnen ein Fehler unterlaufen, doch darf man hier wohl vermerken, dass Sie an jenem Tage nicht bei bester Gesundheit waren.) Doch wieder stellt das dritte Stück Sie vor Probleme. Nicht nämlich lösten die Formteile einander ab, nicht waren ihre Grenzen klar und deutlich bestimmbar; vielmehr überlagerten sich die Formteile – waren es denn solche? – in rasanter Geschwindigkeit, schoben sich in- und durcheinander, zerstoben im bunten und undurchschaubaren Gewirr und Gemenge der Töne und Geräusche. Auch von der Form also schweigt des Sängers Höflichkeit.

Vielleicht jedoch nicht von der Rhythmik. Von dieser können Sie gemeiniglich so einiges Gelehrte sagen. Was Ihnen bei der Form gelingt, ist Ihnen für gewöhnlich auch ein Leichtes hier: Selbst die kleinsten agogischen Nuancen, gleichsam den Mikrobereich rhythmischen Geschehens, vermögen Sie jedem, der es eben wissen möchte, in präzisen und klaren Worten darzulegen. Aber hier, im dritten Stück? Kei-

ner wiederkehrenden charakteristischen Abfolge rhythmischer Werte, überhaupt keines Figurenwerkes können Sie sich entsinnen. Ja, sollte das Stück ein solches ausgebildet haben, so muss es, vermutlich ob seines atemberaubenden Tempos, Ihrer Erinnerung entfleucht sein. (Womöglich ließe sich mit statistischen Methoden mehr über die Rhythmik des Stückes sagen. Nur ist die Statistik, wir müssen es leider konzedieren, nicht Ihr Spezialgebiet; und über Dinge, von denen Sie nichts verstehen, schweigen Sie sich gemeinhin aus.) Der langen Rede kurzer Sinn: Auch zur Rhythmik werden Sie sich Ihrer Freundin Anna gegenüber nicht äußern.

Was also bleibt? Gar nicht so wenig: Sie erinnern sich an oszillierende Klanggewebe, an dicht undurchlässige wie auch poröse und permeable Klangblöcke, an aufwärts und abwärts führende Schwärme abertausender kleiner Noten, an schillernd-flimmernde Figuren in allerhöchsten Höhen, an grummelnd-scharrende Bässe in tiefsten Tiefen; Sie erinnern sich der Zonen, die „explodieren, [...] auseinander [stieben], zerfließen zu engen Gängen, [...] Pfade[n], Wege[n], Passagen, Zungen, Zickzacklinien und Labyrinte[n]“², an ein Durch- und Miteinander von alledem und noch mehr. Jetzt können Sie antworten: ...

Gewiss, nur wenige Stücke der Neuen Musik dürften derart vielschichtig, komplex und bunt sein wie das dritte des fiktiven Konzertes, dessen technische Einzelheiten selbst unserem hochgebildeten Musicus verschlossen bleiben. Ja, nur wenige Stücke der Neuen Musik sind

2 Michel Serres, *Die fünf Sinne. Eine Philosophie der Gemenge und Gemische*, Frankfurt am Main ⁵2012, S. 20.

solch „in steter Veränderung begriffene, [...] wogende, [...] flüchtige [...], gerieft und changierend, getigert, gestreift, buntscheckig, chiniert, unruhig, fleckig, farbenprächtig, buntschillernd, wild wirbelnd und strudelnd, ein Meer aus Flammen.“³ Und doch dürfte obiges Szenario, zumindest seinem Grundsatz nach, einem jedem, der sich zurückzuerinnern sucht, welch Eindruck das erstmalige Hören solcher Werke wie Stockhausens *Gruppen*, Xenakis' *Metastaseis* oder Ferneyhoughs *La Terre est un homme* bei ihm hinterlassen hat, nicht unbekannt sein. Denn waren es nicht gerade jene Gewebe, Klangblöcke, Schwärme und Figuren, ebenjene explodierenden Zonen, Zickzacklinien und Labyrinth, die einen, abseits aller harmonischen Fortschreitungen, formalen Proportionen und rhythmischen Raffinessen, verdutzten, faszinierten, verärgerten, einen grübelnd, vielleicht irritiert und ratlos zurückließen? Fest steht jedenfalls: Die Gewebe, Klangblöcke, Schwärme und Figuren, kurz: die musikalischen Gestalten sind nicht weniger wirklich als die harmonischen Fortschreitungen oder formalen Proportionen.⁴ Es verlohnt sich also, über sie zu sprechen.

Das gilt für die Gestalten der traditionellen Musik – wir meinen Motive, Melodien, Phrasen, Themen – genauso wie für jene der Neuen Musik. Allerdings sind es gerade letztere, von denen zu sprechen wir vornehmlich Gelegenheit finden wollen, denn, so schreiben Christian Utz und Dieter Kleinrath, es ist

3 Ebenda.

4 Stephen Davies meint gar, dass „[m]usikalisches Verstehen [...] sich hauptsächlich um melodische und harmonische Gestalten (*gestalts*)“ dreht. Ders., *Musikalisches Verstehen*, in: Alexander Becker und Matthias Vogel (Hg.), *Musikalischer Sinn*, Frankfurt am Main 2007, S. 47.

„offensichtlich, dass Komponisten im 20. Jahrhundert immer stärker in ‚morphologischen‘ Kriterien gedacht haben – nicht zuletzt auch um eine durch den Zerfall der Tonalität und vor allem durch die Serialisierung der rhythmischen und metrischen Parameter zunächst zu entgleiten scheinende Gestalthaftigkeit des Materials zurückzugewinnen.“⁵

Gestalthaftigkeit des Materials. Morphologische Kriterien. Morphologie also. „Was, um Himmels willen, soll das heißen?“⁶ Auf diese Frage eine Antwort zu finden, ist unser Anliegen. Und dieses unser Anliegen wollen wir, zumal musikmorphologische Untersuchungen eher rar sind und Explikationen ihrer theoretischen Grundlagen ohnedem bislang eher stiefmütterlich behandelt wurden, mehr als eine Einführung in den Bereich der musikalischen Morphologie denn als alleinseigmachende Theorie verstanden wissen. Einführung wiederum heißt: Nicht „den ‚Millionen Fällen‘ des Besonderen“⁷ soll fürderhin nachgegangen werden, sondern den „allgemeinen Gesetzmäßigkeiten [...], welche der Gestaltung zugrunde liegen“⁸, in den Worten Goethes: dem

5 Christian Utz und Dieter Kleinrath, *Klangorganisation. Zur Systematik und Analyse einer Morphologie und Syntax post-tonaler Kunstmusik*, in: Jürgen Blume und Konrad Georgi (Hg.), *Musiktheorie und Improvisation. Kongressbericht der IX. Jahrestagung der Gesellschaft für Musiktheorie*, 2009, Mainz 2015, S. 574.

6 Wir haben uns obiges Wort geborgt von Ralph Giordano. Vgl. ders., *Verräterische Leerstelle*, in: Jüdische Allgemeine, 04.08.2010, [online] URL: <https://www.juedische-allgemeine.de/politik/verraeterische-leerstelle/> [abgerufen am 20.12.2021]. Der Artikel findet sich außerdem in ders., *Von der Leistung kein Zyniker geworden zu sein. Reden und Schriften über Deutschland 1999 bis 2011*, Köln 2012, S. 330-334.

7 Günther Müller, *Die Gestaltfrage in der Literaturwissenschaft und Goethes Morphologie*, Halle (Saale) 1944, S. 59 (Die Gestalt. Abhandlungen zu einer allgemeinen Morphologie, Heft 13).

8 Lothar Geitler, *Morphologie der Pflanzen*, Berlin 1945, S. 6.

„allgemeine[n], einfache[n] Prinzip“. ⁹ In anderen Worten: Nicht um die einzelne Gestalt ist es uns zu tun, sondern darum, zu ergründen, wie musikalische Gestalten sich grundsätzlich beschreiben lassen, wie über sie zu sprechen ist.

Da Passagen wie die obige einleitende kaum dazu beitragen dürften, die Grundlagen eines Bereiches zu vermitteln, der bislang, wenn überhaupt, eher holzschnittartig umrissen wurde, ja, da es ein Leichtes wäre, sich hinter einer blumigen, metaphorischen Sprache zu verstecken, werden wir von einer solchen im Folgenden Abstand nehmen. Freilich, die oszillierenden Klanggewebe, die undurchlässigen oder porösen Klangblöcke, die Schwärme abertausender kleiner Noten ließen sich umstandslos ergänzen, etwa, um hier nur ein Beispiel anzuführen, um musikalische Quell-, Schäfchen- und Federwolken. ¹⁰ Und auch der beständige Einsatz des rhetorischen Stilmittels der Apostrophe, der Ansprache des Lesers ¹¹, zerstreute letzteren womöglich mehr, als dass er ihn auf das lenkte, wovon zu handeln sein wird: die Grundlagen der musikalischen Morphologie. Das heißt: Weder werden wir uns um poetische Neuschöpfungen bemühen, noch wird auch nur ein weiteres „Sie“ den obigen folgen. Und auch kein „ich“ wird der Leser, an den künftig nur höchst selten das Wort gerichtet wird, ausfindig machen. Der Verfasser spricht, wie bisher, so auch fortan im Pluralis Auctoris.

9 Johann Wolfgang Goethe, *Schriften zur Morphologie*, Berlin ⁴2016, S. 45.

10 Vgl. Curtis Roads, *Microsound*, Cambridge und London 2001, S. 16.

11 Die ersten Worte des *Don Quixote* sind „Müßiger Leser!“, die ersten Worte von E.T.A. Hoffmans *Die Elixiere des Teufels* sind „Gern möchte ich dich, günstiger Leser! unter jene dunkle Platanen führen, wo ich die seltsame Geschichte des Bruders Medardus zum ersten Male las.“ Vgl. Peter-André Alt, *„Jemand musste Josef K. verleumdet haben ...“*. *Erste Sätze der Weltliteratur und was sie uns verraten*, München 2020, S. 31 und 58.

Und dies mitunter recht abstrakt. Was allein am Gegenstand selbst liegt. Denn zur Morphologie gehören nicht nur die Motive, Melodien, Phrasen, Themen, nicht nur die Klanggewebe oder -blöcke, Schwärme oder Wolken, will sagen: nicht nur jene wahrnehmbaren Einheiten, die hinfort verallgemeinernd als Gestalten zu bezeichnen sein werden, sondern ebenso jener Bereich des Nicht-Hörbaren, des Untergründigen, gleichsam musikalisch Subkutanen – die musikalischen Strukturen. Von diesen wird also auch zu sprechen sein, und zwar im vierten Kapitel, dem, wenn man so möchte, abstrakten Herzstück unserer Arbeit.

Nicht weniger abstrakt ist das zweite Kapitel. Wie im vierten Kapitel geht es dort größtenteils um Begriffe. Nicht aber auf deren Eingrenzungen oder gar Bestimmungen zielen wir im zweiten Kapitel, sondern auf deren Korrelationen, genauer: auf die Interdependenzen der Termini „Morphologie“, „musikalisches Denken“, „Notation“, „Latenzen“, „Analyse“, „Theorie“ und „Begriffe“ (wobei der musikphilosophisch vielleicht drängendsten Frage, nämlich, was das musikalische Denken kennzeichne, hier freilich nur am Rande nachgegangen werden kann).

Eingrenzung und Bestimmung sei sodann nachgeholt, und zwar im dritten Kapitel, das von des Morphologiebegriffes bisweilen zuwiderlaufenden Auslegungen in den verschiedenen Fachbereichen (Biologie, Literaturwissenschaft, Linguistik und Musikwissenschaft) handelt und an dessen Ende eine eigene Bestimmung des Begriffes der musikalischen Morphologie steht. Und auch Kapitel 5.1 handelt von einem Begriff: jenem der Gestalt, dessen nicht weniger zuwiderlaufenden Auslegungen in den Naturwissenschaften, der Politik, Theologie, Phi-

losophie, Psychologie und Musikwissenschaft wir zusammentragen und denen wir alsdann eine eigene Auslegung des Begriffes der musikalischen Gestalt folgen lassen.

In Kapitel 5.2 differenzieren wir die musikalischen Gestalten nach ihren Dauern und bilden ein Vokabular aus, vermittelt dessen wir in den Kapiteln 5.3 und 5.4 einige musikalische Gestalten der älteren und neueren Musik beschreiben. Unsere Überlegungen, die ihren Anfang in einem ersonnenen Werk genommen haben, kehren also zurück, zu den Werken, nicht aber den imaginierten, sondern den wirklichen, den komponierten, gespielten, gesungenen, gelesenen, den bekannten und unbekannten, bewunderten und verschmähten, den verstandenen und missverstandenen, ebenjenen Erzeugnissen künstlerischen Schaffens, die einen mitunter verdutzt, fasziniert, verärgert, grübelnd, irritiert und ratlos zurücklassen. So gelte uns denn folgender Grundsatz: „Die Wissenschaft wird ihre Aufgabe in vollstem Umfange nur dann erreichen, wenn sie im lebendigen Contact mit der Kunst bleibt.“¹² Und so halle uns die Mahnung Charles Seegers in den Ohren: „When musicology becomes mere book-keeping, it may gain an author academic preferment, but not even musicologists read it.“¹³

Wir haben uns darum bemüht, jedes einzelne Kapitel so zu verfassen, dass es unabhängig von den anderen gelesen und verstanden werden kann. Verweise zu Begriffen, die in anderen Kapiteln ausführlicher behandelt werden, finden sich in Fußnoten, so dass dem Leser

12 Guido Adler, *Umfang, Methode und Ziel der Musikwissenschaft*, in: Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft, Erster Jahrgang (1885), S. 15.

13 Charles Seeger, *On the Moods of a Music-Logic*, in: Journal of the American Musicological Society (1960) 13, No. 1/3, S. 256.

ein „Scannen“ der gesamten Arbeit erspart bleibt. Wer sich nun aber einen Überblick über die musikalische Morphologie in ihrer Gesamtheit verschaffen möchte, dem sei indes der Ratschlag erteilt, unsere Arbeit von Anfang bis Ende durchzulesen. Denn diese begreifen wir nicht zuletzt als zusammenhängendes Ganzes, mithin als ein „Gedankengebäude“, in dem jeder Teil in der einen oder anderen Weise auf jeden anderen antwortet.