

Motion und Emotion

Strategien der Affektsteuerung in der Tonkunst

»Musica movet affectus, provocat in diversum habitum sensus«, Musik erregt Gefühle, versetzt die Sinne in einen anderen Zustand – diese vor bald anderthalbtausend Jahren vom Kirchenvater Isidor von Sevilla formulierte Erkenntnis gilt bis zum heutigen Tage.¹ Für einen Anthropologen mag sie unverändert gelten, für einen Historiker nicht.² Der Musik-, der Affektbegriff und die Theorie ihrer Beziehung haben sich im Laufe der Geschichte vielfältig gewandelt. Manches davon ist bekannt, anderes weniger oder gar nicht. Nachdem im ausgehenden 15. Jahrhundert Johannes Tinctoris das überlieferte Wissen von den Wirkungen der Musik zusammengefasst hatte,³ gehörten bis ins 18. Jahrhundert Affektdarstellung und -steuerung zum Fundament von Philosophie und Musiktheorie; den Begriff »Tonkunst« gab es damals noch nicht. Als dieser um 1800 aufkam – mit der »Kopernikanischen Wende« der Philosophie bei Kant⁴ –, geriet der Affektbegriff in eine Krise, ja in Verruf.⁵

Erstdruck. Vortrag, gehalten auf dem von Klaus Herding und Bernhard Stumpfhaus organisierten Internationalen wissenschaftlichen Kongress »Die Emotionen in den Künsten« 2002 in Frankfurt a. M.; der Tagungsband erschien unter dem Titel *Pathos, Affekt, Gefühl. Die Emotionen in den Künsten*, hrsg. von Klaus Herding und Bernhard Stumpfhaus, Berlin und New York: de Gruyter, 2004

- 1 Isidori Hispalensis episcopi *Etymologiarum sive originum libri XX*, hrsg. von Wallace M. Lindsay, Bd. 1 (Bücher 1–10), Oxford und New York: Oxford University Press, 1987, lib. III/17. »Music rouses emotions, and it calls the senses to a different state«, lautet die Übersetzung bei Stephen A. Barney u. a., *The Etymologies of Isidore of Seville*, Cambridge: Cambridge University Press, 2006, S. 95. Vgl. Hartmut Grimm, Artikel »Affekt«, in: *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*, hrsg. von Karlheinz Barck u. a., Bd. 1, Stuttgart und Weimar: Metzler, 2000, S. 16–49, hier S. 24.
- 2 Einen anthropologischen Horizont ruft indes auch Wilhelm Seidel auf am Schluss seiner Marburger Antrittsvorlesung »Die Macht der Musik und das Tonkunstwerk«, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 42 (1985), S. 1–17, hier S. 17.
- 3 Johannes Tinctoris, *Complexus effectuum musices* [1472–1475], in: *Opera theoretica*, hrsg. von Albert Seay, Bd. 2, [Rom:] American Institute of Musicology, 1975, S. 159–177 (*Corpus Scriptorum de Musica*, Bd. 22).
- 4 In der Vorrede zur zweiten Auflage der *Kritik der reinen Vernunft* (1787, S. xvi f.) heißt es: »Es ist hiermit eben so, als mit den ersten Gedanken des Kopernikus bewandt, der, nachdem es mit der Erklärung der Himmelsbewegungen nicht gut fort wollte, wenn er annahm, das ganze Sternenheer drehe sich um den Zuschauer, versuchte, ob es nicht besser gelingen möchte, wenn er den Zuschauer sich drehen, und dagegen die Sterne in Ruhe ließ.« Adorno ändert Kants kopernikanische »Drehung« in eine »Kopernikanische Wendung«, so unter anderem in der »Vorrede« zu *Negative Dialektik*, in: *Negative Dialektik. Jargon der Eigentlichkeit*, hrsg. von Rolf Tiedemann, Frankfurt a. M.: Suhrkamp: 1997 (Gesammelte Schriften, Bd. 6), S. 9–11, hier S. 10.
- 5 Zu einem Problem wurde die Tradition der Affektsteuerung im 19. und 20. Jahrhundert, als im Zeichen der Autonomieästhetik Eduard Hanslicks Theorie eines affektfreien, ausschließlich in der Form eines Werkes sich ausprägenden »Musikalisch-Schönen« sie zur »pathologischen« Rezeptionsform, von Leidenschaften statt kontemplativem Hören dominiert, disqualifizierte. Allerdings lassen sich, wie Richard Wagner betonte (»Beethoven« [1870], in: *Gesammelte Schriften und Dichtungen*, Leipzig: Fritzsche, 1888,

zeitgenössischen Verstehensentwürfen präsentieren möchte, wäre man doch gezwungen, auf abstrakte, systematische Kriterien zurückzugreifen, die als Universalien heute nicht mehr zur Verfügung stehen. Noch darf sich die Musikwissenschaft damit begnügen, den jeweils von der historischen Theorie entworfenen Verstehenshorizont eines musikalischen Gattungssystems sich umstandslos zu eigen zu machen, denn die vermeintliche Nähe zum historischen Gegenstand wäre kaum mehr als eine verdeckte Kapitulation vor den geschichtlich gebundenen Verstehensmustern. Die jeweils von der zeitgenössischen Theorie formulierten Verstehenshorizonte und Gliederungsverfahren gehören zur Sache, die wir zu begreifen haben, nicht zu den Axiomen unserer Forschung.

1. Gegen 1300 entwickelt Johannes de Grocheo, in dieser Art als erster, in seinem Traktat »De musica«¹⁰ ein System der musikalischen Gattungen, die er freilich ohne einheitlichen Begriff *genera*, *membra* und *partes* nennt. Grocheo lokalisiert seinen Entwurf innerhalb eines vorgegebenen Horizontes der Klassifikationen von Musik und gelangt zu ihm durch Kritik an früheren Systemen (die boethianische Dreiteilung der Musik in *musica mundana*, *humana* und *instrumentalis*, aber auch die zweifache Gliederung in *musica plana* und *mensuralis*). Grocheos System ist pragmatisch begründet, insofern sich die musikalische Gattungsgliederung auf die zeitgenössische Situation der Musikkultur in Paris um 1300 bezieht. Mit diesem historischen und geographisch-kulturellen Ansatz erscheint die Gattungsklassifikation in einen Verstehensprozeß eingeordnet, der virtuell offen ist. Skeptisch gegenüber einem universalen Gliederungsanspruch, der vor der Verschiedenheit der zeitgenössischen Musikkulturen versagt, gruppiert Grocheo die – kulturell gebundene, zeitlich auf seine Gegenwart und örtlich auf Paris zentrierte – Musik in drei Teile: 1. *musica simplex, civilis, vulgaris*. – 2. *musica composita, regularis, canonica, mensurata*. – 3. *musica ecclesiastica*. Die drei Hauptgruppen werden in Untergattungen unterteilt (siehe Abbildung 1).

Indem Grocheo Funktionsbereiche wie weltlich (*musica civilis*) und geistlich (*musica ecclesiastica*) voneinander abgrenzt, die *musica civilis* zugleich aber als einstimmige Musik (*musica simplex*) bestimmt und diese der mehrstimmigen (*musica composita*) gegenüberstellt, ergibt sich bereits auf dieser obersten Ebene der Disposition ein Bild, das den strengen Anforderungen einer Klassifikation nach dem Muster von *genus proximum* und *differentia specifica* nicht genügt und statt logischer Kohärenz einen additiv gruppierenden Charakter besitzt. Obwohl zum Beispiel das Organum funktional zur Kirchenmusik gerechnet werden müßte, findet es nur unter der mehrstimmigen Musik Aufnahme (wie denn die mehrstimmige Komposition von Kirchenmusik überhaupt quer zu diesem Gliederungssystem steht), und Untergattungen wie die *stantipes* oder *ductia* müssen, da sie sowohl vokal als auch instrumental auftreten, bei der Untergliederung der *musica simplex* auch doppelt aufgeführt werden.

Solche logischen Inkonsistenzen resultieren zwangsläufig aus einem Versuch, die empirische Vielfalt der Musik unter Berücksichtigung mehrerer wesentlicher Kriterien in einem hierarchischen Gliederungssystem zu klassifizieren. Die meisten der bei Grocheo zugrunde gelegten Kriterien spielen auch in der weiteren Geschichte der musikalischen

10 Johannes de Grocheo, »De musica«, in: *Der Musiktraktat des Johannes de Grocheo*, hrsg. von Ernst Rohloff, Leipzig: Reinecke, 1943, S. 41–67.

zeß«. ¹¹ Hier seien diese beiden gegenläufigen Gestaltungsprinzipien aus noch näher zu erörternden Gründen zunächst mit einem analogen Metaphernpaar versinnbildlicht: »Dom« stehe ein für das architektonisch-statische, »Strom« für das zeitlich-fließende Moment der Formbildung.

Opposition und Synthese

Insofern die beiden Metaphern allgemeine, systematisch wirksame musikalische Prinzipien indizieren, halten sie ein Generelles an Fugenkunst, ja an Musik überhaupt fest. Gleichwohl verbindet sich mit ihnen bei der cis-Moll-Fuge auch ein Spezifisches, das eine Reflexion auf den analytischen Gehalt der Metaphern freizusetzen vermag. Es ist bereits in der kontrapunktischen Grundkonstellation des Werkes angelegt, einem doppelten Kontrapunkt in der Oktave in drei Stimmen (einem Thema und zwei Kontrasubjekten):



ABBILDUNG 1 Kontrapunktische Grundstruktur (Thema, Kontrasubjekt I, Kontrasubjekt II) von Johann Sebastian Bach, *Das Wohltemperierte Klavier*, Teil I, Fuge in cis-Moll, BWV 849. Das Kontrasubjekt I (charakterisiert durch eine Achtelbewegung) setzt in Takt 36 ein, das Kontrasubjekt II (charakterisiert durch den Beginn mit Tonrepetitionen in Viertelwerten) in Takt 49. Man beachte die terminologische Differenz zwischen »Kontrasubjekt« und »Kontrapunkt«, welcher letzterer zum Beispiel beim Fugenenbeginn ab Takt 4 in der Fortsetzung der Baßstimme, als Kontrapunkt zum Comes im Tenor, gegeben ist.



ABBILDUNG 2 Johann Sebastian Bach, *Das Wohltemperierte Klavier*, Teil I, Fuge in cis-Moll, BWV 849: Exposition der Fuge (T. 1–22)

11 Vgl. zum Beispiel Fritz Reckow, »processus« und »structura«. Über Gattungstradition und Formverständnis im Mittelalter«, in: *Musiktheorie I* (1986), S. 5–30; sowie Carl Dahlhaus, »Zeitstrukturen in der Musik Wagners und Schönbergs«, in: ebd., S. 31–40.

im Partiturdruk nicht eigens ausgewiesen hat, Skizzen einen näheren Einblick in die poetischen Zuordnungen,⁹ so auch beim ersten Satz »An eine Äolsharfe« (nach Eduard Mörike) aus dem gleichnamigen Werk von 1986, einer »Musik für konzertierende Gitarre und 15 Soloinstrumente«, über deren Entstehung Henze in Gestalt eines Tagebuches im einzelnen Rechenschaft abgelegt hat.¹⁰

Referenzpunkt ist das gleichnamige Gedicht Eduard Mörikes, das Henze offenbar statt aus früheren Vertonungen – zum Beispiel von Brahms oder Wolf – aus der Lektüre der Dichtung am Ende des vorangegangenen Jahres kennengelernt hatte. Mit einem Horaz-Zitat, das Mörike dem Gedicht als Motto voranstellte und das auch Henze wiedergibt,¹¹ dem einzigen in Mörikes gesamtem Œuvre, reicht der hier aufgehobene Subtext bis in die Antike zurück.

An eine Äolsharfe

<p style="text-align: center;">Tu semper urges flebilibus modis Mysten ademptum: nec tibi Vespero Surgente decedunt amores, Nec rapidum fugiente Solem. (Hor.)¹²</p> <p>Angelehnt an die Efeuwand Dieser alten Terrasse, Du, einer luftgeborenen Muse Geheimnisvolles Saitenspiel, Fang an, Fange wieder an Deine melodische Klage!</p> <p>Ihr kommet, Winde, fern herüber, Ach! von des Knaben, Der mir so lieb war,</p>	<p>Frisch grünendem Hügel. Und Frühlingsblüten unterweges streifend, Übersättigt mit Wohlgerüchen, Wie süß bedrängt ihr dies Herz! Und säuselt her in die Saiten, Angezogen von wohl lautender Wehmut, Wachsend im Zug meiner Sehnsucht, Und hinsterbend wieder.</p> <p>Aber auf einmal, Wie der Wind heftiger herstößt, Ein holder Schrei der Harfe Wiederholt, mir zu süßem Erschrecken, Meiner Seele plötzliche Regung; Und hier – die volle Rose streut, geschüttelt, All ihre Blätter vor meine Füße!¹³</p>
----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

nicht mehr in Erscheinung, sondern es sei in seiner verarbeiteten Form die Asche, aus der der Phönix der Komposition entstehe«. *Der Tagesspiegel* [Berlin] vom 3. September 1997, S. 27.

- 9 Diese Skizzen sind in der Sammlung Hans Werner Henze bei der Paul Sacher Stiftung in Basel aufbewahrt.
- 10 Hans Werner Henze, »An eine Äolsharfe. Ein Tagebuch«, in: *Der Komponist Hans Werner Henze. Ein Buch der Alten Oper Frankfurt. Frankfurt Feste '86*, hrsg. von Dieter Rexroth, Mainz: Schott, 1986, S. 291–306. Das Werk wurde am 27. August 1986 in Luzern von David Tanenbaum und dem Ensemble Modern der Jungen Deutschen Philharmonie unter Leitung Bernhard Klees uraufgeführt.
- 11 Vgl. Gerhard Rückert, *Mörike und Horaz*, Nürnberg: Carl, 1970 (Erlanger Beiträge zur Sprach- und Kunstwissenschaft, Bd. 34), S. 102–109.
- 12 Es handelt sich um die dritte Strophe der neunten Ode des zweiten Buches; vgl. Q. Horatius Flaccus, *Opera omnia*, hrsg. von Bernhard Wyss, Frauenfeld: Huber, 1947 (Editiones Helveticae, Series Latina, Bd. 2), S. 50. In Rudolph Alexander Schröders Übertragung (zit. nach G. Rückert, *Mörike und Horaz* [siehe Anm. 11], S. 110) lautet sie:
Du nur bedrängst mit ständigem Klagelied
Den abgeschiednen Mystes. – Der Abendstern
Erscheint: und deine Seufzer wahren,
Wenn ihn der hurtige Morgen fortscheucht.
- 13 Zit. nach G. Rückert, *Mörike und Horaz* (siehe Anm. 11), S. 102 f.

5

The image shows a page of handwritten musical notation for a large orchestra. The score is written on multiple staves, with various rhythmic notations and dynamic markings. A prominent feature is a section marked with a double slash and the word "Fugato". The notation includes complex rhythmic patterns, such as sixteenth and thirty-second notes, and rests. The page is numbered "5" in the top right corner. In the bottom left corner, there is a small circular logo and the text "H. 8 II. Nr. 43. C. S. 11."

ABBILDUNG 1 Paul Hindemith, Rag Time (wohltemperiert)
für großes Orchester, T. 19–30 (mit Beginn des »Fugato«)

Hirnmusik und Herzmusik Schönbergs Kunstbegriff in der Musikgeschichte des 20. Jahrhunderts

Bei unserer Frage nach Schönbergs Kunstbegriff geht es nicht allein um das terminologisch fassbare, auktoriale Verständnis von Kunst, soweit es sich aus Schönbergs Schriften, Briefen und weiteren verbalen Äußerungen extrapolieren lässt. Diese wesentliche Schicht der Kategorie ist vielmehr zu ergänzen durch jene andere, welche sich aus der Erkenntnis des musikalischen Œuvres selbst ergibt. Nur in diesem doppelten Sinn, bei welchem die explizite Poetik mit der impliziten, das Selbstverständnis Schönbergs als Künstler mit einem aus dem Werk erschlossenen Befund zusammengedacht wird, ist im Folgenden von Schönbergs Kunstbegriff die Rede. Dabei werden Differenzen, die im Entwicklungsgang des Künstlers gründen, bewusst hintangestellt, damit der Blick für das gerade bei diesem Komponisten unwandelbar Grundsätzliche seiner Kunstidee frei wird. So umreißt ich zunächst Schönbergs Kunstbegriff in größter Knappheit allgemein, frage hernach, inwieweit ihn seine Spezifika von der Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts beziehungsweise vom zeitgenössischen Kontext in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts abheben,¹ und skizziere schließlich einige wirkungsgeschichtliche Aspekte im späteren 20. Jahrhundert.

I.

Obzwar als Idee und als Schlagwort in die Jahre gekommen, prägte der Begriff einer »Neuen Musik« rezeptionsgeschichtlich weitgehend das Verständnis der Kunst Arnold Schönbergs, der selbst an exponierter Stelle nachdrücklich gefordert hatte: »Denn Kunst heißt: Neue Kunst«, oder zuvor: »So neu muß aber Musik immer sein, sofern es sich um Kunst handelt! Denn nur das Neue, Ungesagte ist in der Kunst sagenwert.«² Die Art, in welcher von der Kunst Neusein gefordert wird, ist freilich von einer Innovation à tout prix

Deutscher Erstdruck; Vortrag, gehalten auf der Konferenz des Arnold Schoenberg Institute, University of Southern California, 15.–17. November 1991; publiziert in englischer Übersetzung: »Schoenberg's Concept of Art in Twentieth-Century Music History«, in: *Constructive Dissonance. Arnold Schoenberg and the Transformations of Twentieth-Century Culture*, hrsg. von Juliane Brand und Christopher Hailey, Berkeley, Los Angeles und London: University of California Press, 1997, S. 179–187; gekürzter deutschsprachiger Vorabdruck in: *Neue Zürcher Zeitung* vom 22./23. August 1992, S. 59; französische Übersetzung (von Jean-Claude Teboul): »La conception de l'Art de Schoenberg dans l'histoire de la musique du XXème siècle«, in: *Ostinato rigore. Revue internationale d'études musicales*, Nr. 17: Arnold Schoenberg (2001), S. 41–52

- 1 Vgl. in diesem Zusammenhang den Bericht über den 2. Kongreß der Internationalen Schönberg-Gesellschaft »Die Wiener Schule in der Musikgeschichte des 20. Jahrhunderts«, Wien, 12. bis 15. Juni 1984, hrsg. von Rudolf Stephan und Sigrid Wiesmann, Wien: Lafite, 1986 (Publikationen der Internationalen Schönberg-Gesellschaft, Bd. 2).
- 2 Arnold Schönberg, »Neue und veraltete Musik, oder Stil und Gedanke«, in: ders., *Stil und Gedanke. Aufsätze zur Musik*, hrsg. von Ivan Vojtěch, Frankfurt a. M.: S. Fischer, 1976 (Gesammelte Schriften, Bd. 1), S. 466–477, hier S. 466.

Selbstfindung aus Anderem Pierre Boulez und der Surrealismus

»Car cette commotion, originellement
provoquée par l'autre, il ne faut plus
l'attendre que de vous-même.«
PIERRE BOULEZ

Es gehört zu den merkwürdigen Gegebenheiten, durch welche sich Kunst von Nicht-Kunst unterscheidet, daß sie bei ihren wichtigsten Repräsentanten sowohl die Rationalität als Grundlage künstlerischen Schaffens als auch – und gerade dort, wo diese im Vordergrund zu stehen scheint – das Andere der Vernunft mit umfaßt. Wenn Robert Schumann die Genese von Kunstwerken als Privatsache des Autors vor den Augen der Öffentlichkeit abzuschirmen suchte,¹ dann auch deshalb, weil die Auseinandersetzung eines Künstlers mit Vorgängern und Zeitgenossen nicht nur, ja nicht einmal primär in der zivilisierten Form der Reflexion, als rational nachvollziehbares »kommunikatives Handeln« erfolgt, sondern alle Abgründe jener Ungeheuer kennt, die der Schlaf der Vernunft Goya zufolge gebiert. Das Modell einer Kompositionsgeschichtsschreibung, welches spätere Werke als Antworten auf in früheren offen gelassene Probleme begreift und auf einer dialogischen, vernünftigen Hermeneutik beruht, ist daher zu ergänzen durch eine Historiographie, welche all jene Formen künstlerischer Rezeption mit berücksichtigt, deren Kern aus einem agonalen Verhältnis – Verschweigen, Verdrängen, Unterdrücken, Leugnen, Überhöhen usw. – resultiert.² Soweit explizite und implizite musikalische Poetik hiervon betroffen erscheinen, ist mit dem künstlerischen Handeln des Komponisten über die Werkanalyse hinaus der Beitrag der Biographik für eine entwickelte Kompositionsgeschichtsschreibung neu zu bedenken.

Vortrag, gehalten auf Einladung von Jörg Zimmermann bei dem vom Institut Français und der Johannes-Gutenberg-Universität veranstalteten Kolloquium »An den Grenzen der Vernunft. Surrealismus und Moderne« im Januar 1999 in Mainz. Gedruckt in: *Rezeption als Innovation. Untersuchungen zu einem Grundmodell der europäischen Kompositionsgeschichte. Festschrift für Friedhelm Krummacker zum 65. Geburtstag*, hrsg. von Bernd Sponheuer, Siegfried Oechsle und Helmut Well unter Mitarbeit von Signe Rotter, Kassel u. a.: Bärenreiter, 2001 (Kieler Schriften zur Musikwissenschaft, Bd. 46), S. 503–519
© Bärenreiter-Verlag Karl Vötterle GmbH & Co. KG, Kassel
Friedhelm Krummacker gewidmet

- 1 Robert Schumann, »Sinfonie von H. Berlioz« [1835], in: ders., *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker*, hrsg. von Martin Kreisig, Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1914, Bd. 1, S. 69–90, hier S. 69.
- 2 Dieser insbesondere vom amerikanischen Literaturwissenschaftler Harold Bloom theoretisch ausdifferenzierte Ansatz (so in dessen Büchern *The Anxiety of Influence. A Theory of Poetry*, Oxford u. a.: Oxford University Press, 1973 und *A Map of Misreading*, Oxford u. a.: Oxford University Press, 1975) ist in der amerikanischen Musikwissenschaft unter anderem von Kevin Korsyn und in der deutschen von Andreas Meyer aufgegriffen worden. Vgl. Kevin Korsyn, »Towards a New Poetics of Musical Influence«, in: *Music Analysis 10* (1991), S. 3–72; Andreas Meyer, *Ensemblelieder in der frühen Nachfolge (1912–17) von Arnold Schönbergs »Pierrot lunaire« op. 21. Eine Studie über Einfluß und »misreading«*, München: Fink, 2000 (Theorie und Geschichte der Literatur und der schönen Künste, Bd. 100).

wahre Katastrophenszenarien entwickelt³⁷ und anderswo äußert: »Je devins une sorte de Parsifal diabolique, à la recherche non pas du Saint Graal mais de la bombe qui ferait exploser le monde musical et y laisserait entrer tous les sons par la brèche, sons, qu'à l'époque – et parfois même aujourd'hui – on appelait bruits«,³⁸ dann ist die Geltungsmacht dieser Schicht des Mythos evident.

Ins Zentrum von Varèses schöpferischem Credo führt, wenn er die »pompiers de douze sons« verhöhnt³⁹ und systemkonformes Komponieren als »admission of impotence« taxiert,⁴⁰ sein antisystematischer Impuls. Dieser wird, wiederum ambivalent, durch den szientistischen Aspekt ausbalanciert, der Entdeckung und – tentativ – Systembildung impliziert. Aber wie bei Boulez eine umfassende Rationalität sich im surrealistischen Sog destruktiv auflädt, so daß ein System zugleich geformt und zerstört wird, verbindet sich die rationale Schicht bei Varèse mit einer »awkwardness«, die systemsprengend Schrägen und Asymmetrien ins Kunstwerk schmuggelt.⁴¹ Unter solchen Voraussetzungen entsteht der Mythos Varèse. Gerade in Zeiten, in denen Kunst nach präzisen Regeln leicht und vollständig erfaßbar scheint,

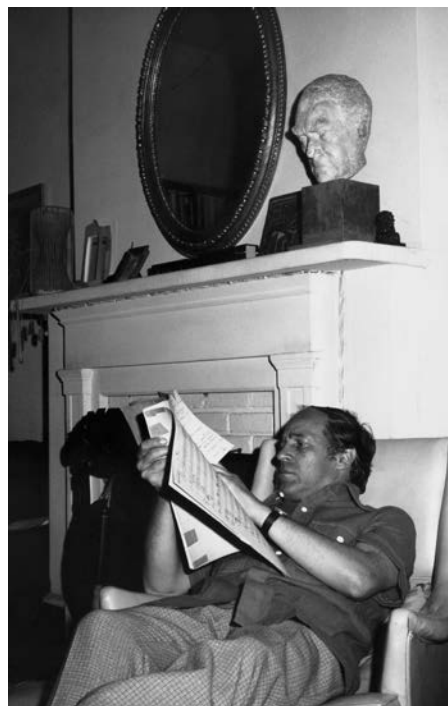


ABBILDUNG 3 Pierre Boulez zu Besuch an der Sullivan Street 188, New York (1973), Photo von Maryette Charlton

- 37 Vgl. hierzu die Ausführungen in M. MacDonald, *Varèse* (siehe Anm. 14), S. 216–241, hier S. 226, wo ein Brief Varèses an seine Frau vom 15. Juli 1930 zitiert wird: »Varèse asked Louise to prepare a draft scenario which he could turn over to them [scil. die vorgesehenen Librettisten Carpentier, Desnos und Ribemont-Dessaignes] for polishing. He demanded ›apocalyptic unity‹ and told her not to forget ›the aspect of returning to the primitive: pounding dance of fear, almost voodooistic prophetic cries, shaking, twitching, and the ending as grand as the heavens. Apocalypse. Apocalypse.‹«
- 38 Edgard Varèse, »Le destin de la musique est de conquérir la liberté«, in: *Liberté I* (1959), S. 276–283, hier S. 278.
- 39 Zit. nach I. Strawinsky und R. Craft, *Dialogues* (siehe Anm. 2), S. 109.
- 40 Varèse, in: Alan Rich, »Varèse is Waiting for the Audience«, in: *New York Herald Tribune* vom 28. März 1965, Magazin, S. 35.
- 41 So Varèse im Ausspruch: »I like a certain awkwardness in a work of art«; zit. nach I. Strawinsky und R. Craft, *Dialogues* (siehe Anm. 2), S. 109. Ähnlich hatte Goethe, als Schiller ihn im Briefwechsel über Wilhelm Meisters Lehrjahre dazu drängte, das Zufällige stärker zurückzunehmen, um die philosophische Idee des Bildungsromans mit größerer Klarheit hervortreten zu lassen, seinem Freund unter Hinweis auf einen »gewissen realistischen Tic« und eine »perverse Manier« im Brief vom 9. Juli 1796 geschrieben: »Es ist keine Frage, daß die scheinbaren, von mir ausgesprochenen Resultate viel beschränkter sind als der Inhalt des Werks, und ich komme mir vor wie einer, der nachdem er viele und große Zahlen übereinander gestellt, endlich mutwillig selbst Additionsfehler machte, um die letzte Summe, aus Gott weiß was für einer Grille, zu verringern.« *Der Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe*, hrsg. von Paul Stapf, München: Emil Vollmer, o. J., S. 176–178, hier S. 177.

- sprachlich und/oder ethnisch und/oder politisch zusammengehören; ferner:
beherrschte Massen (Grimm, XII/2, Sp. 453–470; Kluge, S. 768)
- Heer: geschlossene kriegerische Schar, Menge, Kriegsvolk, Schar (Grimm, IV/2, Sp. 751–754; Kluge, S. 299)
 - Troß: Gepäck, Bagage, Heergepäck; das dazugehörige Gesinde, Begleitmannschaft; allgemeiner Schar, Gefolge, Anhang (Grimm, XI/1,2, Sp. 1066–1069; Kluge, S. 742)
 - Schar: Menge, Heeresabteilung, Abteilung, Heerhaufen, Gefolge (Grimm, VIII, Sp. 2170–2176; Kluge, S. 625)
 - Meute: Koppel Hunde zur Hetzjagd, übertragen auch Rotte von Menschen (Grimm, VI, Sp. 2164)²

Begriff	Bezug auf Kollektiv	Zitatbeispiele (Auswahl)
Geschlecht	Götter Riesen Nibelungen Wälsungen	Wanderer zu Mime bzw. Mime zum Wanderer Siegfried, 1. Akt (Richard Wagner, <i>Gesammelte Schriften und Dichtungen</i> , Leipzig: Siegel, ⁴ 1907 [künftig: GS], Bd. 4, S. 102–105)
Stamm	Götter	Loge zu den Göttern Das Rheingold: »erstirbt der Götter Stamm.« (GS 5, S. 232)
Gelichter	Rheintöchter Götter	Alberich zu den Rheintöchtern Das Rheingold: »lüderlich schlechtes Gelichter!« (GS 5, S. 208) Alberich-Monolog Siegfried, 2. Akt: »ihr leichtsinniges, / lustgieriges / Göttergelichter« (GS 6, S. 129)
Gezücht	Rheintöchter Riesen	Alberich zu den Rheintöchtern Das Rheingold: »ihr treuloses Nickergezücht?« (GS 5, S. 208) Wotan zu Fricka Das Rheingold: »durch Vertrag zähmt ich / ihr trotzig Gezücht« (GS 5, S. 214)
Sippe	Hundings Verwandte und Bundesgenossen die Götter um Wotan	Hunding zu Siegmund Die Walküre, 1. Akt: »in Höfen reich hausen dort Sippen« (GS 6, S. 6f.) Alberich zu Hagen Götterdämmerung, 2. Akt: »mit der Götter ganzer Sippe« (GS 6, S. 210)
Volk	Nibelungen	Alberich zu den Nibelungen Das Rheingold: »Schmähliches Volk / ab das Geschmeide!« (GS 5, S. 240)

2 In dieser Passage der Wagnerschen *Walküren*-Dichtung, da Hundings Hunde und Sippen das Geschwisterpaar verfolgen, kommt die doppelte Bedeutung von »Meute« – hetzende Jagdhunde einerseits, eine hetzende Menschenrotte andererseits – in bildkräftig-metaphorischer Sprache zur Deutung. Vgl. Elias Canetti, *Masse und Macht*, München: Hanser, ²1976, Bd. 1, S. 49 ff., S. 101 ff.

Kreisfigur und performative Form Über den Kopfsatz von Beethovens Sonate op. 96

Erstdruck; Vortrag unter dem Titel »Der andere Beethoven oder Von der Leichtigkeit des Seins. Über den Kopfsatz der G-Dur-Sonate op. 96« gehalten im Rahmen eines von Stefan Litwin am Wissenschaftskolleg zu Berlin im Juni 2004 organisierten Symposions zum Thema »Der späte Beethoven«
In dankbarem Gedenken
an Menga Danuser

Zu den staunenswerten Phänomenen der Musikgeschichte gehört immer wieder die Unabhängigkeit der künstlerischen Imagination von den Lebensumständen eines Autors. Gustav Mahler komponierte seine »tragische« Symphonie, die Sechste, just 1903–1904, als alle äußeren Faktoren des Lebens einen glücklichen, erfolgreichen Menschen zeigen. Bei Beethoven gewinnt umgekehrt die Musik in den 1810er Jahren, als die persönliche Situation aus mancherlei Gründen sich krisenhaft zuspitzte, zuweilen eine Leichtigkeit, die in blankem Gegensatz zur psychischen Lage des Komponisten in jenen Zeiten steht. Damals entstand auch die Sonate in G-Dur für Klavier und Violine op. 96 – nicht Violine und Klavier, wie man oft liest –, deren Kopfsatz die folgenden Ausführungen gelten. Wie überhaupt der Radius musikalischer Charaktere, den Werke großer Komponisten ausmessen, viel breiter ist als die holzschnittartigen Floskeln, auf welche ihn die Mythen der Rezeptionsgeschichte reduzieren, so erscheint dieser Satz ganz anders als die Tonkunst jenes einsamen Kämpfers, der seine Musik mit Dynamik und Energie dem kulturellen Gedächtnis der Menschheit einschrieb.

Der Kopfsatz dieser wie andere gewichtige Werke dem Erzherzog Rudolph von Österreich gewidmeten und für ihn und den französischen Geiger Pierre Rode konzipierten Sonate¹ bezeugt eine weite Leichtigkeit des Seins, die Musik strömt frei, verzichtet auf alle Faktoren drangvoller Spannung. Sie hat Verwandtschaft mit jenen Werken des Übergangs zum Spätstil, die ein Lyrisches atmen und darum als nah bei Schubert empfunden werden – etwa der zweite

1 Die Sonate op. 96 wurde erstmals aufgeführt von Erzherzog Rudolph und Pierre Rode am 29. Dezember 1812 und ein weiteres Mal durch dieselben Interpreten am 5. Januar 1813, beide Male im Palais des Fürsten Lobkowitz in Wien. Zu den Quellen des Werkes vgl. Mary Rowen Obelkevich, »The Growth of a Musical Idea – Beethoven's Opus 96«, in: *Current Musicology* 11 (1971), S. 91–114; sowie Sieghard Brandenburg, »Bemerkungen zu Beethovens op. 96«, in: *Beethoven-Jahrbuch 1973/77*, hrsg. von Hans Schmidt und Martin Staehelin, Bonn: Beethoven-Haus, 1977, S. 11–25. Eine Faksimileausgabe bietet: Ludwig van Beethoven, *Sonate für Klavier und Violine G-Dur opus 96*, Faksimile nach dem im Eigentum der Pierpont Morgan Library New York befindlichen Autograph, München: Henle, 1977; mit einem Geleitwort von Martin Staehelin. Erst nach Abschluss des Manuskripts erschien der Beitrag von Andreas Meyer, »Naturlaut und Gestaltverlust. Zum ersten Satz von Ludwig van Beethovens Sonate für Klavier und Violine G-Dur op. 96«, in: *Ereignis und Exegese. Musikalische Interpretation. Interpretation der Musik. Festschrift für Hermann Danuser zum 65. Geburtstag*, hrsg. von dems., Camilla Bork, Tobias Robert Klein, Burkhard Meischein und Tobias Plebuch, Schliengen, Edition Argus, 2011, S. 364–376.

Phasen*	Takte	Tonfolge	Tonart und Struktur
1)	14f.	$cis^2 - d^2 - fis^2 - eis^2$	Tonart: Tonika fis, Viertongestalt: Beginn auf der Quinte**
	18f.	$dis^2 - e^2 - gis^2 - fisis^2$	Tonart: cis/gis
2)	26f.	$cis^1 - d^1 - fis^1 - eis^1$	Tonart: fis (Dominante)
	28f.	Cis – D / Fis – F	Beginn auf der Oktave der Dominante, anschließend Lagentausch mit Modulation nach a
	30f.	$e^1 - f^1 - a^1 - gis^1$	Tonart: a (Dominante)
	32f.	E – F / A – As	Sequenz von T. 26–29 in Oberterz
	34f.	$g^1 - as^1 - c^2 - h^1$	Tonart: c (Dominante) weitere Sequenz, gleichzeitig Stimmkreuzung und Beginn einer weiteren Gestalt in Engführung (T. 35 f.)
	35f.	$fis^2 - g^2 - h^2 - ais^2$	innerhalb Modulationsgang Überleitung in absteigende Quintschrittsequenz; Beginn mit der VII. Stufe von G (über Orgelpunkt)
38–41		$b^1 - a^1 - cis^2 - d^2$	Tonart: D augmentierte Krebsumkehrung der Viertonfigur; die Stimmkreuzung von Takt 35 (dort Beginn mit $fis^2 - g^2$) wird nach denselben Tönen ($g^2 - fis^2$) in Takt 38 rückgängig gemacht
	42f.	$fis^1 - eis^1 - cis^1 - d^1$	Tonart: fis Umkehrung, Beginn auf Grundton (fis); Viertonfigur in Mittellage, Wiederaufnahme des Sequenzmodells von T. 36
50f.		$e^1 - eis^1 - a^1 - gis^1$	Tonart: A, dann Kadenz nach fis-Moll, verschleiert dadurch, daß die Figur in einer Mittelstimme ist und obendrein der Schritt vom zweiten zum dritten Ton im liegenden Akkord impliziert ist
	64f.	$cis^2 - d^2 - fis^2 - eis^2$	von T. 64 bis zum Ende über einem Orgelpunkt der Tonika fis:
4)	66f.	$h^1 - cis^2 - e^2 - dis^2$	Wiederkehr des Themas (T. 14 ff.) im Sinne einer expandierenden
	68f.	$ais^1 - h^1 - d^2 - (h^1) [cis^2]$	Schlußpartie
	72f.	$cis^1 - d^1 - fis^1 - eis^1$	Viertonfigur und Harmonik wie zuvor, Figuration aber ausgreifender, in Mittellage mit veränderter Phrasierung
	74f.	$h - cis^1 - e^1 - dis^1$	
	76f.	$ais - h - d^1 - (h) [cis^1]$	Maggiore-Schluß mit Moll-Subdominante, weiterhin über Orgelpunkt der Tonika fis
	81f.	nur noch D – Cis	Liquidation der Viertonfigur zur Krebsgestalt des Anfangsintervalls $cis^2 - d^2$ (Sexte zu Quinte über Fis), als Abspaltung von der zuletzt erklingenden Figur

* Die Numerierung erfasst die Hauptphasen des Klavierstücks, bei denen die primäre Tongruppe in der anfänglichen Konstellation wiederkehrt.

** Diese Angabe nennt die Relation zwischen der Höhe des ersten Tons der viertönigen Grundgestalt in Bezug auf die jeweils zugrunde liegende Tonart; hier also die Quinte cis^2 innerhalb der Tonart fis-Moll.

Komponieren, welches die permutativen Möglichkeiten innerhalb der Gattungsgrenzen eines tonalen Klavierstücks ausschöpft. Dabei werden die Grundgestalt-Permutationen in eine zusammenhängende, individuelle Form umgeschmolzen, innerhalb derer der Additionscharakter der Sektionen zurücktritt, ohne völlig zu verschwinden. Introduction, Wiederkehr und Schluß(-Coda), zentrale Stationen der musikalischen Form, werden aus ein und demselben Material heraus variativ entwickelt: Der rhapsodisch-introductorische Gestus der Figurationen, mit dem sich die Grundgestalt in den Anfangstakten (Takt 1–13) vor ihrem erstmalig integralen Erklingen in den Takten 14 f. ankündigt, nimmt bei deren

matischen Gedanken IV unmittelbar erkennen, doch war die Beziehung in einem früheren Stadium des Kompositionsprozesses sogar noch inniger geplant gewesen, wie eine von Kutsche/Wilhelm mitgeteilte Skizze belegt, deren rhythmische Fassung bis zum vierten Takt völlig mit dem Gedanken IV (Takt 26 f.) und dessen Kopfmotiv-I-Variante übereinstimmt:

ABBILDUNG 3 Richard Strauss,
Skizze zu den *Metamorphosen*



Auch im Seitensatzkomplex treten weitere Figuren und Motive ab Takt 95 auf, am bedeutungsvollsten vielleicht die synkopierte Gestalt in Takt 99 f., worin der fallende Gang des Motivs II vom Herb-Traurigen ins Spielerisch-Versöhnliche umgebildet erscheint:

ABBILDUNG 4 Richard Strauss,
Metamorphosen, T. 99 f.



Wenn die bisherigen Ausführungen den – schiefen – Eindruck erweckt haben sollten, der von Strauss komponierte *Metamorphosen*-Prozeß sei nichts als ein bei ihm in dieser Strenge sonst kaum anzutreffender thematischer Deduktionszusammenhang, so zeigen spätestens die beiden wichtigsten thematischen Gestalten der dritten Themengruppe (Beispiele VI, VII) größere Eigenständigkeit und, wenn überhaupt, eine losere Verknüpfung mit früheren Materialien. Der Beginn dieser Themengruppe in Takt 134 beruht auf der Kombination des Motivs II mit einem neu eingeführten Entwicklungsmotiv VI in der ersten Violine, einem Motiv, dessen prägnante Quartschritte an das Kopfmotiv I erinnern mögen, ohne sich nach Art einer Grundgestaltvariante spezifisch daraus herzuleiten. Sein viertöniger Motivkern $h^1 - e^1 - f\sharp^1 - g^1$ verweist aufgrund einer Kontinuität unterhalb der eigentlich thematischen Ebene auf eine pendelnde Figur, die im Seitensatz überaus häufig aufgetreten war: jene Formel $dis^1 - f\sharp^1 - e^1 - d^1$ (erstmalig Takt 83 f.), die transponiert beim Übergang zum dritten Themenkomplex wiederum so gedrängt sich meldet, daß Motiv VI – unter Vergrößerung des Motivbeginns von der Terz zur Quinte – als ihre Umkehrung sinnvoll gehört werden kann. Die aus dem e-Moll-Anfang dieses Komplexes zu jubelnder Emphase emporsteigende *Appassionato*-Melodie in der Varianttonart, der Hauptregion der dritten Themengruppe, scheint in dem charakteristischen Zwiesgespräch der Imitationen zwischen Solovioline und -cello (ab Takt 144) aus genuiner Erfindung zu erwachsen, doch muß darauf aufmerksam gemacht werden, daß der charakteristische Auftakt mit dem zwischen Leit- und Zielton eingeschobenen frei anspringenden Vorschlag (Takt 144) als Figur bereits in der ersten Themengruppe (in Takt 67 nämlich) eingeflochten war und sich der plötzlich aufblühende E-Dur-Melodien-schwung wenigstens in diesem fernen Sinn als vermittelte Unmittelbarkeit begreifen läßt.

Wenn wir an dieser Stelle unserer Betrachtung innehalten und im Rückblick auf die gesamte »Exposition« der drei Themengruppen (bis Takt 212 also) fragen, worin ihre wichtigste Besonderheit gegenüber den Modellen der Tradition bestehe, so dürfte diese erstens in der Mehrdeutigkeit der tonalen Disposition liegen, welche über die Grundpfeiler der

einem Zitat der analogen Partie des Kopfsatzes endet – es handelt sich um eine aus dem Motiv *f–e*–des erwachsene ruhige Kadenzierung zur Durparallele F-Dur –, gelangt auch hier im Sinne einer zäsurierenden Öffnung zur Durchführung ein Funktionsmoment zum Tragen; gleichzeitig wird der Blick retrospektiv auf den Kopfsatz zurückgelenkt, der Hörer mithin auf die nachfolgenden Zitate vorbereitet.

Der Anfang der Durchführung, der zu ihrem Kern mit der imitatorischen Verarbeitung des viertönigen Zentralmotivs ab Takt 119 hinleitet (Takt 103–119), ist mit drei Zitaten aus früheren Sätzen in einer Weise gestaltet, welche die Bezeichnung »Zitat-Montage« rechtfertigte:

ABBILDUNG 8 Max Reger,
Klavierquartett d-Moll op. 113,
4. Satz, T. 103–109 und
T. 117–121 (Violine)

Als erstes tritt – wie aus der Erinnerung – ein transformiertes Melodiezitat des Seitensatzbeginns aus dem Kopfsatz des Werkes auf (IV, Takt 103–106 entspricht I, Takt 54f. oder Takt 96f.), wobei hier, angesichts der starken Veränderung des Gebildes, dessen Identität allein die diastematische Struktur wahrt, die Zitattechnik als Thementransformation erscheint. Die anschließende Dreitakt-Phrase (IV, Takt 107–109), eine Agitato-Phrase mit aufsteigendem Gestus, entstammt dem dritten Satz (III, Takt 17f.). Eröffnete sie dort den dialogisierenden, freien Mittelteil, so verbindet sie sich hier mit der vorangehenden Passage zu einer syntaktisch zusammenhängenden, wenngleich aus gegensätzlichen Charakteren (*espressivo* versus *agitato*) zusammengesetzten, modulierenden Struktur. Die neu gestiftete Zusammengehörigkeit ursprünglich völlig disparater Phrasen – sie drängt übrigens die Ausgangskontexte der Zitate in den Hintergrund – wird bekräftigt durch eine (in der Tonhöhe leicht abgewandelte und durch die Klavierfiguration bereicherte) Wiederholung als Sequenz.²⁴ Als drittes Zitat dieses Durchführungsbeginns taucht dann (Takt 117–119) erneut jener doppelt aufsteigende Quartsprung aus dem Seitensatz des Kopfsatzes auf, der bereits im dritten Satz als Zitat eine Rolle gespielt hatte. Hier freilich ist seine Funktion deutlicher, wohl auch überzeugender: Der doppelt aufsteigende Quartsprung antizipiert, durchaus analog zur Reprisenvorbereitung im ersten Satz, in umgekehrter Bewegungsrichtung jene zentrale Intervallkonstellation des Satzes – und des Werkes insgesamt –, welche unmittelbar anschließend den Kern der Durchführung im Finale bildet.

Weil die Zitate im Finale, im Unterschied zu den Binnenzitaten innerhalb des Kopfsatzes, thematische Gebilde von Gewicht umfassen und überdies meist mit Verfahren der Thementransformation verknüpft sind, erscheinen sie hier weniger als Resultat spontaner Formung denn als Ergebnis eines kalkulierten Formdenkens. Gleichwohl hat die Art und Weise, in

24 Wie mehrere andere Abschnitte des Werkes erhielt auch dieser Teil seine endgültige Gestalt erst im Zuge des letzten Arbeitsganges im Regerschen Kompositionsprozeß: bei der Vortragsbezeichnung. Nach Takt 109 waren ursprünglich vier Takte, nach Takt 116 ein Takt komponiert, die durch rote Streichung im Partitur-Autograph eliminiert worden sind.

Den Titel des Zyklus nach Gedichten Robert Lowells *In Sleep, in Thunder* hat Carter, wie die in der Paul Sacher Stiftung vorhandene Erstaussgabe des Werkes von 1981 zeigt, erst spät gewählt, indem er in dieser Quelle die ursprüngliche Überschrift »Spring Moved to Summer« mit rotem Stift kanzellierte und den endgültigen Titel darüberschrieb. In »Dolphin«, dem Anfangsgesang dieses Werkes, hat Carter ein Gedicht komponiert, das in dem gleichnamigen Gedichtzyklus Lowells am Schluß steht, so daß durch diese Umstellung eine Funktionsverschiebung stattfindet.¹² Der Text des Gedichtes lautet:

Dolphin

My Dolphin, you only guide me by surprise,
a captive as Racine, the man of craft,
drawn through his maze of iron composition
by the incomparable wandering voice of Phèdre.
When I was troubled in mind, you made for my body
caught in its hangman's-knot of sinking lines,
the glassy bowing and scraping of my will ...
I have sat and listened to too many
words of the collaborating muse,
and plotted perhaps too freely with my life,
not avoiding injury to others,
not avoiding injury to myself –
to ask compassion ... this book, half fiction,
an eelnet made by man for the eel fighting –
my eyes have seen what my hand did.

Delphin

Mein Delphin, du leitest mich nur durch Überraschung,
als Gefangenen wie Racine, den Mann des Könnens,
durch seinen Irrgarten aus eiserner Komposition gezogen
von der unvergleichlichen irrenden Stimme der Phaedra.
Als ich im Geist verwirrt war, stürztest du dich auf meinen Körper,
gefangen in seiner Henkerschlinge aus sinkenden Linien,
auf das gläserne Kratzfußemachen meines Willens ...
Ich habe dagesessen und allzuvielen Worten
der mitarbeitenden Muse zugehört,
und bin vielleicht allzu leichtfertig mit meinem Leben umgegangen,
Verletzungen anderer nicht vermeidend,
Verletzungen meiner selbst nicht vermeidend,
um Mitleid zu erbitten ... dieses Buch, halb Fiktion,
eine Aalreuse vom Menschen für den kämpfenden Aal gemacht –
meine Augen haben gesehen, was meine Hand getan hat.

Die Ansprache »Mein Delphin« gilt der dritten Ehefrau des Dichters, Caroline Blackwood, mit der Lowell Anfang der 1970er Jahre nach Großbritannien gegangen war, seine zweite Frau, die Schriftstellerin Elizabeth Hardwick, auf welche sich wohl der Passus von der »collaborating muse« bezieht, in New York zurücklassend.¹³ In diesem Gedicht wird ein zentrales Moment der Lowellschen Kunst, jedenfalls ihrer späteren Ausprägung, eingefangen: ihr Verschränktheit mit dem aktuellen Leben des Dichters, mit der biographisch-gesellschaftlichen Wirklichkeit. *Life Studies* heißt denn auch der Titel des Buches, das Lowell 1959 berühmt gemacht hatte. Die freie Gestaltung des Lebens – »I have [...] plotted perhaps too freely with my life« – ist in die Sprachgestaltung eingegangen, wobei die brüske Folge der Bilder durch eine gewisse formale Strenge ausbalanciert wird.

Gleichwohl sah sich Carter veranlaßt, dem Fluß der Lowellschen Dichtung nachzugeben und eine Art »informelles Komponieren« anzustreben.

- 12 Vgl. Egbert Faas, »Robert Lowell«, in: *Amerikanische Literatur der Gegenwart in Einzeldarstellungen*, hrsg. von Martin Christadler, Stuttgart: Kröner, 1973, S. 523 ff. Vgl. zum Gedicht *The Dolphin* den von Eleanor von Auw Berry geschriebenen Artikel »Robert Lowell«, in: *Critical Survey of Poetry. English Language Series*, hrsg. von Frank N. Magill, Englewood Cliffs, NJ: Salem Press, 1982, Bd. 1, S. 1783 ff., v. a. S. 1797 f. In der ersten zum Verkauf gelangten Auflage der Partitur aus dem Jahre 1984 (Hendon Music / Boosey & Hawkes H.P.S.979) ist der Titel irrtümlicherweise im Plural (»Dolphins«) geschrieben. Das Werk wurde 1981 als Komposition vollendet und am 26. Oktober 1982 in London uraufgeführt.
- 13 Vgl. hierzu im weiteren David Schiff, »*In Sleep, in Thunder* – Elliott Carters Portrait of Robert Lowell«, in: *Tempo* 142 (September 1982), S. 2–9.

ABBILDUNG 7 Textausschnitt aus Elliott Carters *Syringa* (mit der Dichtung Ashberys und der Textcollage aus altgriechischen Fragmenten)

Aus:
Ashbery: *Syringa*

...
To which Orpheus, a bluish cloud with white contours,
Replies that these are of course not regrets at all,
merely a careful, scholarly setting down of
Unquestioned facts, a record of pebbles along the way.
And no matter how all this disappeared,
Or got where it was going, it is no longer
Material for a poem. Its subject
Matters too much, and not enough, standing there helplessly
White the poem streaked by, its tail afire, a bad
Comet screaming hate and disaster, but so turned inward
That the meaning, good or other, can never
Become known. The singer thinks
Constructively, builds up his chant in progressive stages
Like a skyscraper, but at the last minute turns away.
The song is engulfed in an instant in blackness
Which must in turn flood the whole continent
With blackness, for it cannot see. The singer
Must then pass out of sight, not even relieved
Of the evil burthen of the words.
...

Deutsche Übersetzung der Ashbery-Passage

...
Worauf Orpheus, eine bläuliche Wolke mit weißen Rändern,
antwortet, daß dies natürlich überhaupt gar keine Klagen seien,
nur eine sorgfältige, gelehrte Aufzeichnung von
unbestrittenen Tatsachen, eine Aufzeichnung der Kieselsteine am Weg.
Und ganz gleich, wie alles dies verschwand
oder dorthin gelangte, wohin es unterwegs war, es ist nicht mehr
Stoff für ein Gedicht. Dessen Thema
ist zu bedeutend, und nicht bedeutend genug, steht hilflos da,
während das Gedicht vorbeirast, mit feurigem Schweif, ein Unheils-
Komet, Haß und Zerstörung schreiend, aber so
nach innen gewandt,
daß die Bedeutung, gut oder nicht, niemals bekannt
werden kann. Der Sänger denkt konstruktiv,
baut seinen Gesang auf in fortschreitenden Stufen,
wie einen Wolkenkratzer, aber in der letzten Minute wendet er sich ab.
Das Lied ist auf der Stelle von Dunkelheit umhüllt,
die ihrerseits den ganzen Kontinent mit Dunkelheit überfluten muß,
denn es kann nicht sehen. Der Sänger
muß dann aus dem Blick verschwinden, nicht einmal befreit
von der bösen Bürde der Worte.
...

Textcollage:
(im Original altgriechisch)

...
All things move (change)
You cannot step twice
in the same stream.

What is
is like the current
of a river ...

Soon, clearly and sweetly, he played
on his lyre, he sang in solemn song,

accompanied his voice beautifully, singing,
of the immortal gods and dark earth,
how the first was born,

and how a task was allotted to each.
— e —,
Me-, Memory,
indeed, was the first
of the gods he honored,
singing of the Mother of the Muses ...
...

Handwritten musical score for Arnold Schönberg's "Fünf Orchesterstücke op. 16 (1909)". The page is numbered 37 in the top right corner. It features multiple staves for various instruments including Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Klar.), Bassoon (Fag.), Horn (Horn), Trumpet (Tromp.), Trombone (Tromb.), and Percussion (Perc.). The notation is dense and complex, characteristic of Schönberg's atonal style. There are handwritten annotations in red ink on the right side of the page. At the bottom right, the date "18/7.1909" is written, along with a page number "45" and a signature "Schönberg".

ABBILDUNG 1 Arnold Schönberg, Fünf Orchesterstücke op.16 (1909), Partitur, Tinte, S. 35

The image shows a page of handwritten musical notation for 'Dimensioni III' by Bruno Maderna. The score is written in ink on aged paper and is divided into two systems, numbered 38 and 39. The instruments listed on the left include Oboe (OB.), Flute (FL.), Clarinet (ESKL., KL.), Bassoon (BSKL., Fg.), Horn (HR.), Trumpet (TR.), Percussion (POS.), Arpa (ARPA I, II), Celeste (CELESTE), Violini (VIOLINI), Vle (Viola), Cello (CELLI), and Bass (BASSI). The notation is dense, featuring many triplets and complex rhythmic patterns. Performance instructions are written in large, bold letters, such as 'TUTTI MOLTO PP E LEGATO!' and 'TUTTI MOLTO f E SECCO!'. There are also some handwritten annotations in blue ink, including 'VBR' and 'MRS'. The page is marked with large black numbers '5' and '6' on the left and right sides respectively.

ABBILDUNG 2 Bruno Maderna, Dimensioni III für Flöte und Orchester (circa 1962/63), Partiturreinschrift (Filzstift), S. [15]