

[stimmə]

DAS STUDENTISCHE
MUSIKWISSENSCHAFTSMAGAZIN

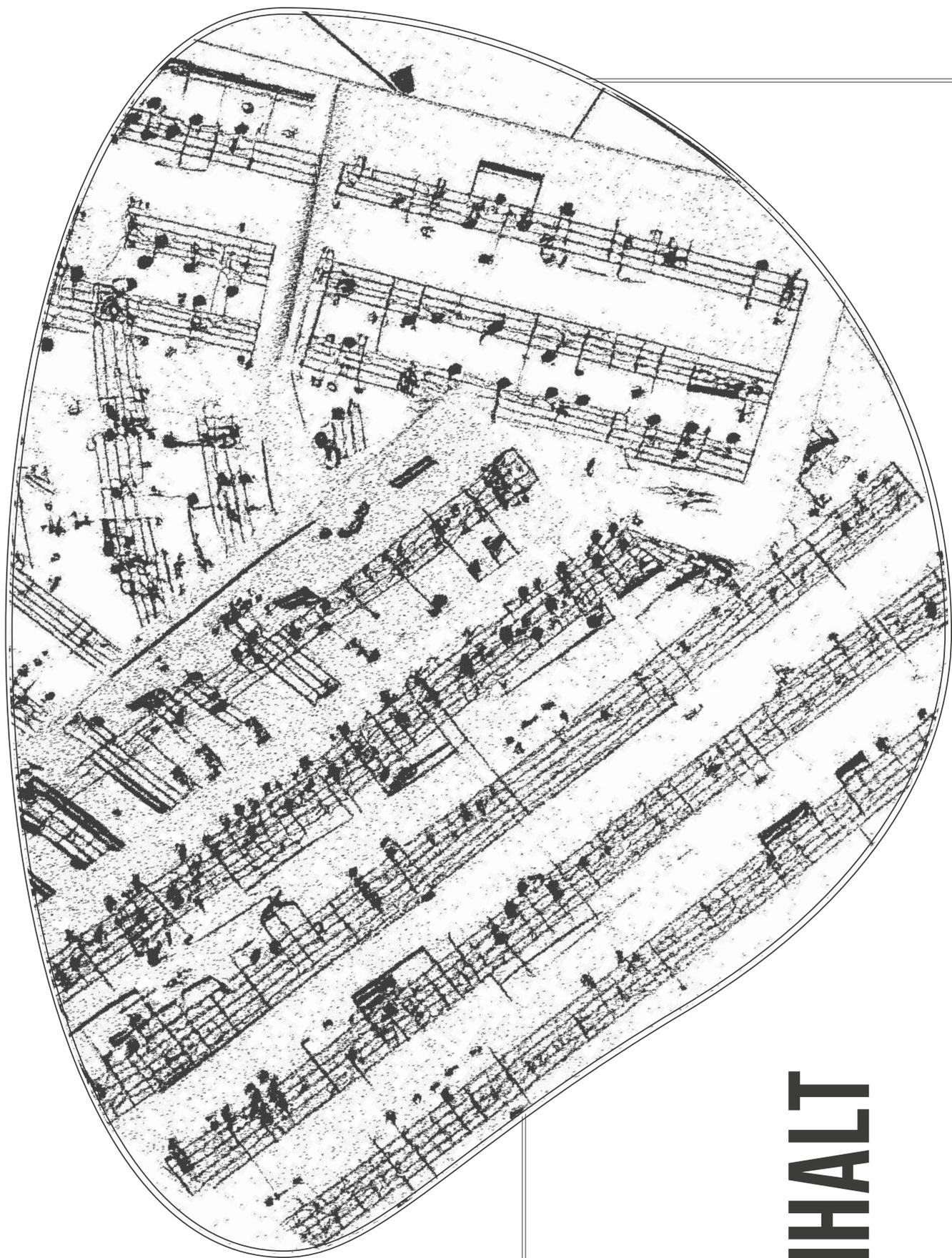
AUSGABE 3

IMPRESSUM

StiMMe – Das studentische Musikwissenschaftsmagazin

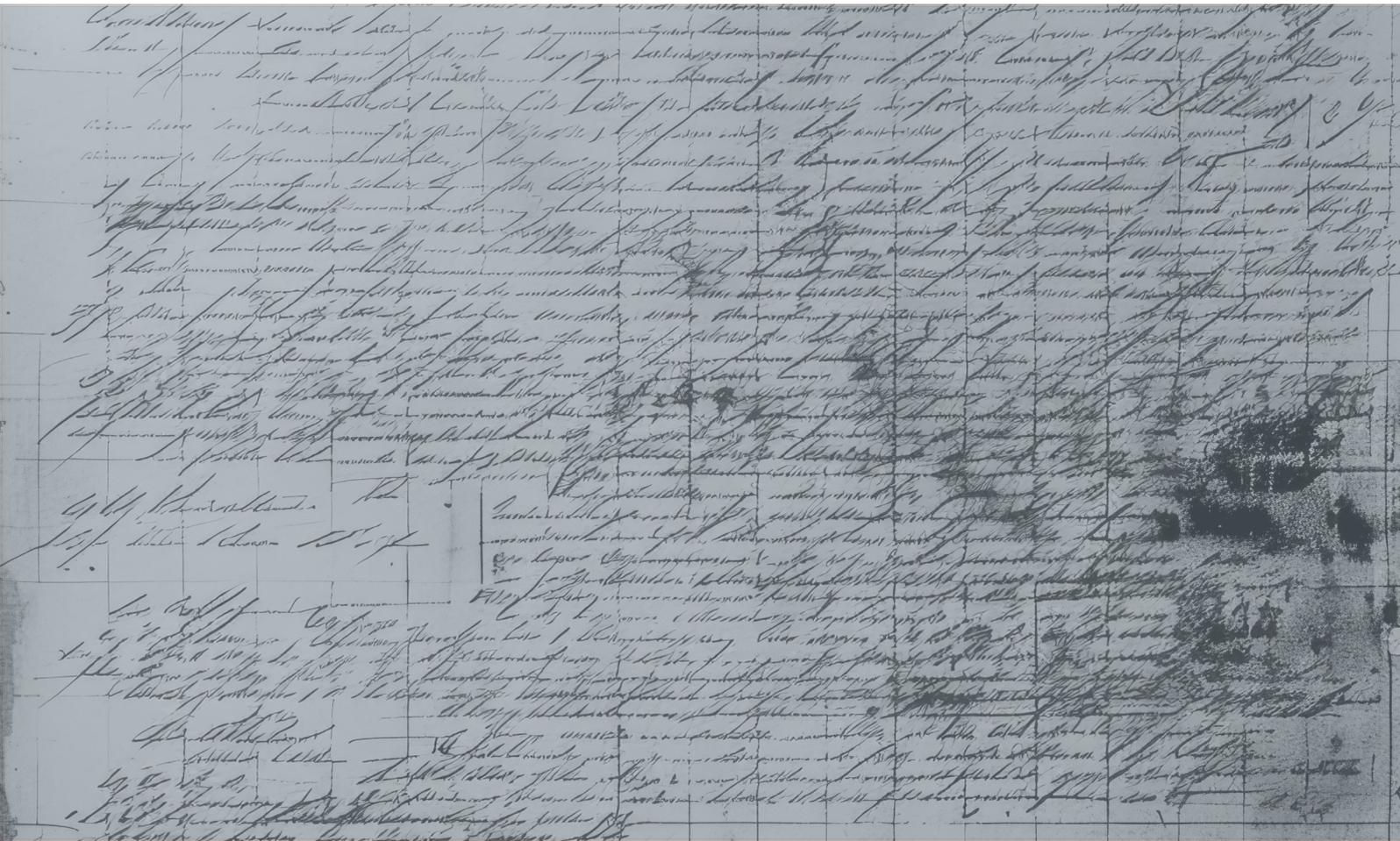
stimme.journals.qucosa.de

Herausgeber	Dachverband der Studierenden der Musikwissenschaft e. V. % Universität Leipzig, Institut für Musikwissenschaft Neumarkt 9–19, Aufgang E 04109 Leipzig www.dvsm-verband.de
Rechtssitz	Oldenburg
Vorstand	Till Jonas Umbach (Vorsitzender) Samuel Glowka (Geschäftsführer) E-Mail: vorstand@dvsm-verband.de
Redaktion	Noomi Bacher, Giulio Biaggini, Véronique Braquet, Mareike Fahr, Karl Frenzel, Nikolas Georgiades, Hermann Gläßer, Flavia Hennig, Anne-Sophie Hornung, Joep Janssens, Florian Klein, Lilian Linz, Bea Mayer, Felisa Mesuere, Maya Oppitz, Tamina Pamir, Francesca-Maria Raffler, Sebastian Pstrokonski-Komar, Rebekka Sandersfeld, Killian Scholla E-Mail: info@stimme-magazin.de
Wissenschaftlicher Beirat	Prof. Dr. Barbara Alge, Prof. em. Dr. Andreas Haug, PD Dr. Birgit Heise, Prof. Dr. Jan Hemming, Prof. Dr. Gregor Herzfeld, Prof. Dr. Dorothea Hofmann, Prof. Dr. Dominik Höink, Prof. Dr. Anne Holzmüller, Prof. Dr. Tiago de Oliveira Pinto, Jun.-Prof. Dr. Anna Schürmer, Prof. Dr. Clemens Wöllner, PD Dr. Felix Wörner
Autor:innen dieser Ausgabe	Luis Cuypers, Nikolas Georgiades, Marie-Luise Hartmann, Erika Mayorga, David Florian Müller, Cornelia Picej, Sebastian Pstrokonski-Komar, Neo Lokabur Reese, Christoph Schuller, Celine Voigt
Layout und Design	Katharina Meding Bilder: Adobe Stock
Notensatz	Noomi Bacher, Luis Cuypers, Cornelia Picej
Distribution	musiconn.publish  Sächsische Landesbibliothek Staats- und Universitätsbibliothek Dresden Zellescher Weg 18 01069 Dresden Ansprechpartner: Dr. Christian Kämpf Tel.: +49 351 4677-311 E-Mail: christian.kaempf@slub-dresden.de
Erscheinungsweise	Eine Ausgabe pro Jahr, Open Access Jahrgang 3, 2025 ISSN: 2941-3621



INHALT

Editorial	6
Was ist queer an <i>Queer Musicology</i>?	8
<i>von Neo Lokabur Reese</i>	
Entwurf einer Analyse­methode für vieltönige Klänge und deren Anwendung auf den 1. Satz von Alberto Ginasteras Konzert Nr. 1 für Violoncello und Orchester op. 36	20
<i>von David Florian Müller</i>	
„[Der] wahre Skrjabin zeigt sich“ – Aleksandr Skrjamins 3. Sonate fis-Moll op. 23 als Vorboten späterer Entwicklungen	34
<i>von Cornelia Picej</i>	
Klingende Fortschrittskritik: Karl Amadeus Hartmanns <i>Gesangsszene für Bariton und Orchester zu Worten aus „Sodom und Gomorrha“</i> von Jean Giraudoux	54
<i>von Christoph Schuller</i>	
„Heute Abend werden wir weiß sein“: Identitätskonstruktionen im Villancico de Negros der spanischen kolonialen Neuen Welt der Frühen Neuzeit	74
<i>von Erika Mayorga</i>	
Die Generalbassdidaktik in der <i>Partitura</i>-Tradition. Didaktische Analyse und Kommentar der acht <i>Exercitia</i> von Johann Baptist Samber	102
<i>von Luis Cuypers</i>	
Rezension – Gruhn, Wilfried: <i>Hören als Handeln. Eine neurophysiologische Theorie der musikalischen Wahrnehmung</i>	138
<i>von Marie-Luise Hartmann</i>	
Rezension – Nowak, Adolf: <i>Musikästhetik. Einführung – Geschichte – Probleme</i> (= Kompendien Musik 13)	140
<i>von Sebastian Pstrokowski-Komar</i>	
Interview mit Celine Voigt, Masterstudentin, „Musikwissenschaft: Kulturen der Musik im historischen, medialen und globalen Kontext“	142
<i>Interview geführt von Nikolas Georgiades</i>	
Call for Papers	146
Calls for Contributions	148



EDITORIAL

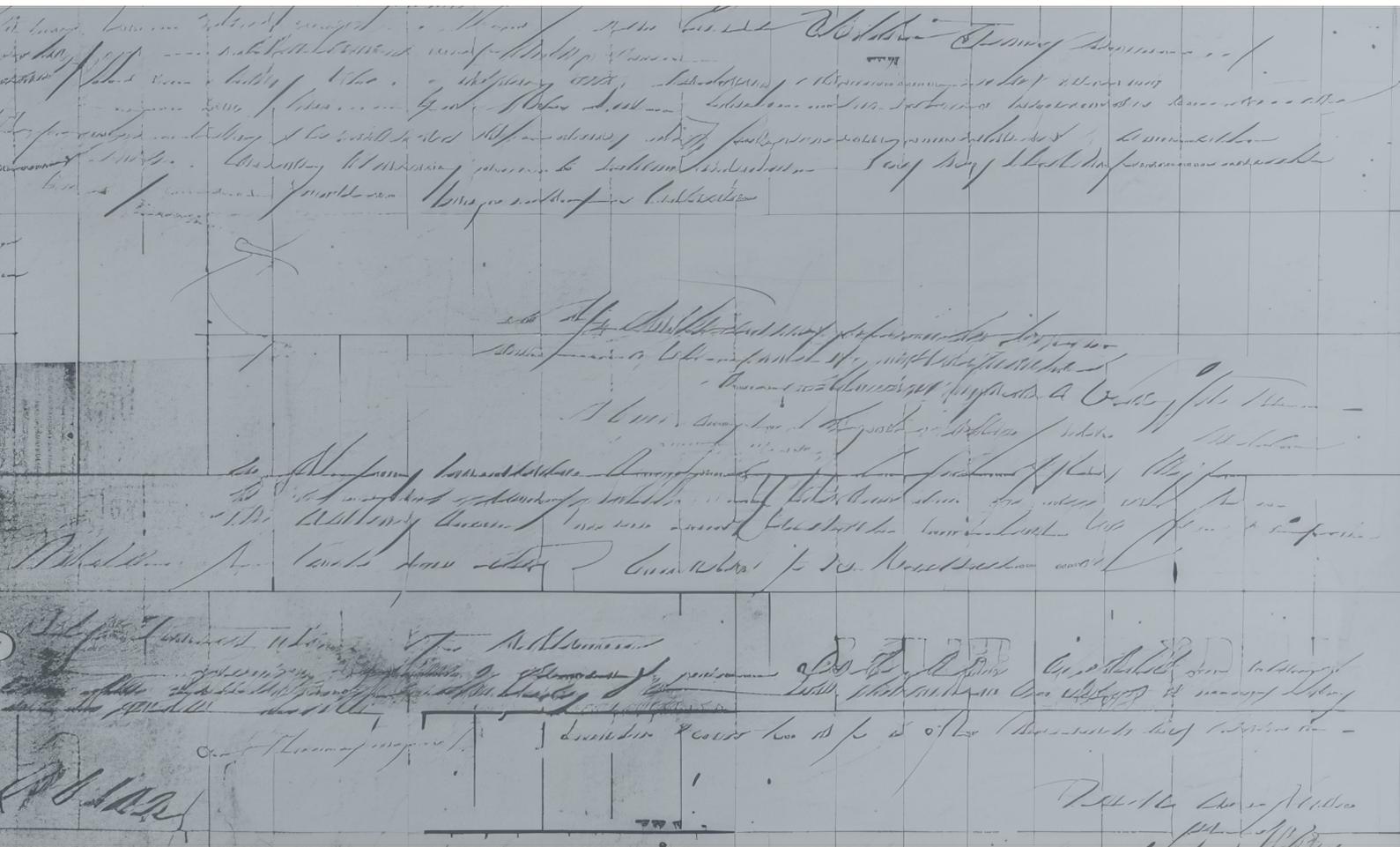
LIEBE LESER:INNEN

mit dem Erscheinen der 3. Ausgabe von StIMMe können auch wir behaupten: Aller guten Dinge sind (mindestens) 3! Mit 6 Artikeln bildet die diesjährige Ausgabe in ihrem Umfang eine Besonderheit. Wir sind als Redaktion ungemein beeindruckt, wie viele qualitätvolle und inhaltlich vielfältige Einreichungen uns für diese Ausgabe erreicht haben. Dabei hat uns das große Angebot in dieser Ausgabe auch an unsere Grenzen gebracht, steigt doch der redaktionelle Aufwand mit jedem veröffentlichten Artikel maßgeblich. Dennoch sind wir stolz, diese Ausgabe gemeistert zu haben und mit unseren Aufgaben gewachsen zu sein!

2025 feiern wir ein besonderes Instrument des Jahres: die Stimme, Namenspatronin

unseres studentischen Musikwissenschaftsmagazins StIMMe. Wenngleich diese Ausgabe nicht inhaltlich im Zeichen der Stimme steht, so steht unser Magazin doch allgemein im Zeichen studentischer Stimmen, denen wir im etablierten musikwissenschaftlichen Forschungskontext Raum geben und Gehör verschaffen möchten.

Damit die Veröffentlichung eines Magazins wie StIMMe überhaupt möglich ist, braucht man ein starkes Team, das vor allem in stressigen Arbeitsphasen gut zusammenhält. An dieser Stelle möchten wir uns von Herzen beim Redaktionsteam von StIMMe bedanken, für die Zeit, für die Mühe, für die Sorgfalt, für die Motivation und für die Ausdauer.



Dass nun, fast dreieinhalb Jahre nachdem das erste Redaktionstreffen stattfand, nur noch wenige Mitglieder des Gründungsteams mit an Bord sind, verwundert vielleicht nicht. Dass jedoch weiterhin eine Redaktion mit voller Überzeugung am Werk ist, zeigt, dass StIMMe nachhaltig einen Platz in der musikwissenschaftlichen Landschaft gefunden hat. Dank gilt daher allen, die StIMMe auf der bisherigen Reise begleitet haben, allen voran Jakob Uhlig, der das Projekt initiiert hat und von dem wir die Redaktionsleitung übernommen haben.

Auch in unseren Sparten „Rezensionen“ und „Zukunftsperspektiven“ gab es einen kleinen Umbruch, da wir nun das ganze Jahr über Beiträge annehmen und bei letzterer unser Konzept um Einreichungen außerhalb der Redaktion erweitert haben. Dieses Mal findet ihr zwei informative Rezensionen von Marie-Luise Hartmann und Sebastian Pstrokonski-Komar, während Celine Voigt uns den Masterstudiengang mit Schwerpunkt

Musik Integrativ der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg näherbringt.

Auch unsere Artikel decken wieder eine Vielfalt von Themen ab: David Florian Müller entwirft eine „Analysemethode für vieltönige Klänge“, Cornelia Picej untersucht Skrjabins 3. Sonate in fis-Moll „als Vorboten späterer Entwicklungen“ und Neo Lokabur Reese widmet sich der Frage nach einer queeren Methodik der *Queer Musicology*. Weiter befasst sich Christoph Schuller mit Karl Amadeus Hartmann und einer „klingenden Fortschrittskritik“, Erika Mayorga analysiert „Identitätskonstruktionen im Villancico de Negros“ und Luis Cuyppers bringt uns Johann Baptist Sambers „Generalbassdidaktik“ näher.

Wir wünschen Euch allen viel Vergnügen beim Lesen!

**NIKOLAS GEORGIADES UND FLAVIA HENNIG
FÜR DIE REDAKTION**

WAS IST QUEER AN *QUEER MUSICOLOGY*?

VON NEO LOKABUR REESE

ABSTRACT

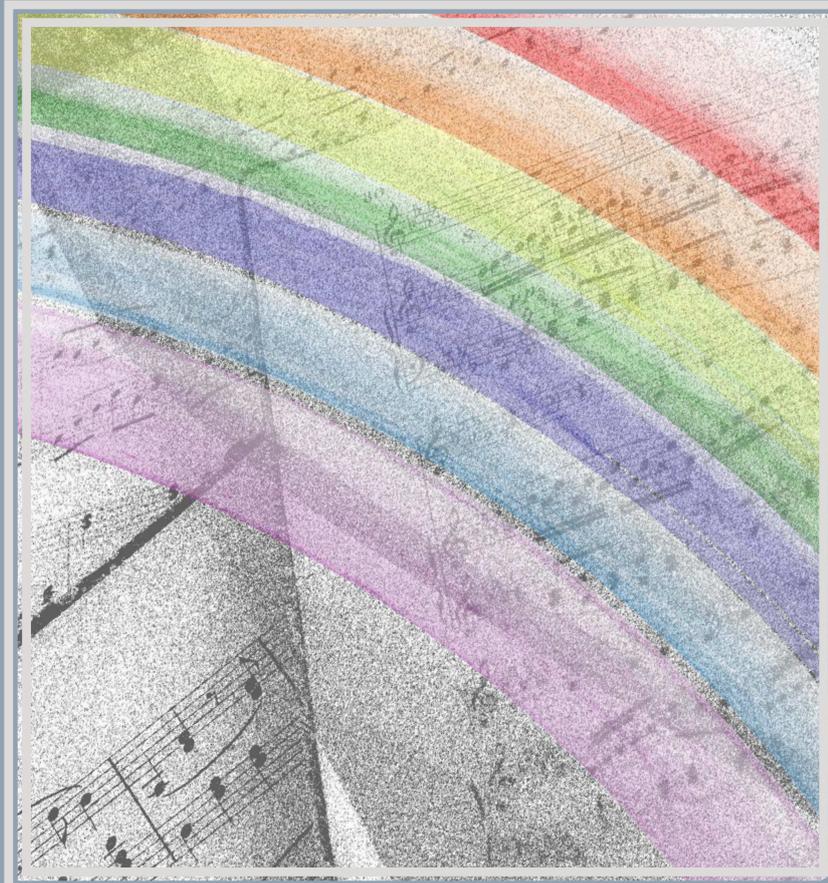
Ziel dieses Beitrags ist es, anhand der Analyse von Beispielen und Gegenbeispielen zu zeigen, dass queere Methodik essenziell dafür ist, um die *Queer Musicology* zu queeren. Ich arbeite zunächst den rebellischen, fluiden und dekonstruierenden Charakter von *queer* heraus, der sich gegen Konzepte wie Normativität und disziplinäre Gleichförmigkeit wendet, und formuliere eine eigene Arbeitsdefinition. Darauf folgend zeige ich beispielhaft, wieso normalisierende Herangehensweisen nicht queer sind, um daraufhin auf queere Methoden, wie die Kanonkritik, die Autoethnografie und die Scavenger-Methode, aufmerksam zu machen. In einem Fazit schließe ich, dass es die queere Methodik (in Kombination mit der Untersuchung eines queeren Objekts) ist, die eine *Queer Musicology* queert, und appelliere schließlich an eine radikalere Auslegung des Wortes *queer* und folglich queerer Methoden. Abschließend gebe ich einen Ausblick über Möglichkeiten weiterführender Forschung im Bereich der *Queer Musicology*.

NEO LOKABUR REESE

Neo Lokabur Reese (er/ihm) studiert zurzeit im Bachelor die Fächer Musikwissenschaft und Kulturanthropologie / Europäische Ethnologie an der Georg-August-Universität Göttingen. Seit dem Sommersemester 2024 arbeitet er dort außerdem als Tutor für das Musikwissenschaftliche Seminar. Er hat während seines bisherigen Studiums eine Leidenschaft für kulturwissenschaftliche Recherche und für das Schreiben über Musik entwickelt. Seine musikwissenschaftlichen Forschungsschwerpunkte liegen dabei insbesondere auf der *Queer Musicology* und düsteren Musiken.

Zu seiner Einreichung bei StIMMe sagt Neo Lokabur:

„Da ich den studentischen Kontext dieses Magazins sehr schätze und ich meine Begeisterung über die Themen, die ich in meinen Seminararbeiten erforsche, auch gern außerhalb der Seminare teilen möchte, habe ich mich für meine erste Publikation für das StIMMe-Magazin entschieden.“



1. EINLEITUNG

Aufgrund der weiterhin bestehenden Marginalisierung von queeren Menschen in Deutschland und der zunehmenden Hetze insbesondere gegen trans* Personen im aktuellen politischen Klima ist es mir besonders wichtig, die Perspektiven der *Queer Musicology* mehr in den Fokus zu rücken. Ziel dieses Beitrags ist es, anhand der Analyse von Beispielen und Gegenbeispielen zu zeigen, dass queere Methodik essenziell dafür ist, um die *Queer Musicology* zu queeren.

Im deutschsprachigen Raum gibt es offenbar erst seit 2017 Veröffentlichungen im Bereich der *Queer Musicology*. Zu nennen ist der 2017 herausgegebene 10. Band des *Jahrbuchs Musik und Gender: Musik und Homosexualität – Homosexualität und Musik*. Dieser wird als „wohl erste[r] deutschsprachige[r] Sammelband zu Musik und Homosexualität“¹ bezeichnet. Auf weitere queere Identitäten außerhalb der Homosexualität wird dabei nicht genauer eingegangen. Auch in darauffolgenden Bänden werden zum Teil queere Themen angesprochen. Diese stehen dabei aber eher im Hintergrund. Außerhalb des genannten Jahrbuchs sind Veröffentlichungen zur *Queer Musicology* im deutschsprachigen Raum bis heute selten, besonders im internationalen Vergleich.

Die Fragestellung dieses Beitrags war Teil einer Prüfungsleistung in meinem bisherigen musikwissenschaftlichen Studium und auch in anderen Seminaren konnte ich schon Abgaben im Bereich der *Queer Musicology* schreiben. Daran zeigt sich, zumindest aus meiner Perspektive, dass auch in Deutschland zunehmend mehr Platz für den Bereich der *Queer Musicology* geschaffen wird.

In diesem Beitrag arbeite ich zunächst den rebellischen, fluiden und dekonstruierenden Charakter von *queer*² heraus, der sich gegen Konzepte wie Normativität und disziplinäre Gleichförmigkeit wendet, und formuliere eine eigene Arbeitsdefinition. Darauffolgend zeige ich beispielhaft, wieso normalisierende Herangehensweisen nicht

queer sind, um daraufhin auf queere Methoden, wie die Kanonkritik, die Autoethnografie und die Scavenger-Methode, aufmerksam zu machen. In einem Fazit schließe ich, dass es die queere Methodik (in Kombination mit der Untersuchung eines queeren Objekts) ist, die eine *Queer Musicology* queert, und appelliere schließlich an eine radikalere Auslegung des Wortes queer und folglich queerer Methoden. Abschließend gebe ich einen Ausblick über Möglichkeiten weiterführender Forschung im Bereich der *Queer Musicology*.

Zur Einordnung der Musikwissenschaft in einen queeren Kontext nutze ich neben fachzugehöriger Literatur auch Literatur aus den *Queer Studies* bzw. der Genderforschung und der Kulturanthropologie. Mein Beitrag ist darüber hinaus absichtlich subjektiv geschrieben, angelehnt an die Prinzipien der Autoethnografie, auf die ich in Abschnitt 3.2 ausführlicher eingehen werde. Zur Wahrung der Wissenschaftlichkeit achte ich dabei besonders auf Selbstreflexion und, wenn angebracht, auf die Selbstproblematisierung meiner Aussagen.

Aufgrund meiner eigenen Queerness und Weltvorstellung vertrete ich die Ansicht, dass queere Methoden verbreitet werden sollten. Ich persönlich halte eine breitere Anwendung und Umsetzung queerer Methodik in der Forschung für wünschens- und erstrebenswert. Ich habe mich außerdem dazu entschieden, statt der akademischen Genderschreibweise mit Doppelpunkt die aus der queeren Szene kommende Schreibweise mit Sternchen (*) zu benutzen. Die akademische Schreibweise soll Störungen beim Lesen vermeiden. Ich möchte das Sternchen daher bewusst als queere Methodik verwenden, gerade um (möglicherweise) zu stören, mit der Absicht, selbst einen Beitrag zu einer queeren *Queer Musicology* zu leisten. Denn die Neuordnung einer cis-heteronormativ geprägten Sprache ist bereits eine queere Methodik, wie ich im Folgenden erläutern werde.

1.1 QUEER VON GESTERN UND HEUTE

Das Wort *queer* galt noch vor wenigen Jahrzehnten als abwertende Bezeichnung für LGBTQ*-

¹ Grönke, „Musik und Homosexualität – Homosexualität und Musik“, S. 11f.

² Benutze ich *queer* als Substantiv, schreibe ich es kursiv, benutze ich es als Adjektiv, schreibe ich es zur Unterscheidung nicht kursiv.

Personen³ und wurde regelmäßig „as a term of abuse“⁴ gegen diese verwendet. Die wörtliche Bedeutung von *queer* suggeriert seltsames oder perverses Verhalten oder allgemein abnormale Zustände.⁵ Bezugnehmend auf Nina Degele bedeutet *queer* „seltsam, komisch, unwohl, ‚gefälscht, fragwürdig‘“⁶ und „jemanden ‚irreführen‘, etwas ‚verderben‘ oder ‚verpfuschen‘“.⁷ Jodie Taylor schreibt dazu, „queer is and has always been at odds with normal and supposedly ‚natural‘ behavior.“⁸ Diese Auslegungen sind zunächst im negativen Sinne gemeint (obwohl Bedeutungen wie abnormale Zustände und „at odds with normal [...] behavior“, wie ich im Folgenden verdeutlichen werde, auch im positiven Sinne verstanden werden können). Ich werde genannte „negativ konnotiert[e]“⁹ Auslegungen des Wortes in diesem Beitrag nicht konkret anwenden, da ich persönlich dem Begriff eine positive Bedeutung beimesse. Jedoch ist das Ausblenden einer so stark gesellschaftlich verinnerlichten Deutung nur bedingt möglich. Dennoch möchte ich die positive Seite des Begriffs *queer* so ausführlich ausschöpfen, wie es mir im Umfang dieses Beitrags möglich ist.

Der Begriff *queer* wurde innerhalb der letzten Jahrzehnte von einem Teil der LGBTQ*-Community *reclaimed*, also in etwas Positives umgekehrt, sodass *queer* in der alltäglichen Verwendung heute zunächst ein Sammelbegriff für LGBTQ*-Personen ist, also für alle Personen, deren Gender und/oder Sexualität außerhalb der gesellschaftlichen Cis-Heteronormativität liegt.¹⁰ Für diese Verwendung des Begriffs spricht zunächst, dass *queer* von einem Teil der LGBTQ*-Community, so schreibt Ashton Hardell, als „one of the most inclusive umbrella terms“¹¹ empfunden wird. Auf diese Weise bietet *queer* die Möglichkeit, sich selbst in einer Community wiederzufinden und auch Sicherheit in dieser finden zu können, ohne ein festes Label annehmen zu müssen.

³ Vgl. Hardell, *The ABC's of LGBT+*, S. 172.

⁴ Halperin, „The Normalization of Queer Theory“, S. 339.

⁵ Vgl. Taylor, *Playing it Queer*, S. 13.

⁶ Degele, *Gender/Queer Studies*, S. 11.

⁷ Ebd.

⁸ Taylor, *Playing it Queer*, S. 13.

⁹ Degele, *Gender/Queer Studies*, S. 11.

¹⁰ Vgl. Hardell, *The ABC's of LGBT+*, S. 13.

¹¹ Ebd., S. 172.

Von einer anderen Seite betrachtet, kann diese Verwendung von *queer* jedoch durchaus problematisch sein.¹² Nikki Sullivan schreibt, *queer* als Sammelbegriff zu verwenden, stelle Sexualität „as a unified and unifying factor“¹³ dar. Es wird mit diesen Auslegungen des Begriffs also etwas zusammengefasst, das unter Umständen gar nicht zusammengefasst werden kann oder möchte.

Ich persönlich verwende *queer* im Alltag selbst als einen solchen Sammelbegriff und identifiziere mich auch selbst mit diesem. Obwohl ich die genannte Problematik selbst als nicht allzu problematisch einordne, möchte ich *queer* in diesem Beitrag dennoch von einer anderen Seite beleuchten. Ich möchte mich auf eine Auslegung beschränken, die mir persönlich interessanter und methodisch hilfreicher erscheint.

1.2 QUEER, ABER RADIKALER

Queer kann auch auf eine andere Art mit positiver Konnotation verwendet werden. David Halperin sieht in *queer* ein radikales Potenzial mit der Fähigkeit zu überraschen, zu erschrecken und dabei zu helfen, über den Tellerrand zu schauen.¹⁴ Und genau auf diese Weise möchte ich den Begriff auslegen: Als Begriff des Widerstandes, der sich klar gegen hegemoniale Identifikations- und Verhaltensnormen stellt. Das schließt auch neo-liberale lesbische und schwule Identitätspolitik mit ein¹⁵ sowie die bereits erwähnte Neuordnung von Sprache.

Ich möchte *queer* radikaler denken als es momentan in der alltäglichen Verwendung passiert. Ich schlage daher vor, zumindest teilweise zur wörtlichen Bedeutung des Wortes zurückzukehren und Abnormalität positiv zu deuten. *Queer* kann Grenzen durchbrechen und stören, wie Taylor beschreibt, „as part of a large-scale egalitarian project“.¹⁶ Bezogen auf eine sexuelle oder Genderidentität bedeutet das, auf ihren nicht-wesentlichen und veränderbaren Charakter aufmerksam zu machen und von festen Kategorien, wie zum

¹² Vgl. Taylor, *Playing it Queer*, S. 14.

¹³ Sullivan, *A Critical Introduction to Queer Theory*, S. 44.

¹⁴ Vgl. Halperin, „The Normalization of Queer Theory“, S. 343.

¹⁵ Vgl. Taylor, *Playing it Queer*, S. 14.

¹⁶ Ebd., S. 30.

Beispiel Frau oder lesbisch, Abstand zu nehmen.¹⁷ Eine Identität oder auch Handlung, die normal oder natürlich ist, gibt es nach einer solchen Dekonstruktion dann nicht mehr.¹⁸ Ein Denken in festen Kategorien, wie normal/abnormal und natürlich/unnatürlich, und daraus folgend auch wir/die Anderen, kann so nach und nach abgebaut werden.

1.3 QUEER OHNE DEFINITIONEN

Doch eine einheitliche Antwort darauf, was der Begriff *queer* genau bedeutet, gibt es nicht. Was unter *queer* verstanden wird, ist abhängig von der individuellen kulturellen Prägung und eigenen Erfahrungen. Demnach können sich unterschiedliche Bedeutungen des Begriffs von unterschiedlichen Personen im Laufe der Zeit verändern. Sie können umstritten sein und sich auch widersprechen.¹⁹ Aufgrund dieser Unbeständigkeit kann dem Begriff *queer* keine Stabilität oder Gleichförmigkeit in wissenschaftlichen Diskursen gegeben werden.²⁰ Genau diese Eigenschaft ist wiederum eindeutig *queer*, denn *queer*, so schreibt Degele, „hat damit zu tun, etwas oder jemanden aus dem Gleichgewicht, aus einer selbstverständlichen Ordnung zu bringen [...] anstatt theoretische, methodische oder disziplinäre Sicherheiten zu schaffen.“²¹

Queer kann noch etwas radikaler gedacht werden, indem gar nicht erst versucht wird, den Begriff zu definieren. Sullivan argumentiert, *queer* zu definieren, „would be a decidedly un-queer thing to do“.²² Auch Kath Browne und Catherine J. Nash, die Herausgeberinnen von *Queer Methods and Methodologies*, vermeiden es, *queer* klar zu definieren, denn „what we mean by *queer*, we argue, is and should remain unclear, fluid and multiple.“²³ Die Argumentation dahinter: „refusing to specify, delimit and define can be *queer*“.²⁴

Ich argumentiere, dass es eine eindeutig festgelegte Definition für *queer* nicht geben kann.

Jedoch ist es schwierig, den queeren Charakter von Sachverhalten ohne eine Definition wissenschaftlich herauszuarbeiten. Ich schlage daher vor, mit einer selbst zusammengestellten Definition zu arbeiten, die danach fragt, was *queer* leisten kann, und die *queer* als Methode versteht. In meiner Arbeitsdefinition ist *queer*, in Anlehnung an Halperin, Degele und Taylor, die Fähigkeit, zu überraschen, zu erschrecken und dabei zu helfen, über den Tellerrand zu schauen und etwas aus dem Gleichgewicht oder aus einer als selbstverständlich angenommenen Ordnung zu bringen. *Queer* ist ein Begriff des Widerstandes, der hegemoniale Identifikations- und Verhaltensnormen hinterfragt, Grenzen durchbricht oder stört und egalitäres Denken verbreitet. *Queer* spricht sich für das Nicht-Wesentliche und das Veränderbare aus, nimmt Abstand von unflexiblen Kategorien und von Begriffen wie Normalität, Natürlichkeit und Andersartigkeit. Konkrete Anwendungsbeispiele dieser Arbeitsdefinition nenne ich in den Abschnitten zur queeren Methodik.

2. WAS IST NICHT QUEER AN QUEER MUSICOLOGY

Sarah E. Hankins definiert *Queer Musicology* als eine Wissenschaft, „that [...] reads and hears gender and sexuality in music“.²⁵ *Queer* bezieht sich dabei auf das untersuchte Objekt. Entweder sind die involvierten Musiker*innen Teil der LGBTQ*-Community oder die Musik selbst ist *queer*. Ein Beispiel hierfür wäre die Nutzung der Stimme einer trans* Person als ein queeres Musikinstrument,²⁶ das sich während einer medizinischen Transition stark verändern kann und besonders während des Prozesses der Veränderung den veränderbaren Charakter von *queer*²⁷ widerspiegelt. Auch der noch nicht veröffentlichte Artikel von Shirley Wick aus dem zukünftigen 17. Band des *Jahrbuchs Musik und Gender* „Lukijanov, El: Wie nicht*binär klingen wir? Oder: Wie wir den ungeladenen Partygast ausladen“²⁸ über die*den transmaskuline*n Komponist*in El Lukijanov deutet auf eine Forschung in diese Richtung hin.

¹⁷ Vgl. ebd., S. 35.

¹⁸ Vgl. ebd., S. 29.

¹⁹ Vgl. ebd., S. 38.

²⁰ Vgl. Taylor, „Taking it in the ear“, S. 612.

²¹ Degele, *Gender/Queer Studies*, S. 11.

²² Sullivan, *A Critical Introduction to Queer Theory*, S. 43.

²³ Browne/Nash, „*Queer Methods and Methodologies*“, S. 7.

²⁴ Ebd., S. 9.

²⁵ Hankins, „*Queer Relationships with Music*“, S. 86.

²⁶ Vgl. Jennex/Murphy, „*Covering Trans Media*“, S. 322.

²⁷ Vgl. Taylor, *Playing it Queer*, S. 35.

²⁸ Vgl. Wick, „Lukijanov, El: Wie nicht*binär klingen wir?“.

Ein zweites Beispiel für queere Musik ist die Auslegung des britischen Dichters Arthur Symons von Musik als „the one absolutely disembodied art“.²⁹ Fraser Riddell verbindet diese Auslegung mit Symons' möglicher Homosexualität und seinem darauffolgenden möglichen Wunsch, diesen Teil seines Selbst von sich zu weisen. Riddell schreibt: „The queerness of the ‚musical‘ self that drifts from the body lies in its refusal of a stable and solid identity and its rejection of social connectedness.“³⁰ Auch hier findet sich die Queerness im nicht-wesentlichen Charakter der Körperlosigkeit.³¹ Eine ähnliche Körperlosigkeit beschreibt Kodwo Eshun anhand des Beispiels der Band Kraftwerk. Die Geschlechtslosigkeit und Queerness drücke sich hier durch „die neuen Generationen von Geschlechtsorganen [aus], die der Synthesizer benötigt, um sich zu vervielfältigen: die Junggesellenmaschinen ohne mechanische Bräute.“³²

In diesem Abschnitt möchte ich jedoch begründen, wieso es für die *Queer Musicology* nicht ausreicht, bloß queere Musik oder Musiker*innen zu untersuchen, um queer zu sein. Es ist ein verbreitetes Phänomen, dass versucht wird, queere Stimmen in das vermeintlich normale cis-heteronormative Leben zu integrieren. Diese Herangehensweise findet sich auch in einigen Forschungsarbeiten der *Queer Musicology*, insbesondere zur Anfangszeit der Fachrichtung im englischsprachigen Raum in den 1990er- und den darauffolgenden Jahren. Häufig bezogen sich die Arbeiten auf homosexuelle Männer, da diese dem normativen Standard der westlich geprägten Gesellschaft am nächsten kamen. Rachel Lewis schrieb im Jahr 2009: „The majority of scholarship purporting to address the internationalization of LGBT identities focuses primarily on gay men and queer masculinities.“³³ In solchen Fällen wurde der vermeintlich normale Mann im Rahmen herkömmlicher Methodik durch einen daraufhin normalisierten schwulen Mann ersetzt. Auch der 2017 herausgegebene Sammelband *Musik und Homosexualität – Homosexualität und Musik* befasst sich, wie

der Titel schon verrät, ausschließlich mit Homosexualität. Es wird argumentiert, dass „durch sein bewusstes Ausklammern queerer Fragestellungen ein noch lange nicht ausgereiztes Themenfeld wieder frisch in Erinnerung“³⁴ gerufen wird. Die Beiträge sind durchaus wichtig und relevant und der Band beinhaltet auch Forschungen zu homosexuellen Frauen. Dennoch ist die genannte Einschränkung an der zunehmenden gesellschaftlichen Normalisierung von homosexuellen Identitäten orientiert. Andere queere Identitätsformen werden entweder absichtlich oder zumindest unwissentlich marginalisiert. Der Band spiegelt dadurch die bereits bestehende gesellschaftliche Ordnung wider, statt zu versuchen, diese aus dem Gleichgewicht zu bringen.³⁵ Taylor, die hiermit Mattilda Bernstein Sycamore aufgreift, schreibt: „Queers must remain resistant to such normalising effects [...] because assimilation is leading to the increasing marginalisation of queers“.³⁶ Statt dazu anzuregen, über den Tellerrand zu schauen³⁷ und egalitäres Denken zu verbreiten,³⁸ führt Normalisierung von manchen und die darauf folgende Marginalisierung von anderen nur zur Untermauerung des Denkens in Kategorien wie normal/abnormal und wir/die Anderen. Diese Herangehensweise steht also im Widerspruch zu meiner in Abschnitt 1.3 formulierten Arbeitsdefinition von *queer*.

Im Vergleich zu musikwissenschaftlichen Studien über Homosexualität sind Studien über Erfahrungen von trans* Menschen, als Beispiel für eine gesellschaftlich marginalisiertere Personengruppe, deutlich seltener.³⁹ Lewis nennt, als eine von wenigen, die Studie „The Changing Female-To-Male (FTM) Voice“ von Alexandros N. Constansis, die bewusst unkonventionell auf autobiografischen Erfahrungen basiert.⁴⁰ Aktuellere Studien zu trans* Musiker*innen, die ich gern ergänzen möchte, sind in dem Sammelband *The Routledge Research Companion to Popular Music and Gender* zu finden. „Express Yourself! Gender euphoria and

²⁹ Riddell, *Music and the Queer Body*, S. 84.

³⁰ Ebd.

³¹ Vgl. Taylor, *Playing it Queer*, S. 35.

³² Eshun, *Heller als die Sonne*, S. 102.

³³ Lewis, „What’s Queer about Musicology Now?“, S. 46, Fußnote 13.

³⁴ Grönke, „Musik und Homosexualität – Homosexualität und Musik“, S. 12.

³⁵ Vgl. Degele, *Gender/Queer Studies*, S. 11.

³⁶ Taylor, *Playing it Queer*, S. 38.

³⁷ Vgl. Halperin, „The Normalization of Queer Theory“, S. 343.

³⁸ Vgl. Taylor, *Playing it Queer*, S. 30.

³⁹ Vgl. Lewis, „What’s Queer about Musicology Now?“, S. 50.

⁴⁰ Vgl. Constansis, „The Changing Female-To-Male (FTM) Voice“, Absatz 3.

intersections“ von Doris Leibetseder gibt nach eigener Angabe einen kurzen Überblick über die Geschichte von trans* Musiker*innen⁴¹ und betont die Absicht bzw. den Wunsch nach mehr Repräsentation von trans* Stimmen in populärer Musik.⁴² „Covering Trans Media. Temporal and narrative potential in messy musical archives“ von Craig Jennex und Maria Murphy beinhaltet eine Analyse von YouTube-Covern des trans* Sängers Lucas Silveira⁴³ und „Confronting the gender trouble for real. Mina Caputo, metal truth and transgender power“ von Susanna Välimäki handelt von den Erfahrungen der trans* Frontfrau der Band Life of Agony.⁴⁴

3. QUEERE METHODIK

Da Untersuchungen lediglich queerer Musik und Musiker*innen basierend auf der im letzten Abschnitt genannten Methodik nicht queer sind, muss folglich die Methodik selbst geändert werden, um die Untersuchungen wirklich zu queeren. Ich schlage daher vor, *queer* in *Queer Musicology* nicht als das Objekt beschreibend, sondern als die Methodik beschreibend zu interpretieren. Wie ich schon in Abschnitt 1.3 angedeutet habe, kann *queer* selbst als Methode gedacht werden. Denn *queer* kann auch eine Sichtweise oder Art der Interpretation sein.⁴⁵

3.1 KANONKRITIK

Hinter *Queering the Pitch. The New Gay and Lesbian Musicology* von 1994, eine der ersten Veröffentlichungen im Bereich *Queer Musicology*, stand die Absicht, „to interfere with or spoil the business“.⁴⁶ Ich bin der Überzeugung, dass dies weiterhin der Grundsatz einer *Queer Musicology* sein sollte, da es die Essenz von *queer* widerspiegelt, sich hegemonialen Normen entgegenzustellen.⁴⁷ Konkret kann das beispielsweise die Kritik am musikwissenschaftlichen Kanon bedeuten, nach Kristin M. Franseen mit besonderem Fokus

auf die Frage, „what stories are prioritized in musicological research“⁴⁸ in Bezug auf queere Identitäten bzw. Ausdrucksweisen.

Der musikwissenschaftliche Kanon bzw. die Kanones⁴⁹ werden von Klaus Pietschmann und Melanie Wald-Fuhrmann als „hierarchisierte und überschaubare Auswahl [musikalischer Stücke] mit historischer Tiefenwirkung und überregionalem Anspruch“⁵⁰ beschrieben. Dabei folge der Kanon dem „Bedürfnis nach Ordnung und Auswahl“⁵¹ und besonders die deutschsprachige Musikwissenschaft zeige im internationalen Vergleich „eine größere Tendenz zur Kanonfreundlichkeit [...], mit Ausnahme freilich der gleichsam von Natur aus kanonkritischen Fachbereiche, allen voran der Genderforschung.“⁵² Es gäbe bereits viele Beiträge „über die Ideologie, Elitenbildung, Disziplinierungseffekte und Exklusionstendenz von Kanones ebenso [...] wie über deren gebotene Umgestaltung oder gar Demontierung“.⁵³ Daher sei der aktuelle Stand des Diskurses, „dass Musikgeschichtsschreibung nicht mehr länger nur den Kanon repetieren sollte.“⁵⁴

Genannte Aspekte wie Hierarchisierung und Exklusionstendenzen stehen im direkten Widerspruch zum egalitären Charakter von *queer*.⁵⁵ Statt die gesetzte Ordnung zu hinterfragen,⁵⁶ spiegelt ein Kanon eine im jeweiligen Kontext konstruierte Ordnung wider. Daher kann auch ein Alternativkanon, beispielsweise mit Stücken queerer Musiker*innen, nicht queer sein. Auch in *Musik und Homosexualität – Homosexualität und Musik* wird aus ähnlichen Gründen „die Konstruktion eines weiblichen ‚Alternativkanons‘“⁵⁷ problematisiert. Die Kanonkritik ist folglich eine queere Methodik.⁵⁸

⁴¹ Vgl. Leibetseder, „Express Yourself!“, S. 300.

⁴² Vgl. ebd., S. 310.

⁴³ Vgl. Jennex/Murphy, „Covering Trans Media“.

⁴⁴ Vgl. Välimäki, „Confronting the gender trouble for real“.

⁴⁵ Vgl. Taylor, *Playing it Queer*, S. 14f.

⁴⁶ Brett, „Are You Musical?“, S. 373.

⁴⁷ Vgl. Taylor, *Playing it Queer*, S. 14.

⁴⁸ Franseen, „Queering Musical Biography“, S. 101.

⁴⁹ Vgl. Pietschmann/Wald-Fuhrmann, „Einführung“, S. 13.

⁵⁰ Ebd., S. 10.

⁵¹ Ebd., S. 12.

⁵² Ebd., S. 18.

⁵³ Ebd., S. 13.

⁵⁴ Ebd., S. 19.

⁵⁵ Vgl. Taylor, *Playing it Queer*, S. 30.

⁵⁶ Vgl. Degele, *Gender/Queer Studies*, S. 11.

⁵⁷ Grotjahn/Vogt, „Zu diesem Band“, S. 11.

⁵⁸ Anzumerken ist, dass ich gleich zu Beginn meines musikwissenschaftlichen Studiums gelernt habe, kanonkritisch zu denken. Ich möchte daher nicht ausschließen, dass mir durch diese Voreingenommenheit möglicherweise positive Perspektiven auf Kanones entgangen sind, die meiner Arbeitsdefinition von *queer* näherkommen.

Darüber hinaus ist die Kanonkritik ein Beispiel für einen noch aktuellen Konfliktpunkt zwischen Feministinnen der Zweiten Welle des Feminismus und Queerfeminist*innen, auch in der musikwissenschaftlichen Genderforschung im deutschen Sprachraum. Nach der vermehrt aufgekommenen Trans*feindlichkeit in den 1990er-Jahren⁵⁹ erleben insbesondere trans* Frauen „auch heute noch Ausgrenzung und Diskriminierung in feministischen Räumen.“⁶⁰

3.2 AUTOETHNOGRAFIE

Eine queere Methodik, die in *Queer Methods and Methodologies* vorgestellt wird, ist die Autoethnografie.⁶¹ Bei der Autoethnografie werden Eigenschaften der Autobiografie und der Ethnografie vereint,⁶² mit der Absicht, „to describe and systematically analyze [...] personal experience [...] in order to understand cultural experience“.⁶³ In dieser Methodik werden absichtlich die vermeintlichen Grenzen zwischen dem*der Forschenden und dem Untersuchungsgegenstand verwischt.⁶⁴ Sie stellt damit genau das dar, was *queer* möchte: eine Distanzierung vom Denken in den Kategorien wir/die Anderen. Darüber hinaus ist eine der Absichten hinter der Autoethnografie, die Dichotomie zwischen Kunst und Wissenschaft aufzubrechen.⁶⁵ Dadurch werden Grenzen durchbrochen, gestört⁶⁶ und die oft als selbstverständlich angenommene, bestehende Ordnung hinterfragt.⁶⁷ Dies entspricht meiner Arbeitsdefinition von *queer*. Auch Ulrika Dahl schreibt, „there is always something academically queer about the desire to be with and write about one’s own“.⁶⁸

Ein weiterer Aspekt dieser Methodik ist die Hinterfragung von Objektivität, die von dem*der Forschenden ausgeht (oder eben auch nicht). Taylor schreibt, „any notion of ‚objectivity‘ is

blatantly transgressed in this action [autoethnography], which by its very nature makes scholarship appear more vulnerable to emotional contamination.“⁶⁹ Auch eine Kontamination dieser Art ist queer, da „queer [...] damit zu tun [hat], etwas oder jemanden aus dem Gleichgewicht, aus einer selbstverständlichen Ordnung zu bringen.“⁷⁰ Die Analyse beispielsweise der eigenen starken emotionalen Reaktionen auf ein untersuchtes Musikstück kann sehr erkenntnisreich sein, insbesondere wenn herausgefunden wird, woher diese Reaktionen stammen und wie diese in einen größeren Zusammenhang kultureller Erfahrungen eingeordnet werden können.

Die Erkenntnis, dass „Subjektivität [...] kein Widerspruch zu Wissenschaftlichkeit, sondern eine konsequente Umsetzung kulturanthropologischer Praxis“⁷¹ ist, ist einer der Grundbausteine der Autoethnografie (und kann ebenso auf musikwissenschaftliche Arbeiten übertragen werden). Um subjektive Erfahrungen in einen Kontext einordnen zu können, ist die ausführliche Selbstreflexion dabei besonders wichtig. Die Betrachtung der eigenen Werteeinstellungen auf den Forschungsprozess sowie der Einflüsse des Forschungsprozesses auf die eigenen Werteeinstellungen und Handlungen und die daraus folgende „veränderte Perspektive auf das Selbst-Umwelt-Verhältnis unterscheidet autoethnografische Selbstreflexion von bloßer Selbstbeobachtung“.⁷² Michel Massmünster schreibt außerdem, „Sich selbst in den Text zu schreiben, heißt auch, dass der Text sich selbst problematisieren kann.“⁷³

Die Methode der Autoethnografie ist besonders vielversprechend, wenn sie von queeren Personen genutzt wird, um nicht-queeren Personen die eigenen Erfahrungen näherbringen zu können und dadurch mehr Verständnis für queere Erfahrungen im Allgemeinen zu generieren. Gleiches gilt auch für Personen, die andere marginalisierte Sichtweisen sichtbar machen können.

Eshun fügt in *Heller als die Sonne: Abenteuer in der Sonic Fiction*, einer „Studie über Zukunftsvi-

⁵⁹ Vgl. Mounji, „Frauen- und Trans*-Bewegungsgeschichte gehören zusammen!“, S. 96.

⁶⁰ Ebd., S. 101.

⁶¹ Vgl. Browne/Nash, „Queer Methods and Methodologies“, S. 21.

⁶² Vgl. Ellis/Adams/Bochner, „Autoethnography: An overview“, S. 275.

⁶³ Ebd., S. 273.

⁶⁴ Vgl. Taylor, *Playing it Queer*, S. 7.

⁶⁵ Vgl. Ellis/Adams/Bochner, „Autoethnography: An overview“, S. 283.

⁶⁶ Vgl. Taylor, *Playing it Queer*, S. 30.

⁶⁷ Vgl. Degele, *Gender/Queer Studies*, S. 11.

⁶⁸ Dahl, „Femme on Femme“, S. 144.

⁶⁹ Taylor, *Playing it Queer*, S. 8.

⁷⁰ Degele, *Gender/Queer Studies*, S. 11.

⁷¹ Massmünster, „Sich selbst in den Text schreiben“, S. 536.

⁷² Schmohl, „Autoethnografie und wissenschaftliches Schreiben“, S. 81.

⁷³ Massmünster, „Sich selbst in den Text schreiben“, S. 536.

sionen in der Musik⁷⁴ mit einem Fokus auf Afrofuturismus, die Anwendung von Neologismen hinzu. Als Teil der Neuordnung von Sprache kann auch die Nutzung von Neologismen eine queere Methode sein. Eshun schreibt beispielsweise, „Ich bezeichne mich nicht länger als Autor: Für dieses Buch werde ich mich einfach Konzept-Ingenieur nennen.“⁷⁵

3.3 SCAVENGER-METHODE

Eine weitere queere Methodik ist die Scavenger-Methode. Jack Halberstam schreibt:

„A queer methodology, in a way, is a scavenger methodology that uses different methods to collect and produce information on subjects who have been deliberately or accidentally excluded from traditional studies of human behavior. The queer methodology attempts to combine methods that are often cast as being at odds with each other, and it refuses the academic compulsion toward disciplinary coherence.“⁷⁶

In meiner Arbeitsdefinition spricht sich *queer* gegen disziplinäre Stabilität („disciplinary coherence“) aus und stellt sich gegen hegemoniale Normen und damit traditionelle Methoden („traditional studies“). Die Scavenger-Methode ist demnach im Wesen queer. Riddells Studie *Music and the Queer Body in English Literature at the Fin de Siècle* fokussiert sich auf Perspektiven, „that are oblique to the version of Victorian musical history told by historical musicologists“,⁷⁷ in dem queeren Bestreben, „to reading against the grain“.⁷⁸ Riddell bezieht sich dabei auch konkret auf Halberstams Scavenger-Methode⁷⁹ und auf den „negative turn“ in queer theory.⁸⁰ Riddell betrachtet, statt positiven Einflüssen von Musik auf das Leben queerer Menschen, die Situationen, „in which music is bound up with psychic masochism and the refusal of social connectedness.“⁸¹ Der Fokus liegt auf Aspekten, wie „shame, embarrassment, isolation or loneliness“⁸² und im Kapitel „Music, Masochism, Queerness“ konkret auf der Verbindung von Musik und Masochismus.⁸³

In Symons' Schriften *Christian Trevalga* und *Pachmann and the Piano*, jeweils von 1902, sieht Riddell beispielsweise Symons' Absicht, Aspekte des homosexuellen Pianisten Vladimir de Pachmann mit eigenen Erfahrungen zu vereinen, „while ultimately negating the threat of Pachmann's queerness by insisting on the ‚disembodied‘ nature of his artistry.“⁸⁴ Dahinter stecke wiederum Symons Absicht, sich von den eigenen Bedürfnissen nach „sexual abnormality“,⁸⁵ also der eigenen potenziellen Queerness, zu distanzieren. Auch Eshun nutzt in *Heller als die Sonne* die Scavenger-Methode. Eshun schreibt beispielsweise, „es macht eine Menge Spaß, dem Hang oder Drang zur Historie zu widerstehen, zur Tradition und Kontinuität, und dieses Buch handelt ja explizit von den Breaks und Brüchen, vom Diskontinuum.“⁸⁶ Eine weitere Vorgehensweise, die hier hinzugezogen wird, ist die Übertreibung, „bis sie stört, bis sie ärgerlich wird“.⁸⁷ Die Intention dahinter ist, die Lesenden an die Grenzen ihrer bisherigen Denkweisen zu bringen und diese Denkweisen gegebenenfalls loszulassen, bis „sie eine neue Schwelle überschritten haben und meine [Eshuns] Welt betreten.“⁸⁸ Sowohl das Durchbrechen von Grenzen, das Stören als auch das Schauen über den Tellerrand entspricht meiner Arbeitsdefinition von *queer*.

Für zukünftige Forschungen scheinen mir auch andere Ansätze in Bezug zum *negative turn* sehr vielversprechend. Eine weitere mögliche Anwendung der Scavenger-Methode ist die Untersuchung der Zusammenhänge zwischen Musik und marginalisierten bzw. marginalisierteren queeren Identitäten, wie beispielsweise Asexualität oder Nonbinarität, sowie intersektionalen Identitäten.

4. ABSCHLIESSENDER APPELL

Ich habe zu Beginn sowohl von der negativen Auslegung als auch von der heutigen alltäglichen Verwendung des Wortes *queer* abgesehen, um mich auf die positive Auslegung der wörtlichen Übersetzung zu konzentrieren: den rebell-

⁷⁴ Eshun, *Heller als die Sonne*, S. 211.

⁷⁵ Ebd., S. 223.

⁷⁶ Halberstam, *Female Masculinity*, S. 13.

⁷⁷ Riddell, *Music and the Queer Body*, S. 15.

⁷⁸ Ebd., S. 14f.

⁷⁹ Vgl. ebd., S. 16.

⁸⁰ Ebd., S. 11.

⁸¹ Ebd., S. 10.

⁸² Ebd., S. 11.

⁸³ Vgl. ebd., S. 17.

⁸⁴ Ebd., S. 92.

⁸⁵ Ebd., S. 98.

⁸⁶ Eshun, *Heller als die Sonne*, S. 221.

⁸⁷ Ebd., S. 231.

⁸⁸ Ebd.

schen, fluiden und dekonstruierenden Charakter, gewandt gegen Konzepte wie Normativität und disziplinäre Gleichförmigkeit. Dabei habe ich eine eigene Arbeitsdefinition herausgearbeitet und anhand eines Gegenbeispiels argumentiert, dass eine Untersuchung von queeren Objekten nicht ausreicht, um die *Queer Musicology* zu queeren. Abschließend habe ich vor allem drei queere Methoden beschrieben – die Kanonkritik, die Autoethnografie und die Scavenger-Methode – und jeweils an konkreten Beispielen erläutert.

Meine Schlussfolgerung lautet, dass es die queere Methodik in Kombination mit der Untersuchung eines queeren Objekts ist, die eine *Queer Musicology* queert. Allerdings erscheint mir ein (zu) großer Teil der Forschung innerhalb der *Queer Musicology*, meiner Argumentation nach, nicht queer (genug). Ich appelliere daher an eine radikalere Auslegung des Wortes *queer* und eine konsequentere Benutzung queerer Methoden.

Anzumerken ist dabei, dass ein vermeintlicher Widerspruch zwischen der Fluidität des Begriffs *queer* und meiner starken Trennung zwischen queeren und nicht-queeren Methoden besteht. Jedoch steckt dahinter nicht die Absicht, klare Grenzen zu ziehen, sondern lediglich darin, mich für eine Methodik auszusprechen, die mir besonders zielführend für den Bereich der *Queer Musicology* erscheint.

Für zukünftige Forschungsprojekte im Bereich der *Queer Musicology* bietet es sich an, die in diesem Bericht genannten Studien und aufgeführten Beispiele weiterführender und tiefgreifender zu betrachten. Beispielsweise können, ähnlich wie in Jennex' und Murphys „Covering Trans Media“, YouTube-Musikvideos von trans* Musiker*innen im Zusammenhang mit ihrem möglichen transformierenden oder transformierten Charakter analysiert werden. Oder es kann, orientiert an Riddells *Music and the Queer Body in English Literature at the Fin de Siècle*, Musik queerer Musiker*innen auf negativ konnotierte Aspekte von Scham, Selbstzweifel und (aufgrund von Queerfeindlichkeit entstandenen) Traumata hin untersucht werden. Insbesondere im deutschsprachigen Raum sehe ich im Bereich der *Queer Musicology* viel Nachholbedarf. Selbst in der Fachgruppe Frauen- und Genderstudien der Gesellschaft für Musikforschung scheint es momentan Probleme

mit Trans*feindlichkeit zu geben, auch wenn der 17. Band des *Jahrbuchs Musik und Gender* über Themen wie Nonbinarität und Posthumanismus in eine wünschenswerte Richtung zu gehen scheint.⁸⁹ Bestehende Möglichkeiten zur Veröffentlichung und Förderung von Studien im Bereich der *Queer Musicology* sollten unterstützt und neue Infrastrukturen geschaffen werden.

⁸⁹ Vgl. Bartsch/Schürmer/Spieker (Hrsg.), *non_binäre resonanzen. sound und gender im posthumanismus*.

LITERATUR- UND QUELLENVERZEICHNIS

Bartsch, Cornelia/Schürmer, Anna/Spieker, Jonas (Hrsg.): *non_binäre resonanzen. sound und gender im posthumanismus* [Titel des Call for Articles] (= Jahrbuch Musik und Gender 17), Hildesheim: Georg Olms 2025 (Dr.i.Vorb.).

Brett, Philip: „Are You Musical? Is It Queer to Be Queer? Philip Brett Charts the Rise of Gay Musicology“, in: *The Musical Times* 135/1816 (1994), S. 370–374, 376.

Browne, Kath/Nash, Catherine J.: „Queer Methods and Methodologies. An Introduction“, in: *Queer Methods and Methodologies. Intersecting Queer Theories and Social Science Research*, hrsg. von dens., New York: Routledge 2016, S. 1–23.

Constansis, Alexandros N.: „The Changing Female-To-Male (FTM) Voice“, in: *Radical Musicology* 3 (2008), <http://www.radical-musicology.org.uk/2008/Constansis.htm>, letzter Zugriff: 29.01.2025.

Dahl, Ulrika: „Femme on Femme. Reflections on Collaborative Methods and Queer Femme-inist Ethnography“, in: *Queer Methods and Methodologies. Intersecting Queer Theories and Social Science Research*, hrsg. von Kath Browne und Catherine J. Nash, New York: Routledge 2016, S. 143–166.

Degele, Nina: *Gender/Queer Studies. Eine Einführung*, Paderborn: Wilhelm Fink 2008.

Ellis, Carolyn/Adams, Tony E./Bochner, Arthur P.: „Autoethnography: An Overview“, in: *Historical Social Research* 36/4 (2011), S. 273–290.

Eshun, Kodwo: *Heller als die Sonne: Abenteuer in der Sonic Fiction*, übs. von Dietmar Dath, Berlin: ID 1999.

Franseen, Kristin M.: „Queering Musical Biography in the Writings of Edward Prime-Stevenson and Rosa Newmarch“, in: *19th-Century Music* 44/2 (2020), S. 100–118.

Grönke, Kadja: „Musik und Homosexualität – Homosexualität und Musik“, in: *Musik und Homosexualität – Homosexualität und Musik* (= Jahrbuch Musik und Gender 10), hrsg. von ders.

und Michael Zywiets, Hildesheim: Georg Olms 2017, S. 11–20.

Grotjahn, Rebecca/Vogt, Sabine: „Zu diesem Band“, in: *Musik und Gender. Grundlagen – Methoden – Perspektiven*, hrsg. von dens., Laaber: Laaber 2010, S. 9–17.

Halberstam, Jack: *Female Masculinity*, Durham: Duke University 2006.

Halperin, David: „The Normalization of Queer Theory“, in: *Journal of Homosexuality* 45/2–4 (2003), S. 339–343.

Hankins, Sarah E.: „Queer Relationships with Music and an Experimental Hermeneutics for Musical Meaning“, in: *Women and Music: A Journal of Gender and Culture* 18 (2014), S. 83–104.

Hardell, Ash: *The ABC's of LGBT+*, Miami: Mango 2016.

Jennex, Craig/Murphy, Maria: „Covering Trans Media. Temporal and narrative potential in messy musical archives“, in: *The Routledge Research Companion to Popular Music and Gender*, hrsg. von Stan Hawkins, New York: Routledge 2017, S. 313–325.

Leibetseder, Doris: „Express Yourself! Gender euphoria and intersections“, in: ebd., S. 300–312.

Lewis, Rachel: „What's Queer about Musicology Now?“, in: *Women and Music: A Journal of Gender and Culture* 13 (2009), S. 43–53.

Massmünster, Michel: „Sich selbst in den Text schreiben“, in: *Methoden der Kulturanthropologie*, hrsg. von Christine Bischoff, Karoline Oehme-Jüngling und Walter Leimgruber, Bern: Haupt 2014, S. 522–538.

Mounji, Alexander: „Frauen- und Trans*-Bewegungsgeschichte gehören zusammen!“, in: *tin*stories. Trans | inter | nicht-binäre Geschichte(n) seit 1900*, hrsg. von Joy Reißner und Orlando Meier-Brix, Münster: edition assemblage 2023, S. 95–102.

Pietschmann, Klaus/Wald-Fuhrmann, Melanie: „Einführung“, in: *Der Kanon der Musik. Theorie und Geschichte. Ein Handbuch*, hrsg. von dens., München: Richard Boorberg 2013, S. 9–24.

Riddell, Fraser: *Music and the Queer Body in English Literature at the Fin de Siècle*, Cambridge: Cambridge University 2022.

Schmohl, Tobias: „Autoethnografie und wissenschaftliches Schreiben“, in: *Journal der Schreibberatung* 18 (2019), S. 80–84.

Sullivan, Nikki: *A Critical Introduction to Queer Theory*, Edinburgh: Edinburgh University Press 2003.

Taylor, Jodie: *Playing it Queer. Popular Music, Identity and Queer World-making*, Bern: Peter Lang 2012.

Dies.: „Taking it in the ear. On musico-sexual synergies and the (queer) possibility that music is sex“, in: *Continuum: Journal of Media and Cultural Studies* 26/4 (2012), S. 603–614.

Välimäki, Susanna: „Confronting the gender trouble for real. Mina Caputo, metal truth and transgender power“, in: *The Routledge Research Companion to Popular Music and Gender*, hrsg. von Stan Hawkins, New York: Routledge 2017, S. 326–346.

Wick, Shirley: „Lukijanov, El: Wie nicht*binär klingen wir? Oder: Wie wir den ungeladenen Partygast ausladen“, in: *non_binäre resonanzen. sound und gender im posthumanismus* [Titel des Call for Articles] (= Jahrbuch Musik und Gender 17), Hildesheim: Georg Olms 2025 (Dr.i.Vorb.).

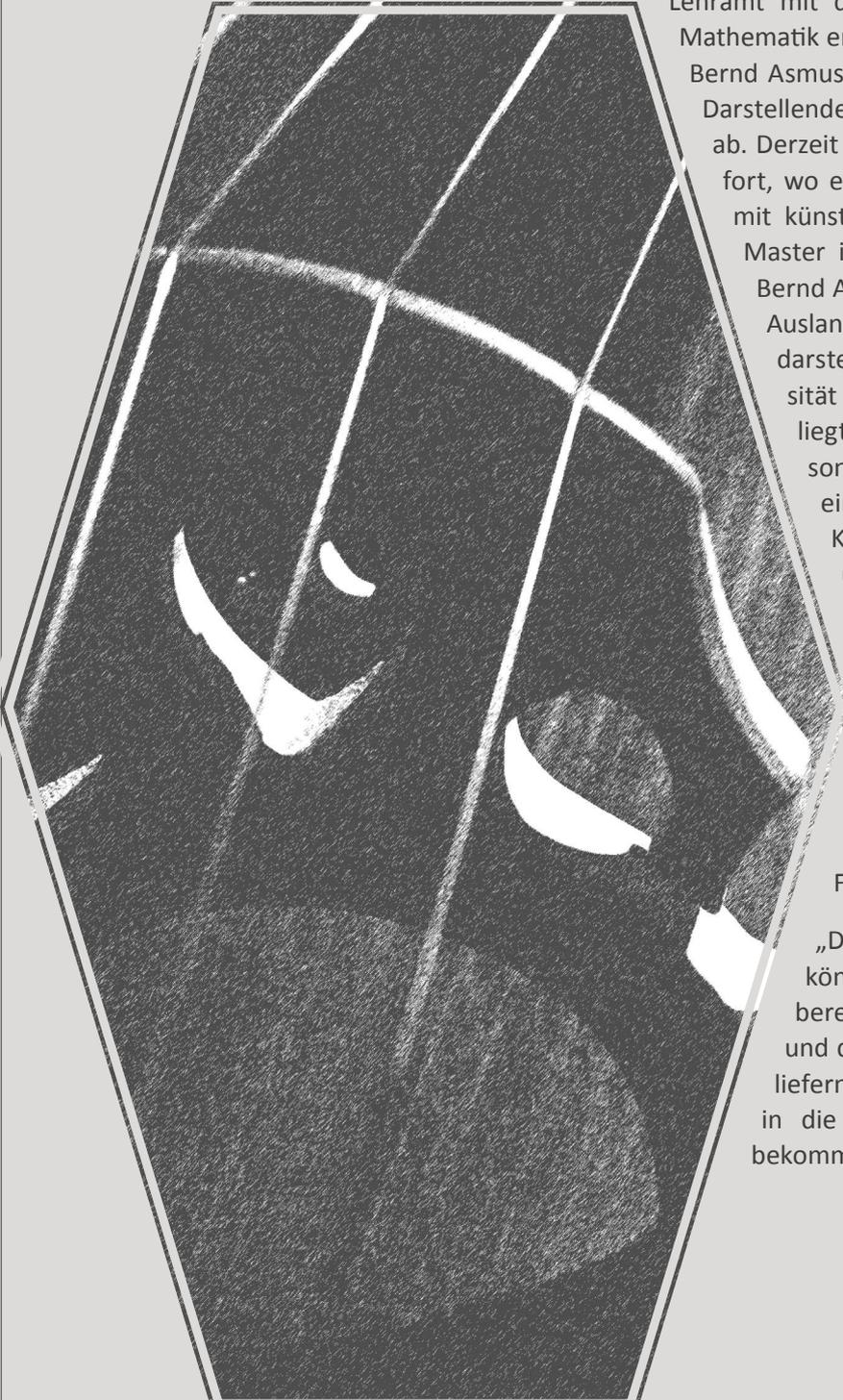
ENTWURF EINER ANALYSEMETHODE FÜR VIELTÖNIGE KLÄNGE UND DEREN ANWENDUNG AUF DEN 1. SATZ VON ALBERTO GINASTERAS KONZERT NR. 1 FÜR VIOLONCELLO UND ORCHESTER OP. 36* VON DAVID FLORIAN MÜLLER

ABSTRACT

Vieltönige Klänge, insbesondere Zwölftonklänge und Cluster, sind bisher nicht zufriedenstellend analysierbar, da bestehende Analysemethoden wie die *Pitch-Class Set Theory* nicht sinnvoll anwendbar sind. Daher ist es notwendig, neue Methoden zur Analyse multitonaler Klänge zu entwickeln. Bei diesem neuen Ansatz, der sich auf die Tonhöhe konzentriert, werden den Einzeltönen eines Klangs verschiedene Werte zugewiesen, aus denen ein Schwerpunkt berechnet wird. Dieser Schwerpunkt ermöglicht den Vergleich verschiedener Klänge und kann als (gedachtes) ‚tonales‘ Zentrum dienen. Zudem werden weitere Parameter wie Dichte, Spannweite und Mittelpunkt eingebunden. Anschließend wird diese Methode bei der Analyse des 1. Satzes des Konzerts Nr. 1 für Violoncello und Orchester op. 36 von Alberto Ginastera angewandt, denn dieser Satz weist zahlreiche statische Zwölftonakkorde und Cluster in einheitlicher Instrumentation auf. Die Methode wird zur Untersuchung der Tonhöhendisposition der Klänge verwendet und zeigt, wie Ginastera (möglicherweise) bei der Konzeption seiner Akkorde mit solchen ‚tonalen‘ Zentren arbeitet. Abschließend wird die Analysemethode bewertet und ihre Möglichkeiten und Grenzen diskutiert.

* Dieser Aufsatz ist die Verschriftlichung, Übersetzung und Überarbeitung eines Vortrags, gehalten bei der Konferenz „Off the beaten track“ der Dutch-Flemish Society for Music Theory am Conservatorium van Amsterdam am 02.03.2024.

DAVID FLORIAN MÜLLER



David Florian Müller hat einen Masterabschluss im gymnasialen Lehramt mit den Fächern Musik (Hauptfach Klavier) und Mathematik erworben. Seinen Bachelor in Musiktheorie bei Bernd Asmus schloss er an der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Stuttgart 2023 ebenfalls erfolgreich ab. Derzeit setzt er sein Studium an der HMDK Stuttgart fort, wo er sowohl einen Master in Musikwissenschaft mit künstlerischem Hauptfach Klavier als auch einen Master in Musiktheorie bei Hubert Moßburger und Bernd Asmus verfolgt. Seine Ausbildung wurde durch Auslandssemester an der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien sowie an der Kunstuniversität Graz ergänzt. Sein Forschungsschwerpunkt liegt auf der Musik des 20. Jahrhunderts, insbesondere auf den 1950er- und 1960er-Jahren, mit einem besonderen Fokus auf serieller Musik und Klaviermusik. 2023 wurde seine Bachelorarbeit über den seriellen Komponisten Bill Hopkins im Wolke Verlag veröffentlicht. David Florian Müller ist als wissenschaftliche Hilfskraft für Musikwissenschaft und Musiktheorie an der HMDK Stuttgart tätig und arbeitet freiberuflich als Pianist, Klavierlehrer und Chorleiter.

Zu seiner Einreichung bei StIMMe sagt David Florian:

„Die Möglichkeit, in der StIMMe publizieren zu können, ist großartig und zeigt, dass Studierende bereits am aktuellen Forschungsdiskurs teilhaben und durchaus für die Forschung relevante Beiträge liefern können und dabei wertvolle Einblicke in die Arbeit einer wissenschaftlichen Zeitschrift bekommen.“

1. PROBLEMATIK/MOTIVATION

Im Laufe des 20./21. Jahrhunderts haben sich viele Komponist:innen und Theoretiker:innen mit der Frage auseinandergesetzt, wie man Klänge systematisieren kann, die nicht mehr auf tonalen Prinzipien beruhen. Dadurch bildeten sich verschiedene Theorien heraus (z. B. *Pitch-Class Set Theory*), welche vorwiegend auf Klänge anwendbar sind, die aus wenigen Tönen bestehen, und die umso weniger tragfähig werden, desto mehr Töne die Klänge haben. Dies soll an folgendem Beispiel exemplifiziert werden, indem verschiedene Analysemodelle auf folgende Zwölftonklänge angewandt werden:



Abb. 1: Zwölftonakkorde 1–3.

In der Literatur findet sich für die letzten beiden Klänge (vgl. Abb. 1) vereinzelt der Begriff „gespreizter Cluster“,¹ welcher wiederum selbst nur einen weitgefassten Überbegriff darstellt und wörtlich genommen in sich widersprüchlich ist. Nur den ersten Klang kann man treffsicher als Cluster definieren. Versucht man diese Klänge in die Systematik einzuordnen, die Paul Hindemith in seiner *Unterweisung im Tonsatz* entwickelt hat, so würden alle Klänge derselben Kategorie zugeordnet werden: „IV Mit kleinen Sekunden und großen Septimen. Ein Tritonus oder mehrere untergeordnet“.² Diese Gruppe ist bei Hindemith am breitesten gefächert, wodurch sie am wenigsten differenziert ist. So schreibt Hindemith: „In der Untergruppe IV findet sich ein seltsames Gelichter überspitzter, buntgefärbter, unfeiner Klänge. Alles, was sehr gesteigertem Ausdrucke dient, was Lärm macht, aufreizt, erschüttert, anwidert“.³ Allerdings sei angemerkt, dass Hindemiths Methode möglichst auf seine eigene Musik anwendbar sein sollte und zum Zeitpunkt der Konzeption allgemein kaum mit clusterartigen Klängen gearbeitet wurde. Wendet man Allen Fortes *Pitch-Class Set Theory* an,

so erhält man für alle drei Klänge das Set 12-1,⁴ was darauf zurückzuführen ist, dass die Sets oktav- und transpositionsinvariant sind, weshalb es insgesamt nur ein zwölftöniges Set gibt. Selbiges Argument lässt sich auf die 1960 in *Harmonic Materials of Modern Music* entwickelte Systematik von Howard Hanson anwenden, die auf Projektionen von Intervallen und Dreiklängen basiert⁵ und lückenlos alle möglichen Skalen aufzeigt und daher als Vorläufer zur *Pitch-Class Set Theory* gilt. Deshalb würden auch bei Hanson alle Klänge in dieselbe Kategorie fallen. Christoph Wunsch entwickelte in *Satztechniken im 20. Jahrhundert* ebenfalls eine eigene Systematik zur Beschreibung mehrtöniger Klänge, wobei obige Klänge der Kategorie „sonstige Akkorde“ zugeschrieben werden müssen, die er als Klänge beschreibt, „die teilweise verbal bezeichnet werden, wie reine Sekundschichtungen oder vieltönige Akkorde“,⁶ wobei man diese Klänge verbal adäquat nur als Zwölftonklänge fassen kann, den ersteren noch als Cluster. Als letztes sei noch die Systematisierung Jan Maegaards angesprochen, die ebenfalls versucht, alle mehrtönigen Klänge zu ordnen, allerdings mit dem Ziel, die Tonsprache Arnold Schönbergs zu analysieren. Deshalb ist es nicht verwunderlich, dass die Systematik nur schwer auf zwölftönige Klänge anwendbar ist. In Maegaards Systematik heißen der erste Akkord „S-Klang“ („Akkorde, die aus großen Septen, bzw. kleinen Sekunden, gebildet sind“)⁷ und die anderen beiden Akkorde „M-Klänge“ („Eine wenig differenzierte Gruppe von Akkorden [...]. Die meisten mehr als sechstönigen Klänge werden hierhergehören“).⁸ Dabei sind dies die einzigen beiden Akkordgruppen, die nicht noch weiter differenziert werden, wodurch die Analyse mit dieser Methode auch nicht zielführend ist. Sämtliche bisherigen Analysemethoden geraten folglich bei der Vergleichbarkeit obiger Klänge an ihre Grenzen bzw. sind nicht sinnvoll anwendbar.

In der Musik der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts stellen derartige Klänge allerdings keine

¹ Vgl. bspw. Straebel, „Patterns, Loops und Phase-Shifting“, S. 52.

² Hindemith, *Unterweisung im Tonsatz*, Anhang (Tab. zur Akkordbestimmung).

³ Ebd., S. 127.

⁴ Vgl. Forte, *The Structure of Atonal Music*, Appendix 1 („Prime Forms and Vectors of Pitch-Class Sets“), S. 179–181.

⁵ Eine Auflistung aller Skalen sortiert nach der Anzahl der Töne findet sich in: Hanson, *Harmonic Materials of Modern Music*, S. 357ff.

⁶ Wunsch, *Satztechniken im 20. Jahrhundert*, S. 35.

⁷ Maegaard, *Studien zur Entwicklung des dodekaphonen Satzes bei Arnold Schönberg*, S. 17.

⁸ Ebd.

Seltenheit mehr dar, vor allem mit der in den 1960er-Jahren verbreiteten clusterbasierten Klangflächenkomposition, wie zum Beispiel bei György Ligeti, Krzysztof Penderecki oder Witold Lutosławski. Auch Alberto Ginastera greift in den 1960er-Jahren, einer Schaffensphase, die er selbst „neo-Expressionismus“ nannte,⁹ vermehrt auf derartige zeitgenössische Kompositionstechniken zurück,¹⁰ wie zum Beispiel im Konzert Nr. 1 für Violoncello und Orchester op. 36, aus dessen 1. Satz obige Akkorde entnommen sind.¹¹ Deshalb ergibt sich die Notwendigkeit, eine Methode zur Beschreibung und insbesondere der Analyse derartiger vieltöniger Klänge zu entwickeln, die Gianmario Borio auch schon thematisiert hat:

„Die Musik um 1960 rückte auf vielerlei Weisen den Klang ins Zentrum der analytischen Betrachtung. Eine Arbeit an Klangkomplexen, zu deren Aufbau mehrere Parameter in unterschiedlichem Ausmaß zusammenwirken, fordert eine Methode der Klanganalyse heraus, an deren theoretischen Grundlagen es heute noch fehlt. Trotz der von zahlreichen Werken gestellten Frage nach den Gesetzen des Klंगाufbaus ist nach meiner Kenntnis noch kein Verfahren entwickelt worden, das auch nur sehr allgemeine operative Hinweise zur Deutung von Kompositionen enthielte, die auf Clustern oder andersartigen Klangkomplexen beruhen.“¹²

2. ENTWURF DER METHODE

Hinter nachfolgender Analyseverfahren verbirgt sich die Idee, dass vieltönigen Klängen gewissermaßen ein ‚Grundton‘ bzw. Zentrum, hier Schwerpunkt genannt, innewohnen kann, indem die einzelnen Teiltöne gewichtet werden. Hindemith hat bei seiner Systematisierung versucht, den Klängen jeweils einen Grundton zuzuordnen, wobei jeweils als Grundton des Akkords der Grundton des ‚besten‘ Intervalls des Akkords, nach seiner „Reihe 2“ gewichtet, zugrunde liegt.¹³ Im Gegensatz zu Hindemith sollen hier allerdings alle Akkordtöne zur Berechnung des ‚Grundtons‘ respektive Schwerpunkts einbezogen werden.

⁹ Vgl. Schwartz-Kates, Art. „Ginastera, Alberto (Evaristo)“.

¹⁰ Diese Techniken umfassen allen voran die Zwölftontechnik, aber auch Cluster, Mikrotonalität oder Indetermination (vgl. ebd.).

¹¹ Takt 1–3, Takt 5–7, Takt 11–17, im 3. Akkord muss aufgrund der Reihentechnik, die das ganze Werk durchzieht, ein *Des* zu *D* (im Violoncello 6) korrigiert werden, da der Klang sonst nicht zwölftönig ist und die aufeinanderfolgenden Einsätze der Töne des Akkords sonst alle exakt dem Krebs der zugrunde liegenden Reihe entsprechen, die das Kontrafagott in Takt 3 exponiert.

¹² Borio, *Musikalische Avantgarde um 1960*, S. 92.

¹³ In seiner „Reihe 2“ stellt Hindemith eine Hierarchie der Intervalle auf, denen er jeweils einen Grundton (oben oder unten) zuordnet (vgl. Hindemith, *Unterweisung im Tonsatz*, S. 111, 120).

Diese Schwerpunkte können als ‚tonale‘ Zentren anschließend zueinander in Beziehung gesetzt werden. Zudem werden die verschiedenen Klänge durch weitere Parameter möglichst genau beschrieben und dementsprechend vergleichbar gemacht. Nun zur Definition der Methode und der Parameter: Der tiefste Ton eines Klangs bekommt den Zahlenwert 0 zugewiesen. Jeder weitere Ton bekommt den Zahlenwert zugewiesen, den man als Abstand zum tiefsten Ton in Halbtönen erhält.

Parameter:

Spannweite: Zahlenwert des höchsten Tons des Klangs.

Mächtigkeit: Anzahl der verschiedenen Töne ohne Stimmdopplungen.

Durchschnittsintervall: Das Durchschnittsintervall eines Klangs berechnet sich wie folgt: Durchschnittsintervall = $\frac{\text{Spannweite}}{\text{Mächtigkeit}-1}$

Der Wert gibt das durchschnittliche Intervall innerhalb des Klangs in Halbtönen an.

Dichte:¹⁴ Die Dichte eines Klangs berechnet sich wie folgt:¹⁵

$$\text{Dichte} = \frac{1}{\text{Durchschnittsintervall}} = \frac{\text{Mächtigkeit}-1}{\text{Spannweite}}$$

Mittelpunkt: Der Ton, der in der Mitte beider Außentöne liegt.

Schwerpunkt: Der Zahlenwert des Schwerpunkts eines Klangs berechnet sich wie folgt: Die Summe der Zahlenwerte aller Töne im Klang geteilt durch die Mächtigkeit.

Intervallvektor: Der Intervallvektor eines Klangs entspricht der Abfolge aller Abstände zwischen den einzelnen Tönen von unten gelesen. Notation: in eckigen Klammern, mit Komma getrennt.¹⁶

¹⁴ Der Parameter Dichte wurde zuvor schon von Stockhausen in seinen Werken einbezogen und von ihm theoretisch reflektiert. Er differenziert in seinem Aufsatz „Von Webern zu Debussy“ von 1954 zwischen „horizontaler“ und „vertikaler“ Dichte, wobei hier nur die vertikale Dichte von Belang ist. Er definiert sie als „Tongruppen gleichzeitig“, wobei er zwischen verschiedenen Dichtegraden unterscheidet. Dabei wird die Dichteveränderung allerdings nur relativ durch „große“ oder „geringe“ vertikale Dichte beschrieben, weshalb diese neue Definition hier konkreter ist und den Begriff fasslicher macht (vgl. Stockhausen, „Von Webern zu Debussy“, S. 78f.).

¹⁵ Die Parameter Dichte und Durchschnittsintervall verhalten sich antiproportional zueinander. Je größer die Dichte, desto kleiner das Durchschnittsintervall. Im Zuge dessen wurde, um Redundanzen zu vermeiden, in der Folge teilweise auf Berechnungen der Dichte verzichtet, da der Parameter des Durchschnittsintervalls ausreicht, um vergleichende Aussagen über die Dichte zu treffen.

¹⁶ Ähnlich dem Intervallvektor der *Pitch-Class Set Theory*.

Aus obigem Definitionssystem lassen sich wiederum weitere Aussagen direkt logisch ableiten, wie zum Beispiel die Definition eines (chromatischen) Clusters:

Definition: Ein chromatischer Cluster ist ein Klang mit dem Durchschnittsintervall und der Dichte 1, dessen Schwerpunkt dem Mittelpunkt entspricht und aus homogenen Intervallen zusammengesetzt ist.¹⁷

Aber auch Verallgemeinerungen über zwölftönige Klänge lassen sich hier treffen:

- Der Schwerpunkt eines zwölftönigen Klangs (ohne Oktavdopplungen) liegt immer auf einem Viertelton.¹⁸
- Durch Oktavverschiebung eines Tons in einem zwölftönigen Klang ändert sich der Schwerpunkt um einen Halbton.
- Durch Oktavverschiebung einzelner Töne lässt sich jeder zwölftönige Klang auf ein Cluster mit demselben Schwerpunkt zurückführen.

Das aus den Begrifflichkeiten abgeleitete System ist beliebig erweiterbar. So lassen sich zum Beispiel Aussagen bezüglich symmetrischer Klänge treffen:

Definition: Ein Klang ist symmetrisch genau dann, wenn der Intervallvektor krebsläufig ist.

Daraus folgt:

- Bei jedem symmetrischen Klang fallen Schwerpunkt und Mittelpunkt aufeinander.
- Jeder Klang mit einem homogenen Intervallvektor ist symmetrisch.

Um die oben thematisierten Parameter zu erläutern, legen wir hier beispielhaft den dritten Akkord aus Abbildung 1 zugrunde. Der tiefste Ton ist E' , der höchste a . Zählt man bei E' mit 0 beginnend den Abstand der beiden Töne in Halbtönen ab, so erhält man für den Akkord eine Spannweite von 29 (Halbtönen). Die Mächtigkeit des Akkords beträgt 12, da alle zwölf Töne (auch mit Oktavvarianz) verschieden sind. Aus der Mächtigkeit

und Spannweite lässt sich nun das Durchschnittsintervall und die Dichte berechnen:

$$\text{Durchschnittsintervall} = \frac{\text{Spannweite}}{\text{Mächtigkeit}-1}$$

also: $29 : 11 = \text{ca. } 2,64$.¹⁹ Dieser Wert besagt, dass das durchschnittliche Intervall zwischen zwei Akkordtönen 2,64 Halbtöne beträgt. Die Dichte beträgt dementsprechend $11 : 29 = \text{ca. } 0,38$. Der Mittelpunkt entspricht der Mitte zwischen den beiden Rahmentönen, also hier dem Gef ($G - 50 \text{ ct}$).²⁰

Die Berechnung des Schwerpunkts ist etwas umfangreicher. Man muss jedem Ton den zugehörigen Zahlenwert zuweisen, beim untersten Ton beginnend, in Halbtönen gezählt: E' bekommt den Wert 0, F' bekommt den Wert 1, Fis' den Wert 2, H' den Wert 7, usw. Anschließend werden alle Werte addiert und durch die Mächtigkeit geteilt. Das Ergebnis ist der Abstand des tiefsten Tons zum Schwerpunkt. Also ergibt sich folgende Rechnung:

$$(0 + 1 + 2 + 7 + 9 + 10 + 11 + 16 + 18 + 20 + 27 + 29) : 12 = 12,5.$$

Rechnet man zum E' die 12,5 Halbtöne dazu, landet man schließlich bei einem Fef als Schwerpunkt des Akkords.

Der Intervallvektor ist $[1,1,5,2,1,1,5,2,2,7,2]$. Bei einem zwölftönigen Klang besteht der Intervallvektor logischerweise immer aus elf Elementen. An diesem Intervallvektor lassen sich mehrere Dinge erkennen. Durch die Folge von zwei mal zwei Einsen ergeben sich innerhalb des Akkords zwei Dreitoncluster. Mit 2,64 als Durchschnittsintervall wäre der Klang am homogensten aufgebaut, wenn er nur aus großen Sekunden und kleinen Terzen (alternierend) bestehen würde, was hier nicht der Fall ist: kleine und große Sekunden dominieren, unterbrochen von drei größeren Intervallen, weshalb der Klang nicht sehr homogen ist. Außerdem lässt sich am Intervallvektor erkennen, dass man den Akkord in drei Vierklänge im Abstand einer großen Sekunde zerlegen kann,

¹⁷ Ein Vierteltoncluster hat das Durchschnittsintervall 0,5 und die Dichte 2, ein Ganztoncluster das Durchschnittsintervall 2 und die Dichte 0,5.

¹⁸ Man kann daraus auch folgern, dass der Schwerpunkt jedes Klangs mit gerader Tonanzahl auf einem Viertelton liegt und der Schwerpunkt jedes Klangs mit ungerader Tonanzahl auf einen der zwölf Töne der chromatischen Skala fällt. Diese Erkenntnis ist insbesondere nützlich als Prüfhilfe im Berechnungsvorgang.

¹⁹ Im Folgenden wird immer auf zwei Nachkommastellen gerundet.

²⁰ Im deutschsprachigen Raum ist es Konvention auf diese Weise Vierteltonen zu bezeichnen. So wird bei einer Erniedrigung um einen Viertelton (- 50 ct) die Endung „-ef“ an den Tonbuchstaben angehängt (Ausnahme: e und a werden zu ef und af). Bei der Erniedrigung um drei Vierteltonen wird die Endung „-esef“ angehängt. Bei Erhöhung um einen respektive drei Vierteltonen werden die Endungen „-if“ respektive „-isif“ angehängt.

wobei die unteren beiden Akkorde strukturgleich sind, der obere Vierklang hingegen ist ein symmetrischer Teilklang:

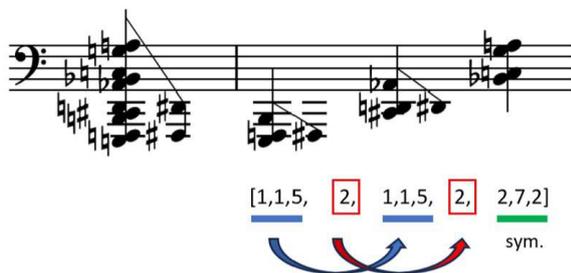


Abb. 2: Intervallvektor Akkord 3.

Der Nutzen dieser Vorgehensweise besteht darin, dass sich verschiedene Parameter gewinnen lassen, die vieltönige Klänge charakterisierbar und dadurch wiederum vergleichbar machen. Durch diese Methode können versteckte Strukturen aufgedeckt werden, die bei der Konzeption vieltöniger Klänge in Kompositionen eine Rolle gespielt haben könnten. Zudem wird durch das Konzept des Schwerpunkts ein Parameter aufgestellt, der (oftmals unterbewusst) hörbar sein könnte, wie man auch hörend unterscheiden kann, ob ein Klang eher hoch- oder tieflastig ist oder ob sich die Töne eher um die Mitte gruppieren. Dass dieser Schwerpunkt auch eine tonale Implikation hat und durchaus bei der Zusammensetzung der Oktavlagen zwölftöniger Klänge für Komponist:innen eine Rolle spielen könnte, wird anhand des 1. Satzes des Konzerts Nr. 1 für Violoncello und Orchester von Ginastera zu zeigen versucht.

3. ANWENDUNG AUF DEN 1. SATZ VON GINASTERAS KONZERT NR. 1 FÜR VIOLONCELLO UND ORCHESTER

Als erstes sollte hier die Frage geklärt werden, wieso dieser Satz besonders geeignet für die Analyse-methode ist. Volker Tarnow charakterisiert den Satz wie folgt: „Das ‚Adagio molto appassionato, quasi senza tempo‘ verteilt die beiden Rollen schon im Titel: ‚appassionato‘ für die bewegte Cellostimme und ‚senza tempo‘, also Zeitlosigkeit für den meist akkordischen, stehenden Orchester-satz.“²² Er spricht zudem von einer „lange[n], wehmutsvolle[n] Kantilene. Sie erhebt sich über einem Orchester, das mit spärlichen Mitteln befremdliche, dumpf grollende Klänge erzeugt“.²³ Im ganzen Satz finden sich vieltönige (meist zwölftönige) Akkorde, die über längere Zeit ausgehalten werden, wodurch eine statische Wirkung zustande kommt, über die das Solo-Cello in Zwölftonreihen seine „Kantilene“ vorträgt. Während die Cellostimme mittels der Zwölftontechnik und dem ihr innewohnenden BACH-Zitat gut analysierbar ist, entziehen sich die Orchesterakkorde der Analysierbarkeit mit bisherigen Mitteln. Hier greift die entwickelte Analyse-methode, die sowohl die Klänge als auch ihr Verhältnis zueinander in verschiedenen Parametern vergleichbar macht. Insbesondere sind in diesem Satz alle Zwölftonklänge sowohl in der Instrumentation als auch in der Dynamik möglichst homogen, wodurch der Parameter Klangfarbe, den die Analyse-methode nicht miteinbezieht, hier (zumindest weitgehend) außer Acht gelassen werden kann. Hier sei nun auf die ersten drei Klänge aus Abbildung 1 verwiesen, die das Cellokonzert Ginasteras in dieser Abfolge eröffnen:

Takte	Spannweite	Mächtigkeit	Durchschnittsintervall	Dichte	Mittelpunkt	Schwerpunkt	Intervallvektor
1–3	11	12	1	1	Fif'	Fif'	[1,1,1,1,1,1,1,1,1,1,1]
5–7	28	12	2,55	0,39	Cis	Fif	[11,2,4,1,1,1,1,1,4,1,1]
11–17	29	12	2,64	0,38	Fisif	Fef	[1,1,5,2,1,1,5,2,2,7,2]

Tab. 1: Analysetabelle Akkorde 1–3.²¹

²¹ Im Anhang findet sich die Analysetabelle (Tab. 2) für den ganzen Satz.

²² Tarnow, *Alberto Ginastera und das Eldorado der Musik*, S. 144.

²³ Ebd.

Abb. 3: Analyseskizze zum Beginn des 1. Satzes.

Vergleicht man die drei Klänge in Bezug auf die Dichte, so lässt sich ein ‚Ausdünnungsprozess‘ ausgehend von einem Cluster zu Beginn beobachten. In Bezug auf die Mittelpunkte der Klänge lässt sich eine klar aufsteigende Tendenz erkennen, die noch weiter verdeutlicht wird, wenn man die drei darauffolgenden Klänge (jeweils Vierteltoncluster)²⁴ mit einbezieht: in Takt 19 *a* - 25 ct, in Takt 22 *f'* - 25 ct und in Takt 25 *a''* - 25 ct.²⁵ Somit verlagert sich der Mittelpunkt (und der Schwerpunkt) in den ersten sechs Vieltonklängen um insgesamt mehr als vier Oktaven nach oben. Vergleicht man nun wiederum die Schwerpunkte der Klänge miteinander, so kann man Ginastera hier ebenfalls eine bewusste Konzeption unterstellen: Vor allem vom erstem zum zweiten Klang hin ist auffällig, dass der Schwerpunkt exakt um eine Oktave versetzt worden ist. *Fif* als Zentrum des Clusters zu Beginn bleibt Schwerpunkt des nächsten Klangs, wodurch sich *Fif* als eine Art Ankerton des Satzes andeutet. Dies wird auch im dritten Klang bekräftigt, denn *Fif* findet sich hier als Mitte zwischen Mittel- und Schwerpunkt des Klangs wieder.

Es besteht eine Korrelation zwischen Schwer- und Mittelpunkt sowie zwischen den Anfangstönen der jeweiligen Reihentransposition (vgl. Abb. 3).

Während des ersten Klangs setzt die lineare Reihe mit einem *Fis'* ein, vorgetragen vom Kontrafagott, das fast genau dem Schwerpunkt *Fif'* des ersten Öffnungsakkords entspricht. Die zweite lineare Reihe (T. 7) beginnt mit einem von den Kontrabässen gespielten *Cis*, das dem Mittelpunkt des bereits liegenden Begleitklangs entspricht und gleichzeitig die letzte Note der ersten Reihe ist. Beim dritten Klang beginnt die lineare Reihe mit einem vom Solo-Cello gespielten *E*, das wiederum fast genau dem Schwerpunkt des dritten Klangs entspricht. Der Mittelpunkt des dritten Akkords fällt mit dem Mittelpunkt der zweiten Zwölftonreihe zusammen, wenn man die Reihe vertikal als Akkord liest. Der Schwerpunkt der zweiten Zwölftonreihe entspricht dem Schwerpunkt des zweiten Akkords. Auch in der Oktavlage stimmen diese Korrelationen immer überein. Darüber hinaus sind die Rahmenintervalle der Zwölftonakkorde so gewählt, dass sie sich auf die krebsläufige Reihe (vgl. Abb. 3, blaue Pfeile) beziehen. Zusammenfassend könnte man sagen, dass das *Fif* eine Art Ankerpunkt im Satz darstellt. Vor allem am Schluss des Satzes bestätigt sich diese Annahme:

²⁴ Da dieses Werk an mehreren Stellen mit Vierteltonen operiert, macht es durchaus Sinn hier die Schwerpunkte der zwölftönigen Klänge, die auf Vierteltonen fallen, miteinander zu vergleichen. Wäre das Werk auf das zwölftönige Tonsystem beschränkt, so würden die Schwerpunkte aus dem Tonsystem fallen.

²⁵ Vgl. Tab. 2 und Abb. 7 im Anhang.

The musical score consists of the following parts and markings:

- Solo Vc. (top):**
 - Measure 114: *p non vibr.*
 - Measure 115: *pp non vibr.*
- Cb. 1-6 (Middle):**
 - Measures 114-115: *ppp* with accents.
 - Measures 116-117: *ppp* with accents and slurs.
- Tam-tam (Second from top):**
 - Measure 116: *pp*
- Hp. (Third from top):**
 - Measure 116: *mf*
- Solo Vc. (Fourth from top):**
 - Measure 114: *poco a poco col vibr.*
 - Measure 115: *ppp*
 - Measure 116: *f*
 - Measure 117: *molto vib.*
 - Measure 118: *lunghiss.*
 - Measure 119: *poco a poco senza vib.*
 - Measure 120: *niente!*
- Cb. 4 soli (Bottom):**
 - Measure 114: *ppp*
 - Measure 115: *tutti*
 - Measure 116: *ppp*
 - Measure 117: *mf*
 - Measure 118: *niente!*

Abb. 4: Takte 114–121.

Hier lässt sich eine fast schon symmetrische Disposition des Satzes erkennen. In Takt 114 wird der Einstiegsakkord der Kontrabässe aus Takt 1 wieder aufgegriffen. Im weiteren Verlauf lässt sich klar erkennen, wie sich der Cluster immer weiter durch sukzessive Reduktion der Clustertöne von zwölf zu sechs zu vier auf das *Fif* hin zuspitzt. In Takt 120 wird der Cluster auf einen Einzelton reduziert, der wiederum nicht *Fif*, sondern *Fis* ist. Dies liegt im wechselseitigen Verhältnis von Solo-Cello und Orchester begründet. Das Cello könnte ohne Probleme ein *Fif* spielen, allerdings beschränkt sich Ginastera im kompletten 1. Satz auf den zwölf-tönigen Tonvorrat im Solo-Cello,²⁶ was die stark dodekaphone Ordnung des Celloparts bestätigt. Im Orchestersatz sind wiederum Vierteltöne (bei Clustern) zu finden und nach obiger Theorie hat jeder zwölf-tönige Klang seinen Schwerpunkt auf einem Viertelton, ebenso jeder geradzahlige, chromatische Cluster. Dadurch entsteht ein mikro-tonaler Gegenpol zwischen Solo-Cello und Orchestersatz, der sich hier am Ende des Satzes am deutlichsten ausprägt: Cluster mit Zentrum *Fif* und Solo-Cello mit *Fis* alternieren im Wechsel.²⁷ Letztendlich dominiert das *Fis* des Solo-Cellos, welches durch das *vibrato* und *crescendo* hin zum *forte* beim Kontrabasseinsatz in Takt 120 klanglich in den Vordergrund rückt und die restlichen Instrumente dominiert, die sich deshalb dem Cello unterordnen und ebenfalls *Fis* spielen, ehe das *Fis* im Solo-Cello zum Ende hin solistisch übrigbleibt und im Nichts verebbt.²⁸ Zudem lässt sich vor diesen Schlusstakten eine Art ‚Kadenz‘ feststellen: In den beiden Klängen davor (T. 103–116, T. 109–112) kann man beobachten, dass sich hierbei Schwer- und Mittelpunkt beider Klänge möglichst weit (oktavinvariant) von dem später wieder erreichten *Fif* entfernen: In Takt 103–106 ist der Schwerpunkt auf *c* und in Takt 109–112 auf *H' + 25 ct*. Durch diese überwundene Distanz wird wiederum die anschließende Schlusswirkung gewährleistet. Großformal

ist die in Teilen symmetrische Disposition auch durch die Lage der Akkorde erkenntlich: Wie aus Abbildung 7 (im Anhang) hervorgeht, öffnet der Satz mit einer Folge von Akkorden, die im Schwerpunkt aufsteigen. Ausgehend von Takt 89 lässt sich übergeordnet in der Kontur eine absteigende Linie in den Schwerpunkten erkennen, die zum Ausgangsklang in Takt 114 zurückkehrt. Dabei umrahmt diese Folge auf- und absteigender Schwerpunkte respektive Akkordklänge den ganzen Satz. Das *Fif* zieht sich durch den ganzen Satz als Ankerpunkt,²⁹ so zum Beispiel als Mittelpunkt von Takt 44, oder vor allem vermehrt in der Passage von Takt 82–93. Im weitesten Sinne könne man hier also *Fif* als ‚tonales‘ Zentrum des Satzes ansehen. Ein weiterer Ankerpunkt im Satz könnte der Ton *C* sein, dem schon allein als tiefste Saite des Cellos eine wichtige Bedeutung zukommt. In Takt 37–39 und an der Parallelstelle in Takt 90–92 (fast symmetrisch zur Satzmitte) startet das Cello jeweils taktweise eine aufsteigende Phrase von *C* ausgehend, jeweils getrübt durch einen gehaltenen Dreitoncluster um das *C*. In Takt 31–34 wird durch *c'* als Mittelpunkt und in Takt 36 durch *cef'* als Schwerpunkt (und Mittelpunkt) das darauffolgende *C* im Cello und Dreitoncluster (T. 37–39) bereits vorbereitet und antizipiert.

Vergleicht man die Durchschnittsintervalle respektive Dichte der Klänge miteinander, so fällt vor allem zu Beginn und am Ende auf, dass der Satz stark clusterlastig (Halbton und Vierteltoncluster) ist, während im mittleren Teil Klänge mit geringerer Dichte vorherrschen, was sich insgesamt mit der symmetrischen Gestalt deckt, die dem Satz schon aufgrund der Verwendung von *Fif* als Zentralton, am prominentesten zu Beginn und am Ende des Satzes, unterstellt wurde. Anhand der Intervallvektoren kann man zudem schnell erkennen, dass der Klang mit der geringsten Dichte und dem größten Durchschnittsintervall (sechs Halbtöne) in Takt 40 ein Allintervallakkord ist.³⁰

²⁶ In den anderen beiden Sätzen wird im Gegensatz dazu im Solo-Cello auf Vierteltöne zurückgegriffen.

²⁷ Auch bei den Schlüssen der zwei anderen Sätze wird der Schlussston des Solo-Cellos durch Cluster mit demselben Schwerpunkt (+/- 50 ct) vorweggenommen bzw. bekräftigt.

²⁸ Hier wird *Fis'* als Schwerpunkt angenommen, obwohl *H* eigentlich der Schwerpunkt sein müsste. Dadurch, dass nur *Fis'* und *Fis* auftreten, nimmt der: die Hörende auch ein *Fis* als Schwerpunkt des Klangs wahr. Siehe hierzu das Problem der Oktavtranspositionen im folgenden Abschnitt zu Grenzen und Möglichkeiten der Methode.

²⁹ Vgl. Abb. 8 im Anhang.

³⁰ Jeder Allintervallakkord hat den Tritonus als durchschnittliches Intervall.

4. GRENZEN UND MÖGLICHKEITEN

Die Analysemethode zeigt, wie alle Analysemethoden, Schwächen auf: Hierbei ist die größte Schwäche, dass die Methode nur begrenzt anwendbar ist. So ist sie auf Klänge mit wenigen Tönen (bis zu ca. fünf) kaum sinnvoll anwendbar. Hier dominieren vielmehr die intervallischen Qualitäten einzelner Klänge. Der Versuch, den Klängen einen Schwerpunkt zuzuweisen, ist hier auch nicht sinnvoll und wäre vermutlich nicht im Sinne des Komponisten. Ein weiteres Problem stellt die Oktavinvarianz dar:



Abb. 5: Problematischer Akkord (T. 90–92)

In diesem Klang, der auch im Cellokonzert vorkommt (T. 90–92), finden sich zwei Dreitoncluster oktavversetzt. Für sich genommen haben beide Cluster den Schwerpunkt *c*, als Ganzes genommen jedoch den Schwerpunkt *fis*. Die entwickelte Analysemethode hatte allem voran den Anspruch, auch hörend wahrnehmbar zu sein. Hörend ist hier allerdings der Schwerpunkt vor allem auf *c* als Mittelpunkt der Teilcluster und durch die Oktavdopplung wahrzunehmen. Dieser klangliche Schwerpunkt wird zudem durch die Instrumentation gestützt: Der untere Cluster liegt in den Kontrabässen, wobei das untere *C* zudem durch ein Fagott gedoppelt wird und den Ausgangspunkt einer Melodielinie des Solo-Cellos bildet. Der gesamte Klang liegt in der Harfe, das obere *c* ist zudem durch die Pauke gedoppelt. Somit sticht vor allem die Behandlung des *c* heraus. Aus diesen Gründen wurde in obiger Analyse des Satzes nur der untere Teilcluster mit Schwerpunkt *C* in die Betrachtung hineingenommen, wobei dies nicht komplett zufriedenstellend ist. Andere Klänge wurden zum Beispiel in obiger Analyse komplett außen vor gelassen aufgrund dieser Problematik, so beispielsweise von Takt 84–89: Hier finden sich jeweils siebentönige Klänge, wobei die beiden unteren Töne oktavidentisch sind und ihnen somit klanglich mehr Gewicht zukommt. Zudem finden sich hier mehrere Dopplungen, weshalb

die Zuweisung eines Schwerpunkts problematisch wird.³¹

Eine weitere Schwierigkeit besteht dann, wenn ein vieltöniger Klang erst sukzessive in Schichten aufgebaut wird. So zum Beispiel ein zwölf-töniger Klang, der sich in vier Dreiklänge gliedert, die nacheinander einsetzen und gehalten werden, bis alle Töne simultan erklingen, also ein induktives Klangereignis.³² Man kann annehmen, dass der zwölf-tönige Klang zwar schon von Beginn an zugrunde gelegen haben muss, allerdings ist der Schwerpunkt erst am Ende wahrnehmbar, weshalb in obiger Analyse jeweils nur die Takte, in denen die Klänge vollständig waren, einbezogen wurden.

Ein weiterer Aspekt ist, dass sich die Analysemethode nur auf den Parameter Tonhöhe fixiert. Andere Parameter, die den (hörbaren) Schwerpunkt eines Klangs verändern können, werden hier außen vor gelassen. So kann zum Beispiel durch eine hervorgehobene Dynamik oder eine Dopplung in der Instrumentation oder durch besondere Artikulation etc. ein Teilton eines vieltönigen Klangs besonderes Gewicht erlangen und dadurch den hörbaren Schwerpunkt eines Klangs verschieben.

Ein Vorteil besteht jedoch darin, dass die Analysemethode für vieltönige Klänge (acht–zwölf-tönig), die nur aus verschiedenen Tonhöhen (ohne Oktavversetzungen) bestehen, uneingeschränkt anwendbar ist, ebenso für Cluster. Dabei ist sie sowohl auf einzelne Klänge als auch insbesondere auf Klangfortschreitungen anwendbar. Man kann durch Zusammenhänge der Schwerpunkte tieferliegende Strukturen aufdecken, so zum Beispiel zentrale (Schwerpunkt-)Töne (wie in obiger Analyse), ‚kadenzartige‘ Wendungen oder auch auf-/absteigende Tendenzen.

Eine Möglichkeit, die diese Methode bietet, wäre die Übertragung auf andere Tonsysteme: Problemlos lässt sich das System auf Vierteltöne oder andere Unterteilungen, die auf äquidistanten Tonhöhen beruhen, übertragen. Für Mikrointervallik gibt es bisher kaum geeignete Analysemethoden und somit könnte die Methode dazu

³¹ Eine mögliche Lösung für das Oktavproblem wäre, immer nur den unteren Ton zu betrachten und die oberen nur als Dopplungen (Obertöne) desselben.

³² Vgl. Utz/Kleinrath, „Klangorganisation“, S. 571f.

beitragen, Mikrotonalität einer Analyse zugänglicher zu machen.

Eine weitere Anwendungsmöglichkeit besteht darin, mithilfe dieser Methode zu komponieren. Soll ein zwölftöniger Klang mit einem bestimmten Schwerpunkt konzipiert werden, so ist die zielführendste Methode, die Töne im ersten Schritt als Cluster mit Schwerpunkt in der Mitte zu gruppieren. Anschließend kann mittels gegenläufiger Oktavtranslationen der Klang weiter verändert und umgeformt werden, ohne dass sich der Schwerpunkt verändert: Wird ein Ton um eine Oktave nach oben versetzt, muss im Gegenzug dafür ein anderer eine Oktave nach unten versetzt werden, damit sich der Schwerpunkt nicht verschiebt.

Man kann sich als Anwendung beispielsweise ein Konzept von zwölftönigen Akkordfolgen überlegen, deren Dichte/Durchschnittsintervall, Spannweite und Mittelpunkt immer gleich sind. Dabei ändert sich nur der Schwerpunkt des Klangs mithilfe von Permutationen der klangimmanenten Töne, wodurch sich mittels der Schwerpunktverlagerung innerhalb eines vergleichsweise statischen Klangs eine ‚Schwerpunktmelodie‘ komponieren lässt, wie im Beispiel in Abb. 6 deutlich wird.

Hier haben alle Akkorde als Rahmentöne *C* und *cis''*, wodurch sich eine Spannweite von 49 ergibt und der Mittelpunkt auf *cif'* liegt. Das Durchschnittsintervall beträgt bei allen Akkorden 4,45, also wären bei einer möglichst homogenen Disposition klangimmanent große Terzen und Quartan dominierend. Die Akkordfolge wurde nun so disponiert, dass sich der Schwerpunkt von Akkord zu Akkord jeweils um einen Halbton nach oben verschiebt. Diese sukzessive Verschiebung

des Schwerpunkts nach oben ist hörend durch die Verlagerung des Klangs in höhere Lagen wahrnehmbar – vor allem, wenn das Prinzip noch weitergeführt wird. Dieser Prozess ist sogar trotz der Diversität der Akkorde wahrnehmbar: So findet sich im zweiten Akkord eine symmetrische, möglichst homogene Disposition (durch die großen Terzen), während im darauffolgenden Akkord zwei Teilcluster das Klanggeschehen dominieren oder im fünften Akkord auf möglichst extreme Lageverteilung abgezielt wurde. Somit kann man hier ähnlich der Klangflächenkomposition eine statische Fläche durch innere Bewegung systematisch verändern und übergeordnete Wahrnehmungsprozesse evozieren.

Insgesamt lässt sich sagen, dass die entworfene Methode eine Möglichkeit darstellt, sich vieltönigen Klängen analytisch anzunähern. Trotz ihrer Beschränkung auf Klänge, die vieltönig sind und keine oktavidentischen Teiltöne enthalten, lässt sie sich gerade bei Werken anwenden, die mit eben diesen Klängen arbeiten, wie am 1. Satz von Ginasteras Konzert Nr. 1. für Violoncello und Orchester op. 36 gezeigt wurde. Die Methode kann einen Beitrag dazu leisten, die oben thematisierte Lücke von analytischen Werkzeugen zur Erfassung vieltöniger, clusterartiger Klänge zumindest in Teilen zu schließen.

The image shows a musical score with two staves. The upper staff, labeled 'Akkord', contains six measures of complex chordal structures. The lower staff, labeled 'Schwerpunkt', shows a single melodic line with six notes, each corresponding to one of the chords above. The notes in the 'Schwerpunkt' staff are: C4, C#4, D4, D#4, E4, and E#4, illustrating a stepwise upward shift of the focal point.

Abb. 6: Kompositorische Skizze.

ABBILDUNGSVERZEICHNIS

Die Abbildungen und Notenbeispiele wurden vom Autor selbst erstellt, letztere nach Vorlage der unter „Gedruckte Musikalien“ angegebenen Quelle.

Abb. 1: Zwölftonakkorde 1–3.

Abb. 2: Intervallvektor Akkord 3.

Abb. 3: Analyseskizze zum Beginn des 1. Satzes.

Abb. 4: Takte 114–121.

Abb. 5: Problematischer Akkord (T. 90–92).

Abb. 6: Kompositorische Skizze.

Abb. 7: Schwerpunkte und Mittelpunkte vieltöniger Klänge.

Abb. 8: Schwerpunkte und Mittelpunkte ohne Oktavlage.

TABELLENVERZEICHNIS

Tab. 1: Analysetabelle Akkorde 1–3, vom Autor erstellt.

Tab. 2: Analysetabelle für vieltönige Klänge, vom Autor erstellt.

LITERATUR- UND QUELLENVERZEICHNIS

GEDRUCKTE MUSIKALIEN

Ginastera, Alberto: Cello Concerto No. 1, op. 36 [Version 1978], Partitur, London, New York, Berlin: Boosey & Hawkes 2007, <https://www.boosey.com/cr/perusals/score?id=10464>, letzter Zugriff: 16.09.2024.

SEKUNDÄRLITERATUR

Borio, Gianmario: *Musikalische Avantgarde um 1960. Entwurf einer Theorie der informellen Musik* (= Freiburger Beiträge zur Musikwissenschaft 1), Laaber: Laaber 1993.

Forte, Allen: *The Structure of Atonal Music*, New Haven, London: Yale University Press 1973.

Hanson, Howard: *Harmonic Materials of Modern Music. Resources of the Tempered Scale*, New York: Appleton-Century-Crofts 1960.

Hindemith, Paul: *Unterweisung im Tonsatz*, Bd. I: *Theoretischer Teil*, Mainz: B. Schott's Söhne 1940.

Maegaard, Jan: *Studien zur Entwicklung des dodekaphonen Satzes bei Arnold Schönberg*, Bd. II: *Analytischer Teil*, Kopenhagen: Wilhelm Hansen 1972.

Stockhausen, Karlheinz: „Von Webern zu Debussy. Bemerkungen zur statistischen Form (1954, Text für ein Nachtprogramm des WDR)“, in: *Texte zur elektronischen und instrumentalen Musik* (= DuMont-Dokumente), Bd. 1: *Aufsätze 1952–1962 zur Theorie des Komponierens*, hrsg. von Dieter Schnebel, Köln: DuMont Schauberg 1963, S. 75–85.

Straebel, Volker: „Patterns, Loops und Phase-Shifting. Die Minimal Music des Steve Reich“, in: *Neue Zeitschrift für Musik* 160/2 (1999), S. 51f.

Tarnow, Volker: *Alberto Ginastera und das Eldorado der Musik. Argentinien Nationalkomponist im Kontext der hispanoamerikanischen Kunstmusik und der europäischen Moderne*, Berlin: Boosey & Hawkes 2017.

Utz, Christian/Kleinrath, Dieter: „Klangorganisation. Zur Systematik und Analyse einer Morphologie und Syntax post-tonaler Kunstmusik“, in: *Musiktheorie und Improvisation. Kongressbericht der IX. Jahrestagung der Gesellschaft für Musiktheorie, 2009*, hrsg. von Dieter Jürgen Blume und Konrad Georgi, Mainz: Schott 2015, S. 564–596.

Wünsch, Christoph: *Satztechniken im 20. Jahrhundert* (= Bärenreiter Studienbücher Musik 16), Kassel: Bärenreiter 2009.

LEXIKONARTIKEL

Schwartz-Kates, Deborah: Art. „Ginastera, Alberto (Evaristo)“, in: *Grove Music Online*, 2001, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.11159>.

ANHANG

Takt	Spannweite	Mächtigkeit	Durchschnittsintervall	Mittelpunkt	Schwerpunkt	Intervallvektor
1-3	11	12	1	<i>Fif'</i>	<i>Fif'</i>	[1,1,1,1,1,1,1,1,1,1,1,1]
5-7	28	12	2,55	<i>Cis</i>	<i>Fif</i>	[11,2,4,1,1,1,1,1,4,1,1]
11-17	29	12	2,64	<i>Gef</i>	<i>Fef</i>	[1,1,5,2,1,1,5,2,2,7,2]
19	11,5	24	0,5	<i>a - 25 ct</i>	<i>a - 25 ct</i>	[0.5,...]
22	23,5	48	0,5	<i>f' - 25 ct</i>	<i>f' - 25 ct</i>	[0.5,...]
25	35,5	72	0,5	<i>a'' - 25 ct</i>	<i>a'' - 25 ct</i>	[0.5,...]
31-34	52	12	4,73	<i>c'</i>	<i>ef'</i>	[11,3,6,7,3,3,4,4,2,3,6]
35	31	12	2,82	<i>dif'</i>	<i>ef'</i>	[8,3,3,1,2,1,3,1,3,3,3]
36	11	12	1	<i>cef'</i>	<i>cef'</i>	[1,...]
37-39	2	3	1	<i>C</i>	<i>C</i>	[1,1]
40-41	66	12	6	<i>a</i>	<i>a</i>	[5,8,3,10,1,6,11,2,9,4,7]
44	65	12	5,91	<i>fif'</i>	<i>def'</i>	[1,6,4,10,5,7,2,6,11,2,11]
47-63	25	12	2,27	<i>fisif'</i>	<i>gij'</i>	[6,2,2,1,3,1,1,1,2,2,4]
78-79	47	12	4,27	<i>aisif'</i>	<i>gisif'</i> , ohne Solo-Vc.: <i>fis'</i>	[6,1,6,2,2,9,2,4,1,1,13]
82	11	12	1	<i>Fif</i>	<i>Fif</i>	[1,...]; [0.5,...]
83	22	7	3,67	<i>fif'</i>	<i>F'</i>	[6,2,2,3,6,2]
89	30	12	2,73	<i>fis''</i>	<i>fif''</i>	[2,3,3,3,4,1,3,2,1,3,5]
90-92	2	3	1	<i>C</i>	<i>C</i>	[1,1]
93	3	4	1	<i>Fif</i>	<i>Fif</i>	[1,1,1]
94-95	4	9	0,5	<i>Cis</i>	<i>Cis</i>	[0.5,...]
97-98	26	12	2,36	<i>D</i>	<i>Ef</i>	[6,2,1,4,2,1,1,2,3,1,3]
100-101	11	12	1	<i>Dif</i>	<i>Dif</i>	[1,...]
103-106	34	35	1	<i>c</i>	<i>c</i>	[1,...]
109-112	3,5	8	0,5	<i>H' + 25ct</i>	<i>H' + 25ct</i>	[0.5,...]
114	11	12	1	<i>Fif'</i>	<i>Fif'</i>	[1,...]
116	5	6	1	<i>Fif'</i>	<i>Fif'</i>	[1,...]
118	3	4	1	<i>Fif'</i>	<i>Fif'</i>	[1,1,1]
120	0	1	1	<i>F'</i>	<i>F'</i>	

Tab. 2: Analysetabelle für vieltönige Klänge.

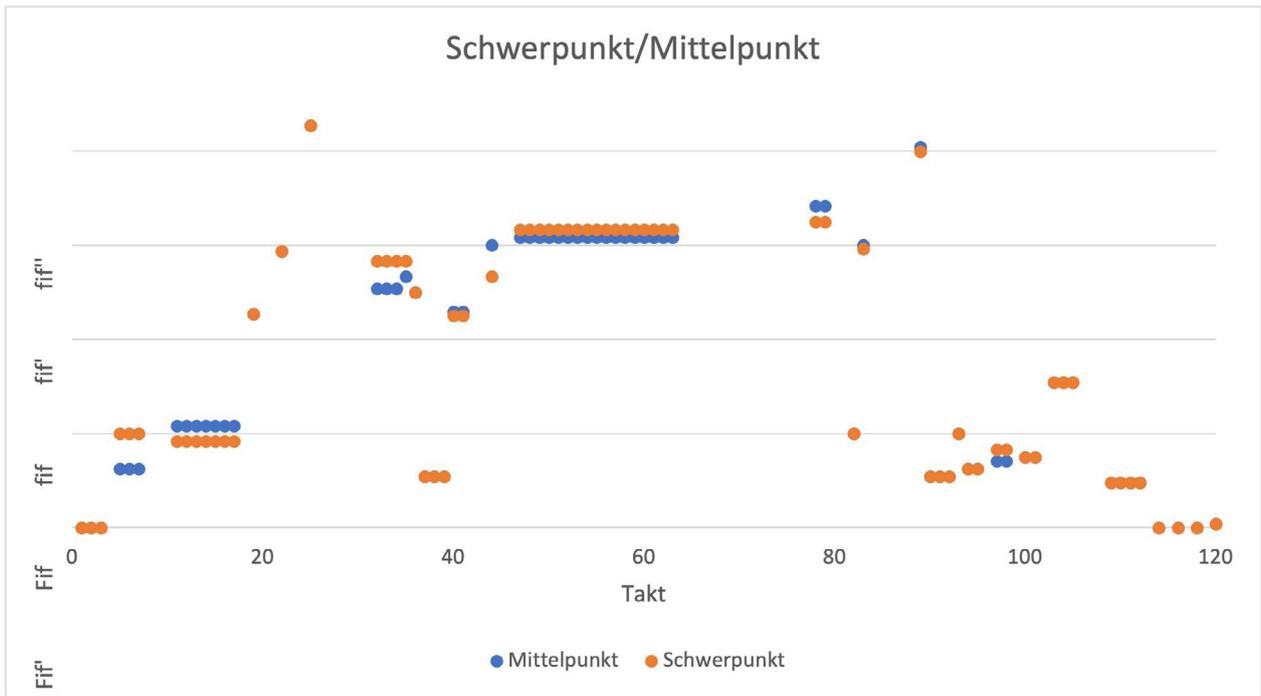


Abb. 7: Schwerpunkte und Mittelpunkte vieltöniger Klänge.

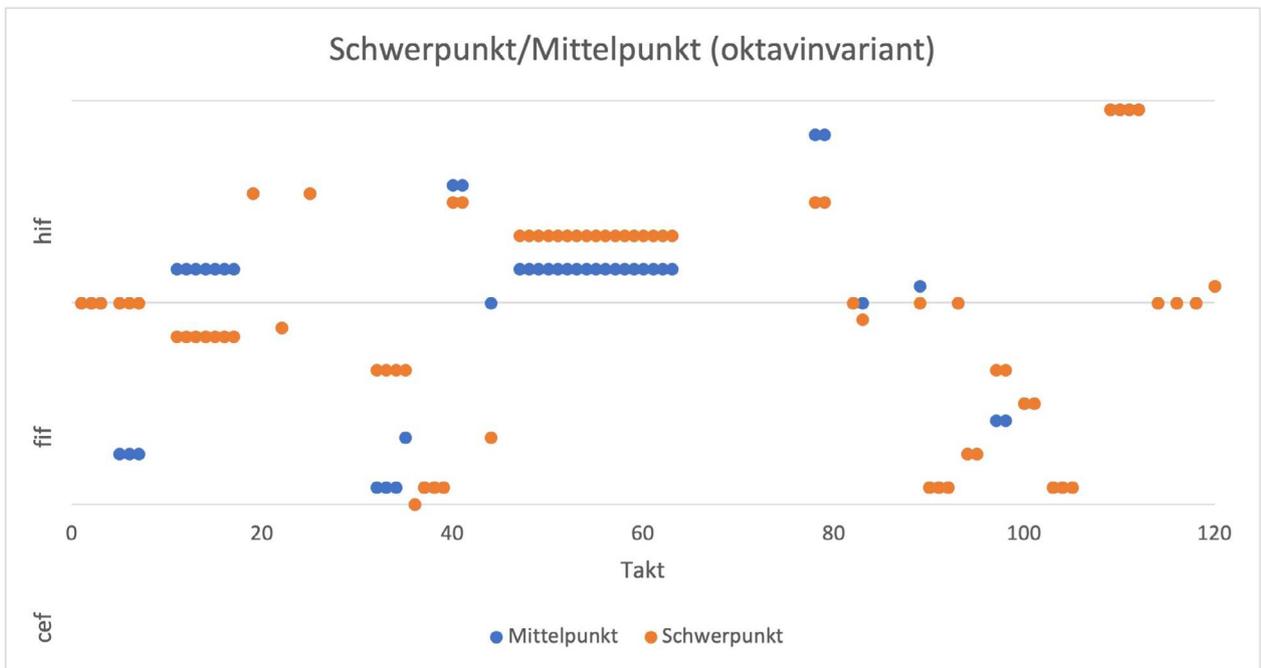


Abb. 8: Schwerpunkte und Mittelpunkte ohne Oktavlage.

„[DER] WAHRE SKRJABIN ZEIGT SICH“* – ALEKSANDR SKRJABINS 3. SONATE FIS-MOLL OP. 23 ALS VORBOTIN SPÄTERER ENTWICKLUNGEN

VON CORNELIA PICEJ

ABSTRACT

Der russische Komponist Aleksandr Skrjabin hat insgesamt zehn Klaviersonaten komponiert, die sich über sein gesamtes Schaffen erstrecken. Dadurch lässt sich seine kompositorische und philosophisch-theosophische Entwicklung, die im Spätwerk deutlich ausgeprägt ist, gut nachverfolgen. Diese findet vor allem auf formaler, struktureller, harmonischer sowie semantischer Ebene statt. Dabei ist die der frühen Phase zugeordnete 3. Sonate fis-Moll op. 23 (1897/98) die erste Sonate, bei der die eben genannten Elemente schon auf Skrjabins letzte Kompositionsphase hinweisen und sich ihr annähern. Verantwortlich dafür zeichnet ein poetischer Text, der der Sonate vorangestellt ist. Durch ihn wird zum Beispiel bereits die symbolisch-semantische Ebene mit ihrem Ekstase-Ziel im letzten Abschnitt der Sonate musikalisch angedeutet, genau wie das allmähliche Verlassen der Dur-Moll-Tonalität zugunsten des Mystischen Akkordes.

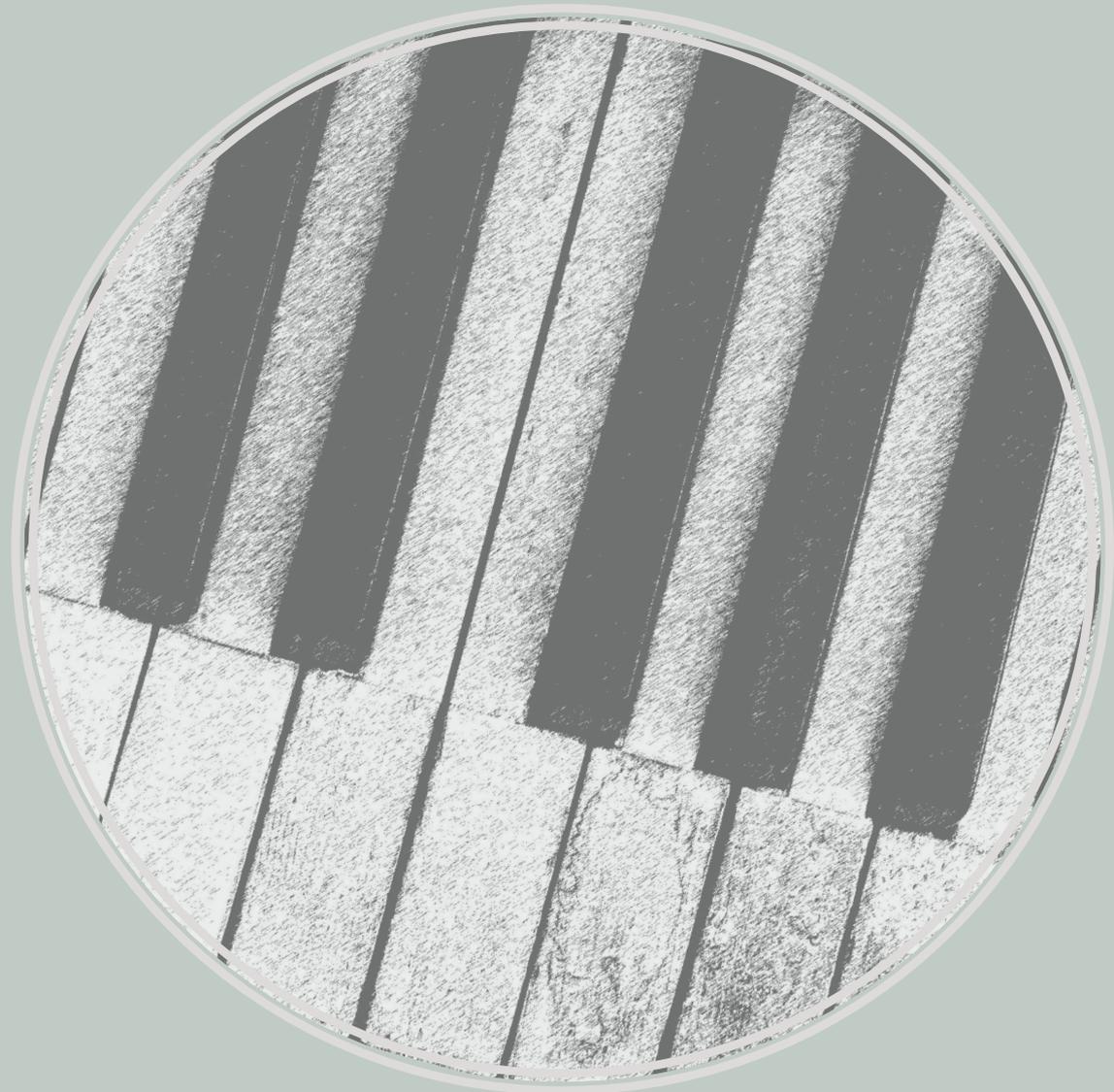
* Sabanejew, *Alexander Skrjabin*, S. 14.

CORNELIA PICEJ

Cornelia Picej studiert im Master Musikologie und Musiktheorie an der Kunstuniversität Graz. Sie ist unter anderem als studentischen Hilfskraft an der KUG tätig. 2023 veröffentlichte sie den Beitrag „Die Konzertsonatenform im Kopfsatz des Klavierkonzerts in c-Moll KV 491 von W. A. Mozart“ in der Zeitschrift *AN:klang – Magazin der Jungen Musikwissenschaft* (Ausg. 1, S. 19–34) der Österreichischen Gesellschaft für Musikwissenschaft.

Zu ihrer Einreichung bei StiMMe sagt Cornelia:

„Ich finde die Idee, bereits Studierenden die Möglichkeit zu bieten, ihre Gedanken und Ergebnisse zu veröffentlichen und hinter die Kulissen eines Publikationsprozesses blicken zu können, eine super Initiative, die ich gern durch einen Beitrag unterstützen will.“



1. EINLEITUNG

Das Klavierschaffen des russischen Komponisten Aleksandr Skrjabin, allem voran seine Präludien und seine zehn Klaviersonaten, gehören heute zum Standardrepertoire vieler Pianist:innen. Beide Gattungen verteilen sich gleichmäßig auf alle vier¹ Schaffensperioden und bilden somit seinen Entwicklungsprozess als Komponist ab. Dieser Prozess ist in den Sonaten vor allem durch die immer größere Vermischung von Musik und philosophischem Gedankengut gekennzeichnet, die sich unter anderem strukturell und formal in den Werken niederschlägt. Die 3. Sonate fis-Moll op. 23 (1897/98), die letzte seines Frühwerks, kann dabei als Beginn der Vermischung gesehen werden, da ihr als der ersten Sonate nachträglich ein vom Komponisten autorisierter poetischer Text beigefügt wurde und somit auf ein außermusikalisches Programm verwiesen wird. Nicht umsonst konstatiert Leonid Leonidovič Sabaneev, dass Skrjabin mit dieser Sonate beginne, sein wahres Ich zu zeigen, nachdem es bereits in vorangegangenen Stücken bestimmte rhythmische Elemente und Ähnliches gegeben haben soll, die nun in der 3. Sonate organisch ineinanderfließen:

„[Der] wahre Skrjabin zeigt sich in der ersten Schaffensperiode möglicherweise am klarsten wiederum in der Dritten Klaviersonate, der er auch selbst als Komponist die größte Bedeutung beimaß. Alles, was in ihm aufkeimte und sich als funkelnde Tonsplitter in den Etüden und Préludes niederschlug, die ganze affektierte Tragik und Pathetik, die stoßweise Rhythmik, in der sich eine schreckliche Schaffensnervosität offenbarte, die erotischen und liebkosenden Timbres, der prachtvolle, in seiner Kraft und Schönheit bereits voll ausgereifte, feine und meisterlich erlesene Klavierstil – all das fand seinen Niederschlag in dieser Sonate.“²

Darüber hinaus erkennt man bereits – ähnlich der engen thematischen Verzahnung einzelner Sätze in der 1. Sonate f-Moll op. 6 (1892/93) – weitreichende thematische Verbindungen zwischen dem 1., 3. und 4. Satz, die sich in satzübergreifenden (zyklischen) Motiven bzw. Themen äußern

und durch den nahtlosen Übergang vom 3. in den 4. Satz noch intensiviert werden. Diese Bestrebungen resultieren ab der 5. Sonate op. 53 (1907) in einsätzigen, auf der Sonatensatzform basierenden Werken, in denen die Oktatonik und der Mystische Akkord als neue harmonische Systeme eine zentrale Rolle spielen. Allerdings folgen auch bereits die 2. Sonate (*Sonate-fantaisie*) gis-Moll op. 19 (1892–1897) und die 4. Sonate Fis-Dur op. 30 (1901–1903) nicht mehr der Viersätzigkeit.³

Diese Arbeit unternimmt den Versuch, durch Analysen ausgewählter musikalischer Elemente, namentlich der Form, Harmonik und Dynamik, sowie durch die Einbeziehung außermusikalischer Topoi kompositorische Prozesse in den Ecksätzen der 3. Sonate festzustellen, die bereits auf Entwicklungen in Skrjabins späterem Sonatenschaffen hindeuten. Dabei wird sich im Verlauf der Analyse ein Prozessdenken als zentraler Kompositionspunkt herauskristallisieren, ebenso ein dynamisches Prinzip im Zusammenspiel mit diversen anderen musikalischen Parametern, wie etwa der Melodik. Hinsichtlich der Formgestaltung ist anzumerken, dass es sich zwar in den besprochenen Ecksätzen um eine Sonatenform handelt – das suggeriert allein schon die Titelgebung –, doch auch Ansätze zweier anderer, zeitgleich ablaufender, formaler Gestaltungsprinzipien, nämlich einer freien Variationsform bzw. einer symbolisch-semantischen Ebene, wie Marina Lobanova sie definiert, lassen sich auf unterschiedliche Weise erkennen. Letztere offenbart sich primär durch Spielanweisungen und ein symbolisch konnotiertes motivisches Material.⁴ Dadurch deutet die 3. Sonate bereits spätere mehrdeutige Formgestaltungsmöglichkeiten an, ohne selbst Formgrenzen zu überschreiten. Als Ausgangspunkt für die eigene analytische Arbeit werden insbesondere Gedankenstränge von Filip Blachnio, welcher sich auf ein dynamisches Prinzip fokussiert, dadurch jedoch das Zusammenspiel

¹ Gemeint sind hier die drei ‚herkömmlichen‘ Phasen der frühen (1880–1903), mittleren (1903–1907) und späten Kompositionen (1907–1912), denen das sogenannte Ultra-Spätwerk folgt (1912–1915), eine Bezeichnung, die wohl auf Sabaneev, einen guten Freund Skrjabins, zurückgeht. Dem russischen Musikkritiker und -wissenschaftler war daran gelegen, vor allem die harmonischen Entwicklungen der späten Werke (ab der 9. Sonate op. 68 [1913]) vom vorangehenden Œuvre Skrjabins zu unterscheiden, wofür er den Begriff „ultrachromatisch“ prägte (vgl. Lobanova, Art. „Skrjabin, Aleksandr Nikolaevič“).

² Sabanejew, *Alexander Skrjabin*, S. 14.

³ Vgl. Steger, *Der Weg der Klaviersonate bei Alexander Skrjabin*, S. 15ff.

⁴ Vgl. Lobanova, *Mystiker, Magier, Theosoph, Theurg*, S. 248. In Bezug auf die symbolisch-semantische Ebene hat sich zunächst eine Analysetradition herausgebildet, die aus Unverständnis oder Ablehnung genau jenes Gedankengut des Komponisten außer Acht ließ, welches ein wesentliches Charakteristikum seiner Persönlichkeit und seiner Musik ausmacht. Heute ist die Verknüpfung von struktureller und ästhetischer Analyse hingegen gängig (vgl. Peters, *Aesthetic Ideas in Scriabin's Late Music*; Blachnio, *The Evolution of Musical Language and Sonata Form*).

diverser anderer musikalischer Parameter sowie das Prozessdenken vernachlässigt, sowie der 2022 erschienene Sammelband *Demystifying Scriabin* von Kenneth M. Smith und Vasilis Kallis, welcher sich umfassend mit Skrjabin als Person und seinem Œuvre auseinandersetzt, herangezogen, miteinander verknüpft und weiterentwickelt.⁵

2. PHILOSOPHIE UND KOMPOSITION BEI SKRJABIN

Das ausgehende 19. und beginnende 20. Jahrhundert Russlands war geprägt von einer Blütezeit der Kunst und Kultur, bekannt als das Silberne Zeitalter – eine im Paris der 1920er-Jahre aufkommende Bezeichnung, die wohl auf den russischen Emigranten Nikolaj Berdjajev zurückzuführen ist. Ursprünglich wurde sie auf die damals vorherrschenden literarischen Strömungen angewendet. Später verstand man das Silberne Zeitalter jedoch als Oberbegriff der vielen zu dieser Zeit neu aufkommenden künstlerisch-geistigen Strömungen.⁶ Mystisch-religiöse, esoterische und spirituelle Denkansätze, wie etwa die Theosophie oder der Okkultismus, wurden für viele Dichter:innen, Komponist:innen und Künstler:innen zu einer Inspirationsquelle und führten zu neuen Wegen, sich künstlerisch auszudrücken.⁷ Das Bedürfnis bzw. die Notwendigkeit insbesondere der Intelligenzija, sich mehr mit der inneren Welt als mit der physischen Realität auseinanderzusetzen, liege in den damaligen politischen, gesellschaftlichen und sozialen Umbrüchen begründet, so Maria Carlson.⁸ Inmitten dieser Krisenzeit begab sich auch Skrjabin auf die Suche nach einer eigenen Eschatologie, nachdem er sich um 1900 von der christlich-orthodoxen Religion, mit der er aufgewachsen und tief verbunden war, abgewandt hatte. Das Hinterfragen seines Glaubens und die damit einhergehende spirituelle Veränderung von Skrjabin begann durch eine Verletzung seiner rechten Hand, durch die er befürchtete, seine

Karriere als Konzertpianist beenden zu müssen.⁹ „At this point, Skryabin’s encounter with philosophy began: a lifelong programme of reading, in search of support for ideas which had already begun to develop within him“,¹⁰ fasst Simon Nicholls den weiteren Werdegang des Komponisten zusammen.

Helena P. Blavatskys Buch *Der Schlüssel zur Theosophie* (1889), das Skrjabin wohl um das Jahr 1905 gelesen hat, soll schließlich der Beginn seiner Auseinandersetzung mit der Theosophie gewesen sein. Hinzu kommen unter anderem noch der russische Symbolismus sowie die beiden einflussreichen russisch-religiösen Konzepte *vseedinstvo* (All-Einheit) und *sobornost’* (Kollektivität) als Teil der Theurgie, welche vom russischen Philosophen und Dichter Vladimir Sergeevič Solov’ev popularisiert wurden.¹¹ Kunst war, im Verständnis der damaligen Zeit, „a path through which the spiritualization of the material world would take place; *vseedinstvo* was the metaphysics through which the spiritual and physical sides of humanity were united; and *sobornost’* highlighted the communal rather than individual basis of the artistic (and spiritual) endeavour.“¹²

Diese Ideen resonierten stark mit der Weltanschauung Skrjabins, ebenso Friedrich Nietzsches Vorstellung der Einflechtung des Rausches und der Ekstase in die Kunst.¹³ Insbesondere die Idee der Ekstase, der Moment der größten Freude und Seligkeit, zieht sich wie ein Leitmotiv durch Skrjabins Œuvre, in den Klaviersonaten seit der 4. Sonate. Die philosophischen Ideen des Komponisten sind eng mit dem Notentext verknüpft und finden sich daher nicht nur auf kosmologischer Ebene, sondern auch auf musikalischer. Skrjabins Musik bewegt sich in einer Sphäre zwischen absoluter und Programm-

⁵ Vgl. Smith/Kallis (Hrsg.), *Demystifying Scriabin*; Blachnio, *The Evolution of Musical Language and Sonata Form*.

⁶ Vgl. Mitchell, „Scriabin and the Russian Silver Age“, S. 26.

⁷ Vgl. Kreiling, „Mystic Circles“, S. 1.

⁸ Vgl. Carlson, „Fashionable Occultism“, S. 54f. Zur besseren Einordnung der damaligen Geschehnisse sei erwähnt, dass sich diese teils sehr einschneidenden Veränderungen nicht nur in Russland, sondern ebenso in Europa vollzogen haben.

⁹ Vgl. Kreiling, „Mystic Circles“, S. 2f. Darüber hinaus betont Boris de Schloezer die große Bedeutung des Spirituellen für Skrjabin in diesen unsicheren Zeiten: „Indes waren ökonomische und politische Umwälzungen, so grandios sie auch sein mochten, für Skrjabin immer nur Ereignisse von zweitrangiger Bedeutung. Er bestand auf dem Vorrang des Geistigen“ (Schloezer, *Alexander Skrjabin auf seinem Weg zum Mysterium*, S. 20).

¹⁰ Nicholls/Pushkin, *The Notebooks of Alexander Skryabin*, S. 1. Dies geht sogar so weit, dass er sich in seinen Aufzeichnungen aus den Jahren 1904/05 selbst als Gott und als das Leben bezeichnet (vgl. ebd., S. 70).

¹¹ Vgl. Mitchell, „Scriabin and the Russian Silver Age“, S. 28.

¹² Ebd., S. 29. Hervorhebung im Original.

¹³ Vgl. Garcia, „Scriabin’s Symbolist Plot Archetype“, S. 274f.

Archetyp	Beschreibung	Attribute (u.a.)
Der Mystische Akkord bzw. Prometheus-Akkord	Symbol der mystischen Einheit, Verbindung der spirituellen und realen Welt, auf musikalischer Ebene Verbindung zwischen Ganztonleiter und Oktatonik in einem nicht-tonalen Kontext	<i>prophétique, foudroyant, avec éclat, mystérieux</i>
Das Fanfaren-Motiv	Meist Hauptmotiv, auftaktig, meist 1–3 Töne, wobei der letzte rhythmisch länger als die anderen ist, Signal-Charakter	<i>impérieux, menaçant, avec une sombre majesté, mystérieusement murmuré</i>
Das Ewig-Weibliche	Melodische Bewegung, Anklänge an Ganztonleiter, Chromatik, Halbtonschritt aufwärts	<i>avec une céleste volupté, très pur avec douceur, avec une volupté radieuse, extatique</i>
Das Licht-Motiv	Triller und Tremoli, auch andere Verzierungen	<i>très animé, ailé, vol joyeux, avec une joie subite</i>
Das Flug-Motiv	Schnelle Quintolen, meist komprimiertes Fragment aus dem Ewig-Weiblichen	<i>animé, ailé</i>
Die schwindelerregenden Tänze	In 2/4 oder 2/8, Blockakkorde in 2- oder 4-taktigen Einheiten	<i>en un vertige, fulgurant, avec une joie débordante, en délire</i>

Tab. 1: Beschreibung der Topoi (definiert nach Garcia) und ihre unterschiedlichen Zuschreibungen.

musik.¹⁴ Lobanova beschreibt den Verlauf der späten Sonaten daher symbolisch als Weg „vom Chaos zur Ekstase“,¹⁵ was gewisse narrative Strukturen ähnlich einer Programmmusik erahnen bzw. erwarten lässt. Für diesen Weg verwendet der Komponist in seinen späten Sonaten ein System an Begriffen und musikalischen Figuren, das Susanna Garcia durch sechs wiederkehrende Topoi aufschlüsselt, wie in nachstehender Tabelle zusammengefasst wird (vgl. Tab. 1).¹⁶ Einige Vorläufer dieser Ideen und Konzepte finden sich bereits in der 3. Sonate, wie die Analyse aufzeigen wird.

Mehr und mehr entfernt sich Skrjabin von den etablierten italienischen Termini und ersetzt sie durch individuelle französische und oft außermusikalisch konnotierte Vortragsbezeichnungen und Spielanweisungen, wie bereits in Tabelle 1 zu erkennen ist.¹⁷ Auf symbolischer Ebene eignet sich die Sonatensatzform gut als Schablone, um sie mit Skrjamins philosophischen Ideen zu füllen, ohne die Form *per se* dabei allzu sehr abwandeln zu müssen, basieren sie doch im Wesentlichen auf der Präsentation eines ‚göttlich-männlichen‘ ersten Themas, in dem häufig das Fanfaren-Motiv erklingt, und dem ‚ewig-weiblichen‘ (melodischen) zweiten Thema als sein ‚irdisches‘ Gegenstück.¹⁸

Beim Topos des Mystischen Akkordes, auch Prometheus-Akkord genannt, handelt es sich um einen auf Quartern aufgebauten Akkord mit insgesamt sechs Tönen (vgl. Abb. 1, Beisp. a und b). Dieser kommt erst in den späten Sonaten zur Gänze zum Tragen, da das Frühwerk noch auf einer Dur-Moll-Tonalität basiert. Ab dem Klavierwerk *Feuillet d'album* op. 58 (1908?) wird der Mystische Akkord, gemeinsam mit seinen Transpositionen und Derivaten, zur neuen zentralen Harmonik in Skrjamins Schaffen und somit auch omnipräsent in der späten Sonatenform. Biografisch nimmt diese harmonische Weiterentwicklung ebenso eine nicht zu unterschätzende Rolle ein, ermöglichte ihm doch die Verwendung dieses Akkordes endgültig, sich selbst nicht mehr als spätromantischen Komponisten, sondern als Mystiker zu inszenieren. Aus musikanalytischer Sicht sind die darin enthaltenen Intervalle *c-fis-b-e-a-d* mehrdeutig. Sie stehen zwischen Oktatonik, Pentatonik, Ganztonleiter, akustischer Tonleiter und einer Variante des Dominantseptakkordes mit Disalteration der Quint (vgl. Abb. 1). Diese Ambivalenz, die auch in den Zuschreibungen von „mystisch“ über „erotisch“ bis hin zu „satanisch“ zu sehen ist, scheint den Akkord wohl so reizvoll zu machen.¹⁹

¹⁴ Vgl. Sabanejew, *Erinnerungen an Alexander Skrjabin*, S. 149.

¹⁵ Lobanova, *Mystiker, Magier, Theosoph, Theurg*, S. 239.

¹⁶ Ausgewählte Notenbeispiele aus allen späten Sonaten für jeden Archetyp finden sich bei Garcia, „Scriabin's Symbolist Plot Archetype“, S. 278–286.

¹⁷ Vgl. Lobanova, *Mystiker, Magier, Theosoph, Theurg*, S. 239.

¹⁸ Vgl. Garcia, „Scriabin's Symbolist Plot Archetype“, S. 287f.

¹⁹ Vgl. Morrison, „About That Chord“, S. 13f., 20, 24. Skrjabin hat schließlich mit *Prométhée ou Le Poème du feu* op. 60 (1908–1910) zum ersten Mal ein Werk geschaffen, das ausschließlich auf dem Mystischen Akkord aufbaut. Aus diesem Grund ist dieser auch unter dem Namen Prometheus-Akkord bekannt. Für eine ausführliche harmonische Analyse des Stücks siehe Sabbagh, *Die Entwicklung der Harmonik bei Skrjabin*, S. 71–106.



Abb. 1: Vergleich des Tonvorrats des Mystischen Akkordes simultan (a) und sukzessiv (b) mit einer Variante des Dominantseptakkordes (c), der akustischen Tonleiter (d), der Ganztonleiter (e), der Pentatonik (f) sowie der Oktatonik (g).

Ergänzt werden die bereits erwähnten Topoi durch das Licht- und Flug-Motiv, die im weiteren Verlauf meist im Laufe der Exposition das erste Mal zu Gehör gebracht werden. Der Weg aus dem Chaos hin zur Ekstase in seinem späten Sonatenschaffen ergibt sich schließlich aus der musikalischen Transformation des präsentierten und konnotierten Materials. Daraus resultierend nähern sich das ‚göttlich-männliche‘ und das ‚ewig-weibliche‘ Thema musikalisch an, auch die außermusikalischen Attribute im Notentext verändern sich. Ähnlich wie in Finalsymphonien steuern die späten Klaviersonaten Skrjabins auf den Höhepunkt, die Ekstase am Ende des Werks zu. Diese äußert sich im letzten Topos, den schwindelerregenden Tänzen, die die Verschmelzung von göttlicher und irdischer Welt, respektive der beiden Hauptthemen, symbolisieren sollen – eine Möglichkeit, die jedoch auch nicht in jeder der späten Sonaten realisiert wird.²⁰

Die Beschäftigung Skrjabins mit den Theorien von Annie Besant, Charles W. Leadbeater und Blavatsky, allen voran mit ihrem Buch *Die Geheimlehre* (1888), führte zu seinem *Opus magnum*, dem *Mysterium*, das er aber aufgrund seines verfrühten Todes kompositorisch nie in die Tat umsetzen konnte. Das Ziel hier war eine allumfassende Ekstase, Einheit und Versöhnung zu erreichen, indem alle Sinne, nicht nur der Hörsinn, miteinbezogen werden, um so eine universelle spirituelle

Transformation zu erreichen.²¹ Es war geplant, dieses sieben Tage andauernde Werk in einem indischen Tempel aufzuführen, wohl inspiriert von den durch Blavatsky beschriebenen sieben Stufen der menschlichen Evolution.

Das geplante Konzept des *Mysteriums* erlaubte dem Komponisten, sich ganz der inneren, spirituellen Welt zuzuwenden,²² „and [it] was a sign of Scriabin’s developing belief in the theurgic role of art within society, and the close link between art and religious experience“,²³ so James Kreiling, worin man auch den Einfluss von Solov’evs Schriften deutlich erkennen kann. Da das Projekt für Skrjabin letzten Endes zu umfangreich war, konnte er lediglich den *Acte préalable (Predvaritel’noe dejstvie, 1913–1915)*, die „vorbereitende Handlung“, als Skizze entwerfen.

3. DRAMATURGIE UND KLANGLICHKEIT IN DER 3. SONATE

Skrjabins 3. Sonate, die er im Jahr 1897 in Paris zu komponieren begann und wenig später in der Nähe von Moskau beendete, gilt als eines der wichtigsten, reifsten und bis heute meistgespielten Werke seines frühen Schaffens, welches

²⁰ Vgl. Garcia, „Scriabin’s Symbolist Plot Archetype“, S. 289–299.

²¹ Vgl. Nicholls, „Scriabin as a Writer“, S. 55. In seinem Text findet man auch eine ausführliche inhaltliche Beschreibung des geplanten Werks (vgl. ebd., S. 55f.).

²² Vgl. Kreiling, „Mystic Circles“, S. 3f.

²³ Ebd., S. 4.

noch Dur-Moll-tonal geprägt ist.²⁴ Diese und die 1. Sonate sind die einzigen Werke in seinem Sonatenschaffen, die dem klassischen viersätzigem Sonatenschema folgen. Das Werk, das vor allem im 4. Satz, dem Trauermarsch, Einflüsse von Frédéric Chopins Trauermarsch aus der Sonate b-Moll op. 35 (1839) aufweist, deutet darüber hinaus bereits durch seine dichte, quasi-symphonische Textur das zunehmende Interesse des Komponisten an Orchestermusik an, welches kurz darauf mit der Orchesterkomposition *Rêverie* e-Moll op. 24 (1898) verwirklicht wurde.²⁵ Dies sei jedoch unter dem Vorbehalt erwähnt, dass Skrjabin schon zuvor das *Concerto* fis-Moll für Klavier und Orchester op. 20 (1896/97) komponiert sowie einige frühe Orchesterkompositionsversuche unternommen hatte.²⁶

Als erste Sonate erhielt op. 23 einen außermusikalischen Bezugspunkt für die Wiedergabe – den poetischen Text „États d’âme“ (Seelenzustände), dessen Titel auch als Beiname für das Stück dient, verfasst von Skrjamins zweiter Ehefrau Tat’jana Fëdorovna Šlēcer im Jahr 1906, also acht Jahre nach Beendigung der Komposition. Jedem der Sätze entspricht ein Absatz des ursprünglich französischen Textes:²⁷

„États d’âme

a) Die freie, ungezähmte Seele stürzt sich mit Leidenschaft in Schmerz und Kampf

b) Die Seele hat eine Art von momentaner, trügerischer Ruhe gefunden; ermüdet von dem Leiden, will sie vergessen, singen und blühen – trotz alledem. Aber der leichte Rhythmus, die duftenden Harmonien, sind nur ein Schleier, durch welchen die unruhige, wunde Seele hindurchscheint

c) Die Seele treibt auf einem Meer von sanften Gefühlen und von Melancholie: Liebe, Traurigkeit, unbestimmte Wünsche,

undefinierbare Gedanken von zerbrechlichem, schemenhaftem Reiz

d) Im Aufruhr der entfesselten Elemente kämpft die Seele, wie trunken. Aus den Tiefen des Seins erhebt sich die ungeheure Stimme des Gott-Menschen, dessen Siegesgesang triumphierend widerhallt! Aber, noch zu schwach, fällt sie kurz vor Erreichen des Gipfels zermalmt in den Abgrund des Nichts“²⁸

²⁴ Vgl. Münch, *Die Klaviersonaten und späten Préludes Alexander Skrjamins*, S. 73.

²⁵ Vgl. Schibli, *Alexander Skrjabin und seine Musik*, S. 130.

²⁶ Vgl. Bowers, *Scriabin. A Biography*, Bd. 2, S. 283–288.

²⁷ Vgl. ebd., Bd. 1, S. 254.

²⁸ Šlēcer zit. nach: Schibli, *Alexander Skrjabin und seine Musik*, S. 174, Hervorhebung im Original.

Da der Text weder von Skrjabin selbst verfasst wurde, wie etwa jener zur 4. Sonate oder zu *Poème de l’extase* für großes Orchester op. 54 (1905–1907), noch im Zuge des Kompositionsprozesses entstand, nahm er keinerlei direkten Einfluss auf die Komposition. Versucht man das Werk im Hinblick auf Skrjamins spätere philosophische Ideen einzuordnen, stößt man auf Hindernisse, da das Frühwerk grundsätzlich selten mit dieser Sphäre in Verbindung gebracht wird. Als Šlēcer 1906 den poetischen Text für ein Programmheft für Skrjamins Aufführung der 3. Sonate in Brüssel am 8. November 1906 niederschrieb,²⁹ waren freilich bereits einige Ideen und Gedanken von Skrjamins später Philosophie vorhanden, wie seine Notizbücher belegen. Die Notizen aus den Jahren 1905/06 zeugen bereits von der Idee der Ekstase, in der die äußere und innere (Seelen-)Welt zusammenfallen.³⁰ Dieses Motiv lässt sich bereits im Ansatz im poetischen Text Šlēcers wiederfinden. Er thematisiert grundsätzlich heroisches Leiden und Leidenschaft. Das Leidvolle ist dabei Inhalt der ersten und vierten Strophe, die Binnenstrophen verkörpern das Sinnliche. Auf musikalischer Ebene scheint die Sonatensatzform in den Ecksätzen passendes formales Ausdrucksmittel des heroischen Leidens zu sein, in den inneren Sätzen suggerieren die weniger komplexen Liedformen eine Konzentration der Wahrnehmung. Der poetische Text findet sein Ziel in der letzten Strophe, die von einem ekstatischen Höhepunkt, gefolgt von einem plötzlichen energetischen Abfall, gekennzeichnet ist. Die Tatsache, dass Skrjabin den poetischen Text als Beifügung zu seiner 3. Sonate autorisierte, deutet darauf hin, dass er im Nachhinein offenbar bestimmte, erst später ausformulierte ästhetische Ideen bereits in seinem Frühwerk verwirklicht sah. Nach Kenntnisstand der Verfasserin wurde diese Dichtung jedoch zu Skrjamins Lebzeiten nicht in die Notenausgabe übernommen.

3.1 DER 1. SATZ – „DRAMMATICO“

Trotz der überaus positiven Bewertung dieser Sonate, die als wichtiger Punkt in Skrjamins Schaffen aufgefasst wird,³¹ liegen bis heute nur wenige

²⁹ Vgl. Bowers, *Scriabin. A Biography*, Bd. 1, S. 254.

³⁰ Vgl. Nicholls, „Scriabin as a Writer“, S. 53f.

³¹ Vgl. Steger, *Der Weg der Klaviersonate bei Alexander Skrjabin*, S. 19.

Einzelanalysen des Werks vor. Eine mögliche Ursache hierfür könnte sein, dass den frühen Stücken tendenziell weniger Aufmerksamkeit geschenkt wird als jenen, die mit fortschrittlicheren harmonischen Mitteln arbeiten, wie etwa dem Mystischen Akkord oder der Oktatonik. Die Analyse von Hanns Steger bildet in diesem Zusammenhang eine der wenigen Ausnahmen. Sein Beitrag ist in vielerlei Hinsicht aufschlussreich, doch konzentriert er sich vorwiegend auf die thematische Verarbeitung und Form. Erwähnenswert ist darüber hinaus, dass er in seiner Darlegung auch bestimmte satzübergreifende Themen zumindest ansatzweise anreißt, was vielerorts nicht gemacht wird.³² Tatsächlich zieht sich eine motivische Verarbeitung – entfernt verwandte Transformationen, wenn man so möchte – auch durch alle anderen Sätze. Meist handelt es sich hierbei um Rückgriffe auf Keimzellen des Hauptthemas aus dem 1. Satz – das auftaktige Fanfaren-Motiv, melodische oder rhythmische Fragmentierungen des Hauptthemas aus dem 1. Satz bzw. Erinnerungen daran, und damit einhergehend ähnliches strukturelles Vorgehen in der Themenbildung, eingebettet in einen neuen musikalischen Kontext. Dabei scheinen manche Verweise bzw. Entwicklungen so feingliedrig und filigran zu sein, dass sie einem

kaum auffallen, und dennoch hat man ein Gefühl des Wiedererkennens. Daher soll zunächst das die zentralen Motive der Sonate generierende Hauptthema des 1. Satzes näher beleuchtet werden.

Für Dietrich Mast sind gerade die ersten beiden Takte der Präsentationsphrase im achttaktigen Hauptthema von besonderer Wichtigkeit, da in ihnen nicht nur das gesamte thematische Material des Satzes in rudimentärer Form präsentiert,³³ sondern auch ein wichtiges Kompositionsprinzip demonstriert wird, nämlich die Evolutionsidee: „Der Ablauf, charakteristischer Ausgangsgedanke, seine Entwicklung zu einem Kontrast, Synthese der beiden Charaktere ist das Modell der Skrjabin’schen Evolution.“³⁴ Dabei sieht Mast bereits die drei motivischen Gestalten, die die zusammengesetzte Grundidee der Präsentationsphrase bilden (vgl. Abb. 2), als Gegensätze bzw. Ableitungen voneinander an.³⁵

Das erste Motiv (M1), das Mast identifiziert, zeigt einen auftaktigen Quartsprung in der linken Hand, welcher *Fis* als Grundton definiert. Dieses hat stets eine Signalwirkung. Ab der 5. Sonate wird diese Motivik symbolisch aufgeladen und als sogenanntes Fanfaren-Motiv fester Bestandteil des Vokabulars Skrjabins. Auf diese das Stück

Abb. 2: 1. Satz, Takt 1–8, Satzstruktur und die drei Hauptmotive (M1, M2 und M3) nach Mast.

³³ Mast spricht von einer „Grundexposition“ in den ersten beiden Takten (vgl. Mast, *Struktur und Form bei Alexander N. Skrjabin*, S. 9).

³⁴ Ebd., S. 16f.

³⁵ Vgl. ebd., S. 1–8.

³² Ebd., S. 19–43.

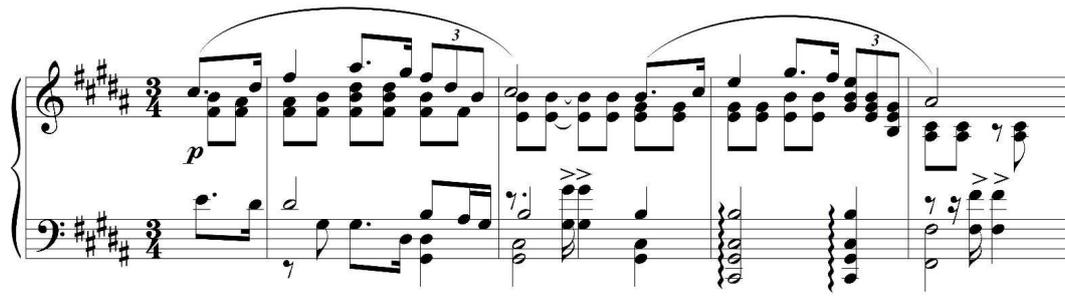


Abb. 3: 3. Satz, Takt 1–4.

eröffnende Geste reagiert die rechte Hand in Takt 1 mit einer schrittweisen Melodiebewegung im Terzrahmen (M2), die aus M1 zugleich den Sechzehntelauftakt übernimmt.³⁶ Bezieht man zudem die aufführungspraktische Dimension mit ein, wird man feststellen, dass durch das Pedal, welches mit dem Auftakt gedrückt und erst am Taktende wieder losgelassen werden soll, keine Lücke zwischen den beiden Motiven auftritt und so eine durchgängige Sinneinheit entsteht. In Takt 2 kommt es schließlich zu einer Synthese der beiden Motive (M3), indem die Prinzipien Schritt- und Sprungbewegung miteinander verknüpft werden. Die daraus resultierende fis-Moll-Dreiklangsbrechung ist dabei insbesondere durch ihre sprunghafte und im Gegensatz zum Auftaktmotiv nun nach unten verlaufende Bewegungsrichtung für Mast Resultat eines Entwicklungsprozesses innerhalb der ersten beiden Takte.³⁷

Um an dieser Stelle auf Ähnlichkeiten zwischen dem ersten Thema und den Themen in den Binnensätzen hinzuweisen, sei hier exemplarisch die erste Phrase des ersten Teils im 3. Satz angeführt (vgl. Abb. 3). Der Klangcharakter ist zwar ein anderer und auch die innere Zerrissenheit fehlt, doch findet

sich hier ebenso ein auftaktiger Beginn, genauso wie eine Andeutung des signalhaften Fanfaren-Motivs als akzentuierter kurz-lang-Rhythmus in Takt 2. Auch die melodische Kontur und der rhythmische Aufbau erinnern an das Hauptthema des 1. Satzes, nicht zuletzt durch den Triolenrhythmus und das Anstreben eines Zieltones. Zudem ist auch der Phrasenabbau zur Beendigung des Themas und gleichzeitig des ersten Teils der dreiteiligen Liedform mit dem Ende des Hauptthemas (T. 11–12) bzw. dem Ende der Überleitung (T. 22–23) des 1. Satzes korrespondierend (vgl. Abb. 4).

Der 2. Satz der Sonate führt die Idee der Tonwiederholung, die erstmals in der Überleitung des 1. Satzes als Endpunkt zweitaktiger Zusammenhänge eingeführt wurde (T. 17 und T. 19), weiter und macht sie gemeinsam mit rhythmischen und melodischen Varianten des Auftakt-Motivs zum Kernkonzept des dreiteiligen Satzes, während es als Begleitungs muster im nachfolgenden 3. Satz wieder aufgegriffen wird.³⁸

Genauso bedeutend wie die ersten beiden Takte ist auch Takt 5 in der Fortsetzungsphrase, denn das Thema scheint an dieser Stelle einen Höhepunkt

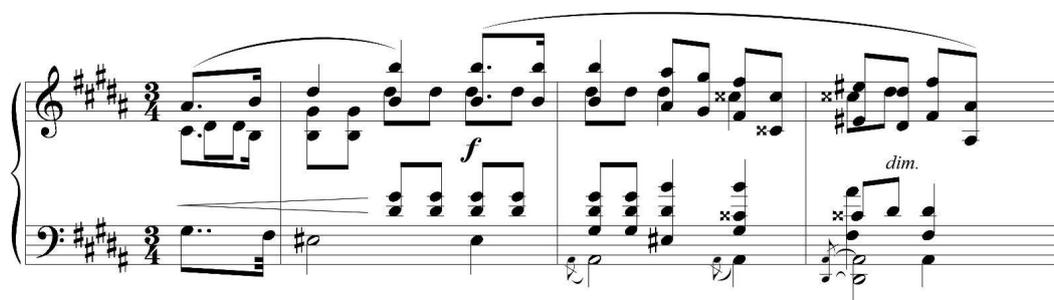


Abb. 4: 3. Satz, Takt 14–16.

³⁶ Vgl. ebd., S. 8.

³⁷ Vgl. ebd., S. 8f.

³⁸ Ähnlich gebaut ist das Hauptthema bzw. die Eröffnung der 7. Sonate op. 64 (1911/12). Sie weist in Bezug auf die eingangs vorgestellten Prinzipien – das Fanfaren-Motiv, die Zerrissenheit und die Exponierung eines Dreiklanges – ähnliche Strukturen auf wie die 3. Sonate.

Abb. 5: 1. Satz, Takt 11–12 (a) und Takt 31–32 (b), motivische Verwandtschaft.

zu erreichen, welcher zwar durch die einzigen *crescendo*- und *decrescendo*-Gabeln innerhalb des Hauptgedankens hervorgehoben wird, jedoch unvermittelt hereinbricht. Das Überraschende ergibt sich auch aus der subtilen Andersartigkeit des Taktes: Der Orgelpunkt auf *c* fällt weg, der ansonsten stehende Akkord im Bass in der linken Hand wird durch die melodische Bewegung *fis'-eis'* erweitert und ein beidhändiger großer Sprung nach unten auf der dritten Zählzeit kennzeichnet das Ende des Taktes. Die Satzstruktur wird in Takt 5 unterbrochen, wobei Skrjabin nicht sofort in Sequenzen übergeht. In der Überleitung (T. 9–24), die das thematische Material weiterführt, werden die Taktgruppen vergrößert. Da sie aufgrund der thematischen Unselbstständigkeit als Fortsetzungs- bzw. Entwicklungspassage des Hauptthemas wahrgenommen wird und zusammen mit diesem eine Sinneinheit darstellt, wird der prozesshafte Sonatenbau betont. Ziel des Prozesses ist eine subtile und schrittweise verlaufende Verwandlung des musikalischen Materials des ersten Themas in jenes des zweiten (T. 25–43), unter Wahrung der tonartlichen und charakterlichen Differenzierung zwischen Haupt- und Seitenthema, als wären die Takte vor dem zweiten Thema lediglich eine einleitende oder Durchgangspassage. Der Transformationsprozess beginnt dabei schon in den Takten 11–12, in denen erstmals keine Pause auf der ersten Zählzeit in der rechten Hand vorkommt. Auf diese Weise ergibt sich ein zweit-

aktiger Zusammenhang mit Varianten von M3, aus denen sich schließlich die Motive des zweiten Themas ableiten. Betrachtet man das zweite, mit *cantabile* überschriebene Thema (T. 25–43) genauer, bemerkt man, dass die Formgrenzen abermals verschwimmen. Die aus dem Beginn der Überleitung stammenden Takte 11–12 fügt Skrjabin nahtlos und leicht variiert als Takte 31–32 ein. An dieser Stelle beginnt die zweite Phrase des Themas, eine Art Entwicklungspassage. Die Vermischung der beiden Themen funktioniert nicht zuletzt durch den Umstand, dass Skrjabin die aus der Überleitung bekannten Takte 31–32 mit *poco scherzando* überschreibt und ihnen so die Schwere von vorher nimmt (vgl. Abb. 5).

Wie aufgezeigt wurde, durchdringt das prozesshafte Formdenken, bei dem ein und dasselbe motivische Material einer beständigen Metamorphose unterzogen wird, die gesamte Exposition. Dies weist bereits auf das einsätziges Spätwerk hin, wo solche Vorgänge in ein zyklisches Wiederkehren des Materials münden und symbolisch-semantic Relevanz haben, was dem Frühwerk noch fehlt. So gleichen schon die ersten beiden Takte einer Keimzelle, die bereits das Potenzial birgt, jenes außermusikalische Programm auszubilden, das in den späten Sonaten den Weg „vom Chaos zur Ekstase“ musikalisch deutet.

Eine auf den Prozess ausgelegte Sonatenkonzeption beharrt auf einem ständigen Weiter-

Phrase	Phrase 1	Phrase 2	Phrase 3
Takte	9–12	13–21	21–24
dynamische Entwicklung	<i>mp</i> – <i>cresc.</i> – <i>f</i> – <i>decresc.</i> – <i>mp</i>	<i>mp</i> – <i>cresc.</i> – <i>f</i> – <i>dim.</i> – <i>mp</i>	<i>mp</i> – <i>cresc.</i> – <i>f</i> – <i>cresc.</i> – <i>sf</i> – <i>dim.</i> – <i>p</i>

Tab. 2: 1. Satz, Takt 9–24, dynamische Entwicklung.

drängen des musikalischen Flusses. Es ist aber kein steter Vorgang, sondern ein wellenartiger. Ein stellenweise wellenförmig wahrgenommener musikalischer Verlauf tritt bereits in der 2. Sonate zum Vorschein. In der 3. Sonate ist dies neben der melodischen Gestaltung insbesondere der präzise ausgearbeiteten Dynamik geschuldet. Dadurch ergibt sich ein beständiger Wechsel von empfundener Spannung und Entspannung. Sie ist etwa einer der Hauptgründe, warum der fünfte Takt des Hauptthemas hervorsticht und das Satzprinzip erweitert wird. Doch auch in den Überleitungs-takten 9–24 weist die Dynamik auf eine wellenartige Steigerungs-dramaturgie hin (vgl. Tab. 2).

Wie Tabelle 2 zu entnehmen ist, gibt es in jeder der drei Phrasen eine neue dynamische Wellenbewegung, die über ein *crescendo* bis zum *forte* bzw. *sforzato* anwächst und mit einem *decrescendo/diminuendo* wieder zum ursprünglichen Dynamik-niveau zurückkehrt. Somit setzt sich eine Wellenbewegung aus drei Teilen zusammen: einem dynamischen Aufbau, einem Höhepunkt und einem dynamischen Abbau. Der jeweilige Höhepunkt befindet sich dabei zunächst in der ersten Phrase am Ende, wodurch nach der Klimax ein stärkerer musikalischer Energieabfall zu verzeichnen ist, da die drei Komponenten der Wellenbewegung nicht zu gleichen Teilen auf die Phrase aufgeteilt werden. Somit bleibt dem dynamischen Abbau am wenigsten Raum in der ersten Phrase. Demgegenüber liegt die Klimax in der zweiten

und dritten Phrase in der Mitte. Ganz besonders auffällig ist dies in den Takten 16–17 (Phrase 2), wo der Höhepunkt einen Trugschluss betont und so die ursprünglich viertaktige musikalische Einheit auf acht Takte erweitert werden muss, um eine architektonische Balance innerhalb der Phrasenbildung zu bewahren. Dabei verliert die in Takt 12 eingeführte Seufzerfigur *g''-fis''* ihre Funktion als Schlussmoment und wird in dieser Mittelphrase nicht mehr verwendet. Eine Entspannung erfolgt schließlich am Ende der Phrase in Takt 21, wo die Zieltonart A-Dur erstmals erreicht wird. In der dritten Phrase wird dann eine dramaturgische Steigerung erreicht mit einer neuerlichen dynamischen Entfaltung hin zum *sforzato* auf der Doppeldominante von A-Dur (T. 23), die nicht nur mit der melodischen und motivischen Bewegung korreliert, sondern auch in den ersten beiden Phrasen noch fehlte.

Die Durchführung (T. 55–94) führt die in der Exposition begonnene wellenförmige Anlage fort. Zunächst beginnt Skrjabin den Großabschnitt mit der Sequenzierung der ersten viertaktigen Phrase (T. 55–58 und T. 59–62), in der motivisches Material des ersten und zweiten Themas verwendet wird. Diese ersten acht Takte der Durchführung bilden den Anfang der Welle. Sie steigert sich langsam von *mezzopiano* zu *mezzoforte* mit weiteren feineren dynamischen Abstufungen. Den Hochpunkt des Spannungsniveaus erreicht man durch Fragmentierung der Takte 55–56 in den Takten 63–70.

Abb. 6: 1. Satz, Takt 75–78, harmonische Reduktion.

(a) Grundtöne der Akkordfortschreitungen T. 76–78 (b) Aufbau des mystischen Akkords

1-2-1-4-1 2-2-2-3-1

Abb. 7: Vergleich der Grundtöne der horizontalen Sequenz (1. Satz, T. 76–78) mit dem Mystischen Akkord als Akkordstruktur und als Tonleiter mit Aufschlüsselung der Intervallstruktur.

Abgesehen von den vielen Akkordwechsellern enthält diese Stelle noch intensivere dynamische Markierungen (*forte* und *fortissimo*). Vor allem das *fortissimo* hält sich über sechs Takte hinweg bis Takt 71, bevor die Welle mit einem ausgewiesenen *diminuendo* (ab T. 72), das ins *mezzopiano* führt, abklingt. Vor allem der Orgelpunkt *F* (T. 67–74) ist in diesem Abschnitt zu erwähnen. Skrjabin fügt ihn erst am Höhepunkt der Welle (*fortissimo*) hinzu, er bleibt jedoch bis zu ihrem Ende bestehen. Er suggeriert damit eine Tonart, die scheinbar angesteuert, aber kadenzial nicht gefestigt wird, nämlich b-Moll. Der Dominantton *F* hält sich über neun Takte, stets platziert am Taktende als Sechzehntel, anknüpfend an das Auftakt-Motiv des Anfangs. Über unerwartete Wendungen im Quartabstand und über einen übermäßigen Sextakkord gelangt er schließlich über die Zwischendominante E-Dur zu A-Dur (vgl. Abb. 6).

Dieselbe Progression, die in Abbildung 6 zu sehen ist, ereignet sich in den Takten 79–82, transponiert um eine Sekunde nach unten. Beim Übergang der beiden Phrasen (T. 78–79) ergibt sich ein Tritonusverhältnis zwischen A-Dur und dem Dominantseptakkord auf *Dis*, womit Skrjabin die herkömmlicheren Sequenzintervalle verlässt und langsam das harmonische Spektrum erweitert. Die vorhin angedeuteten harmonischen Stationen im Quartabstand in Abbildung 6 bilden – mit Ausnahme des Anfangs *F-Ges* – eine Kette von reinen und übermäßigen Quartern. Diese ähneln zwar in ihrer Abfolge dem Aufbau eines ebenfalls auf Quartern basierenden Mystischen Akkordes, sind ihm aber nicht gleichzusetzen, wie nachfolgendes Notenbeispiel (vgl. Abb. 7) unterstreicht.

Auch die Takte 128–129, in denen Skrjabin die Disalteration der Dominante mit *gis* und *gis'* mit dem nur hier vorkommenden dreifachen *forte* betont, zeugen von dieser Entwicklung. Nach Gottfried Eberle ist die doppelte Disalteration der Quinte des Dominantseptnonakkordes (über *C* wird *g* zu *ges* sowie zu *gis*) bei Skrjabin ein

entscheidender Entwicklungsschritt in Richtung der Akkordstruktur des Mystischen Akkordes, da sie sich nur noch durch einen einzigen Ton (vgl. Abb. 8, rote Markierung) von eben jenem Akkord unterscheidet.³⁹

a) b)

Abb. 8: 1. Satz, Darstellung eines Dominantseptnonakkordes mit disalterierter Quinte (a) und eines Mystischen Akkordes (b).

Die Durchführung (T. 55–94) basiert noch sehr stark auf Sequenzmodellen und damit einhergehender hoher harmonischer Aktivität. In unterschiedlichen Gestalten und innerhalb verschiedener dynamischer Wellen wird dabei die Anfangsphase des zweiten Themas (T. 25–27) verarbeitet. Es ergibt sich eine Diskrepanz zwischen einem motivisch strengen zwei- oder viertaktigen Phrasenbau und einer darüber agierenden fluideren Wellenform, wie sie beispielsweise in den Takten 63–74 zu finden ist. Die wellenförmige dynamische Anlage ist dabei genauso eine Vorentwicklung der Prinzipien im Spätwerk, wie es auch die Verwendung von Tritoni und die in der Exposition erwähnten prozesshaften Entwicklungen sind.

3.2 DER 4. SATZ – „PRESTO CON FUOCO“

Da am Ende des 3. Satzes (T. 50–57) sowohl alle drei Motive des Hauptthemas aus dem 1. Satz zurückkehren (T. 50–53) als auch bereits das Schlussmaterial des Hauptthemas des letzten Satzes vorweggenommen wird (T. 54–57), beginnt das Finale ohne formale Abgrenzung (*attacca*) zum Binnensatz. Im Vergleich zum 1. Satz ist die Formgestaltung größer dimensioniert angelegt

³⁹ Vgl. Eberle, *Zwischen Tonalität und Atonalität*, S. 27.

Thema 1 (T. 1–16) als Periode					
Vordersatz (T. 1–8)				Nachsatz (T. 9–16)	
Grundidee (T. 1–2)	Wiederholung der Grundidee (T. 3–4)	Kontrastidee (T. 5–6)	Varierte Wiederholung der Kontrastidee (T. 7–8)	2-fache Wiederholung der Grundidee (T. 9–12)	2-fache Wiederholung der Kontrastidee (T. 13–16)
Chromatik, Dynamik		Dynamik taktweise, endet auf Doppeldominante		Chromatik, Dynamik	keine Dynamikanweisungen, plagaler Schluss in fis-Moll

Tab. 3: 4. Satz, Takt 1–16, formale Gliederung.

(insgesamt 235 Takte), sodass die einzelnen Großabschnitte länger sind und auch eine Coda am Schluss angehängt wird.

Der Finalsatz setzt die prozesshaften Kompositionstechniken des 1. Satzes fort, was sich bereits im ersten, periodisch gebauten Thema nachvollziehen lässt. Die Formprinzipien Satz und Periode mischen sich, folgt doch jeder Idee zunächst nicht ihre Kontrastierung, sondern ihre Wiederholung. Gleichzeitig wird bereits eine kleine Wellenform durch die verschiedenen *crescendi* und *decrescendi* konstruiert. Sie verläuft bei der Grundidee zweitaktig, bei der Kontrastidee jeweils eintaktig (vgl. Tab. 3).

Der Effekt der Welle wird vorrangig durch drei Faktoren verstärkt:

1. Die auftaktige Motivik: Sie bildet einen *passus duriusculus* im Quartrahmen, sodass der Anfangston wieder erreicht wird und sich melodisch eine Bogenform ergibt. Obwohl deutlich melodische Figuren zu hören sind, ist es doch eher ein klanglich geprägtes Thema.
2. Die Begleitung: Sie ist je nach Interpretation aufgrund des hohen Tempos und des tiefen Registers beinahe gar nicht mehr als Begleitung wahrzunehmen, sondern vielmehr als tiefes Rumoren, als Klangteppich.
3. Die Polyrhythmik: Die Kombination der triolischen Rhythmen der linken Hand und der punktierten Figur in der rechten Hand bewirkt Ruhelosigkeit. Ein kurzer Hörvergleich der Interpretationen der ersten acht Takte vom Komponisten selbst, von Daniil Trifonov, Vladimir Horowitz sowie Maria Lettberg⁴⁰ macht

deutlich, dass die innere Unruhe, die man beim Hören dieser Stelle erfährt, mit zunehmender Schärfe der Punktierung wächst.

Der erste Höhepunkt des Satzes ereignet sich sehr früh am Beginn der Überleitung (T. 17–20). Es ist das erste Mal in der 3. Sonate, dass Skrjabin die Dynamikanweisung *sforzatissimo* verwendet. Diese übertrifft er noch an der Parallelstelle der Durchführung (T. 117–120), die er mit einem dreifachen *forte* kennzeichnet. Dadurch, dass einer der Wellenhöhepunkte am Anfang eines neuen Formabschnitts steht, nämlich der Überleitung, und nicht etwa in der Mitte, wie man erwarten könnte, verschieben sich die Sinneinheiten. Das wird durch den Umstand begünstigt, dass das Schlussmaterial des Hauptthemas (T. 13–16) gleichzeitig als Einleitungsmaterial für den letzten Satz fungiert, wie bereits der Übergang vom 3. zum letzten Satz zeigt (T. 55–58, vgl. Abb. 9).

Abermals wird erkennbar, dass Formgrenzen verschwimmen. So kommt es trotz plagaler Kadenz am Ende des ersten Themas (T. 15–16) zu keiner wirklichen Schlusswahrnehmung. Das würde auch erklären, warum gerade in den Schlusstakten des Hauptthemas jegliche Hinweise auf Dynamik fehlen: Durch die dynamische Vereinheitlichung wird dem Kommenden mehr Gewicht verliehen.⁴¹ Trotz eines Wechsels der Satztechnik hin zu einem annähernd homophonen Note-gegen-Note-Satz, speist sich das musikalische Material bis zum Beginn des zweiten Themas (T. 37) aus Motiven

⁴⁰ pianolainstitute, „Aleksandr Nikolaevich Scriabin“, 12:55–13:02 [Scriabin selbst]; Arthur Rubinstein, „Scriabin - Sonata no. 3 in F-sharp minor“, 12:34–12:42 [Trifonov]; HS: HorowitzScores™, „Scriabin: Piano Sonata No. 3“, 14:11–14:20 [Horowitz]; Timofey Tereshenko, „Scriabin, Sonata No. 3“, 13:40–13:49 [Lettberg].

⁴¹ Hierbei darf man aber nicht außer Acht lassen, dass sich die diversen Pianist:innen gerade an dieser Stelle dynamisch oder vom Tempo her von den Angaben des Notentextes entfernen können. Trifonov etwa macht ab Takt 12 ein *accelerando*, bevor er in den Takten 15–16 in ein *ritardando* umschlägt (vgl. Arthur Rubinstein, „Scriabin - Sonata no. 3 in F-sharp minor“, 12:45–12:55). Da er zudem auf diese Weise den Auftakt *cis* im Bass (T. 16) stark hervorhebt, hat es nun vom Höreindruck her den Anschein, als wäre die Phrase ab Takt 17 das eigentliche Ziel.

Zeile (a)

Zeile (b)

Abb. 9: 3. Satz, Takt 55–58 (a) und 4. Satz, Takt 13–16 (b), Vergleich des musikalischen Materials.

Zeile (a)

Zeile (b)

Abb. 10: 4. Satz, Takt 1–4 (a) und Takt 71–75 (b), Vergleich des Hauptmotivs und des ersten Sequenzglieds in der Durchführung.

Abb. 11: 4. Satz, Takt 183–186, verändertes Hauptmotiv.

des Hauptthemas. Dabei gibt es keinen Transformationsprozess, wie man ihn im 1. Satz an formal gleicher Stelle beobachten kann, wodurch der Übergang vom ersten zum zweiten Thema nicht wie eine organische Entwicklung aus dem Hauptmaterial wirkt. Dies kann man auch darauf zurückführen, dass Skrjabin in den letzten Takten der Überleitung (T. 31–35) erneut die doppeldeutigen, in Vorbereitung auf das zweite Thema nach A-Dur transponierten Schlusstakte des Hauptthemas verwendet und dadurch die Erwartung eines erneuten Auftretens des Hauptthemas schürt. Diese Schlusstakte scheinen zyklisch wiederzukehren.

Im darauffolgenden ersten Abschnitt der wellenförmig angelegten Durchführung (T. 71–90) präsentiert Skrjabin fünf jeweils viertaktige Sequenzphrasen, die das Hauptmotiv leicht abwandeln (vgl. Abb. 10).

Steger merkt an, dass der Komponist vor allem in seiner frühen Schaffensphase der Gefahr unterliegt, durch „unmotivierte Wiederholungen in Form von endlosen Sequenzen [dem thematischen Material] die Aussagekraft zu nehmen.“⁴² Er kritisiert damit den gesamten ersten Durchführungsabschnitt, da diese Vorgehensweise seiner Meinung nach der fließenden Natur der Musik widerspricht. Er geht bei dieser Argumentation von der Hauptmotivik und ihrer Verarbeitung an besagter Stelle aus, womit er nicht unrecht hat. Die Sequenz scheint ihre Spannung tatsächlich durch übermäßiges Ausreizen zu verlieren und versetzt so die Musik in eine Art Stillstand. Doch lässt Steger außer Acht, dass die Durchführung insbesondere durch den sekundären Parameter der Dynamik und die damit auf der Hörebene wahrgenommene Wellenform dramaturgisch schlüssig gestaltet wird, denn jedes Sequenzglied entspricht einer Wellenbewegung. Das trifft ebenso auf die beiden ausgedehnten, dynamisch sich vor allem im *forte*-Bereich bewegenden Wellen im zweiten Durchführungsabschnitt (T. 91–125) zu. Ein kanonischer Kontrapunkt mit Einsätzen im Tritonusabstand bereichert den Abschnitt. Blachnio erkennt die Bedeutung dieser Kompositionstechnik für diesen Satz an und bezeichnet sie als Vorboten jener energetischen Freisetzen, die insbesondere in

Durchführungen der späten Sonaten Skrjamins zu finden sind.⁴³ Sein Ansatz hebt den sekundären Parameter Dynamik stark hervor, wodurch jedoch meines Erachtens nach eine zu starke Abgrenzung zum prozessualen Denken, das vom Zusammenwirken verschiedenster Parameter lebt, passiert.

Ebenfalls auf das Spätwerk weist die zweite Durchführung (T. 159–202) hin, die mit der Coda (T. 202–235) eine integrale Einheit bildet. Mit Takt 183 verlässt Skrjabin schließlich die Sphäre der herkömmlichen Sonatensatzform und betritt die semantische Ebene. Der Komponist augmentiert die Begleitstruktur von fließenden Dreiklangsbrechungen in Achteltriolen zu einem schwerfälligen Vierteltriolenrhythmus, während das Hauptmotiv des ersten Themas nun zur Mittelstimme wird (vgl. Abb. 11).

Die Spannung wird mithilfe der veränderten Begleitung sowie wachsender Dynamik und einer grundsätzlichen Tendenz, melodisch höhere Register zu erreichen, erzeugt. Damit bereitet Skrjabin den größten und letzten Höhepunkt vor, der mit dem Beginn der Coda (T. 202) zusammenfällt. Mit *Maestoso* gekennzeichnet entlädt sich die Spannung in der Melodie des A-Teils des 3. Satzes als Folge der zyklischen Themenwiederkehr, die sich durch den Satz zieht. Der vorletzte Satz des poetischen Textes – die Stimme des Gottmenschen erhebt sich und sein Siegesgesang hallt triumphierend wider – scheint sich auf diese Stelle zu beziehen. Dass Skrjabin gerade diese Melodie als Höhepunkt der Entwicklungen des 4. Satzes wählte, lässt vermuten, dass er einen äußerst starken satzübergreifenden Zusammenhang erzeugen wollte, denn die nachfolgenden, mit *sotto voce* gekennzeichneten aufsteigenden Gesten (T. 225–229) entspringen ebenso dem 3. Satz. Der Komponist legt damit den Schwerpunkt der Sonate auf den letzten Formabschnitt des Schlusssatzes, wie es auch später der Fall sein wird, wenn er auf symbolischer Ebene versucht, eine Ekstase zu erreichen. Was man in den Takten kurz vor der Coda in der Gestalt von schwerfälligen Vierteltriolen hören kann, ist eine Vorform der schwindelerregenden Tänze. Was diesen Tänzen hier im Vergleich zu ihren Erscheinungsformen

⁴² Steger, *Der Weg der Klaviersonate bei Alexander Skrjabin*, S. 39.

⁴³ Vgl. Blachnio, *The Evolution of Musical Language and Sonata Form*, S. 41.



Abb. 12: 4. Satz, Takt 230–235, Ende des Satzes.

im Spätwerk noch fehlt, sind charakteristische Zuschreibungen, wie etwa *vertige* oder *délire*, ein Taktwechsel zum 2/8- oder 2/4-Takt sowie blockhafte Akkorde.⁴⁴ Das im poetischen Text erwähnte Fallen ins Nichts könnte beispielsweise an die 7. Sonate op. 64 (1911/12) erinnern, die musikalisch scheinbar abrupt endet (vgl. Abb. 12).

So wechselt die Satztechnik in den letzten sechs Takten (T. 230–235) zur Motivik des Hauptthemas im *fortissimo*. Diese wird durch eintaktige Generalpausen fragmentiert, wodurch sowohl die Funktion einer Überleitung wie auch die einer Einleitung verloren geht. Harmonisch wird diese Fragmentierung des Materials durch eine offen wirkende, plagale Kadenz als Schlusskadenz unterstützt. Tatsächlich handelt es sich hier aber um grundverschiedene Schlusskonzepte: Während die späten Sonaten im Triumph der Ekstase beendet werden, schließt die 3. Sonate mit einem Untergang bzw. Absturz.

4. RESÜMEE

Die 3. Sonate basiert auf der Spannung zwischen traditionellen und innovativen Kompositionstechniken, die in unterschiedlichem Ausmaß den musikalischen Verlauf mitbestimmen. So sieht man im Finalsatz der 3. Sonate vier Großabschnitte, deren Schwerpunkt im letzten Abschnitt, der Coda, liegt. Die Musik steuert hier auf einen Höhepunkt zu, der an die symbolisch aufgeladenen, ekstatischen Ausbrüche der späten Sonaten erinnert. Es kann hier zwar, trotz der sich stark verändernden Textur von einer dichten Klangfläche hin zu einem transparenten, akkordisch geprägten Geschehen, von einer Art Höhepunkt gesprochen werden, doch fehlt dieser Coda weitgehend die Grundlegung im philosophischen Denken Skrjabins,

welches sich erst nach Beendigung der Komposition entwickelte. Darüber hinaus unterscheidet sich der Schluss inhaltlich von denen der späten Sonaten. Nicht der ekstatische Triumph, sondern das Scheitern desselben steht im Vordergrund. Allerdings legt es der von Šlěcer geschriebene poetische Text nahe, dass der Komponist – bewusst oder unbewusst – bereits in der 3. Sonate ein außermusikalisches Programm mitdachte. Abgesehen von einer ähnlichen Vorgehensweise, den Höhepunkt mittels groß angelegter Vertikalierungsprozesse zu erreichen, sind Höhepunkte an unterschiedlichen Stellen seiner Sonaten zu finden. In der 3. Sonate fällt er mit dem Beginn der Coda zusammen, wodurch eine sehr enge Verbindung mit der zuvor erklangenen zweiten Durchführung (T. 159–202) entsteht. Das bewirkt, dass dem Steigerungsprozess ein gleichwertiger Abbauprozess folgen kann. Die Musik verlöscht schließlich im Nichts.

Die Ecksätze der Sonate sind nicht durchgängig ‚architektonisch‘ gebaut, sondern basieren stark auf prozessualen Vorgängen. Die Exposition des 1. Satzes beginnt zwar mit einem durch Pausen zerrissenen Hauptgedanken, welcher jedoch Teil einer Metamorphose wird, deren Entwicklung mit dem Beginn des zweiten Themas abgeschlossen ist. Somit gibt es keine klaren materiellen und formalen Grenzen zwischen dem ersten und zweiten Thema sowie der Überleitung, da selbst im Seitenthema Teilphrasen der Überleitung eingefügt werden. Der formale Aufbau des Kopfsatzes der 3. Sonate ist ein sehr konventionell gebauter, dennoch verweisen die verschwommenen Formgrenzen auf den allmählichen Prozess der Vereinigung der beiden Hauptthemen der späten Sonaten bis hinein in die ekstatische Coda. Dabei wird das präsentierte Material in organischen Vorgängen langsam transformiert und ständig wieder darauf zurückgegriffen, sodass sich hier bereits Ähnlichkeiten mit einer Art von freier Variationsform andeuten.

⁴⁴ Vgl. Garcia, „Scriabin’s Symbolist Plot Archetype“, S. 286f.

Hervorzuheben ist ebenso der dynamische Prozess, der wesentlich für die Wahrnehmung einer in (Spannungs-)Wellen verlaufenden Musik ist, wie anhand verschiedener Beispiele im gesamten Sonatensatz der 3. Sonate ausgeführt wurde. Die einzelnen Phrasen werden generell in drei Teile geteilt: eine Steigerungsphase, eine Höhepunktphase und eine Abbauphase. Gerade in der 3. Sonate verlaufen diese Teile noch relativ gleichmäßig, sodass jede Phrase ungefähr gleich unter diesen Teilen aufgeteilt und damit in Balance gebracht wird.

Die 3. Sonate Skrjabin ist eine nahtlose und logische Fortführung von kompositorischen Entwicklungen, die bereits in der 1. und 2. Sonate zum Vorschein kamen, wie etwa die enge thematische Verzahnung einzelner Sätze (1. Sonate) oder ein als stellenweise wellenförmig wahrgenommener musikalischer Verlauf (2. Sonate) – beides Elemente, die ebenso ein Kennzeichen später entstandener Sonaten sind. Die kompositorischen und poetischen Ideen werden jedoch mit jedem neuen Stück weitergetrieben, sodass man von der 3. Sonate sagen kann, ihr kommt eine Sonderstellung im Sonatenschaffen des Frühwerks zu, da besagte Kompositionsideen feiner und großflächiger ausgearbeitet werden als vorher und ihre Besonderheit darüber hinaus mittels Hinzufügung des autorisierten dichterischen Textes durch den Komponisten selbst legitimiert sowie betont wird. Umso entscheidender ist dieser Schritt zu beurteilen, wenn man bedenkt, welche substantielle Bedeutung Skrjabin dem Außermusikalischen, Spirituellen, Philosophischen und später Theosophischen beimaß. Beginnend mit der 3. Sonate ist jede weitere Komposition dieser Gattung, mit Ausnahme der 8. Sonate op. 66 (1913), entweder durch einen Text oder aus sich und seinen Spielanweisungen heraus Teil einer größeren spirituellen Entwicklung Skrjamins.

ABBILDUNGSVERZEICHNIS

Die Abbildungen und Notenbeispiele wurden von der Autorin selbst erstellt, letztere nach Vorlage der unter „Gedruckte Musikalien“ angegebenen Quelle. Für die Analyse wurden die sekundären Angaben in den Notenbeispielen von der Autorin stillschweigend vereinfacht.

Abb. 1: Vergleich des Tonvorrats des Mystischen Akkordes simultan (a) und sukzessiv (b) mit einer Variante des Dominantseptakkordes (c), der akustischen Tonleiter (d), der Ganztonleiter (e), der Pentatonik (f) sowie der Oktatonik (g).

Abb. 2: 1. Satz, Takt 1–8, Satzstruktur und die drei Hauptmotive (M1, M2 und M3) nach Mast.

Abb. 3: 3. Satz, Takt 1–4.

Abb. 4: 3. Satz, Takt 14–16.

Abb. 5: 1. Satz, Takt 11–12 (a) und Takt 31–32 (b), motivische Verwandtschaft.

Abb. 6: 1. Satz, Takt 75–78, harmonische Reduktion.

Abb. 7: Vergleich der Grundtöne der horizontalen Sequenz (1. Satz, T. 76–78) mit dem Mystischen Akkord als Akkordstruktur und als Tonleiter mit Aufschlüsselung der Intervallstruktur.

Abb. 8: 1. Satz, Darstellung eines Dominantseptnonakkordes mit disalterierter Quinte (a) und eines Mystischen Akkordes (b).

Abb. 9: 3. Satz, Takt 55–58 (a) und 4. Satz, Takt 13–16 (b), Vergleich des musikalischen Materials.

Abb. 10: 4. Satz, Takt 1–4 (a) und Takt 71–75 (b), Vergleich des Hauptmotivs und des ersten Sequenzglieds in der Durchführung.

Abb. 11: 4. Satz, Takt 183–186, verändertes Hauptmotiv.

Abb. 12: 4. Satz, Takt 230–235, Ende des Satzes.

TABELLENVERZEICHNIS

Tab. 1: Beschreibung der Topoi (definiert nach Garcia) und ihre unterschiedlichen Zuschreibungen, von der Autorin erstellt.

Tab. 2: 1. Satz, Takt 9–24, dynamische Entwicklung, von der Autorin erstellt.

Tab. 3: 4. Satz, Takt 1–16, formale Gliederung, von der Autorin erstellt.

LITERATUR- UND QUELLENVERZEICHNIS

AUDIOVISUELLE MEDIEN

HS: HorowitzScores™: „Scriabin: Piano Sonata No. 3 ‚States of the Soul‘, Op. 23 [Horowitz 1955]“, veröff. am 04.06.2021, <https://www.youtube.com/watch?v=TIR3SowNQH4>, letzter Zugriff: 25.07.2024.

Timofey Tereshenko: „Scriabin, Sonata No. 3 in F-sharp Minor (Lettberg)“, veröff. am 23.01.2021, <https://www.youtube.com/watch?v=Yk7SdthLBVc>, letzter Zugriff: 25.07.2024.

pianolainstitute: „Aleksandr Nikolaevich Scriabin: Sonata no. 3 in F# minor, Op. 23 - Played by the Composer“, veröff. am 05.12.2022, <https://www.youtube.com/watch?v=6bstDVo92lo>, letzter Zugriff: 25.07.2024.

Arthur Rubinstein: „Scriabin - Sonata no. 3 in F-sharp minor, op. 23 - Daniil Trifonov“, veröff. am 02.06.2011, <https://www.youtube.com/watch?v=I5i-IEIxpZ0>, letzter Zugriff: 25.07.2024.

GEDRUCKTE MUSIKALIEN

Scriabin, Alexander: *Sonata 3*, op. 23 (= Polnoe sobranie sochinenii dlia fortepiano [Sämtliche Werke für Klavier] 2), Klavierpartitur, hrsg. von Konstantin Igumnov und Yakov Milstein, Moskau: Muzgiz 1948, <https://imslp.org/wiki/Special:ReverseLookup/10915>.

SEKUNDÄRLITERATUR

Blachnio, Filip: *The Evolution of Musical Language and Sonata Form in the Piano Sonatas of Alexander Nikolayevich Scriabin*, Diss. Rice Univ. 2017.

Bowers, Faubion: *Scriabin. A Biography*, 2 Bde., Mineola: Dover Publications 21996.

Carlson, Maria: „Fashionable Occultism. The Theosophical World of Aleksandr Scriabin“, in: *Journal of the Scriabin Society of America* 12/1 (2007–2008), S. 54–62.

Eberle, Gottfried: *Zwischen Tonalität und Atonalität. Studien zur Harmonik Alexander Skrjamins* (= Berliner musikwissenschaftliche Arbeiten 14), München, Salzburg: Katzbichler 1978.

Garcia, Susanna: „Scriabin’s Symbolist Plot Archetype in the Late Piano Sonatas“, in: *19th-Century Music* 23 (2000), S. 273–300.

Kreiling, James: „Mystic circles: Theosophy in Scriabin’s Philosophy and Music“, aktuell auffindbar unter: <https://www.academia.edu/34647151>, letzter Zugriff: 05.02.2025.

Lobanova, Marina: *Mystiker, Magier, Theosoph, Theurg. Alexander Skrjabin und seine Zeit*, Neumünster: von Bockel 2004.

Mast, Dietrich: *Struktur und Form bei Alexander N. Skrjabin* (= WW-Beiträge zur Musikwissenschaft 1), München-Gräfelfing: Wollenweber 1981.

Mitchell, Rebecca: „Scriabin and the Russian Silver Age“, in: *Demystifying Scriabin*, hrsg. von Kenneth Smith und Vasilis Kallis, Woodbridge: The Boydell Press 2022, S. 26–45.

Morrison, Simon: „About That Chord, and about Scriabin as a Mystic“, in: ebd., S. 11–25.

Münch, Martin: *Die Klaviersonaten und späten Préludes Alexander Skrjamins. Wechselbeziehungen zwischen Harmonik und Melodik* (= Musicologica Berolinensia 11), Berlin: Kuhn 2004.

Nicholls, Simon: „Scriabin as a Writer: The Development of Scriabin’s Thought as Shown in a Lifetime’s Writings“, in: *Demystifying Scriabin*, hrsg. von Kenneth Smith und Vasilis Kallis, Woodbridge: The Boydell Press 2022, S. 46–63.

Nicholls, Simon/Pushkin, Michael: *The Notebooks of Alexander Skryabin*, New York: Oxford University Press 2018.

Peters, Deniz: *Aesthetic Ideas in Scriabin’s Late Music*, Diss. Univ. für Musik und darstellende Kunst Graz 2005.

Sabanejew, Leonid: *Alexander Skrjabin. Werk und Gedankenwelt* (= musik konkret. Quellentexte und Abhandlungen zur russischen Musik des 19. und 20. Jahrhunderts 17), übs. und hrsg. von Ernst Kuhn, Berlin: Kuhn 2006.

Ders.: *Erinnerungen an Alexander Skrjabin* (= musik konkret. Quellentexte und Abhandlungen zur russischen Musik des 19. und 20. Jahrhunderts 14), übs. und hrsg. von Ernst Kuhn, Berlin: Kuhn 2005.

Sabbagh, Peter: *Die Entwicklung der Harmonik bei Skrjabin*, [Norderstedt]: Books on Demand 2001.

Schibli, Sigfried: *Alexander Skrjabin und seine Musik. Grenzüberschreitungen eines prometheischen Geistes*, München, Zürich: Piper 1983.

Schloezer, Boris de: *Alexander Skrjabin auf seinem Weg zum Mysterium* (= Skrjabin-Studien 2), übs. und hrsg. von Ernst Kuhn, Berlin: Ernst Kuhn 2012.

Steger, Hanns: *Der Weg der Klaviersonate bei Alexander Skrjabin* (= WW-Musikbuch-Reihe 1), München-Gräfelfing: Wollenweber 1979.

LEXIKONARTIKEL

Lobanova, Marina: Art. „Skrjabin, Aleksandr Nikolaevič“, in: *MGG Online*, 2016, <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/11521>.

KLINGENDE FORTSCHRITTSKRITIK: KARL AMADEUS HARTMANNS *GESANGSSZENE FÜR BARITON UND ORCHESTER ZU WORTEN AUS „SODOM UND GOMORRHA“ VON JEAN GIRAUDOUX**

VON CHRISTOPH SCHULLER

ABSTRACT

Wie soll man ein Werk verstehen, dessen erster klingender Satz „Das ist der schönste Spielbeginn, den die Zuschauer je erlebt haben!“ lautet, jedoch mit „Es ist ein Ende der Welt! Das traurigste von allen!“ schließt? Dieser Frage widmet sich der vorliegende Beitrag zur *Gesangsszene für Bariton und Orchester zu Worten aus „Sodom und Gomorrha“ von Jean Giraudoux* des Münchener Komponisten und Weltbürgers Karl Amadeus Hartmann. Seine *Gesangsszene* – zugleich das letzte, fast vollendete Werk Hartmanns – ist eine apokalyptische Abrechnung mit der modernen Zivilisation. Der vorliegende Beitrag konzentriert sich auf die appellative Dimension des Werks. Während Deutschland den Rausch des Wirtschaftswunders erlebt, komponiert Hartmann eine beklemmende Fortschrittskritik, die an musikalischer Expressivität und textlicher Deutlichkeit kaum zu übertreffen ist. Deutungen einer biografischen Schlusssumme (Stichwort: Requiem) wird eine anthropologische Sorge um die Zukunft der Menschheit gegenübergestellt. Als zeitlebens politischer Mensch mit Weitblick wird sie Hartmanns Leben gerechter.

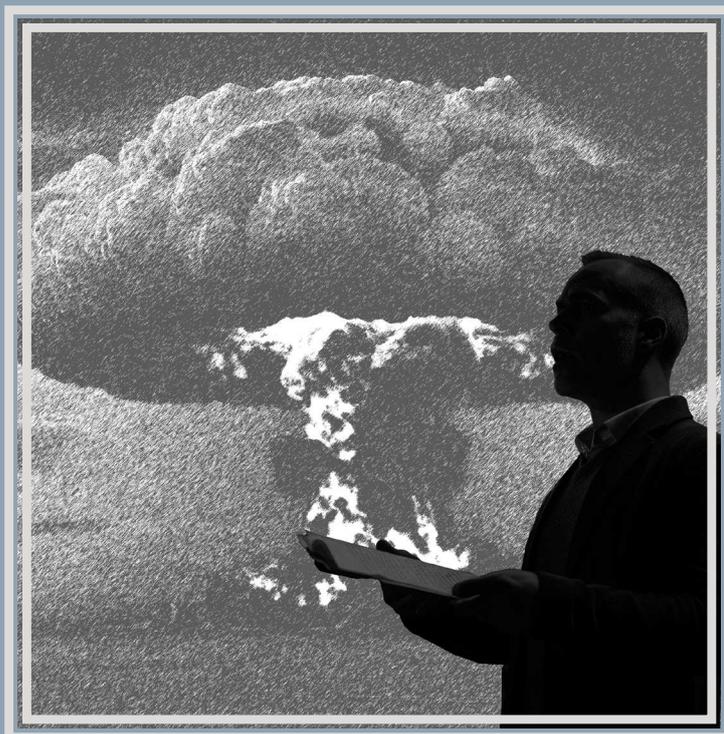
* Dieser Beitrag ist die bearbeitete Fassung eines gleichlautenden Vortrags, der am 29.11.2023 beim „hartmannforum“ der Karl Amadeus Hartmann-Gesellschaft e. V. vorgetragen wurde.

CHRISTOPH SCHULLER

Christoph Schuller studierte von 2015 bis 2022 Musikwissenschaft, Philosophie und Germanistik in Regensburg und Würzburg. Seit 2022 promoviert er an der Ludwig-Maximilians-Universität München mit einem Stipendium der Studienstiftung des deutschen Volkes über die europäische Rezeption der amerikanischen Minimal Music bei Wolfgang Rathert. Seit März 2025 ist er wissenschaftlicher Mitarbeiter an der Hochschule für Musik und Theater München. Er hat an verschiedenen musikwissenschaftlichen Editionsprojekten mitgearbeitet, darunter die „Richard Wagner Schriften“ sowie die „Kritische Ausgabe der Werke von Richard Strauss“. Darüber hinaus war er von 2022 bis 2024 Mitglied des deutschen Teams des „Network of European Minimal Music Organisations“, das die Vernetzung verschiedener Zentren der europäischen Minimal Music und deren nachhaltige Präsenz in Lehre, Wissenschaft und Öffentlichkeit zum Ziel hat. Neben Vorträgen liegen als Publikationen der Artikel „Widersprüchliche Wahrnehmung? Vier Hypothesen zu Steffi Weismanns Performances und Kompositionen“ (in: *MusikTexte* 169/2, 2021, S. 10–14); zwei Folgen für den Podcast Rubato mit den Titeln „Fitzebutze – Warum ein gescheitertes Kinderopernprojekt viel interessanter ist als ein Gelingen“ und „Kontinentale Konfrontation? Europa und die Amerikanische Minimal Music“; die Vorworte zu Hermann Zilchers Konzert für 2 Violinen und Orchester op. 9 (<https://repertoire-explorer.musikmph.de/prefaces/4841.html>) und Suite für 2 Violinen und kleines Orchester in G-Dur op. 15 (<https://repertoire-explorer.musikmph.de/prefaces/4864.html>) der Musikproduktion Jürgen Höflich sowie der Artikel „Richard Dehmel, Hermann Zilcher: Fitzebutze – Quellenstudien zu einem ‚Traumspiel‘ für Kinder“ (in: *Musik in Bayern* 89, 2024, S. 133–146) vor.

Zu seiner Einreichung bei StIMMe sagt Christoph:

„Ich reiche meinen Artikel zu Hartmann bei StIMMe ein, weil die Gesangsszene und meine Deutung als Fortschrittskritik ein höchst relevantes politisches Thema der Gegenwart anspricht und dieses Werk aus der Feder einer ebenso hochinteressanten politischen Person stammt. Außerdem richtet sich der Text nicht an ausgewiesene Hartmann-Experten, sodass eine Platzierung in der thematisch offenen Zeitschrift sinnvoll ist. Damit möchte ich vor allem in der Nachwuchsforschung einen Diskurs über Hartmann und sein Werk anregen.“



1. EINLEITUNG

„Eine Stunde nachdenken, eine Weile in sich gehen und sich fragen, wie weit man selber an der Unordnung und Bosheit in der Welt teil hat und mitschuldig ist – sieh, das will niemand! Und so wird es also weitergehen, und der nächste Krieg wird von vielen tausend Menschen Tag für Tag mit Eifer vorbereitet.“¹

Hermann Hesses Roman *Der Steppenwolf* von 1927 feiert zwar bald seinen 100-jährigen Geburtstag, doch hat die zitierte Weltkritik des weltmüden Protagonisten Harry Haller nicht an Relevanz eingebüßt. Die eigene Rolle beim Verfall der Welt reflektieren, der private Beitrag zu einer ungerechten Globalisierung, die Allgegenwart von Kriegen – das sind Gegenwartsthemen, möchte man meinen. Oder aber es handelt sich beim besorgten Blick auf die Zukunft um eine anthropologische Konstante, die in vielen Formen Ausdruck findet. Die *Gesangsszene für Bariton und Orchester zu Worten aus „Sodom und Gomorra“ von Jean Giraudoux* von Karl Amadeus Hartmann konfrontiert ihre Hörer:innen mit einer ähnlich fatalistischen Haltung wie das *Steppenwolf*-Zitat. Musik und Text vermögen auch 2025 direkt anzusprechen, als wäre das Werk für unsere Zeit geschrieben. Denn die Kritik und dramatische Ernsthaftigkeit von Hesse und Hartmann sind keine, die sich allein aus den besonderen Bedingungen ihrer Zeit definieren. Für Hesse waren 1927 noch die Nachwirkungen des Ersten Weltkriegs und die allmähliche Vorbereitung des Zweiten in einer von internen Spannungen zerrissenen Gesellschaft unmittelbar bedeutsam. In der *Gesangsszene* schwingen gleichermaßen Erfahrungen des Zweiten Weltkriegs als auch eines drohenden atomaren Konfliktes mit. Hesse und Hartmann zeichnen viele Jahre voneinander entfernt und angeregt durch eine allgemein angespannte Öffentlichkeit ein düsteres Bild ihrer Zeit, thematisieren zugleich aber auch überzeitliche Bedingungen des modernen Menschen, die wohl nie an Aktualität einbüßen werden. Diese appellative Dimension ist ein integraler Bestandteil der Werke.

Der vorliegende Beitrag möchte erforschen, warum sie auch aktuell als relevant erfahren werden kann. Er beginnt mit einer Einführung in das Werk und Hartmanns politisches Engagement. Anschließend

¹ Hesse, *Der Steppenwolf*, S. 129.

folgt eine Analyse des Textes. Anschließend wird ein Vergleich mit einer anderen Textvertonung von Rolf Liebermann vorgenommen und eine Deutung des Textes und der Daten angeboten, bevor diese mit Musikbeispielen untermauert wird. Hierfür wird auf zahlreiche Quellen aus dem Archiv des Karl Amadeus Hartmann-Centers in München zurückgegriffen.²

2. HARTMANN, EIN *HOMO POLITICUS*³

Hans Werner Henze, Komponist und Freund Hartmanns, schreibt in seiner Laudatio vom 23. Februar 1980 anlässlich des 75. Geburtstages des Verstorbenen: „Die Lebensgeschichte Karl Amadeus Hartmanns ist die Geschichte eines persönlichen Engagements, eines Werdegangs im antifaschistischen Kampf.“⁴ Dass Hartmann einer der wenigen Kulturschaffenden in der Zeit des sogenannten Dritten Reiches war – man möchte sagen: einer der wenigen Menschen überhaupt –, der in die konsequente Innere Emigration ging, verschafft ihm zu Recht auch heute noch großes Ansehen. Dementsprechend wird diese Haltung häufig in Literatur und Musikkritik erwähnt und dabei das Diktum des Bekenntnisemusikers gebraucht. Hartmann schreibt selbst in seiner „Autobiographischen Skizze“ von 1955: „In diesem Jahr [1933] erkannte ich, daß es notwendig sei, ein Bekenntnis abzulegen, nicht aus Verzweiflung und Angst vor jener Macht, sondern als Gegenaktion.“⁵ Diesem Bekenntnis entsprechend folgten zahlreiche Werke mit politischem Bezug, die als Protest zur innenpolitischen Lage Deutschlands zu verstehen sind. Ein beeindruckendes Beispiel ist Hartmanns Symphonische Dichtung für großes

² Der Karl Amadeus Hartmann-Gesellschaft e. V. sei hier für den umfangreichen Quellenzugang gedankt.

³ Die politische Philosophin Hannah Arendt befasste sich in ihrer anthropologischen Theorie, insbesondere in *The Human Condition* (1958), mit dem menschlichen Handeln, das sie verschiedenen Gruppen bzw. Ebenen zuteilt: Das dem Tagwerk untergebene und konsumierende *animal laborans*, der schöpfend produzierende *homo faber* und der im Hinblick auf Allgemeinheit und Zukunft handelnde *homo politicus*. Erst diese Lebensform verortet ihre Bestimmung in Abhängigkeit von der Gesellschaft. Eine Synthese von Arendts Philosophie mit Hartmanns *Gesangsszene*, die sie als das Werk eines im vollen Wortsinn politischen Menschen ausweist, findet sich im letzten Kapitel von Woebs, *Die Politische Theorie in der Neuen Musik*, S. 131–144.

⁴ Zit. nach Baumgartner/Rathert (Hrsg.), *Briefwechsel mit Hans Werner Henze*, S. 293.

⁵ Hartmann, „Autobiographische Skizze“, S. 12.

Orchester *Miseræ*, uraufgeführt im September 1935 beim 13. Internationalen Musikfest der Internationalen Gesellschaft für Neue Musik in Prag unter der Leitung von Hermann Scherchen. Die Widmung des Werks „Meinen Freunden, die hundertfach sterben mußten, die für die Ewigkeit schlafen – wir vergessen Euch nicht (Dachau, 1933–34)“⁶ offenbart einerseits Hartmanns politische Integrität und straft andererseits die Behauptung Lügen, man hätte im Deutschen Reich von den Konzentrationslagern und dem, was dort geschah, nichts wissen können. Demnach darf der Topos der Inneren Emigration, in die Hartmann gezwungen wurde, nicht als eine biedermeierliche Abschottung von der Tagespolitik verstanden werden. Hartmann war zeitlebens ein integrierter und vernetzter Mann der Gesellschaft, der aktuelle Entwicklungen kritisch wahrnahm.

Dazu gehört zum Beispiel auch der in der BRD neuauflammende Antisemitismus. 1959/60 kam es in der Bundesrepublik zu mehreren gegen Juden gerichteten Skandalen und einer breiten-

wirksam rezipierten Hakenkreuz-Schmierwelle. Dass es sich bei dem deutschen Nationalsozialismus und Antisemitismus durchaus nicht nur um eine einmalige Episode in der Geschichte handelt, zeigt die 1964 wiedergegründete Nationaldemokratische Partei Deutschlands. Sie verpasste den Einzug in den Bundestag bei der Bundestagswahl 1969 nur relativ knapp mit 4,3 Prozent.⁷ Doch schon unmittelbar nach dem Krieg war sich Hartmann über das anhaltende nationalsozialistische Gedankengut in der deutschen Bevölkerung und das Problem eines Neuanfangs – sowie der Pflicht als Komponist sich mit Engagement dagegen einzusetzen (Stichwort „Re-Education“) – im Klaren.⁸ Um diesem noch lange nicht gebannten Antisemitismus in Deutschland um 1960 entgegenzuwirken, beteiligte sich Hartmann an einem Gemeinschaftsprojekt mehrerer Komponisten. Henze schrieb in einem Brief an Hartmann vom 13. März 1960: „Bei meinem letzten Besuch in Hamburg traf ich Paul Dessau, sehr nett, dieser hat einen Plan, zu mehreren Komponisten, aber zu einem Text (von einem [aus] Hamburg) kurze

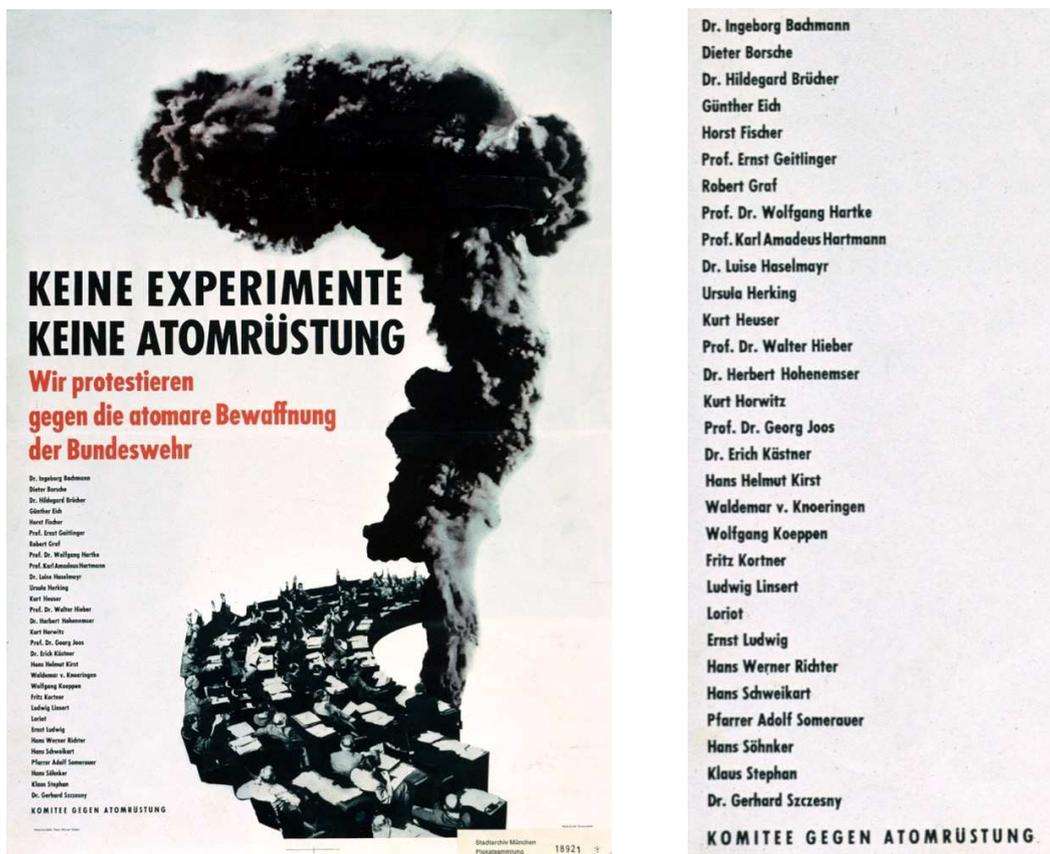


Abb. 1: Protestplakat des Komitees gegen Atomrüstung, Vergrößerung der Unterzeichnenden rechts.

⁶ „Miseræ – Karl Amadeus Hartmann-Center“.

⁷ Vgl. „Bundestagswahl 1969 – Die Bundeswahlleiterin“.

⁸ Vgl. Rothe, „Rethinking Postwar History“, S. 256–262.

Werke von wenigen Minuten gegen den Antisemitismus zu schreiben. [...] Willst du mitmachen?“⁹ Gemeint ist das Gemeinschaftswerk *Jüdische Chronik*, das die Komponisten Boris Blacher, Paul Dessau, Rudolf Wagner-Régeny, Hartmann und Henze als Protest gegen Antisemitismus komponierten und dessen Uraufführung für 1961 geplant war, jedoch wegen des Mauerbaus und politischen Differenzen der beteiligten Komponisten erst 1966 stattfand.¹⁰

Fest steht also, dass Hartmanns politisches Engagement bis zu seinen letzten Lebensjahren ungebrochen blieb. Ein weiteres Anliegen, das zudem essenziell für das Verständnis der *Gesangsszene* ist, war sein Kampf gegen den Atomtod. Gemeinsam mit 28 Schriftsteller:innen, Künstler:innen, Publizist:innen und anderen Persönlichkeiten des öffentlichen Lebens – darunter Ingeborg Bachmann, Erich Kästner und Loriot – war Hartmann eines der Gründungsmitglieder des 1958 in München gegründeten Komitees gegen Atomrüstung.¹¹ Erwähnenswert ist auch, dass sich in Hartmanns Privatbibliothek, die heute in den Räumlichkeiten des Hartmann-Centers aufbewahrt wird, ein Exemplar des 1956 erschienenen Hauptwerks des Philosophen Günther Anders, *Die Antiquiertheit des Menschen*, befindet. Anders gilt als der bedeutendste Atomkritiker innerhalb der anthropologischen Philosophie. Es ist somit davon auszugehen, dass Hartmanns Abneigung gegen Atomtechnologie über die Grundskepsis der Bevölkerung Ende der 1950er-Jahre hinausging

In diese Tradition der Bekenntnismusiken ist nun Hartmanns letztes Werk, die *Gesangsszene*, einzugliedern. Erste konzeptuelle Arbeiten am Werk lassen sich wahrscheinlich auf 1961 datieren.¹² 1962 erhielt Hartmann den offiziellen Kompositionsauftrag vom Hessischen Rundfunk, hier das Werk schon unter dem Titel *Gesangsszene*. Die Uraufführung fand, nachdem Hartmann am 5. Dezember 1963 verstarb, postum am 12. November 1964 in Frankfurt am Main mit dem Sinfonie-Orchester des Hessischen Rundfunks unter der Leitung von Dean Dixon statt. Gewidmet

ist sie seinem Freund Hans Moldenhauer, einem Musikwissenschaftler und bedeutenden Musikaliensammler. Unmittelbar nach ihrer Uraufführung erlebte die *Gesangsszene* zahlreiche weitere Aufführungen, sodass das Werk seinen Platz in der postumen Hartmann-Würdigung fand. In der Korrespondenz zwischen dem Schott-Verlag und Hartmanns Witwe Elisabeth zwischen 1967 und 1975 werden einige bedeutende Aufführungen genannt (vgl. Tab. 1).¹³

Der Briefwechsel mit dem Schott-Verlag gibt zudem Aufschluss zur Genese der *Gesangsszene*. Am 15. Mai 1964 schreibt dieser an Elisabeth Hartmann, dass Ende Mai die Arbeit am Druck des Klavierauszugs beginnen werde. Am 6. November 1964 erhält Elisabeth Hartmann den Vertrag mit dem Schott-Verlag zur Unterschrift, vermutlich die weitere Agentur des Werks betreffend. Am 18. Mai 1965 erwähnt der Schott-Verlag, dass der französische Dirigent Ernest Bour für seine Korrektur des Vordrucks der *Gesangsszene*-Partitur wohl noch bis Ende August brauchen würde, bevor diese endgültig im Verlag erscheinen könne.

Folgt man der Einschätzung Andreas Jaschinskis, so ist das Werk biografisch als „Vorarbeit für ein neues Opernprojekt [...], sozusagen als Einübung in den dramatischen Stil“¹⁴ anzusehen. Dennoch sei die *Gesangsszene* weder eine verkappte Neunte Symphonie noch ein Opernfragment.¹⁵ In der Hartmann-Literatur hält sich trotzdem hartnäckig die Deutung, die *Gesangsszene* wäre so etwas wie das Resümee des Komponisten. So bezeichnet sie Friedrich Hommel in der Uraufführungsrezension in der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung* als „Lebenssumme“.¹⁶ Barbara Zuber interpretiert die *Gesangsszene* ebenfalls als Schlusswerk Hartmanns und vergleicht den biografischen Kontext mit dem von Ludwig van Beethovens 9. Symphonie d-Moll op. 125.¹⁷ Joachim Kaiser wiederum schreibt in der *Süddeutschen Zeitung*:

¹³ Die eingesehenen Briefe des Schott-Verlags (auch jene, die im Folgenden erwähnt werden) befinden sich im Archiv des Hartmann-Centers. Die tabellarische Darstellung geht aus den Briefen von Klaus Schöll (Schott-Verlag) an Elisabeth Hartmann hervor, darunter vom 31. Januar 1967, 3. Januar 1968, 13. Oktober 1969, 23. April 1970, 23. Dezember 1970, 23. November 1972 und 27. März 1975.

¹⁴ Jaschinski, „Karl Amadeus Hartmann“, S. 18.

¹⁵ Vgl. ebd., S. 18f.

¹⁶ Vgl. Hommel, Art. „Singen von Sodom“, S. 20.

¹⁷ Vgl. Zuber, „Neue Gangarten“, S. 278f.

⁹ Zit. nach Baumgartner/Rathert (Hrsg.), *Briefwechsel mit Hans Werner Henze*, S. 184.

¹⁰ Vgl. ebd., S. 184, 186ff.

¹¹ Vgl. ebd., S. 111.

¹² Vgl. Jaschinski, „Karl Amadeus Hartmann“, S. 18.

Datum	Ort	Aufführende
15.03.1968	Nürnberg	Städtisches Orchester
03.09.1968	Edinburgh	Rafael Kubelík (Leitung), Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks, Dietrich Fischer-Dieskau (Gesang)
13.12.1968	München (Musica Viva)	Rafael Kubelík (Leitung), Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks, Dietrich Fischer-Dieskau (Gesang)
12.12.1969		Milan Horvat (Leitung), ORF-Symphonieorchester, Gerd Nienstedt (Gesang)
28.05.1970		Rundfunk-Sinfonieorchester Saarbrücken
26.09.1971		Bruno Maderna (Leitung), Rundfunk-Sinfonieorchester Saarbrücken
Herbst 1973	Warschau	Andrzej Markowski (Leitung), Radio-Sinfonie-Orchester Frankfurt, Dietrich Fischer-Dieskau (Gesang)
Mai 1976		Ernest Bour (Leitung), Berliner Philharmoniker

Tab. 1: Auflistung bedeutender Aufführungen der *Gesangsszene* nach ihrer Uraufführung.

„Es liegt eine tief sinnige Logik darin, daß sein letztes Werk auch der (gelungene, aber nicht vollendete) Versuch eines Requiems blieb. Die ‚*Gesangsszene*‘ gehört zwar nicht zu den größten, wohl aber zu den bewegendsten Werken des musikalischen Expressionismus.“¹⁸ Auch hier sehen wir, wie die *Gesangsszene* als kompositorisches Fazit gedeutet wird. Implizit legt Kaiser mit solchen Begrifflichkeiten die Spur in Richtung von Wolfgang Amadeus Mozarts Requiem d-Moll KV 626, das gern anekdotisch als kompositorische Schlusssumme – als letzte private Botschaft des Komponisten an den Himmel – interpretiert wird und ebenso unvollendet blieb.

Jedoch liegt hier ein wichtiger Einwand auf der Hand. Genauso wenig wie zum Beispiel Beethovens 9. Symphonie war die *Gesangsszene* von Hartmann als Zielwerk oder als letzte Botschaft an die Menschheit intendiert. Hartmann beabsichtigte, wie Jaschinski betont, mit der *Gesangsszene* keinesfalls ein Ende seines Schaffens. Ganz im Gegenteil: Sie sollte eine Einübung in ein neues Feld sein, eine Vorstudie zur Oper. Dass von ihr als letztem Werk gesprochen wird, liegt – diese Trivialität muss vergegenwärtigt werden – nur am plötzlichen Tod Hartmanns. Als Beleg der Intention eines Aufbruchs und der Vorbereitung einer neuen

Oper sind zudem Briefe aus der Korrespondenz Hartmanns mit dem Schott-Verlag anzubringen. Am 18. Juli 1960 schreibt Diether de La Motte an Hartmann, dass er hoffe, die ihm berichteten Opernpläne seien noch aktuell. In einem Brief Ludwig Streckers vom 31. Januar 1961 macht dieser dem Komponisten sogar einige Vorschläge zu passenden Opersubjekten. Zusammengefasst bietet sich somit schon aufgrund der Quellenlage eine Deutung der *Gesangsszene* an, die nicht mit rückwärtsgewandtem Blick auf Hartmanns bisherige Biografie und Werk eine Retrospektive anvisiert, sondern eine Perspektive mit starkem Gegenwarts- und Zukunftsbezug.

3. ZUR TEXTVORLAGE DER *GESANGSSZENE*

Hartmann verwendete für seine *Gesangsszene* Textauschnitte aus dem Drama *Sodome et Gomorrhe* des französischen Dramatikers Jean Giraudoux. Das zweiaktige Drama erlebte seine Uraufführung am 11. Oktober 1943 in Paris während der deutschen Besatzung. 1961 erschien es in der deutschen Übersetzung im Fischer-Verlag. Giraudoux war in den Nachkriegsjahren ähnlich wie Jean-Paul Sartre ein vielbeachteter Dramatiker und auch Hartmann kannte sein Werk bereits vor seiner Arbeit an der *Gesangsszene*. Zudem war er nicht der erste Komponist, der sich Giraudoux’

¹⁸ Kaiser, Art. „Requiem für unsere Welt“, S. 13.

Zeilen widmete. Tatsächlich zog Hartmann die um 20 Jahre jüngere Vertonung durch Liebermann von 1943 für die Arbeit an seiner eigenen Fassung heran. Ein Brief vom 7. April 1965 des Schott-Verlags an Elisabeth Hartmann, in dem sie gebeten wird, die Leihexemplare zurückzugeben, dient als Beleg dafür, dass sich Hartmann das Werk 1961 beschafft hat. Darüber hinaus ist Hartmanns Arbeitsexemplar des Damentextes¹⁹ erhalten. Die hier bereits recht klar strukturierten Anmerkungen zeigen, dass wohl schon bei der Textbearbeitung und -auswahl die Gesamtkonzeption der Musik abgeschlossen war.²⁰ Bezüglich Giraudoux' Text muss einleitend festgehalten werden, dass es sich bei dem Stück trotz des Titels nicht um das Ende der Welt im engeren Wortsinn handelt, sondern um den Kampf der Geschlechter in einer scheiternden Ehe – quasi ein privates Sodom und Gomorrha. Im Drama ist die drohende Apokalypse lediglich der Hintergrund, vor dem sich der Ehestreit abspielt. Für Hartmann jedoch wird sie zum Zentrum, indem er nur jene wenigen Textstellen zur Vertonung aussucht, die hierzu passen. Dies ist vor allem der Beginn sowie die 2. Szene des 1. Aktes aus

Giraudoux' Vorlage. Der so zentrale Satz vom Ende der Welt – bei Giraudoux schon der siebte – wird an den Schluss des Stücks gesetzt, wodurch die Perspektive wechselt. Es vollzieht sich in der Bedeutung dieses Mottos ein Wandel von einer Einleitung zur Konklusion. Außerdem ist in der Vorlage die stete Verbindung von Katastrophe und persönlichem Ehe-Aus der Figuren zentral. Bei Hartmann verschwinden jedoch alle Bezüge zu den Figuren, zu ihren privaten Beziehungen als auch ihre Dialoge, sodass ein entpersonalisierter Text vorliegt. Hartmann macht durch seine Textauswahl und -gestaltung aus einem Damentext eine monologische Narration. Giraudoux' Text liefert somit nur das Material, es geht nicht um eine Vertonung desselben, weshalb im Titel folglich „zu Worten [...] von Jean Giraudoux“ steht. Hartmann bearbeitet diesen Text unabhängig, kreativ und verleiht ihm eine Bedeutung, die so im Original nicht enthalten ist. Diese Bedeutung ist eine fatalistische Weltkritik, die im Einklang mit seinem bisherigen Schaffen steht, jedoch noch nie so offen und endgültig von ihm ausgesprochen wurde.

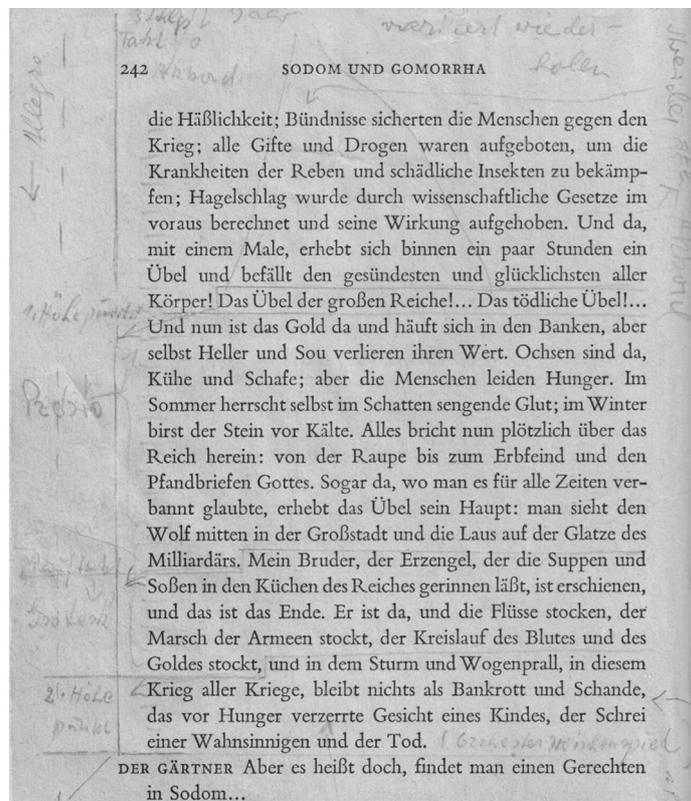


Abb. 2: Detail aus Hartmanns Arbeitsexemplar des Giraudoux-Dramas in der deutschen Übersetzung von 1961.

¹⁹ Giraudoux, *Dramen*, Arbeitsexemplar Hartmanns.

²⁰ Vgl. Jaschinski, „Karl Amadeus Hartmann“, S. 20.

Bei einer solchen intensiven Umarbeitung und quantitativ geringen Auswahl stellt sich die

Frage, warum Hartmann überhaupt diese Vorlage auswählte. Vermutlich gäbe es oberflächlich ‚bessere‘ Texte, die nicht so viel Selektion erfordern würden. Begründen lässt sich Hartmanns Entscheidung wohl mit der Vielfalt der Bilder in dieser verschriftlichten Version der bekannten biblischen Apokalypse und den klaren Formulierungen, die Giraudoux verwendet. Mit Sicherheit reizte Hartmann auch der dramatische, düstere Beginn des Textes, der selbstreferenziell eine Aufführungssituation offenlegt. Ein Werk bzw. den Gesangspart mit dem Zitat „Das ist der schönste Spielbeginn, den die Zuschauer je erlebt haben!“ beginnen zu lassen, beinhaltet gemessen an der allesandereals, ‚schönen‘ Musik eine reizvolle Ironie.

4. LIEBERMANN – HARTMANN: VERGLEICH DER TEXTBEHANDLUNG ZWEIER FASSUNGEN

Was möchte Hartmann mit seiner beschränkten Textauswahl erreichen und wie ist dieser neugeformte Text zu verstehen? Um dieser Frage nachzugehen, lohnt es sich zunächst, Distanz zu gewinnen und vergleichend die erwähnte jüngere Vertonung Liebermanns zu betrachten.

Der Komponist Liebermann entstammte einer wohlhabenden jüdischen Familie, war verwandt mit dem Maler Max Liebermann und wuchs in Zürich auf. Nach Studien in Jura und Musik arbeitete er an verschiedenen Stellen im Jazz- und Stummfilm-Metier. 1937 studierte er in Budapest Dirigieren bei Scherchen, einem Experten für die Interpretation Neuer Musik, und wurde dessen Assistent. Scherchen übernahm fortan, wie schon bei Hartmann zuvor, eine prägende Mentorenrolle für Liebermann. Möglicherweise war er es auch, der Hartmann auf Liebermanns Werk aufmerksam machte. Ab 1940 kamen Kompositionsstudien hinzu. Nach dem Krieg verfolgte Liebermann eine Karriere bei bedeutenden Rundfunkanstalten Europas, war von 1959 bis 1973 Intendant der Hamburger Staatsoper und von 1973 bis 1980 *Administrateur Général du Théâtre National de l’Opéra de Paris*. Seine Kantate für Bariton und Orchester von 1944 *Une des Fins du monde* – auf

Deutsch „Ein Ende der Welt“²¹ – nach Giraudoux’ *Sodome et Gomorrhe* zählt zu Liebermanns ersten Werken. Natürlich ist das Werk und seine Entstehung schwerlich von seinem historischen Kontext zu lösen: Als Schweizer und Jude waren der Krieg und der Holocaust stets reale Existenzbedrohungen, auch wenn Liebermann diese Schrecken nicht hautnah miterlebte. Dennoch ist klar, was für Liebermann um 1944 das gefürchtete „Ende der Welt“ bedeutete.²²

Liebermann verwendete die originale französische Fassung des Dramentextes,²³ Hartmann die deutsche Übersetzung von 1961. Die folgende Tabelle inklusive Übersetzung ordnet den gesamten Text von Liebermanns Vertonung in drei Gruppen (A, B und C). Die Seitenzahlen entstammen der deutschen Übersetzung, die Hartmann verwendete, sodass die Dimension der ausgelassenen Seiten nachvollziehbar wird:

²¹ Erwähnenswert ist auch, dass Henze 1953 eine Funkoper nach Wolfgang Hildesheimers Hörspiel mit dem Titel *Das Ende einer Welt* komponierte. Wenngleich das Werk inhaltlich sowie formal nicht ohne Weiteres direkt mit Giraudoux in Verbindung zu bringen ist, kannte Hartmann das Werk, wie der *Briefwechsel mit Henze* darlegt (vgl. Brief von Henze an Hartmann vom 30. Dezember 1953 sowie Hartmanns Antwort am 10. Februar 1954, zit. nach Baumgartner/Rathert (Hrsg.), *Briefwechsel mit Hans Werner Henze*, S. 67–77). Die Funkoper wurde am 4. Dezember 1953 im NDR urgesendet und durch Hartmanns Vermittlung am 17. Mai 1954 im BR.

²² Vgl. Erwe, Art. „Liebermann, Rolf“.

²³ Erstdruck: Giraudoux, Jean: *Sodome et Gomorrhe. Pièce en deux actes*, Neuchâtel: Ides et Calendes 1943.

Seite	Text der Liebermann-Vertonung ²⁴	Deutsche Übersetzung von 1961 ²⁵ (Hartmanns Arbeitsexemplar)
241 A	L'ARCHANGE: C'est une des fins du monde, la plus déplorable. [...]	DER ERZENDEL: Es ist ein Ende der Welt! Das traurigste von allen! [...]
242 B	L'ARCHANGE: Elle est là et les fleuves tournent[,] les armées tournent, le sang et l'or tournent, et dans la tourmente et la guerre des guerres il ne subsiste plus que la faillite, la honte[,] un visage d'enfant crispé de famine et la mort.	DER ERZENDEL: Er ist da, und die Flüsse stocken, der Marsch der Armeen stockt, der Kreislauf des Blutes und des Gaoldes stockt, und in dem Sturm und Wogenprall, in diesem Kriege aller Kriege, bleibt nichts als Bankrott und Schande, das vor Hunger verzerrte Gesicht eines Kindes [...] und der Tod.
262f. C	L'ANGE: Dans chaque chant de fille, ou d'oiseau une note horrible c'est glissée, une seule note, la plus basse de tous les octaves, celle de la mort. Et les hirondelles volent haut, non parce que les insectes ont monté dans l'air tiède, mais parce qu'aujourd'hui la terre est un cadavre, et que tout ce qui vole la fuit. Et les ruisseaux coulent transparents, et la source miroite, mais c'est l'eau de déluge. Et le soleil est chaud, mais sa chaleur est la poix vive. Et par le gosier de l'alouette c'est le tonnerre de l'implacable qui se déchaine. Et par l'entaille du pin résinier s'écourent les pleurs de la fin du monde.	Der Engel: In jedes Vogellied, jede Jungmädchenweise hat ein grauenhafter Ton sich eingeschlichen; ein einziger nur, doch der tiefste Ton aller Oktaven – der des Todes. Und die Schwalben fliegen hoch, nicht weil die Insekten in die laue Luftschicht hinaufgestiegen sind, sondern weil die Erde heut ein Kadaver ist und alles, was Flügel hat, aus ihrer Nähe flieht. Und die Bäche sind klar und spiegelblank die Quellen, aber ich habe ihr Wasser gekostet: es ist das Wasser der Sintflut. Und die Sonne brennt, aber ich habe ihre Wärme mit der Hand geprüft: es ist siedendes Pech. [...] Und aus der Kehle der Schwalbe wird der Donner des Unerbittlichen losbrechen. Und aus dem Einschnitt der harzigen Zeder werden die Tränen des Weltuntergangs rinnen. [...]
242 B'	L'ARCHANGE: Et dans la tourmente et la guerre des guerres, il ne subsiste plus que la faillite, la honte, un visage d'enfant crispé de famine, et la mort.	DER ERZENDEL: [...] und in dem Sturm und Wogenprall, in diesem Kriege aller Kriege, bleibt nichts als Bankrott und Schande, das vor Hunger verzerrte Gesicht eines Kindes [...] und der Tod.
241 A	L'ARCHANGE: C'est une des fins de monde, la plus déplorable.	DER ERZENDEL: Es ist ein Ende der Welt! Das traurigste von allen!

Tab. 2: Vollständiger Text aus Liebermanns *Une des Fins du monde* mit deutscher Übersetzung.

Betrachtet man die direkte Übersetzung der von Liebermann ausgewählten Textabschnitte und den Text von Hartmanns Vertonung, so wird man schnell die Übereinstimmung bemerken. In der Tat ist es auffällig, dass Hartmann nahezu sämtliche Textstellen verwendet, die auch Liebermann ausgesucht hat. Da Liebermanns Kantate ca. 20 Jahre früher erschien und Hartmann diese wie oben gezeigt nachweislich kannte, muss der Verdacht einer Kopie diskutiert und geklärt werden.

Sicherlich hat sich Hartmann an Liebermanns Textauswahl orientiert, da es schlicht zu viele andere Seiten aus dem Drama gibt, die bei einer voneinander unabhängigen Vertonung hätten in Betracht gezogen werden können, als dass es sich hierbei um reinen Zufall handelt. Entscheidend ist jedoch, dass die Faktoren Textaussage, Umfang und mehr noch die Musik grundverschieden von Liebermanns Fassung sind. Hartmann hat diese frühe Vertonung Liebermanns ebenso nüchtern

²⁴ Der hier abgebildete französische Text entstammt dem Klavierauszug von 1958 (vgl. Liebermann, *Giraudoux-Kantate*). Im erwähnten Brief vom 7. April 1965 des Schott-Verlags an Elisabeth Hartmann ist von einer „Partitur“ der Kantate die Rede, die Hartmann besaß. Ob und welche französischen Fassungen des Giraudoux-Dramentextes Hartmann besaß, konnte im Rahmen dieses Beitrags nicht ermittelt werden. Der Text dient lediglich der Übersicht und der Veranschaulichung, dass Hartmann dieselben Textteile übernommen hat. Ein Quellenvergleich – sicherlich eine lohnende Forschung – war nicht Ziel des Beitrags.

²⁵ Der deutsche Text ist der Fischer-Ausgabe von 1961 entnommen (vgl. Giraudoux, „Sodom und Gomorrha“), da Hartmann nachweislich mit dieser arbeitete. Die bei Schott gedruckte Partitur der *Gesangsszene* folgt „der im Europa-Verlag, Zürich, erschienenen deutschen Übertragung von W. M. Treislinger und Gerda von Uslar“ (Hartmann, *Gesangsszene*, S. [iii]). Zwischen beiden deutschen Textversionen bzw. Verlagsausgaben bestehen zwar keine besonderen Abweichungen, doch bleibt unklar, weshalb Hartmann seine intensiven Bearbeitungen in einer anderen Textfassung eintrug als jener, die letztlich die Grundlage seines Werks bilden sollte. Auch ist der Zeitpunkt der Entscheidung für die Europa-Verlag-Fassung von Interesse, der womöglich postum erfolgte.

und ‚materiell‘ für sein eigenes Projekt verwendet wie den Text von Giraudoux. Dies soll im Folgenden genauer erläutert werden, wofür die tabellarische Gegenüberstellung beider Texte die Basis liefert. Die Seitenzahlen links entsprechen erneut der

deutschen Übersetzung von 1961. Einzelne Sätze der Textauschnitte, die von beiden Komponisten nicht vertont wurden, wurden der Vollständigkeit und Übersicht halber farbig hinterlegt:

Seite	Hartmann-Vertonung	Liebermann-Vertonung
241	DER GÄRTNER: Das ist der schönste Spielbeginn, den die Zuschauer je erlebt haben! Der Vorhang hebt sich, und vor ihren Augen steht der Oberste der Erzengel. Der Erzengel: Sie sollen ihr Glück rasch auskosten; es wird nicht lange währen. Und das Schauspiel, das dann folgt, wird vielleicht grauenvoll sein!	
	DER GÄRTNER: Ich weiß. Die Propheten verkünden es. Es ist das Ende der Welt.	
	[Siehe Schluss]	L'ARCHANGE: C'est une des fins de monde, la plus déplorable.
241f.	DER GÄRTNER: Man sagt, daß Sodom und Gomorrha mitsamt ihrer Herrschaft bis nach Indien hin und die Macht ihres Handels und ihres Geistes über die Welt zunichte werden sollen! DER ERZENDEL: Das ist nicht das Schlimmste! Und darum geht es auch gar nicht. Andere Reiche sind zunichte geworden. Und ebenso unverhofft! Wir alle haben Reiche stürzen sehen, und gerade die festesten, gerade diejenigen, die am raschesten wuchsen und deren Dauer am sichersten verbürgt schien, Reiche, die eine Zierde dieser Erde und ihrer Geschöpfe waren! Auf dem Höhepunkt der Erfindungskraft und des Talents standen sie, mitten im Rausche des Lebensgenusses und der Welteroberung. Ihr Heer war kraftvoll und jung, die Vorratsspeicher waren gefüllt; in den Theatern drängten sich die Besucher; in den Färbereien entdeckte man das Geheimnis, das reine Purpurrot und das makelloseste Weiß herzustellen; in den Bergwerken fand man Diamanten und in den Zellen Atome. Man zauberte Symphonien aus der Luft und Gesundheit aus dem Meere. Tausend Systeme wurden ausgeklügelt, um die Fußgänger vor den Gefahren der Straße zu schützen; man hatte Mittel gegen die Kälte, gegen die Nacht und gegen die Häßlichkeit; Bündnisse sicherten die Menschen gegen den Krieg; alle Gifte und Drogen waren aufgeboden, um die Krankheiten der Reben und schädliche Insekten zu bekämpfen; Hagelschlag wurde durch wissenschaftliche Gesetze im voraus berechnet und seine Wirkung aufgehoben. Und da, mit einem Male, erhebt sich binnen ein paar Stunden ein Übel und befällt den gesündesten und glücklichsten aller Körper! Das Übel der großen Reiche! ... Das tödliche Übel! ...Und nun ist das Gold da und häuft sich in den Banken, aber selbst Heller und Sou verlieren ihren Wert. Ochsen sind da, Kühe und Schafe; aber die Menschen leiden Hunger.	
	Im Sommer herrscht selbst im Schatten sengende Glut; im Winter birst der Stein vor Kälte.	

	Alles bricht nun plötzlich über das Reich herein: von der Raupe bis zum Erbfeind und den Pfandbriefen Gottes. Sogar da, wo man es für alle Zeiten verbannt glaubte, erhebt das Übel sein Haupt: man sieht den Wolf mitten in der Großstadt und die Laus auf der Glatze des Milliardärs.	
	Mein Bruder, der Erzengel, der die Suppen und Soßen in den Küchen des Reiches gerinnen läßt, ist erschienen, und das ist das Ende.	
		L'ARCHANGE: Elle est là et les fleuves tournent[,] les armées tournent, le sang et l'or tournent,
	und in dem Sturm und Wogenprall, in diesem Kriege aller Kriege, bleibt nichts als Bankrott und Schande, das vor Hunger verzerrte Gesicht eines Kindes, der Schrei einer Wahnsinnigen und der Tod.	et dans la tourmente et la guerre des guerres il ne subsiste plus que la faillite, la honte[,] un visage d'enfant crispé de famine et la mort.
242–262	[Große Textauslassung beiderseits. Hier folgt eine dialogische Reaktion, die sich in ein langes Gespräch ausweitet.]	
262f.	DER ENGEL: In jedes Vogellied [...] hat ein grauenhafter Ton sich eingeschlichen; ein einziger nur, doch der tiefste Ton aller Oktaven – der des Todes. Und die Schwalben steigen hoch, [...] weil die Erde heut ein Kadaver ist und alles, was Flügel hat, aus ihrer Nähe flieht. Und die Bäche sind klar und spiegelblank die Quellen, aber ich habe das [im Original: ihr] Wasser gekostet: es ist das Wasser der Sintflut. Und die Sonne brennt, aber ich habe ihre Wärme mit der Hand geprüft: es ist siedendes Pech.	L'ANGE: Dans chaque chant de fille, ou d'oiseau une note horrible c'est glissée, une seule note, la plus basse de tous les octaves, celle de la mort. Et les hirondelles volent haut, non parce que les insectes ont monté dans l'air tiède, mais parce qu'aujourd'hui la terre est un cadavre, et que tout ce qui vole la fuit. Et les ruisseaux coulent transparents, et la source miroite, mais c'est l'eau de déluge. Et le soleil est chaud, mais sa chaleur est la poix vive.
	Wohl hat Gott der Erde die Hüllen gelassen, aber noch nie war die Kruste über den brodelnden Lavaströmen der Verdammnis so dünn.	
	Und aus der Kehle der Schwalbe wird der Donner des Unerbittlichen losbrechen. Und aus dem Einschnitt der harzigen Zeder werden die Tränen des Weltuntergangs rinnen.	Et par le gosier de l'alouette c'est le tonnerre de l'implacable qui se déchaine. Et par l'entaille du pin résinier s'écoulent les pleurs de la fin du monde.
242	[wird bei Hartmann nicht wiederholt]	L'ARCHANGE: Et dans la tourmente et la guerre des guerres, il ne subsiste plus que la faillite, la honte, un visage d'enfant crispé de famine, et la mort.
241	DER ERZENDEL: Es ist ein Ende der Welt! Das traurigste von allen!	L'ARCHANGE: C'est une des fins de monde, la plus déplorable.

Tab. 3: Vollständige Texte beider Vertonungen im Vergleich.

Was die Streichungen des Dramentextes bei Hartmann betrifft, sollte möglicherweise die Wahrnehmung einer auf konkrete Figuren und ihre Konstellationen bauende Rede oder eines dialogischen Charakters unterbunden werden, die durch die Sätze „Ich weiß. Die Propheten verkünden es. Es ist das Ende der Welt“ und „Mein Bruder, der Erzengel, der die Suppen und Soßen in den Küchen des Reiches gerinnen läßt, ist erschienen, und das ist das Ende“ entstehen würden. Warum aber die Sätze „Im Sommer herrscht selbst im Schatten sengende Glut; im Winter birst der Stein vor Kälte“ und „Wohl hat Gott der Erde die Hüllen gelassen, aber noch nie war die Kruste über den brodelnden Lavaströmen der Verdammnis so dünn“ von Hartmann bzw. auch Liebermann gestrichen wurden, kann nicht gesagt werden, zumal sich diese nahtlos in die apokalyptischen Beschreibungen integrieren lassen würden. Hartmanns Arbeitsexemplar jedenfalls weist hier keine besondere Markierung oder Begründung auf. Weshalb Hartmann die fett hervorgehobenen Stellen Liebermanns auslässt, ist ebenso unklar.

Folgende Erkenntnisse sind aus dieser Gegenüberstellung zu gewinnen:

- Sämtliche Textausschnitte, die Liebermann vertont, sind bis auf einen Satzanfang auch bei Hartmann enthalten.
- Die einzigen Abweichungen betreffen die Abschnitte auf Seite 241f. und S. 262f. (farbig hervorgehoben), in welchen Hartmanns Fassung noch den Zusatz „der Schrei einer Wahnsinnigen“ enthält bzw. „chaque chant de fille“ und „non parce que les insectes ont monté dans l'air tiède“ im Vergleich zu Liebermanns Text streicht.
- Die bedeutendste und auffälligste der Textauslassungen gegenüber dem Drama, der Sprung von Seite 242 zu Seite 262, ist beiden Texten gemein. Dass also beide Autoren insgesamt jeweils dieselben Textseiten zur Vertonung auswählten, ist bei einer Anzahl von in der deutschen Fassung insgesamt 73 Seiten kein Zufall.

Natürlich springen auch Unterschiede beider Versionen ins Auge:

- Hartmann setzt eine direkte Anrede des Publikums zu Beginn inklusive einer selbstreferenziellen Beschreibung der Spielsituation – man denke an Bertolt Brechts

episches Theater und das Durchbrechen der Vierten Wand –, was eine im Gegensatz zu Liebermann vollkommen verschiedene Ausgangssituation schafft.

- Es wird bei Hartmann deutlich mehr Text vertont, zum Beispiel in der ausführlichen Aufzählung der konkreten Übel (S. 241f.).
- Liebermann wiederholt den Beginn am Ende, sodass sich eine symmetrische A-B-C-B'-A-Form ergibt. Bei Hartmann handelt es sich dagegen um einen fortlaufenden Text ohne Wiederholungen. Durch Liebermanns Wiederholung des Satzes, der vom „Krieg aller Kriege“ und seinen direkten Auswirkungen handelt, lässt er die Kantate schon mit dem „Ende der Welt“ beginnen und nicht nur enden.

Es ließe sich nun deuten, dass Liebermann durch die Wiederholung dieser Abschnitte die Anklage des sich aktuell abspielenden „Krieges aller Kriege“ besonders wichtig war. Gerade auch wegen der geringeren Textmenge Liebermanns erhält diese symmetrische Wiederholung umso mehr Gewicht. Hartmann andererseits verwendet viel Text, der bei Liebermann komplett fehlt. Durch Hartmanns Verzicht auf Wiederholungen, die größere Textmenge, den aufzählenden Charakter und die steigende Dramatik bis zum Kernsatz vom „Ende der Welt“ am Schluss des Werks entsteht eine prosaisch-dramatische Erzählung. Es handelt sich um eine Narration, während Liebermanns Vertonung aufgrund der genannten Faktoren eine stärker poetische Anordnung offenbart. So unterscheiden sich die lyrisch-liedhafte Kantate und die episch-dramatische *Gesangsszene* trotz Textüberschneidung wesentlich in diesem Punkt der Textgattung.

5. ZUR DEUTUNG DES TEXTES

Was aber ist die andere Aussage bei Hartmann? In jedem Fall ist es nicht allein die naheliegende Kriegskritik wie bei Liebermann, sondern – so lautet die Leitthese der folgenden Untersuchungen – die zentrale Aussage ist eine vernichtende Fortschrittskritik in Zeiten des wirtschaftlichen Aufschwungs und Optimismus. Die *Gesangsszene* vermittelt eine eindringliche Warnung vor dem

Hintergrund einer Legende der Stunde Null²⁶ und vermeintlich überwindener Übel und Verfehlungen der 1930er- und 1940er-Jahre. Wohlstand und Frieden sind nicht von Dauer: Die Menschheit steuert auf die nächste, selbstverschuldete Katastrophe zu. Diese Weltuntergangsstimmung, welche breite Teile der Gesellschaft erfasste, wurde in den Jahren nach 1960 primär von dem drohenden globalen und atomaren Konflikt befeuert.²⁷

Zur Erläuterung dieser Position müssen die bereits anfangs dargelegten biografischen Aspekte herangezogen werden, das heißt die politische Stimmung um 1960, in der sich Hartmann befand. Biografisch betrachtet waren um 1960 für Hartmann sicherlich zweierlei gesellschaftliche Themen von Bedeutung: zum einen der Antisemitismus, dem er in der bereits beschriebenen *Jüdischen Chronik* entgegenwirkte, zum anderen sein Engagement für die Anti-Atomkraft-Bewegung. Dabei muss vergegenwärtigt werden, dass um 1960 der Kalte Krieg und eine kriegerische atomare Eskalation reale Bedrohungen waren, wie die öffentlich wahrgenommenen Atomtests, das Wettrüsten in den 1950er-Jahren sowie die fast fatale Kubakrise 1962 verdeutlichen. Proteste gegen Atomtechnologie als Mittel der Energieversorgung gewannen dagegen erst in den folgenden Jahrzehnten an Bedeutung.

Selbst die atomare Bedrohung muss in einem noch größeren Kontext betrachtet werden, der in der *Gesangsszene* adressiert wird, nämlich jenem des allgemeinen technologischen Fortschritts. Das ungehemmte Wettrüsten, bei dem die militärische Atom- und Raketenforschung nur die Speerspitze bildeten, ging Hand in Hand mit technologischen Errungenschaften. In der Nachkriegszeit boomten neue Medien, Konsumkultur und Alltags-technologie, das deutsche Wirtschaftswunder nahm Fahrt auf, allesamt befeuert durch technischen Fortschritt. Eben dieser Fortschritt wird durch Hartmanns Giraudoux-Vertonung als trügerische Illusion entlarvt. Der schnelle Aufstieg und Wohlstand können jederzeit umschlagen. Die folgenden von Hartmann ausgewählten Textstellen sollen die These veranschaulichen:

²⁶ Vgl. hierzu auch Hartmanns Wirken und die Etablierung seiner Konzertreihe *Musica Viva* in dieser Zeit, in: Rothe, „Rethinking Postwar History“, S. 230–237.

²⁷ Vgl. Zuber, „Neue Gangarten“, S. 278–282.

„Andere Reiche sind zunichte geworden. Und ebenso unverhofft! Wir alle haben Reiche stürzen sehen, und gerade die festesten, gerade diejenigen, die am raschesten wuchsen und deren Dauer am sichersten verbürgt schien, Reiche, die eine Zierde dieser Erde und ihrer Geschöpfe waren! Auf dem Höhepunkt der Erfindungskraft und des Talents standen sie, mitten im Rausche des Lebensgenusses und der Welteroberung. Ihr Heer war kraftvoll und jung, die Vorratsspeicher waren gefüllt“.²⁸

Der Satz „Wir alle haben Reiche stürzen sehen“ adressiert das kollektive Gedächtnis. In der Tat war das sogenannte Tausendjährige Reich für Hartmanns Zeitgenoss:innen ein erst kürzlich durchlebtes anschauliches Beispiel für Vergänglichkeit und den plötzlichen Wendepunkt von als ewiggültig postulierter Macht hin zu Verfall und letztlich apokalyptischem Untergang. Weitere Stichworte aus dem obigen Text sind hierfür „Erfindungskraft“, „Lebensgenuss“ und „Welteroberung“. Es handelt sich hier um Wohlstand und militärische Macht durch Technologie und Reichtum. Doch Giraudoux fährt fort und verbindet kulturellen Wohlstand mit konsumpraktischen Errungenschaften und Steigerung der Lebensqualität bis hin zu utopischen Leistungen:

„in den Theatern drängten sich die Besucher; in den Färbereien entdeckte man das Geheimnis, das reine Purpurrot und das makelloseste Weiß herzustellen; in den Bergwerken fand man Diamanten und in den Zellen Atome. Man zauberte Symphonien aus der Luft und Gesundheit aus dem Meere. Tausend Systeme wurden ausgeklügelt, um die Fußgänger vor den Gefahren der Straße zu schützen;²⁹ man hatte Mittel gegen die Kälte, gegen die Nacht und gegen die Häßlichkeit“.³⁰

Diese Nebeneinanderstellung von Luxus sowie Kultur mit alltäglichen Dingen (Theater – Färbereien, Bergwerke – Diamanten, Symphonien – Gesundheit) beschreibt die vollumfänglichen Auswirkungen des Fortschritts auf sämtliche Bereiche des modernen Lebens. Nach der Bezwingung menschlicher Bedürfnisse wendet sich der Text außerdem auch der Bezwingung der Natur zu: „alle Gifte und Drogen waren aufgeboden, um die Krankheiten der Reben und schädliche Insekten

²⁸ Giraudoux, „Sodom und Gomorrha“, S. 241.

²⁹ Siehe hierzu auch die vom Drogenrausch induzierte Episode zwischen Traum und Illusion „Auf zum fröhlichen Jagen! Hochjagd auf Automobile“ aus Hesses anfangs zitiertem *Steppenwolf*: „Da riß es mich in eine laute und aufgeregte Welt. Auf den Straßen jagten Automobile, zum Teil gepanzerte, und machten Jagd auf die Fußgänger, überfuhren sie zu Brei, drückten sie an den Mauern der Häuser zuschanden. Ich begriff sofort: es war der Kampf zwischen Menschen und Maschinen, lang vorbereitet, lang erwartet, lang gefürchtet, nun endlich zum Ausbruch gekommen.“ (Hesse, *Der Steppenwolf*, S. 196).

³⁰ Giraudoux, „Sodom und Gomorrha“, S. 242.

zu bekämpfen; Hagelschlag wurde durch wissenschaftliche Gesetze im voraus berechnet und seine Wirkung aufgehoben.“³¹ Plötzlich kommt es aber zu eben jenem Wendepunkt, zum Übel aller Übel:

„Und da, mit einem Male, erhebt sich binnen ein paar Stunden ein Übel und befällt den gesündesten und glücklichsten aller Körper! Das Übel der großen Reiche! ... Das tödliche Übel! ... Und nun ist das Gold da und häuft sich in den Banken, aber selbst Heller und Sou verlieren ihren Wert. Ochsen sind da, Kühe und Schafe; aber die Menschen leiden Hunger.“³²

Was mit dem „Übel der großen Reiche“ gemeint ist, nennt der Text nicht direkt beim Namen, doch die anschließenden Zeilen lassen es erkennbar werden: Es ist das ungehemmte ökonomische Prinzip, das sich in unersättlicher Gier äußert. Eine Fortschrittsmaschine, die immer schneller und besser wird, immer mehr Ertrag abwirft und Utopisches erreicht, bis es zum unweigerlichen Knall kommen muss, da ihr Fortschritt Selbstzweck geworden ist. Man badet dank ihrem Prinzip der Gewinnmaximierung in Gütern, doch sie haben keinen Wert. Man ist fortgeschritten, doch man weiß nicht mehr, was das Ziel war. Im Stichwort „Hunger“ sieht man die Absurdität des ungehemmten ökonomischen Prinzips wie im Brennglas fokussiert. Einerseits ist der Hunger des Fortschritts unersättlich geworden: Es ist alles da und dennoch ist man noch nicht satt. Andererseits macht das Fortschreiten der Einen die Distanz zu den zurückgebliebenen Anderen offensichtlich, weil die Einen nicht satt werden können, da sie unersättlich sind. Die Anderen können nicht satt werden, da sie keinen Zugang zum Fortschritt haben.

Man kann nun einwenden, dass der Text der *Gesangsszene* auch allgemeinere Deutungen zulässt. Nimmt man jedoch alle Visionen dieser Apokalypse und ihre Bilder der Zerstörung zusammen, so ergibt sich ein Kaleidoskop von Hartmanns fataler Gegenwart, die er hier angreift. Liebermann hatte den Zweiten Weltkrieg im Blick – Hartmann geht noch darüber hinaus. Am Ende seiner Vertonung steht eine Welt, die unbewohnbar geworden ist. Der scheinbare Fortschritt führt nicht nur zum Verfall der Menschheit, der schon mit der Kausalkette aus den Stichworten „Krieg“ – „Bankrott“ – „Hunger“ – „Wahnsinn“ – „Tod“ („und in dem Sturm und Wogenprall, in diesem

Kriege aller Kriege, bleibt nichts als Bankrott und Schande, das vor Hunger verzerrte Gesicht eines Kindes, der Schrei einer Wahnsinnigen und der Tod“) beschrieben wird. Diese Dimension erfasst auch Liebermann, weswegen man bei seiner Vertonung von einer direkten Apokalypse angesichts zeitgleicher Erfahrungen der totalen Zerstörung sprechen kann. Bei Hartmann geht es um eine drohende Apokalypse. Bei ihm kommt noch das Ende der Natur und folglich des gesamten Planeten durch die Sintflut und brennende Sonne hinzu:

„In jedes Vogellied hat ein grauenhafter Ton sich eingeschlichen; ein einziger nur, doch der tiefste Ton aller Oktaven – der des Todes. Und die Schwalben steigen hoch, weil die Erde heut ein Kadaver ist und alles, was Flügel hat, aus ihrer Nähe flieht. Und die Bäche sind klar und spiegelblank die Quellen, aber ich habe das Wasser gekostet: es ist das Wasser der Sintflut. Und die Sonne brennt, aber ich habe ihre Wärme mit der Hand geprüft: es ist siedendes Pech. Und aus der Kehle der Schwalbe wird der Donner des Unerbittlichen losbrechen. Und aus dem Einschnitt der harzigen Zeder werden die Tränen des Weltuntergangs rinnen.“³³

Nun hat der ungehemmte Fortschritt nicht nur die Gesellschaft zum endgültigen Verfall geführt, sondern er hat dies auch mit der Natur fertiggebracht und sie korrumpiert. Die Vögel singen nicht mehr ihr reines Lied, Wasser und Wärme sind kein Segen mehr, sondern werden zu Naturgewalten der Vernichtung.

Bei einer so intensiven Textbetrachtung und einem Versuch der Deutung sowie natürlich auch beim Hören des hochexpressiven Werks sind moralische Implikationen unweigerlich enthalten: Wie soll man hier und heute mit dieser eindringlichen Warnung umgehen? Hartmanns Text ist ähnlich wie bei Liebermann sehr wohl in einen bestimmten zeitlichen Kontext und eine konkrete Situation einzuordnen. Dennoch hat die *Gesangsszene* seit ihrer Uraufführung nichts an zeitkritischer Brisanz und Appellkraft eingebüßt. Vielleicht kann ihre weitsichtige Botschaft in Zeiten konkreter Auswirkungen der Klimakrise eindringlicher denn je verstanden werden. Wie auch Hesse thematisiert Hartmann Sorgen und Skepsis, die jederzeit aufkommen, sobald man sich einer angespannten Gesellschaft und einem ideologisch verblendeten Fortschrittskult gegenüber übersieht, egal ob 1927, 1964 oder 2025. Diese Deutung erlaubt eine anthropologische Interpre-

³¹ Giraudoux, „Sodom und Gomorrha“, S. 242.

³² Ebd.

³³ Ebd., S. 262.

tation der *Gesangsszene*, anstatt sie lediglich als Hartmanns ‚Requiem‘ zu betrachten, wie so oft in der Kritik und Forschungsliteratur geschehen. So ließe sich die *Gesangsszene* nicht nur in Hartmanns persönlich-biografische Tradition einer Bekenntnismusik einordnen, sondern in die umfassendere der allgemeinen Fortschrittskritik.

6. BEISPIELE EINIGER TEXTAUSDEUTUNGEN

Abschließend sollen diese sich hauptsächlich auf die Textbearbeitungen stützenden Interpretationen mit Hartmanns musikalischer Vertonung untermauert werden. Solche Mittel der Musik, die dem apokalyptischen Text seine unverzichtbare Wirkung verleihen, lassen sich in der *Gesangsszene* zuhauf finden. Deshalb werden hier Stellen betrachtet, welche die These der inhärenten Fortschrittskritik auch auf der musikalischen Ebene veranschaulichen.

Zunächst lassen sich einige musikalische Merkmale und Charakterzüge der *Gesangsszene* festhalten, welche die Grundstimmung des Textes wiedergeben und sich nicht nur auf einzelne Stellen beziehen. Diese sind:

- Einsamkeit, Rastlosigkeit und aufgeregtes Suchen, zum Beispiel vermittelt durch das Flötensolo zu Beginn und gegen Ende (T. 1–19, 481–496).
- Gepolter und Chaos durch hohe Lautstärken und die volle Wucht des Orchestertuttis, das eine klingende Apokalypse bezeugt (die repetierenden dissonanten *fortefortissimo*-Sechzehntelschläge

im Schlagwerk als Reaktionen vor und nach dem ersten Einsatz des Gesangs zum „Spielbeginn“ in T. 154–170 sowie das *Tumultuoso* in T. 463–480).

- Eine scharfe Dissonanz, die in Verbindung mit hoher Lautstärke vom Orchestertutti umso extremer wirkt (z. B. der Höhepunkt nach dem Stichwort „Tod“ mit den ausgedehnten Orchesterschlägen in T. 450–472, dem sich das schon erwähnte *Tumultuoso* anschließt).
- Bläser spielen oft ‚unnatürlich‘ mit Flatterzunge, mit Dämpfer oder oftmals *Tremoli*, die einen zitternden Klang ergeben (z. B. die Anweisung Flatterzunge im Flötensolo T. 14, vgl. Abb. 3, sowie die erste längere Phrase in den Blechbläsern T. 57–61, die mit Dämpfer gespielt werden soll).

Diese Aspekte zusammengenommen vermitteln den musikalischen Grundcharakter des Werks: Chaos und klingende Zerstörung, gleichzeitig aber auch Schmerz, Trauer, Unruhe, Entfernung von Natur und Einsamkeit. Die konkrete Deutung als klingende Fortschrittskritik sollen dagegen drei Beispielstellen in Kombination mit textausdeutenden Verfahren erläutern.

Das erste Beispiel ist das Flötensolo zu Beginn (T. 1–16) und dessen Reprise (T. 481–496). Hartmann lässt sein Werk trotz bereitstehenden vollen Orchesters mit 16 Takten Flötensolo beginnen. Sie spielt „Sehr erregt“, durchschreitet innerhalb von den ersten drei Takten gleich den Tonumfang von zwei Oktaven, weist sehr viele Tempo und Dynamik-Wechsel auf und ist insgesamt sehr unruhig, nie auf einer Tonhöhe oder einem Rhythmus verharrend. Es scheint, als taste sie sich improvisierend und suchend voran, ohne ein konkretes Ziel anzusteuern.

Introduktion

3 Sehr erregt langsamer werden langsam (Tempo I) etwas schneller werden

Fl. 1 *f* *p* *pp* *p* *pp*

8 *pp sub.* *p cresc. e string.* *mf molto cresc. e string. ff* *pp dolce* langsam

13 Flatterzunge Flatterz. Flatterz. *ppp dim.* *pppp* *ppp*

Abb. 3: Ausschnitt Flötensolo, Takt 1–16.

Dasselbe gilt für die Reprise des Flötensolos. Die parallele Stelle, wenngleich keine identische Wiederholung, ist in ihrem Charakter und ihrer Faktur mit der ersten identisch. Besondere Bedeutung hat diese Wiederholung des Solos aufgrund der Dramatik des Textverlaufs. Nachdem die apokalyptischen Visionen beschrieben wurden, kommt es zum textuellen Höhepunkt: „der Schrei einer Wahnsinnigen und der Tod“. Ihm schließt sich ein musikalischer an: Nach dem Stichwort „Tod“ wird die ‚Todesmaschine‘ mit ihren Tonrepetitionen in voller Lautstärke und Aggressivität 30 Takte lang entfesselt, bis am Ende nur noch die Pauke übrigbleibt (T. 450–480). Unmittelbar anschließend, nach dieser Tutti-Vernichtungswelle setzt die ‚überlebende‘ Flöte wieder ein, erneut suchend und drängend, doch ohne Ziel. Man mag vielleicht an die Taube denken, die von Noah nach der biblischen Sintflut, die ‚erste Apokalypse‘, ausgesandt wurde, um über der Kargheit des gefluteten Landes nach neuerblühendem Leben und Land zu suchen. Der Gesang reagiert auf das Flötensolo mit der Referenz und Deutung des eben Gehörten als „Vogellied“ – erneut wie der „schönste Spielbeginn“ am Anfang selbstreferenziell die Musik negativ, hier als „grauenhafter Ton“, beschreibend: „In jedes Vogellied hat ein grauenhafter Ton sich eingeschlichen [...]. Und die Bäche sind klar und spiegelblank die Quellen, aber ich habe das Wasser gekostet: es ist das Wasser der Sintflut.“³⁴ Die Sintflut ist im Buch Genesis nur wenige Kapitel von der Sodom und Gomorrha-Erzählung entfernt. Außerdem lässt sich eine Solo-Flöte umso leichter als einsame Vogelstimme interpretieren, weil sie mittels Wiederholungsfiguren mit Vorschlag und Trillern Gezwitscher imitiert. Es ist die „Kehle der Schwalbe“, aus welcher der „Donner des Unerbittlichen“ losbricht.

Eine weitere markante Stelle zur Fortschrittskritik ist das Stichwort „Atome“ (T. 226–227). Sie befindet sich inmitten der ersten langen Narration zum vermeintlichen Fortschritt des Reiches:

„Auf dem Höhepunkt der Erfindungskraft und des Talents standen sie, mitten im Rausche des Lebensgenusses und der Welteroberung. Ihr Heer war kraftvoll und jung, die Vorratsspeicher waren gefüllt; in den Theatern drängten sich die Besucher; in den Färbereien entdeckte man das Geheimnis, das reine Purpurrot und das makelloseste Weiß herzustellen; in den Bergwerken fand man Diamanten und in den Zellen Atome.“³⁵

³⁴ Ebd., S. 262.

³⁵ Ebd., S. 242.

Hartmann setzt hier nach dem Schlüsselwort „Atome“ eine Zäsur in der Textvertontung mittels Pausen und Fermaten. Gerade vor dem biografischen Hintergrund, aber auch vor der Interpretation des Werks als Fortschrittskritik ist das kein Zufall. Er hätte auch irgendwo zuvor oder in den anschließenden Sätzen einen Einschnitt bei einem Schlüsselbegriff vornehmen können. Es kommen zwar auch davor und danach Pausen in der Gesangsstimme vor, doch sind diese meist ca. vier Takte lang, wogegen direkt auf „Atome“ zunächst sieben Takte Gesangspause und mehrere Fermaten folgen, wodurch dem Stichwort viel Gewicht verliehen wird. Hinzu kommt, dass die Gesangsstimme diesen Satz ohne Begleitung im *pianissimo* singt, dadurch also volle Aufmerksamkeit erhält, und der Einsatz der Fermaten im Tutti mit viel Schlagwerk unmittelbar auf das Stichwort reagiert durch Tremoli, bis zu vierfaches *forte* und ‚wilde‘ Perkussions-Schläge. Die „Atome“ werden als Unheilsbringer vertont.

Besonders interessant sind auch die „Tausend Systeme“ (T. 251–260). An dieser Stelle münden die erregten Achtelläufe der vorigen Takte in ein klar organisiertes Metrum eines 9/8-Taktes: Auf jede schwere Zählzeit kommt eine Achtelgruppe aus drei Achteln mit Ausnahme des Gesangs. Wie Zahnräder einer Maschine greifen diese einzelnen Achtelgruppen verschiedener Instrumente nahtlos ineinander und erzeugen ein dichtes Geflecht. Demnach herrscht über einige Takte Ordnung, ein System, das unbeirrt voranschreitet. Eine besondere Wendung Hartmanns betrifft hier die Anordnung der Tonhöhen. In der ersten Achtel-Gruppe der Flöten zum Beispiel (T. 255) stehen in der ersten Flöte die Töne *as-g-e*, in der zweiten *e-as-g* und in der dritten *g-e-as*. Das heißt also, dass in der Summe zu jedem Achtelschlag die Töne *as-g-e* erklingen. Dass die drei Stimmen nicht einfach ihren Ton wiederholen, ist nicht wirklich hörbar, nur sichtbar in der Partitur. In den umliegenden Achtelgruppen und jenen der anderen Holzbläser herrscht dasselbe Prinzip vor. Es stellt sich die Frage, warum Hartmann die Achtel so anordnet, wenn es offensichtlich keinen relevanten Klangunterschied liefert und diese Stelle zudem aufgrund des Tempos sehr schnell vorübergeht. Eine mögliche Antwort lautet, dass es sich um raffinierte, kleinteilige Systeme handelt, die jedoch keinen ‚Nutzen‘ bringen und die Komplexität somit zum Selbstzweck haben.

The image shows a detailed musical score for an orchestra and a solo voice. The instruments listed on the left are Glocksp., Xyl., Marimb., Vibr., Kl.Tr., Gr.Tr., tiefer Gong, Cel., Hrf., Klav., Singstimme, Viol. 1, Viol. 2, Via., and Vcl. The score is written in a complex, rhythmic style with many accidentals and dynamic markings. Key markings include *pp*, *fff*, *marc.*, *(lang)*, and *molto cresc.*. The vocal line (Singstimme) has lyrics in German: "und in den Zel-len A - fo - me." and "Lebhaft, accelerando bis-". The string section (Viol. 1, Viol. 2, Via., Vcl.) has markings like *non div.*, *div. a 3*, and *pizz.*. The overall mood is dramatic and intense.

Abb. 4: Detail Stichwort „Atome“ und orchestrale Reaktion, Takt 226–228.

Hartmann ironisiert den Text: Die „Tausend Systeme wurden ausgeklügelt“, doch bringen sie keinerlei realen Vorteil. Damit ist das eine der vielen Metaphern in der *Gesangsszene* für die rege Beschäftigung des Fortschritts bei nur scheinbarem Mehrwert.

Mit diesen und weiteren musikalischen Mitteln verleiht Hartmann Giraudoux' Text eine Ausdruckskraft, welche die Wirkung der Wörter um ein Vielfaches potenziert. Text und Musik gehen eine komplexe Symbiose ein, die unmittelbar zu uns zu sprechen vermag.

7. SCHLUSSGEDANKEN

1964, im Jahr der Uraufführung der *Gesangsszene*, sendete das Innenministerium der BRD per Postwurf an alle deutschen Haushalte die *Zivilschutzfibel*. Sie ist ein für heutige Leser:innen erschreckendes Zeitdokument: Die 48-seitige Broschüre befasst sich neben alltäglichen Sicherheitsvorkehrungen wie dem Blitzableiter ausgiebig mit dem Szenario eines Atomkriegs und etwaigen Schutzmaßnahmen. Sicherlich war das Büchlein mehr als Massenpanikvermeidung intendiert, als

254

The image shows a musical score for measures 254 to 258. The score is arranged in a system with multiple staves. The instruments listed on the left are Fl. (Flute), Alt.-Fl. (Alto Flute), Ob. (Oboe), E.H. (Euphonium), Klar. (Clarinet), Bkl. (Bassoon), and Fag. (Bassoon). The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like *pp* (pianissimo). The key signature is one flat (B-flat major or D minor), and the time signature is 4/4. The score is divided into measures, with measure numbers 254, 255, 256, 257, and 258 indicated at the top of the staves.

Abb. 5: Detail Stichwort „Systeme“ und orchestrale Reaktion, Takt 254–258.

reale Optionen des Selbstschutzes aufzuzeigen.
Darauf weist der „kleine Trost“ hin:

„Nicht nur wir, Millionen Menschen in fast allen Ländern der Erde müssen mit diesen Gefahren rechnen. Wenn alles kaputt ist, gibt es nichts zu erobern. Wer weiß, vielleicht sichert uns diese Überlegung den Frieden. Aber niemandem bleibt es erspart, ob Amerikanern oder Russen, Schweizern oder Schweden, auch uns nicht, den Gefahren ins Auge zu sehen und Vorsorge zu treffen.“³⁶

Aus diesen Zeilen spricht gleichermaßen drängende Sorge wie Unfähigkeit, zu der man verdammt war, als Individuum (oder sogar Staat) die globale Atomkatastrophe nicht verhindern zu können. Jedoch, so ist nach dieser Analyse einzuwenden, gab es politische Menschen wie Hartmann, die mit ihren Mitteln und ausdruckskräftiger Musik dem drohenden Untergang künstlerisch etwas entgegensetzen versuchten.

³⁶ Bundesamt für Zivilen Bevölkerungsschutz, *Zivilschutzfibel*, S. 7.

ABBILDUNGSVERZEICHNIS

Abb. 1: Protestplakat des Komitees gegen Atomrüstung, Vergrößerung der Unterzeichnenden rechts, aus: Baumgartner/Rathert (Hrsg.), *Briefwechsel mit Hans Werner Henze*, S. 184. Mit freundlicher Genehmigung der Herausgeber.

Abb. 2: Detail aus Hartmanns Arbeitsexemplar des Giraudoux-Dramas in der deutschen Übersetzung von 1961, aus: Archiv des Hartmann-Centers. Mit freundlicher Genehmigung des Hartmann Centers.

Abb. 3: Ausschnitt Flötensolo, Takt 1–16, aus: Hartmann, *Gesangsszene*, S. 1. Mit freundlicher Genehmigung der SCHOTT MUSIC GmbH & Co. KG.

Abb. 4: Detail Stichwort „Atome“ und orchestrale Reaktion, Takt 226–228, aus: Hartmann, *Gesangsszene*, S. 42. Mit freundlicher Genehmigung der SCHOTT MUSIC GmbH & Co. KG.

Abb. 5: Detail Stichwort „Systeme“ und orchestrale Reaktion, Takt 254–258, aus: Hartmann, *Gesangsszene*, S. 47. Mit freundlicher Genehmigung der SCHOTT MUSIC GmbH & Co. KG.

TABELLENVERZEICHNIS

Tab. 1: Auflistung bedeutender Aufführungen der *Gesangsszene* nach ihrer Uraufführung, vom Autor erstellt.

Tab. 2: Vollständiger Text aus Liebermanns *Une des Fins du monde* mit deutscher Übersetzung, vom Autor erstellt.

Tab. 3: Vollständige Texte beider Vertonungen im Vergleich, vom Autor erstellt.

LITERATUR- UND QUELLENVERZEICHNIS

GEDRUCKTE MUSIKALIEN

Hartmann, Karl Amadeus: *Gesangsszene für Bariton und Orchester zu Worten aus „Sodom und Gomorrha“ von Jean Giraudoux* (= Edition Schott 5506), Studien-Partitur, Mainz: Schott 1965.

Liebermann, Rolf: *Giraudoux-Kantate. (Une des fins du monde). D'après les paroles tirées de „Sodome et Gomorrhe“*. Für mittlere Singstimme und Orchester (= U.E. 12777 Z), Gesangstext übers. von Albin Kaiser, Klavierauszug arr. von Karlheinz Füssl, Wien, Zürich und London: Universal Edition 1958.

PRIMÄRQUELLEN

Baumgartner, Andreas Hérm/Rathert, Wolfgang (Hrsg.): *„Offenheit, Treue, Brüderlichkeit ...“*. Karl Amadeus und Elisabeth Hartmann im Briefwechsel mit Hans Werner Henze, München: Allitera 2022.

Briefe vom Schott-Verlag an Elisabeth Hartmann vom 15. Mai 1964, 6. November 1964, 7. April 1965, 18. Mai 1965, 31. Januar 1967, 3. Januar 1968, 13. Oktober 1969, 23. April 1970, 23. Dezember 1970, 23. November 1972 und 27. März 1975, Archiv des Hartmann-Centers: ohne Signatur.

Brief von Diether de La Motte an Karl Amadeus Hartmann vom 18. Juli 1960, Archiv des Hartmann-Centers: ohne Signatur.

Brief von Ludwig Strecker an Karl Amadeus Hartmann vom 31. Januar 1961, Archiv des Hartmann-Centers: ohne Signatur.

Bundesamt für Zivilen Bevölkerungsschutz: *Zivilschutzfibel. Informationen, Hinweise, Ratschläge*, hrsg. im Auftrag des Bundesministers des Innern, Bad Godesberg 1964.

Giraudoux, Jean: *Dramen*, Bd. 2, hrsg. von Otto Best, Frankfurt a. M.: Fischer 1961, Arbeitsexemplar mit handschriftlichen Notizen Karl Amadeus Hartmanns, Archiv des Hartmann-Centers: ohne Signatur.

Ders.: „Sodom und Gomorrha“, in: *Dramen*, Bd. 2, hrsg. von Otto Best, Frankfurt a. M.: Fischer 1961, S. 239–314.

Hartmann, Karl Amadeus: „Autobiographische Skizze“ [1955], in: *Kleine Schriften*, hrsg. von Ernst Thomas, Mainz: Schott 1965, S. 9–16.

Hesse, Hermann: *Der Steppenwolf*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1974.

Hommel, Friedrich: Art. „Singen von Sodom. K. A. Hartmanns nachgelassenes Werk uraufgeführt“, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* (16.11.1964), S. 20.

Kaiser, Joachim: Art. „Requiem für unsere Welt. Frankfurter Uraufführung der nachgelassenen ‚Gesangsszene‘ von Karl Amadeus Hartmann“, in: *Süddeutsche Zeitung* (16.11.1964), S. 13.

SEKUNDÄRLITERATUR

Jaschinski, Andreas: „Karl Amadeus Hartmann: Gesangsszene“, in: *Melos* 49/3 (1987), S. 18–43.

Rothe, Alexander: „Rethinking Postwar History: Munich’s Musica Viva during the Karl Amadeus Hartmann Years (1945–63)“, in: *The Musical Quarterly* 90 (2007), S. 230–274.

Woebis, Raphael: *Die Politische Theorie in der Neuen Musik. Karl Amadeus Hartmann und Hannah Arendt*, Paderborn und München: Wilhelm Fink 2010.

Zuber, Barbara: „Neue Gangarten. Das Spätwerk von Karl Amadeus Hartmann“, in: *Karl Amadeus Hartmann. Komponist im Widerstreit*, hrsg. von Ulrich Dibelius, Kassel u. a.: Bärenreiter 2004, S. 251–282.

LEXIKONARTIKEL

Erwe, Hans Joachim: Art. „Liebermann, Rolf“, in: *MGG2* P11, 1997, Sp. 94–97.

INTERNETSEITEN

„Bundestagswahl 1969 – Die Bundeswahlleiterin“, <https://www.bundeswahlleiterin.de/bundestagswahlen/1969.html>, Die Bundeswahlleiterin, letzter Zugriff: 26.01.2025.

„Miserae – KARL AMADEUS HARTMANN - CENTER“, <https://www.hartmann-gesellschaft.de/werk/miserae-2/>, Karl Amadeus Hartmann-Gesellschaft e. V., letzter Zugriff: 26.01.2025.

„HEUTE ABEND WERDEN WIR WEISS SEIN“¹: IDENTITÄTSKONSTRUKTIONEN IM VILLANCICO DE NEGROS² DER SPANISCHEN KOLONIALEN NEUEN WELT DER FRÜHEN NEUZEIT

VON ERIKA MAYORGA

ABSTRACT

Der Villancico de Negros ist eine Untergattung des spanischen geistlichen Liedes der Kolonialzeit, die trotz ihres rassistischen Charakters Eingang auf die Bühne der Alten Musik gefunden hat. Der Villancico de Negros ist nicht frei von Widersprüchen, er weist eine Komplexität auf, die sich sowohl in seinen verschiedenen Funktionen – zum einen als geistliches Lied, zum anderen als parodistische Dichtung – als auch in seinen vielschichtigen Bedeutungsebenen, die widersprüchliche Vorstellungen über die Schwarzen Menschen in der Frühen Neuzeit vermitteln, zeigt.

Dieser Beitrag erkundet literarische und religiöse Aspekte des Villancico de Negros von Gaspar Fernández und beleuchtet ihre sozialgeschichtlichen Funktionen. Zunächst als versteckte systemkritische Botschaft, zugleich aber als humorvolle Unterhaltung für die von Angst erfüllten spanischen Einwohner:innen zu den turbulenten Zeiten der Aufstandsversuche der Schwarzen Bevölkerung Neuspaniens. Auf einer tieferen Ebene jedoch auch als Instrument zur Identitätskonstruktion bzw. Befestigung der sozialen Ordnung dieser ethnisch hierarchisierten Kolonialgesellschaft. So wird die Rolle der Schwarzen Menschen als Subalterne und vermeintlich defizitäre Andere in den Villancicos de Negros verstärkt, wobei in dieser Darstellung der Rhythmus als klangliches Symbol der Alterität dieser Bevölkerungsgruppe fungiert.

¹ Im Original: „Ese noche blanco seremo“, vgl. Tab. 1. Der vorliegende Beitrag basiert auf den Ergebnissen der Bachelorarbeit „Der ‚Villancico de Negros‘, Ausdruck der kulturellen Diversität der kolonialen Gesellschaft in Amerika?“ der Autorin von 2024 an der Universität Hamburg und verdankt sich den wertvollen Anmerkungen von Matteo Nanni, der großzügigen Unterstützung von Janine Droese und Stefan Lehmann sowie den hilfreichen Kommentaren des Ethnologen und Aktivisten Camilo Angola. Ein besonderer Dank gilt auch Omar Morales Abril, Aurelio Tello und Andrew Cashner für die freundliche Bereitstellung ihrer Artikel und Materialien.

² In diesem Text geht es um das komplexe Thema Rassismus. Das spanische Wort „negro“ ist polysem und hat somit je nach Kontext unterschiedliche Bedeutungen. Es kann aufgrund seiner negativen historischen Verwendung diskriminierend wirken, wird jedoch auch als eine „Selbstbezeichnung mit Widerstandspotenzial“ (Greve, *Farbe – Macht – Körper*, S. 37) verwendet. In Anlehnung an die hier verwendete Literatur wird der äquivalente Begriff „Schwarz“ (*black*) in diesem Beitrag durchgehend als großgeschriebenes Adjektiv und nicht als Nomen verwendet; *weiß* wird entsprechend kursiv gesetzt. Es ist wichtig zu erwähnen, dass der vorliegende Beitrag zwar das Problem des Rassismus in der Frühen Neuzeit thematisiert, sich jedoch nicht auf eine Analyse des Begriffs der ‚Rasse‘ konzentriert. Es genügt festzuhalten, dass ‚Rasse‘ keine biologische Gegebenheit ist, sondern vielmehr eine sozialpolitische Konstruktion, die in spezifischen historischen und gesellschaftlichen Kontexten entstanden ist.

ERIKA MAYORGA

Erika Mayorga kommt aus Kolumbien, wo sie Romanistik und Gesang studierte. Derzeit ist sie Masterstudentin der Historischen Musikwissenschaft an der Universität Hamburg. Ihr Interesse gilt der Funktion von Musik in verschiedenen sozialpolitischen Kontexten, insbesondere im Kontext des Kolonialismus, sowohl als Instrument der Unterdrückung als auch als Ausdruck des Widerstands. Zu ihrer Einreichung bei StiMMe sagt Erika:

„StiMMe bietet eine wertvolle Gelegenheit, Studierende der Musik und Musikwissenschaft zu ermutigen, sich mit relevanten und zeitgenössischen Fragen auseinanderzusetzen, die potenziell Einfluss auf die Gesellschaft haben können.“

Im Gedenken an die Opfer der Sklaverei –
Möge ihr Leid nicht vergessen werden.



1. EINLEITUNG

Die Entdeckung der polyphonen Musik Lateinamerikas in den letzten Jahrzehnten hat, so Javier Marín López, einen neuen Boom unter den Alte-Musik-Ensembles ausgelöst, das sogenannte *Latin American Baroque*.³ In diesem Trend nimmt eine Gattung der Vokalmusik eine Sonderstellung ein: der Villancico de Negros. Die von der Norm des Spanischen abweichende Sprache des Villancico de Negros und die Darstellung seines Rhythmus in Verbindung mit für das europäische Ohr ‚exotischen‘ Instrumenten erwecken beim heutigen Publikum häufig den Eindruck einer scheinbar authentischen alten traditionellen Musik der Schwarzen Bevölkerung des amerikanischen Kontinents.⁴ Dabei hat der Villancico de Negros ironischerweise weniger mit dem Erbe der in Amerika versklavten Menschen aus Afrika⁵ zu tun sondern vielmehr mit ihrer Ausgrenzung in der hispano-amerikanischen Kolonialgesellschaft.

Pablo Miguel Sierra Silvas 2018 erschienene Studie *Urban Slavery in Colonial Mexico* über das zuvor fast unbekanntes Phänomen der Sklaverei in der Stadt Puebla de los Ángeles (heute Puebla in Mexiko) der Frühen Neuzeit macht das allgemeine Schweigen der offiziellen Geschichtsschreibung über diese Bevölkerungsgruppe offensichtlich.⁶ Das verzerrte Echo ihrer Stimmen – ihrer verlorenen Sprachen und ihrer Kultur⁷ – hallt jedoch durch die Feder spanischer Dichter:innen in mehr als 1000 Quellenzeugnissen des 17. und 18. Jahrhunderts bis in die Gegenwart nach, in den Villancicos de Negros. Sie bezeugen einerseits eine Vergangenheit der Diskriminierung und Ausgrenzung, die bis heute nachwirkt – die Schwarze Bevölkerung Lateinamerikas ist laut internationalen institutionellen Berichten noch heute von Diskriminierung aufgrund von Vorurteilen und negativen Stereotypen sowie von Unsichtbarmachung und Armut

durch strukturellen Rassismus betroffen.⁸ Andererseits sind die Villancicos de Negros aber zugleich indirekte Zeugnisse der ethnischen Spannungen innerhalb des spanischen Kolonialreichs und der Anstrengungen der Spanier:innen, ihr auf ‚Rassen‘ basierendes hierarchisches Sozialsystem aufrechtzuerhalten.⁹ Im Grunde stellen sie daher auch ein indirektes Zeugnis für den Widerstand der Schwarzen Bevölkerung dar.

Der Villancico de Negros – auch „negrilla“, „guineo“ oder „negro“ genannt¹⁰ – ist eine Untergattung des iberischen musikalisch-poetischen geistlichen Liedes in Volkssprache, des Villancico, eine Tradition, die mit der Ausdehnung des spanischen Reiches von den Spanier:innen nach Amerika mitgenommen wurde. Er gehört zu einer Gruppe von geistlichen Texten unterschiedlichen Charakters, die von spanischen Komponist:innen für die Matutin an Festtagen (vor allem zu Weihnachten, zum Dreikönigsfest und Fronleichnam) zur Verdeutlichung der katholischen Doktrin vertont wurden. Sie wurden meist in den Kathedralen der Neuen Welt – den Machtsymbolen des spanischen Kolonialreichs – und in festivalartigen Prozessionen von spanischen Knabenchören und geistlichen Männern gesungen. Im frühen 17. Jahrhundert erhielt diese neue Art des Villancico unter anderem durch Gaspar Fernández¹¹ um 1610 in Puebla de los Ángeles einen Aufschwung, der bis zum Ende des 18. Jahrhunderts reichte. So sind die Villancicos de Negros Lieder, die von den Hegemonen der hierarchischen Kolonialgesellschaft der Neuen Welt gesungen wurden und die Stimmen der versklavten Schwarzen Subalternen theatralisch verkörperten.

³ Vgl. Marín López, „Performatividades folklorizadas“, S. 291–294.

⁴ Vgl. ebd., S. 293; Baker, „Latin American Baroque“, S. 441.

⁵ Laut der UNESCO wurden zwischen dem 15. und 18. Jahrhundert mindestens 13 Millionen Menschen zu Opfern von Entführung, Menschenhandel und Sklaverei (vgl. Waisman, *Neglo Celeblamo*, Bd. 1, S. 18).

⁶ Vgl. Sierra Silva, *Urban Slavery in Colonial Mexico*, S. 4ff., 8; Tardieu, *Resistencia de los negros*, S. 143ff., 177, 229; Young, *Colonial Music*, S. 3.

⁷ Vgl. Ramírez Uribe, „Villancicos guineos, miradas imaginarias“, S. 323.

⁸ Vgl. Wirtschaftskommission für Lateinamerika und die Karibik der Vereinten Nationen, *People of African Descent in Latin America and the Caribbean*, S. 5.

⁹ Vgl. Young, *Colonial Music*, S. 22, 28.

¹⁰ Vgl. Waisman, *Neglo Celeblamo*, Bd. 1, S. 3.

¹¹ Im vorliegenden Artikel geht es dem aktuellen Forschungsstand folgend um den mittelamerikanischen Komponisten Gaspar Fernández (mit „á“ und „z“ geschrieben) und nicht um den portugiesischen Komponisten Gaspar Fernandes (vgl. Chávez Bárcenas, *Singing in the City of Angels*, S. xvii; Schriftleitung, Art. „Fernandes, Gaspar“), wenn auch die in diesem Beitrag verwendete ältere Literatur die Schreibweise Fernandes (mit „a“ und „s“) angibt. Die Verwechslung dieser beider Komponisten bleibt bis heute zwar in der MGG bestehen, diese wurde jedoch durch die Überprüfung von Quellen der Zeit in den neuen Arbeiten Morales Abrils widerlegt (vgl. Morales Abril, „Gaspar Fernández“, S. 75–86).

Der Villancico de Negros weist vielfältige Interpretationsebenen und widersprüchliche Deutungsmöglichkeiten auf, die sich in der Literatur zum Thema manchmal als gegensätzliche, nicht immer neutrale Haltungen gegenüber dieser Gattung widerspiegeln.¹² Einige betonen den Aspekt des Feierns in diesen Villancicos und blenden implizit ihren rassistisch geprägten Charakter aus,¹³ während andere diese Kompositionen als rein negativ beschreiben. Einige Studien beschäftigen sich mit der Frage der *couleur locale*.¹⁴ Andere wiederum mit Zügen der Realität, insbesondere mit einem möglichen afrikanischen Einfluss auf dieses Repertoire,¹⁵ wobei manche diese Annahme ablehnen. Weitere streben eine neutrale Auseinandersetzung mit dem Thema an, allerdings teilweise mit nicht unproblematischen methodischen Ansätzen.

Die Komplexität der Bedeutung des Villancico de Negros liegt zum Teil in seiner Zugehörigkeit sowohl zur literarischen Tradition der Parodie als auch zum geistlichen Lied. Zudem spiegelt er verschiedene widersprüchliche Sichtweisen über die Identität der Schwarzen Menschen (*blackness*) der Frühen Neuzeit wider, die sich produktiv für seine beiden Dimensionen – die geistliche (die Katechese) und die komische (den Humor) – erweisen. Doch die Bedeutung des Villancico de Negros wird auch von seinem sozialgeschichtlichen Kontext geprägt: Der europäische Villancico de Negros etablierte sich in Amerika im Rahmen einer von der Religion stark geprägten, hierarchischen Kolonialgesellschaft, zu einer Zeit sozialer Unruhe und Angst. Dieser Beitrag beabsichtigt zu zeigen, dass die Villancicos de Negros von Gaspar Fernández – einige der frühesten Beispiele der Gattung und die ältesten in Amerika erhaltenen Villancicos de Negros – im Vordergrund eine augenscheinlich feierliche, religiös-didaktische und sozial inklusive Darstellung bilden, die den

Hintergrund einer zutiefst hierarchisierten, von Spannungen geprägten und in eine Krise versunkenen Kolonialgesellschaft verbirgt.

Ziel des vorliegenden Beitrags ist es, die vielschichtige Bedeutung des Villancico de Negros zu untersuchen und zu zeigen, dass er trotz der positiven Ideen, die er vermittelt, als ein Instrument zur Identitätsbildung bzw. -festigung der Schwarzen Menschen als vermeintlich minderwertige und defizitäre Andere in der Kolonialgesellschaft diene. Durch die Inszenierung solcher stereotyper defizitärer Figuren Schwarzer Menschen konnten die Spanier:innen zugleich implizit das Selbstbild eines legitimen hegemonialen Wir konstruieren. So stellt der Villancico de Negros ein *Othering*¹⁶ der Schwarzen Bevölkerung dar, das als Teil der spanischen Hochkultur des Kolonialreichs zur Naturalisierung und Akzeptanz dieser sozialen Identitäten und Rollen beitrug.

Wichtige Literaturquellen sind Sierra Silvas Arbeit sowie Geoffrey Bakers Aufsatz „The ‚ethnic villancico‘ and racial politics in 17th-century Mexico“ über den Villancico de Negros in seinem sozialgeschichtlichen Kontext. Ebenso bedeutend sind die umfangreiche Studie *Neglo Celeblamo* von Leonardo J. Waisman zum Villancico de Negros in der überarbeiteten Fassung von 2022 und die Dissertation *Singing in the City of Angels* von Ileri Elizabeth Chávez Bárcenas zu den Villancicos von Fernández aus dem Jahr 2018, da sie wichtige Ansatzpunkte für die Betrachtung der literarischen und religiösen Dimensionen dieser Werke liefern. Darüber hinaus bieten die Arbeiten von Melodie Michel und Kydalla Etheyo Young, die aus einer dekolonialen bzw. postkolonialen Perspektive argumentieren, einen hilfreichen Interpretationsrahmen. Diese Literaturquellen dienen als Grundlage für die Diskussion der literarischen, religiösen und sozialgeschichtlichen Dimensionen im 2. Kapitel sowie für den Überblick über den sozialgeschichtlichen Kontext der Stadt Puebla de

¹² Ein Überblick über den Forschungsstand findet sich bei Waisman, *Neglo Celeblamo*, Bd. 1, S. 10–15, 42. Außerdem kann Waismans Analyse zu Juan de Araujos *Los cofrades de la estleya* (vgl. ebd., S. 107f.) und Brewer-García, *Beyond Babel*, S. 48–51 hinzugezogen werden.

¹³ Zur weiteren Lektüre bietet sich hier Suárez Garzóns, „Fiesta, libertad e igualdad en los villancicos de negros“ an.

¹⁴ Als Beispiel kann Morales Abril, „Lokale und auswärtige Musik in Chorbüchern mit polyphoner Musik“ hinzugezogen werden.

¹⁵ Vgl. hierzu bspw. die beiden Studien von Ramírz Uribe, „Sarabanda tenge que tenge...“ und „Villancicos guineos, miradas imaginarias“.

¹⁶ „Der Begriff Othering (aus dem engl. other = ‚andersartig‘ - Andersmachung) beschreibt die Distanzierung und Differenzierung zu anderen Gruppen, um seine eigene ‚Normalität‘ zu bestätigen. Das Konzept des Othering ist aus dem Kontext der postkolonialen Theorie. Othering bedeutet auch, dass Menschen oder Gruppen negative Eigenschaften zugeschrieben werden, die sie von der wahrgenommenen normativen sozialen Gruppe unterscheiden. Othering ist ein ständiger Akt der Kategorisierung und letztlich eine Unterscheidung zwischen ‚uns‘ und ‚den anderen‘.“ „Othering“, Universität zu Köln.

los Ángeles im frühen 17. Jahrhundert im 3. Kapitel, der die Bedeutung der Villancicos de Negros prägt. Kapitel 4 und 5 widmen sich jeweils einer Text- und musikalischen Analyse zweier Villancicos de Negros von Fernández, die ihre Funktion als Instrument des *Othering* untersuchen. Ein abschließendes Fazit fasst die zentralen Erkenntnisse des Beitrags zusammen.

2. DER VILLANCICO DE NEGROS UND DIE FRAGE NACH SEINER BEDEUTUNG

Die Mehrdeutigkeit der Villancicos de Negros ergibt sich zunächst aus ihrer Zugehörigkeit zur Gattung des geistlichen Liedes sowie zur literarischen Gattung der Parodie – Aspekte, die im Folgenden dargelegt werden. Darüber hinaus entsprechen diese Villancicos den verschiedenen widersprüchlichen und konkurrierenden Auffassungen der Frühen Neuzeit über die Identität der Schwarzen Menschen:¹⁷ Einerseits evozieren sie positive Bilder aus der Bibel und der christlichen Rezeption – unter anderem das der Schönheit, wie im Hohelied Salomos („Schwarz bin ich, doch schön“),¹⁸ sowie das spiritueller Tugend des mythischen Priesterkönigs Johannes oder eines der Heiligen Drei Könige, der ab dem späten Mittelalter zum Schwarzen Magus wurde.¹⁹ Andererseits konnotieren sie unter anderem die abwertende, negative Last, die mit der Farbe Schwarz einher-

geht,²⁰ sowie die Verwendung von Vokabular aus dem Tierreich zur Charakterisierung – zum Beispiel die Bezeichnung „Mulato“ von „el mulo“ (der Maulesel).²¹

Die Komplexität ihrer Bedeutung nimmt zu, wenn man die Diskrepanz zwischen der eigentlichen Botschaft dieser Texte und dem, was ihre Adressat:innen (vorwiegend die *weiße* spanischen Elite der Stadt Puebla de los Ángeles des frühen 17. Jahrhunderts)²² tatsächlich verstanden haben könnten, betrachtet – letztlich das, was die modernen Leser:innen bzw. Zuschauer:innen durch die Brille ihrer verschiedenen kulturellen Hintergründe und Erfahrungen verstehen.²³ Sahen die Komponist:innen (oft Priester) die Schwarzen Menschen zum Beispiel als potenzielle Christ:innen und fromme Menschen, so waren sie für die allgemeine spanische soziale Elite lediglich Besitz und Investition (vgl. Kap. 2.2), wenn auch – wie im Fall von Puebla de los Ángeles – beide Gruppen versklavte Menschen besaßen und von deren

¹⁷ Die Einleitung der 2020 veröffentlichten Monografie der Literaturwissenschaftlerin Larissa Brewer-García *Beyond Babel* bietet einen Überblick der verschiedenen Vorstellungen über die Schwarzen Menschen in der Frühen Neuzeit. Dabei stellt die Autorin die These auf, dass die positiven Aspekte der Identität Schwarzer Menschen durch die Vermittlung von Schwarzen Geistlichen und Übersetzern geprägt war (vgl. Brewer-García, *Beyond Babel*, S. 2f.).

¹⁸ Katholisches Bibelwerk (Hrsg.), *Einheitsübersetzung der Heiligen Schrift*, Hohelied 1,5. Vgl. außerdem Brewer-García, *Beyond Babel*, S. 22.

¹⁹ Vgl. ebd.; Gates, „Introduction“, S. x.

²⁰ Vgl. Brewer-García, *Beyond Babel*, S. 22f. Hier bezieht sich Brewer-García auf die Definition von „negro“ aus dem Wörterbuch *Tesoro de la lengua Castellana o Española* (Madrid: Sanchez 1611) von Sebastián de Covarrubias Orozco: „Covarrubias explains in his definition for ‚negro‘ [black] that it is not only the term used for ‚el etiope de color negra‘ [the black Ethiopian] but also a term for a color considered [...] [unlucky and sad, like when we say: Black luck, black life, etc.]. Covarrubias directly connects the color’s symbolism to what he presumes to be the lowly position of black people themselves in Iberian societies by then citing the proverb [...] [Although we are black, we are people].“ Ebd.

²¹ Vgl. ebd., S. 50f. Vgl. außerdem S. 28f.: „*Mulato/a* is yet one more term used to describe people of African descent in texts from this period. [...] Comparing the *mulato/a* to the degeneracy and hybridity of the mule invokes animal husbandry language to describe new ‚kinds‘ of people emerging in the early modern period through global contact.“ Hervorhebung im Original.

²² Die Villancicos von Fernández gehören zum Repertoire der Kathedrale von Puebla de los Ángeles, das Zentrum der spanischen Stadt und Symbol der kolonialen Macht. Bakers Monografie *Imposing Harmony* zeigt, dass der Raum der Stadt als Schauplatz für die Machtdemonstration der spanischen Elite in der Neuen Welt gedient hat. So habe die Elite nahe der Kathedrale gelebt, Menschen anderer Ethnien hingegen in der Peripherie der Stadt, mit ihren eigenen Pfarreien und Kirchen (vgl. Baker, *Imposing Harmony*, S. 4f.). Aus diesem Grund ist anzunehmen, dass diese Villancicos für das spanische Publikum, besonders für die Elite der Kathedrale, intendiert waren. Chávez Bárcenas deutet auf die Tatsache hin, dass die Villancicos von Fernández auch zu den multiethnischen und hierarchisierten Umzügen zu Fronleichnam – laut Baker eine Verfestigung der sozialen Ordnung durch die Reihenfolge und Verteilung des Raums (vgl. Baker, *Imposing Harmony*, S. 44ff.) – in der Stadt erklingen sein können, wenn auch die genauen Begebenheiten noch unklar sind (vgl. Chávez Bárcenas, *Singing in the City of Angels*, S. 208ff., 215).

²³ Gadamer beschreibt dazu das Konzept des „Horizontes“ (vgl. Gadamer, *Wahrheit und Methode*, S. 286–290).

Arbeit profitierten. Hinzu kommt die Tatsache, dass wahrscheinlich nicht alle Dichter:innen von derselben Motivation getrieben wurden und dass die einzelnen Villancicos de Negros widersprüchliche Ideen vermitteln können, die allerdings immer die Alterität der Schwarzen Menschen zur Grundlage haben, wie in Kapitel 4 gezeigt wird.

2.1 DIE DARSTELLUNG EINER IMAGINÄREN LITERARISCHEN WELT?

Die bisher umfangreichste Sammlung (316 Texte, darunter 60 mit Musik) und wichtigste Studie *Neglo Celeblamo* zur musikalisch-poetischen Gattung des Villancico de Negros wurde erstmals 2020 von Waisman veröffentlicht. Diese Studie, die eine vollständige Betrachtung ihres Gegenstands aus historischer, linguistischer, literarischer und musikalischer Perspektive anstrebt, legt vor allem eine äußerst wertvolle Einordnung des Villancico de Negros innerhalb der Tradition der spanischen Literatur des *Siglo de Oro* (des Goldenen Zeitalters) dar.²⁴ Die Textanalyse des Korpus von Villancicos de Negros in dieser Studie macht deren oben erwähnte semantische Komplexität deutlich und verweist auf die zahlreichen Bezüge zu verwandten literarischen Gattungen sowie auf die unterschiedlichen Interpretationsansätze, die eine vereinfachende Interpretation dieses musikalisch-poetischen Werkes unmöglich machen.²⁵

Waismans Studie erweckt zugleich den Eindruck, eine Klarstellung gegenüber zeitgenössischen, anachronistischen und ideologisierten Positionen vornehmen zu wollen, die den Villancico de Negros aus seinem historischen Kontext nehmen.²⁶ Obwohl Waisman die lokale Perspektive auf die in Amerika produzierten Villancicos de Negros nicht ablehnt, weist er auf ihren europäischen Ursprung hin und signalisiert ihre Verbindung zum Exotismus.²⁷ Diese Vorstellung legt die Idee nahe, dass der Villancico de Negros im Grunde kein Abbild der Realität des amerikanischen Kontinents

beabsichtig, zumal die meisten Texte dieser Villancicos ihren Ursprung in Spanien haben.²⁸ Die Villancicos de Negros weisen zwar Züge von Realität auf, korrespondieren jedoch nicht mit dieser.²⁹

Waisman unterstreicht zudem, dass der Villancico de Negros keine neue musikalisch-poetische Erfindung sei, sondern eine Art Puzzle, das aus verschiedenen Elementen des Erbes der (im Fall von Fernández ein halbes Jahrhundert alten) spanischen Hoch- und Populärliteratur des *Siglo de Oro* bestehe, insbesondere aus Elementen der Komödie und der Bukolik.³⁰ Diese Elemente umfassen, so Waisman, eine kanonisierte literarische Sprache sowie literarische Figuren, Motive und Topoi – zum Beispiel die feiernde (manchmal sogar subversive) Figur des afrikanischen Schwarzen (*el negro bozal*) im Theater dieser Zeit oder die des „rustikalen Hirten“.³¹ Waisman beschreibt den Villancico de Negros gleichzeitig als eine komplexere Form des musikalisch-literarischen „tópico“ (Topos) und als eine literarisch-musikalische „especie“ (Untergattung).³² Waisman definiert Topoi als „komplexe kulturelle Gebilde, die in der kollektiven Tradition und Vorstellungskraft existieren, deren Ursprünge weit in der Vergangenheit liegen, die wenig Bezug zur realen Welt haben und die von der Zeit, in der sie angewendet werden, losgelöst sind.“³³ Waisman sieht also im Villancico de Negros die Darstellung einer literarischen Welt.³⁴

Aus dieser Sicht liegt der eigentliche Sinn und Zweck des Villancico de Negros laut Waisman in der Notwendigkeit, die menschliche Neigung zum Lachen zu befreien – was sich in seiner Zugehörigkeit zur literarischen Tradition der Parodie zeige –, selbst wenn er gleichzeitig rassistische Züge und Potenzial für die Verstärkung der sozialen Identitäten aufweise.³⁵ Zudem spiegle das Repertoire des Villancico de Negros eine komplexere Bedeutung wider, die nicht nur negativ sei, sondern auch eine

²⁴ Waisman spricht bspw. von einer Parallele zwischen einer Theateraufführung und der Gestaltung der Matutin (vgl. Waisman, *Neglo Celeblamo*, Bd. 1, S. 53).

²⁵ Vgl. ebd., S. 46–60, 63–88.

²⁶ Vgl. ebd., S. 42, 56. Auf S. 57–60 präsentiert Waisman eine Grundlage für eine umfassende Analyse seines Korpus.

²⁷ Vgl. ebd., S. 4, 14.

²⁸ Vgl. ebd., S. 14, 56.

²⁹ Vgl. ebd., S. 98.

³⁰ Vgl. ebd., S. 59, 46–98.

³¹ Vgl. ebd., S. 33, 46–57, 91–98.

³² Vgl. ebd., S. 91–94.

³³ Im Original: „complejos de unidades culturales, presentes en la tradición e imaginación colectivas, con orígenes remotos, de escasa relación con el mundo real y desconectados del tiempo en el cual son aplicados“ (Waisman, *Neglo Celeblamo*, Bd. 1, S. 91). Freie Übersetzung der Autorin mithilfe von ChatGPT.

³⁴ Vgl. ebd., S. 164.

³⁵ Vgl. ebd., S. 46f.; Morales Abril, „Villancicos de remedo en la Nueva España“, S. 38.

positive Sicht auf die Schwarze Identität vermittele, wie die Ideen von Schönheit und Frömmigkeit der Schwarzen Menschen und die Botschaft der Befreiung.³⁶

Waismans umfassende Studie über die Untergattung Villancico de Negros nimmt zwingend die Perspektive des musikalischen Werkes als autonomes Objekt ein, was er selbst als Schwäche zu empfinden scheint.³⁷ So sind seine Schlussfolgerungen nicht unproblematisch:

„Die negrillas sind für sich genommen nicht rassistisch, da sie sich nicht auf Individuen oder Menschengruppen beziehen oder diese darstellen, mit denen die Zuschauer interagieren könnten. Sie tragen dazu bei, eine imaginäre Welt zu erschaffen, deren Existenz vom Feiern und von der Befreiung des menschlichen Impulses zum Lachen abhängt. Es ist möglich, über ein ideales Stereotyp zu lachen, ohne die realen Individuen zu verachten, die dieses Stereotyp karikiert – deshalb handelt es sich um eine Karikatur.“³⁸

Waismans letzte Aussage in diesem Zitat macht deutlich, dass sich hinter diesem „idealen Stereotyp“ eine Entsprechung zu den „realen Individuen“ verbirgt, was eine problematische Sichtweise impliziert, da die fiktiven Stereotypen durch diese realen Personen als Grundlage bestätigt werden. Und dass es sich bei diesen Individuen um Schwarze Menschen handelt, liegt auf der Hand – es handelt sich schließlich um Villancicos de *Negros*, während es auch andere ethnische Villancicos gibt wie beispielsweise die Villancicos de *Indios*. Dass die Villancicos de Negros in Amerika eine Anspielung auf reale Schwarze Menschen waren, lässt sich zuerst durch die Tatsache stützen, dass ihre Entstehungszeit und Konsolidierung mit der des massiven Menschenhandels aus Afrika durch die Einnahme Portugals – die erste koloniale Macht in Afrika und Begründer des atlantischen Menschenhandels – vom spanischen Königreich (1580–1640) übereinstimmt.³⁹ Dass die ersten erhaltenen Villancicos

de Negros in Amerika in einer Stadt entstanden, in der die Präsenz Schwarzer Menschen allgegenwärtig war (vgl. Kap. 3), nämlich in Puebla de los Ángeles, macht die Idee einer von den Schwarzen Menschen getrennten imaginären Figur außerdem eher unwahrscheinlich – das Objekt des Lachens in diesen Villancicos gehörte zur unmittelbaren Realität der Gesellschaft von Puebla de los Ángeles.

Chávez Bárcenas' Dissertation über das gesamte Korpus der Villancicos von Fernández zeigt in der Tat, dass seine Villancicos de Negros zu einer Reihe von ethnischen Villancicos (Villancicos, die das Spanisch nicht muttersprachlicher Gruppen der Gesellschaft karikieren) gehören, die als Abbildung der verschiedenen ethnischen Gruppen in Puebla de los Ángeles konzipiert wurden.⁴⁰ In ihrer geistlichen Dimension seien Fernández' Villancicos als ein karikierender Spiegel der Gesellschaft der Stadt mit einer didaktischen religiösen und moralischen Funktion gestaltet. Sie würden jedoch in ihrer vielschichtigen Gesamtheit auch ihren sozialen Entstehungskontext widerspiegeln, das heißt soziale und politische Konflikte in Puebla de los Ángeles, die Chávez Bárcenas detailliert beschreibt⁴¹ und die im folgenden Kapitel allgemein dargestellt werden. So stellen Fernández' Villancicos de Negros nicht, wie es Waisman suggeriert, das Bild einer imaginären literarischen Welt dar, sondern sie sind vielmehr ein Zeugnis für die ethnischen Konflikte sowie indirekt für den Widerstand der Schwarzen Bevölkerung, über den die offizielle Geschichte dieser Zeit schweigt (vgl. Kap. 3).

In Anbetracht dieser Tatsachen ist das Lachen durch den Villancico de Negros insofern nicht harmlos, als zwischen dem Objekt des Lachens (den Schwarzen Menschen) und dem damaligen Publikum dieser Villancicos (die *weiße* spanischen Elite der Kathedrale) eine radikal asymmetrische Machtbeziehung besteht, wie Waisman es richtig darstellt.⁴² Der Humor des Villancico de Negros ist daher keine harmlose Unterhaltung, sondern ein Akt der Verachtung an sich (ein Akt des *Othering*), der die Ausgrenzung der Schwarzen Bevölkerung voraussetzte bzw. förderte. Aus diesem Grund stellt eine unreflektierte, unkommentierte Aufführung dieses Repertoires ein ethisches

³⁶ Vgl. Waisman, *Neglo Celeblamo*, Bd. 1, S. 77, 84; Brewer-García, *Beyond Babel*, S. 22, 25.

³⁷ Vgl. Waisman, *Neglo Celeblamo*, Bd. 1, S. 160.

³⁸ Im Original: „Las negrillas no son de por sí racistas, en cuanto no se refieren ni ponen en escena individuos o grupos humanos con los cuales los espectadores pueden interactuar. Contribuyen a crear un mundo imaginario cuya existencia está en función de la fiesta y de la liberación del impulso humano a reír. Es posible reírse de un estereotipo ideal sin desprestigiar a los individuos reales que ese estereotipo caricaturiza – por eso es una caricatura.“ (Ebd., S. 164). Freie Übersetzung der Autorin mithilfe von ChatGPT.

³⁹ Vgl. Brewer-García, *Beyond Babel*, S. 3; Sierra Silva, *Urban Slavery in Colonial Mexico*, S. 6.

⁴⁰ Vgl. Chávez Bárcenas, *Singing in the City of Angels*, S. 46.

⁴¹ Vgl. ebd., S. 94f., 146–153.

⁴² Vgl. Waisman, *Neglo Celeblamo*, Bd. 1, S. 196.

Problem dar, zunächst in Bezug auf die Vergangenheit – es diene der Verspottung einer viktimisierten Bevölkerungsgruppe⁴³ – aber auch in Bezug auf die Gegenwart – betrachtet man die aktuellen Lebensverhältnisse ihrer Nachkomm:innen.

2.2 DIE VILLANCICOS DE NEGROS VON FERNÁNDEZ – EINE ERLÖSENDE BOTSCHAFT

Die Villancicos de Negros von Fernández zählen zu den ältesten und gelten als die ersten in Amerika komponierten Villancicos de Negros. Sie befinden sich in der ältesten und einer der wichtigsten Quellen der Musik der Neuen Welt, im *Cancionero de Gaspar Fernández*,⁴⁴ der die liturgische Musik (meist Villancicos) der Kathedrale von Puebla de los Ángeles von 1609 bis 1616 enthält.⁴⁵ Die wichtigste Arbeit zu dieser Quelle ist die bereits erwähnte Dissertation von Chávez Bárcenas. Sie untersucht die Bedeutung der Villancicos von Fernández in ihrem historischen Kontext und entschlüsselt ihren ideengeschichtlichen Leitgedanken: die post-tridentinische Idee der Errettung durch die sinnliche Teilnahme am geistlichen Leben, die Vorstellung einer „sacred immanence“.⁴⁶

Dieses post-tridentinische Streben nach einer körperlichen Erfahrung des geistlichen Lebens verwirklichte sich, so Chávez Bárcenas, für alle Christ:innen des spanischen Kolonialreichs unter anderem in der Darstellung weihnachtlicher Szenen, in der Teilnahme an festivalartigen Prozessionen (wie zu Fronleichnam) und im Villancico de Negros als eine Form des sinnlichen Erlebens durch das Hören und Sehen.⁴⁷ Laut Chávez Bárcenas ist der theatralische Charakter (die Dialogform) des

Villancico de Negros eine Reminiszenz an das im Tridentinischen Konzil regulierte sakrale Drama, insbesondere ein Bezug auf das mittelalterliche Hirtenspiel, das *officium pastorum*⁴⁸ (hier besteht eine Parallele zur Verwandtschaft des Villancico de Negros mit dem Theater und der Bukolik, die Waisman signalisiert). In diesen Darstellungen seien die Demut und das Leiden Jesu Christi durch Figuren einfacher Menschen (hier Schwarze Hirt:innen und Indigene) sinnlich vergegenwärtigt.⁴⁹

Im Kontext dieser von Sklaverei geprägten Kolonialgesellschaft waren die Villancicos de Negros von Fernández zudem, so Chávez Bárcenas, von einer Atmosphäre der Spannung und der Angst geprägt.⁵⁰ Sie seien einerseits ein Aufruf an die Schwarze Bevölkerung gewesen, ihre geistlichen Pflichten zu erfüllen und den Schutz der Kirche zu suchen.⁵¹ Andererseits stellen diese Villancicos, besonders infolge der gewaltsamen Unterdrückung von 1612 (vgl. Kap. 3), einen Appell an alle Sklavhalter:innen der Stadt dar, ihren Sklav:innen den offiziell vorgeschriebenen Freiraum zu gewähren, um am geistlichen Leben teilnehmen zu können.⁵² Aus dieser geschichtlichen Perspektive handle es sich bei den Villancicos de Negros von Fernández also um eine kühne Botschaft der Befreiung. Der Fakt, dass Fernández mehr Villancicos de Negros infolge der tragischen Ereignisse des Jahres 1612 – also im Jahr 1613 – komponiert hat, könnte für diese Interpretation sprechen, zumal einige dieser Texte diese Botschaft widerspiegeln.⁵³ Gleichzeitig trugen die Villancicos von Fernández, so Chávez Bárcenas, zur Bildung einer lokalen und religiösen Identität in dieser komplexen, ethnisch vielfältigen Gesellschaft bei.⁵⁴

Laut Baker bleibt die Idee einer vermeintlichen Inklusion der verschiedenen ethnischen Gruppen, die manche Autor:innen betonen, in den ethni-

⁴³ Vgl. Baker, „Latin American Baroque“, S. 442.

⁴⁴ Der *Cancionero de Gaspar Fernández*, der heute im Archivo Histórico de la Arquidiócesis de Antequera Oaxaca liegt (vgl. Chávez Bárcenas, *Singing in the City of Angels*, S. xiiff., 6), wurde 2001 als Projekt des Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical Carlos Chávez in Mexiko von Tello ediert, wobei nur Bd. 1 veröffentlicht wurde (vgl. [Fernández], *Archivo musical de la catedral de Oaxaca*). Dieser Band enthält 60 der ca. 270 Villancicos von Fernández, darunter nur vier seiner zwölf heute bekannten Villancicos de Negros. Weitere in diesem Beitrag zitierte Villancicos de Negros von Fernández stammen aus der Sammlung *Neglo Celeblamo* von Waisman (vgl. Bd. 2) und aus der Dissertation *Singing in the City of Angels* von Chávez Bárcenas, vgl. Fußnote ¹²³.

⁴⁵ Vgl. [Fernández], *Archivo musical de la catedral de Oaxaca*, S. XI.

⁴⁶ Vgl. Chávez Bárcenas, *Singing in the City of Angels*, S. 3.

⁴⁷ Vgl. ebd., S. 3ff.

⁴⁸ Vgl. ebd., S. 24f., 46f., 55ff.

⁴⁹ Vgl. ebd., S. 69, 82.

⁵⁰ Vgl. ebd., S. 95.

⁵¹ Vgl. ebd., S. 182f.

⁵² Vgl. ebd., S. 145f., 182f.

⁵³ Vgl. ebd., S. 146, 178–189. Vgl. hierzu bspw. die Texte der Villancicos de Negros *Negro, salí ca* (vgl. ebd., S. 185f.) und *No vaya Belén, Angola* (vgl. ebd., S. 179f.). Diese Botschaft des Villancicos de Negros von Fernández kann auch in Verbindung mit Waismans Idee des potenziellen subversiven Charakters dieses Villancico betrachtet werden (vgl. Waisman, *Neglo Celeblamo*, Bd. 1, S. 94).

⁵⁴ Vgl. Chávez Bárcenas, *Singing in the City of Angels*, S. 4.

schen Villancicos trotzdem reine Fantasie.⁵⁵ Es handle sich hier nicht um eine tatsächliche Integration der Schwarzen Bevölkerung, sondern um ein ideales Bild der Gesellschaft, in dem – in diesem Fall – Fernández die ethnische Diversität der Stadt abzubilden versucht, wie Chávez Bárcenas behauptet. Diese hierarchisierte Integration stellt eine Umsetzung von Larissa Brewer-Garcías Anmerkung über die Notwendigkeit in dieser Zeit dar, die christliche Vorstellung der Gleichheit der Menschen vor Gott zu bewahren, und setzt die Idee der erlösbaren Natur Schwarzer Menschen voraus.⁵⁶

Baker zeigt, wie fern die Welt dieser Villancicos der damaligen Realität der Schwarzen Menschen in Mexiko steht: Die Schwarzen Menschen Neuspaniens sollen Diskriminierung durch weltliche und religiöse Institutionen erlitten und besonders im frühen 17. Jahrhundert unter der Härte offizieller Beschlüsse gelitten haben.⁵⁷ In der Tat hatte die Schwarze Bevölkerung zwar ihre eigenen Bruderschaften, mit denen sie an den Prozessionen teilnehmen konnte; diese wurden jedoch in dieser Zeit der Unruhe zweimal, 1612 und 1623, verboten, ebenso wie 1618 ihre öffentlichen kulturellen Ausdrucksformen.⁵⁸ Hinzu kommt, dass das, was fälschlich als Integration dargestellt wird, vielmehr eine Vereinnahmung der Stimmen der Schwarzen Bevölkerung ist: „Whilst the villancico *de negros* apparently gave a voice to the voiceless in society, in reality it ‚masked their silence with words‘ that were not their own, limiting, controlling and possessing the black minority through the power of representation.“⁵⁹

Zudem signalisiert Baker, dass der Villancico de Negros als Teil der Hochkultur in dieser hierarchischen Kolonialgesellschaft durch die Vermittlung ideologisch geladener Bilder der ethnischen Gruppen zur Stabilität ihrer hierarchischen Struktur beitrug:

„The representation of the ‚other‘ in the ethnic villancicos should not be viewed as an innocent exercise or as an archaism, but as one example of the way in which the culture of the Baroque was designed to teach both participants and observers

their role in rigid social hierarchy, and to naturalize and perpetuate a certain world-view.“⁶⁰

Chávez Bárcenas setzt dieser Sicht auf den Villancico de Negros das Argument entgegen, dass die pietätvolle Darstellung der Schwarzen Bevölkerung und der Indigenen von Fernández vielmehr die sinnliche Darstellung der Demut und des Leidens Jesu Christi beabsichtige – die Figuren der spanischen Elite seien hingegen von Fernández' Kritik nicht verschont geblieben.⁶¹ Doch auch sie merkt an, dass das Bild der Schwarzen Menschen in diesen Villancicos von den stereotypen Abbildungen über ‚Rassen‘ in der Literatur geprägt sei.⁶² So bleibt die Figur des Schwarzen Menschen in den Villancicos de Negros von Fernández letztendlich das Abbild eines vermeintlich defizitären Anderen.

2.3 DIE VILLANCICOS DE NEGROS VON FERNÁNDEZ – EIN INSTRUMENT ZUR IDENTITÄTSBILDUNG IN DER KOLONIALGESELLSCHAFT

Fernández' Villancicos de Negros sind als Untergattung des sogenannten ethnischen Villancico zu sehen. Die ethnischen Villancicos setzen, so der Forscher der hispanoamerikanischen Kolonialmusik und Fernández-Spezialist Omar Morales Abril, stereotype nicht-kastilische Figuren und einfache Menschen in Szene – unter anderem Galizier:innen, Bask:innen, Indigene sowie Leute anderer Herkunft. In diesen Villancicos werden ihre von der präskriptiven Grammatik des Spanischen abweichende Sprache, ihre Kultur sowie die mit ihnen assoziierten stereotypen Charakterzüge parodistisch dargestellt. Wegen dieser Merkmale bezeichnet Morales Abril diese Art von Villancico „Villancico de Remedo“ (Nachahmungs-Villancico), ein Ausdruck, der in der lateinamerikanischen Literatur zum Thema häufig vorkommt. Laut Morales Abril dient der „Villancico de Remedo“ der Verstärkung der sozialen Ordnung.⁶³

Laut Michel, die eine dekoloniale Perspektive auf die koloniale Musik Lateinamerikas einnimmt, waren die Villancicos de Negros durch ihre

⁵⁵ Vgl. Baker, „The ‚ethnic villancico‘“, S. 400.

⁵⁶ Vgl. Brewer-García, *Beyond Babel*, S. 6, 21, 25, 32.

⁵⁷ Vgl. Baker, „The ‚ethnic villancico‘“, S. 400; Chávez Bárcenas, *Singing in the City of Angels*, S. 187.

⁵⁸ Vgl. Baker, „The ‚ethnic villancico‘“, S. 400.

⁵⁹ Ebd., S. 406. Hervorhebung im Original.

⁶⁰ Ebd., S. 407. Vgl. außerdem Michel, „The Iberian *Villancico de Negro*“, S. 66.

⁶¹ Vgl. Chávez Bárcenas, *Singing in the City of Angels*, S. 48f.

⁶² Vgl. ebd., S. 49.

⁶³ Vgl. Morales Abril, „Villancicos de remedo en la Nueva España“, S. 11, 19–32.

Verbindung mit der Parodie ein ideales Mittel zur Bildung ethnischer Identitäten in der hierarchischen Kolonialgesellschaft.⁶⁴ Sie bezeichnet diese Villancicos als eine Art der „racialized representation“,⁶⁵ die das Bild des Schwarzen Menschen, wie es auch Morales Abril in seinem Artikel „Villancicos de remedio en la Nueva España“ andeutet, als ein „essentially inferior and subaltern“⁶⁶ *Other* vermittele. Ihre Inszenierung als arme Figuren mit einer – aus der Sicht der Hegemonen – fehlerhaften Sprache sei außerdem eine Möglichkeit, eine unbewusste Verbindung dieser Bevölkerungsgruppe zu marginalen Verhältnissen herzustellen, was zur Naturalisierung ihrer Rolle als Subalterne beitrage.⁶⁷ So kann man den Villancico de Negros als Inszenierung der Schwarzen Bevölkerung als vermeintlich defizitäre Andere und als Demonstration der selbstwahrgenommenen Überlegenheit der Kastilier:innen verstehen. Durch dieses *Othering* der Schwarzen Menschen bilden die Spanier:innen deren Identität als Subalterne und zugleich das implizite Selbstbild ihrer Eignung als Hegemonen des spanischen Kolonialreichs.

Dass diese Art von Literatur zur Zeit der Entstehung und Konsolidierung des spanischen Kolonialreichs geschrieben wurde, sollte grundsätzlich nicht ignoriert werden: Die Kastilier:innen, die 1492 endgültig die Iberische Halbinsel erobert hatten, mussten rasch ihre hegemoniale Rolle auch gegenüber zahlreichen anderen Völkern des amerikanischen Kontinents und einer Vielzahl afrikanischer Ethnien sichern. Es sollte eine einheitliche Identität auf Grundlage ihrer Religion, Sprache und ethnischen Ideale geschaffen werden. In diesem Zusammenhang diente die Kultur des spanischen Barocks – darunter der Villancico de Negros – nicht nur der Konstruktion dieser Identität, sondern auch der Legitimierung der hierarchischen Ordnung des spanischen Kolonialreichs, dessen Niedergang mit dem Rückgang der Gattung des Villancico de Negros zusammenfällt.

Betrachtet man die Angst vor einem imminentsen Aufstand der Schwarzen Menschen in Mexiko um 1612 (vgl. Kap. 3), so können Fernández' Villancicos de Negros Youngs Modell der kolonialen

hispanoamerikanischen Gesellschaft zufolge als ein „orthodox discourse“⁶⁸ interpretiert werden. Dieser auf *Othering* basierte „orthodox discourse“ entstehe in Folge von sozialen Krisen und beabsichtige die Wiederherstellung der sozialen Ordnung. Dieser Diskurs zeigt, so Young, auf diejenigen Merkmale der Subalternen, die sich vom Standard der Hegemonen unterscheiden – ihr Aussehen, ihre Sprache, ihr sozioökonomischer Status und ihre kulturellen Praktiken, also auf ihre „marked traits“,⁶⁹ die als „unnatural“ und „substandard“⁷⁰ dargestellt werden.⁷¹ Der Villancico de Negros von Fernández könnte insofern als ein „orthodox discourse“ in Form eines Schauspiels interpretiert werden, als er das Aussehen, die Sprache – und dadurch die geistige Fähigkeit⁷² – der Schwarzen Menschen als mangelhaft darstellt und ihre Körper mit dem ständigen Musikmachen und Feiern verbindet,⁷³ laut Brewer-García ein Porträt der Schwarzen Menschen als „the least civilized category of person in the Americas“.⁷⁴ Auf diese Weise trugen diese Villancicos auch zur Legitimierung der hegemonialen Identität der Spanier:innen und zur Naturalisierung der Identität der Schwarzen Menschen als Subalterne der Kolonialgesellschaft bei.

3. DIE SCHWARZE BEVÖLKERUNG DER KOLONIALGESELLSCHAFT VON PUEBLA DE LOS ÁNGELES UND DIE UNRUHEN UM 1612

Nach dem Mythos wurde die Gründung der zweitwichtigsten Stadt des Vizekönigreichs Neuspanien, Puebla de los Ángeles, von einem Traum von Engeln inspiriert und laut Sierra Silva

⁶⁸ Young, *Colonial Music*, S. 24f.

⁶⁹ Ebd., S. 33f.

⁷⁰ Ebd., S. 24, 34.

⁷¹ Vgl. ebd., S. 23–28, 33ff.

⁷² Vgl. Brewer-García, *Beyond Babel*, S. 37f.: „[I]f reason was conceived and expressed in language, then a person without the ability to use language or with limited linguistic proficiency could be considered of little intellectual capacity.“

⁷³ Vgl. ebd., S. 50.

⁷⁴ Ebd., S. 57. Vgl. außerdem S. 52: „Influenced by the Iberian Renaissance humanist correlation between eloquent speech, intellectual capacity, and civility, the black literary stereotype employed by sixteenth- and seventeenth-century Iberian and Iberian-American writers cast black men and women as especially alienated from the use of the intellect and civil behavior.“

⁶⁴ Vgl. Michel, „The Iberian Villancico de Negro“, S. 65f.

⁶⁵ Ebd., S. 64.

⁶⁶ Ebd., S. 72.

⁶⁷ Vgl. ebd.; Baker, „The ‚ethnic villancico‘“, S. 407.

als eine von Sklaverei freie, sich selbst versorgende spanische Stadt konzipiert.⁷⁵ Doch das Kreditsystem, das der portugiesische Menschenhandel in der Stadt eingeführt hatte, war für die wirtschaftlichen Aktivitäten der Stadt ein Vorteil, den sich die Spanier:innen nicht entgehen lassen konnten.⁷⁶ So sei Puebla de los Ángeles – entgegen der weitverbreiteten Vorstellung einer in der Vergangenheit ausschließlich von *Weiß*en bzw. *Mestizos* (Nachfahren von Europäer:innen und der indigenen Bevölkerung Lateinamerikas) besiedelten Stadt – zu einem wichtigen Konvergenzpunkt des Menschenhandels aus Asien, Afrika und Amerika geworden. Im Laufe des 17. Jahrhunderts seien in Puebla de los Ángeles mindestens 20.000 entführte Menschen (vor allem Kinder und Jugendliche) verkauft worden.⁷⁷

Gefürchtet und doch wichtig für das Funktionieren der Stadt waren die Schwarzen versklavten Menschen, laut Sierra Silva in der ganzen Stadt und im Vergleich zu den Spanier:innen als Mehrheit präsent: unter anderem als Bedienung in privaten Haushalten, als Sexualpartnerinnen der großen Herren, als Arbeiter:innen in Krankenhäusern und auf dem Markt, als eingesperrter Privatbesitz von Nonnen und Priestern, Kirchen und der Kathedrale, als Bäuer:innen auf Plantagen und als Hirt:innen auf dem Land, als Besitz sowohl von privaten Unternehmen als auch von religiösen Orden.⁷⁸ Laut Sierra Silva war einigen der versklavten Menschen von Puebla de los Ángeles zwar eine gewisse Mobilität möglich, die sie entschieden für das Erlangen der Freiheit ihrer Nachkomm:innen

nutzten – und so das Sklavereisystem der Stadt Ende des 17. Jahrhunderts boykottierten –, dennoch wurden sie vom sozialen Leben ausgegrenzt.⁷⁹

Besonders wichtig für die Einführung der Sklaverei sei die Prominenz des Textilgewerbes in dieser Stadt gewesen: In den *Obrajes* (Textilwerkstätten) – Orte der sozialen Bestrafung, an denen äußerste Unterdrückung geherrscht habe – sollen Indigene, Schwarze und asiatische Menschen als Versklavte gefangen gehalten, schwer missbraucht und ausgebeutet worden sein.⁸⁰ Doch während die Indigenen ab 1542 als von der spanischen Krone beschützte Subjekte (zumindest auf dem Papier) gewisse Rechte erhielten, sei ihr die Schwarze Bevölkerung der Stadt Puebla de los Ángeles (und letztendlich des ganzen Reiches) gleichgültig gewesen.⁸¹

Als besonders interessant erweist sich die Beziehung der Kirche zur Sklaverei: Der Betrieb der Nonnenklöster hing von der Arbeit versklavter Frauen und Kinder ab. Durch die Arbeit dieser Menschen konnten sich die Nonnen ihrem geistlichen Leben widmen.⁸² Dies sei auch bei den geistlichen Männern der Fall gewesen:

„Deacons, cantors and schoolmasters affiliated with the cathedral owned slaves because the latter signified social status and financial power. This men’s religious vocations did not exempt them from the venial practice of owning and selling people. Thus, the Puebla cathedral and the numerous elite families associated with high office in the bishopric must also be considered male slaveholding institutions.“⁸³

Die Entstehung der Villancicos de Negros von Fernández verläuft parallel zur Geschichte einer Reihe von Widerstandshandlungen der versklavten Menschen Neuspaniens, die allerdings nur von wenigen Augenzeug:innen der Zeit aufgezeichnet wurden.⁸⁴ Der Raub der Freiheit und die Unterdrückung der Schwarzen Versklavten führte zu verschiedenen Aufstands- und Fluchtversuchen im Laufe der Zeit. In Mexiko war der erfolgreichste Fall die Flucht der legendären Figur Gaspar Yanga 1579, der eine gut organisierte, quasi selbstständige seminomade Gemeinschaft im Hochland

⁷⁵ Vgl. Sierra Silva, *Urban Slavery in Colonial Mexico*, S. 21; Chávez Bárcenas, *Singing in the City of Angels*, S. 2.

⁷⁶ Vgl. ebd., S. 6.

⁷⁷ Vgl. Sierra Silva, *Urban Slavery in Colonial Mexico*, S. 107f.: „[T]he transatlantic slave trade from West Central Africa thrived on children and youths. These enslaved young people would spend their adolescence learning to navigate the Puebla slave market, its intermediaries, and the purchasing public that demanded their uncontested servitude. It was this young population that relieved many of the labor pressures leveled upon Mexico’s native communities. [...] Altogether, no fewer than 20,000 people – African, Asian, and American-born – were sold in Puebla de los Ángeles between 1600 and 1700.“ Der Sonderfall Juan de Vera, vermutlich kastrierter Knabensänger und später Harfenist, Orgelprüfer und Komponist der Kathedrale von Puebla de los Ángeles (1604–1606) und Vorgänger von Fernández, der aufgrund seines legalen und sozialen Status als Versklavter nicht als Kapellmeister berufen werden durfte, ist hier eine Erwähnung wert (vgl. Morales Abril, „El esclavo negro Juan de Vera“).

⁷⁸ Vgl. Sierra Silva, *Urban Slavery in Colonial Mexico*, S. 1, 18ff., 42, 76–81.

⁷⁹ Vgl. ebd., S. 146–151. Vgl. hierzu außerdem den Fall Vera in Fußnote 77.

⁸⁰ Vgl. Sierra Silva, *Urban Slavery in Colonial Mexico*, S. 46.

⁸¹ Vgl. ebd., S. 22.

⁸² Vgl. ebd., S. 76ff.

⁸³ Ebd., S. 78.

⁸⁴ Vgl. Tardieu, *Resistencia de los negros en el virreinato de México*, S. 143ff., 229.

von Veracruz gründete – Puebla de los Ángeles war die am nächsten liegende größte spanische Stadt.⁸⁵

Um die Jahrhundertwende zählte Yangas Dorf ca. 500 *Cimarrones* (entlaufene, damals versklavte Menschen, zusammen mit ihren Nachkomm:innen), deren militärisch trainierte Männer die Handelswege der Spanier:innen angriffen. So wurde 1609 von Puebla de los Ángeles eine Armee von rund 500 Menschen unter der Führung von Pedro González de Herrera geschickt, deren Ziel es war, Yangas Dorf durch Flammen zu zerstören.⁸⁶ Doch sowohl das Terrain als auch die militärische Expertise von Yangas Soldaten sicherten das Überleben der *Cimarrones*. Nach weiteren Verhandlungsversuchen und Konfrontationen kapitulierte Yanga 1618 und unterzeichnete ein Abkommen mit den Autoritäten: Die Freiheit und Selbstständigkeit der Einwohner:innen von Yangas Gemeinschaft wurde unter bestimmten Bedingungen gesichert. So entstand das Dorf San Lorenzo de los Negros, eines der ersten freien und autonomen Territorien in Amerika.⁸⁷

Außerdem verbreiteten sich verschiedene Zwischenfälle und Gerüchte über einen geplanten Aufstand in Mexiko um 1609, wodurch die spanischen Bewohner:innen Neuspaniens in Panik geraten sein sollen. Der Höhepunkt der Unruhen sei im Jahr 1612 erreicht worden, als diese Gerüchte zu Ausgangssperren und zum Versammlungsverbot der Bruderschaften der Schwarzen Bevölkerung sowie zur Absage der Feierlichkeiten zur Karwoche und zur Schließung der Kathedrale in Puebla de los Ángeles geführt hatten.⁸⁸ Im Mai desselben Jahres sollen 35 Schwarze Menschen auf dem Cathedralplatz in Mexiko-Stadt gehängt worden sein, vermutlich nur aufgrund dieser Gerüchte.⁸⁹ Die Leichen der Hingerichteten, darunter Frauen und Kinder, sollen tagelang dort liegen geblieben und später enthauptet bzw. zerstückelt und ihre Überreste in der Hauptstadt verstreut worden sein.⁹⁰ So wurde die Schwarze Bevölkerung

Neuspaniens zu Beginn des 17. Jahrhunderts nicht nur ausgegrenzt, sondern auch unter Generalverdacht gestellt und gewaltsam unterdrückt.

Waren die Spanier:innen über mögliche Aufstände der Schwarzen Bevölkerung beunruhigt gewesen, so waren die Indigenen und die Geistlichen der Stadt hingegen, so Sierra Silva, von diesen Gerüchten nicht besonders beeindruckt gewesen.⁹¹ Angesichts dieser Tatsachen könnte Fernández als Priester und Komponist seine Villancicos de Negros als Reaktion auf die Angst der Spanier:innen komponiert haben. Durch den Humor des iberischen Villancico de Negros könnte Fernández die Emotionen des Publikums der Kathedrale, der Elite von Puebla de los Ángeles, gegenüber der Schwarzen Bevölkerung manipuliert, sie gleichzeitig beruhigt und besänftigt haben wollen. Dabei bleiben diese Villancicos trotzdem Lieder, die dem *Othering* der Schwarzen Menschen dienten.

4. DAS *OTHERING* DER SCHWARZEN BEVÖLKERUNG IN ZWEI LIEDTEXTEN VON FERNÁNDEZ – IHR AUSSEHEN UND CHARAKTER

In diesem Kapitel werden einige Beispiele für *Othering* in den Texten der Villancicos de Negros *Eso rigo re repente* (1615)⁹² und *Andrés, ¿do queda el ganado?* (1610)⁹³ analysiert (die vollständigen Texte samt Übersetzungen befinden sich im Anhang, siehe Tab. 1 und 2). Im Villancico de Negros erscheinen Gruppen enthusiastischer Schwarzer Figuren an der Krippe des Christkinds als Hirt:innen oder zusammen mit den Heiligen Drei Königen zur Geburtsverkündung, dabei ist eine dieser Figuren Schwarz (die Schwarzen Menschen Neuspaniens waren selbst teilweise Hirt:innen). Sie führen meist Gespräche, in denen sie ihren Willen bekunden, zusammen mit anderen Hirt:innen bzw. mit den Heiligen Drei Königen das neugeborene Kind anzubeten und es mit Geschenken, Musik und Tanz zu ehren. Es handelt sich also um eine Art parodistisch-allegorische Fassung der biblischen Erzählung der Geburt Jesu Christi.

⁸⁵ Vgl. ebd., S. 144–150.

⁸⁶ Vgl. ebd., S. 150–160; Sierra Silva, *Urban Slavery in Colonial Mexico*, S. 155.

⁸⁷ Vgl. Tardieu, *Resistencia de los negros en el virreinato de México*, S. 160–174.

⁸⁸ Vgl. ebd.; Sierra Silva, *Urban Slavery in Colonial Mexico*, S. 158f.

⁸⁹ Vgl. Serna y H., „La rebelión de negros de 1612 en la Ciudad de México“, S. 50.

⁹⁰ Vgl. ebd.

⁹¹ Vgl. Sierra Silva, *Urban Slavery in Colonial Mexico*, S. 157.

⁹² Vgl. Waisman, *Neglo Celeblamo*, Bd. 1, S. 113.

⁹³ Vgl. Chávez Bárcenas, *Singing in the City of Angels*, S. 157f.

Die Frage, warum diese allegorischen Figuren der Außenseiter:innen der Kolonialgesellschaft gerade bei einem der wichtigsten Feste des Christentums in der Kathedrale auftreten – die Schwarze Bevölkerung war zu Beginn sogar aus den Kirchen verbannt worden⁹⁴ – ist berechtigt. Sieht Chávez Bárcenas diese Schwarzen Hirt:innen als Vergegenwärtigung der christlichen Tugenden der Armut und Demut, so erklären Andrew Cashner und Michel dies als eine für das Weihnachtsfest typische vorübergehende Umkehrung der sozialen Ordnung, die Michel mit dem Karneval in Verbindung bringt. Die soziale Ordnung werde während der weihnachtlichen Zeit im Villancico de Negros umgekehrt, indem die als minderwertig Betrachteten der Gesellschaft die Geburt Jesu Christi, des Gottessohnes der *weißen* Hegemonen verkünden.⁹⁵ Diese Umkehrung der sozialen Ordnung erweckt den Eindruck einer friedlich zusammenlebenden und inklusiven Gesellschaft, die mit der christlichen Idee der Gleichheit aller Menschen übereinstimmt.⁹⁶

Doch dieses Bild entpuppt sich als eine Illusion – der Villancico de Negros ist eine Art kurze Komödiennummer, die das Publikum der Kathedrale zum Lachen bringen soll. Der Humor der Villancicos de Negros resultiert aus der Darstellung der vermeintlichen defizitären Alterität der allegorischen Figuren Schwarzer Menschen in dieser sakralen Szene, aus der Andeutung ihrer negativ konnotierten stereotypen körperlichen, charakterlichen und kulturellen Merkmale, die im Kontrast zum heiligen Charakter dieser Szene stehen – so entsteht die Ironie durch eine absurde Situation.⁹⁷ Die Schwarzen Figuren werden oftmals als unsinnige, vernunftlose, vom Körper beherrschte, unschöne ‚Wilde‘ dargestellt, ebenso wie ihre Sprache als lächerlich und ihre Musik als rhythmisch andersartig.⁹⁸

⁹⁴ Vgl. Suárez Garzón, „Fiesta, libertad e igualdad en los villancicos de negros“, S. 37.

⁹⁵ Vgl. Michel, „The Iberian Villancico de Negro“, S. 67; Cashner, „Imitating Africans, Listening for Angels“, S. 144.

⁹⁶ Vgl. Michel, „The Iberian Villancico de Negro“, S. 76.

⁹⁷ Vgl. ebd., S. 67. Waisman deutet auf das Merkmal des Absurden in den Zwischenspielen des spanischen Theaters hin, das sich aus dem Kontrast zwischen den gegensätzlichen Welten der *Weiß* und der subversiven Figur des *negro bozal* ergibt (vgl. Waisman, *Neglo Celeblamo*, Bd. 1, S. 51).

⁹⁸ Vgl. Michel, „The Iberian Villancico de Negro“, S. 69f., 80 und die Fußnoten 72–74.

Eso rigo re repente stellt ein Paradebeispiel für das *Othering* in den Villancicos de Negros von Fernández dar. Dieser Text, wahrscheinlich aus dem Umfeld von Fernández oder von ihm selbst, zeigt das Gespräch einer Gruppe Schwarzer Figuren, die die Geburt des Christkinds verkünden. Im Mittelpunkt ihres Dialoges steht jedoch nicht die Geburt des Christkinds selbst, sondern die Verwandlung ihrer Körperfarbe: In der Heiligen Nacht würden sie weiß werden und so die Ehre erhalten, Geschwister des Christkinds zu sein. Hier sind die verschiedenen semantischen Schichten des Villancico de Negros offensichtlich: Hinter diesen oberflächlichen, aus der Sicht des *weißen* Publikums betrachtet kühnen, widersinnigen – und daher lustigen – Behauptungen der Figuren verbergen sich zwei weitere Bedeutungsebenen. Zunächst wird mit dieser Verwandlung ihre Erlösung gemeint – die Chávez Bárcenas als die „redemptive power of Christian salvation“⁹⁹ bezeichnet –, die auch die Vorstellung von der erlösbaren Natur der Schwarzen Menschen voraussetzt.¹⁰⁰ Dieses religiös gedeutete Bild verbirgt jedoch auf einer tieferen Ebene die grundsätzliche Idee einer defizitären Alterität der Schwarzen Menschen: ihre für das spanische Schönheitsurteil nicht den Idealen entsprechende Körperfarbe.

Die Hautfarbe trägt in der Tat in der Frühen Neuzeit eine doppelte Bedeutung: Einerseits ist sie, wie Brewer-García anmerkt, wortwörtlich mit der negativen Konnotation der Farbe Schwarz verbunden, andererseits stellt sie bildlich die Vorstellung der ‚Unreinheit der Seele‘ dar, also die stereotype sinnliche ‚Natur‘ der Schwarzen Menschen, die als gegensätzlich zur christlichen Moral verurteilt wird.¹⁰¹ Das Weihnachtswunder besteht hier, wie der Hispanist Mario Ortiz

⁹⁹ Chávez Bárcenas, *Singing in the City of Angels*, S. 173.

¹⁰⁰ Vgl. Brewer-García, *Beyond Babel*, S. 6.

¹⁰¹ Vgl. ebd., S. 23ff.; Ortiz, „Villancicos de Negrilla“, S. 128f. Die Deutung der schwarzen Körperfarbe als negativ spiegelt sich, so der Kunsthistorikerin Anna Greve zufolge, in der Kunst und Literatur wider, unter anderem in der Rezeption der Geschichte von Noahs Sohn Ham im 1. Buch Mose 9, 18–27, wo Hams Körperfarbe durch den Fluch seines Vaters „zur Strafe“ dunkel wird, „weil er seinen betrunkenen, nackten Vater im Schlaf betrachtete“ (vgl. Greve, *Farbe – Macht – Körper*, S. 124). Die negative Konnotation dieser Körperfarbe zeige sich außerdem in traditionellen Erzählungen und Ikonografien über die sogenannte „Schwarze Madonna“, vgl. ebd., S. 129: „In Märchen-sammlungen aus verschiedenen Ländern und Religionen [...], die um den Begriff der ‚Schwarzen Madonna‘ kreisen, ist Schwarz negativ konnotiert. Das Ziel ist es immer, weiß zu werden.“

anmerkt, in der magischen Verwandlung dieser Natur der Schwarzen Figuren,¹⁰² die für diesen begrenzten Zeitraum – an diesem Abend – durch die Geburt des Christkinds – mit anderen Worten – die Reinigung ihres Blutes¹⁰³ erleben. Und darüber freuen sie sich nicht nur, sondern lachen laut und unbändig vor Freude.

Zudem spiegeln die Figuren aus Guinea den elitären Charakter des *weißen* Publikums der Kathedrale wider: Sie halten die Schwarzen Figuren aus Angola für „fea“ (hässlich) und wollen daher nicht mit ihnen zur Krippe gehen. Diese Wörter reflektieren, wie der Musikwissenschaftler Claudio Ramírez Uribe bemerkt, die vorurteilsvolle Wahrnehmung der Spanier:innen von Menschen afrikanischer Herkunft¹⁰⁴ und haben in der Literatur verschiedene Deutungen erhalten. So folgt die unterschiedliche Bewertung der deportierten Menschen aus Guinea und aus Angola in diesem Villancico laut Ramírez Uribe der Logik der Sklavenhalter:innengesellschaft: Die Menschen aus Guinea seien mehr geschätzt worden, da sie erfahrener in der Viehzucht und Landwirtschaft

waren.¹⁰⁵ Chávez Bárcenas schlägt hingegen eine religiöse Deutung für die Verwendung dieses abwertenden Adjektivs vor: Laut Quellen der Zeit seien die getauften deportierten Menschen als ‚schön‘, ungetaufte hingegen als ‚hässlich‘ angesehen worden. So könnte der:die Verfasser:in mit der Bezeichnung der Schwarzen Figuren aus Angola als „fea“ (hässlich) möglicherweise ihren ungetauften Zustand meinen.

Doch der Kontrast der Figuren in diesem Villancico bezieht sich auf einer ersten Bedeutungsebene auf ihr Erscheinungsbild. Der Humor entsteht hier durch das Vorurteil der Menschen aus Guinea, die die mit ihnen – aus der Sicht der Spanier:innen – ähnlich aussehenden Menschen aus Angola als hässlich bezeichnen. Dieser Kontrast bildet ein absurdes Szenario, das vom *weißen* Publikum höchstwahrscheinlich als lustig wahrgenommen wurde. Die Verwendung des Wortes „hässlich“ verdeutlicht dabei das rassistische Vorurteil über das Erscheinungsbild von Menschen afrikanischer Herkunft in den Augen der Spanier:innen der Frühen Neuzeit und betont die Alterität der Schwarzen Menschen.¹⁰⁶

Stellt *Eso rigo re repente* das Erscheinungsbild der Schwarzen Figuren in Szene, so stellt *Andrés, ¿do queda el ganado?* hingegen ein Porträt der Naivität der Schwarzen Figuren dar, das mit der Vorstellung eines vorchristlichen Unschuldzustandes und mit der erlösbaren Natur der Schwarzen Menschen verbunden ist.¹⁰⁷ Dieses Bild impliziert jedoch eine tiefere Ebene, die in diesem Villancico deutlich wird:

¹⁰² Vgl. Ortiz, „Villancicos de *Negrilla*“, S. 129. Die Verwandlung der Körperfarbe Schwarzer Menschen ist zu einem Topos in der iberischen Literatur und Kunst geworden, der oft als ein Wunder durch die christliche Taufe dargestellt wird (vgl. Fracchia, „La problematización del blanqueamiento visual“, S. 5). Diese Verwandlung steht in Verbindung mit der Reinigung der Seele, die bspw. laut einem Traktat von 1627 zur Bekehrung von Afrikaner:innen in Cartagena de Indias durch das Wasser der Taufe erfolgt: „con el agua que les han de echar, se an de bolver sus animas blācas y limpiarse de los pecados, y [las animas] an de quedar señaladas por hijas de Dios [...]’ [with that water that will be poured on them, their souls will become white and cleansed of sin, and will be marked as children of God“ (Alonso de Sandoval: *Naturaleza, policia sagrada i profana, costumbres i ritos, disciplina i catechismo evangelico de todos Etiopes*, Sevilla: F. de Lira 1627, fol. 275r, zit. nach: Brewer-García, *Beyond Babel*, S. 165).

¹⁰³ An dieser Stelle spielt die „limpieza de sangre“ (Blutreinheit) des spanischen Kolonialreichs eine wichtige Rolle: Dabei handelt es sich um ein Konzept mit rechtlicher Wirkkraft, laut dessen Menschen europäischer Abstammung als ‚rein‘ galten, Menschen anderer Herkunft und Religionen – Jüd:innen sowie Indigene Amerikas und Afrikas – hingegen als ‚unrein‘. Dieser Auffassung nach konnte das Blut amerikanischer Indigener durch eine sukzessive Mischung mit europäischem ‚gereinigt‘ werden. Für das Blut von Afrikaner:innen ist dies allerdings nicht möglich gewesen. Ihnen sind nie die rechtlichen Privilegien der Spanier:innen gewährt worden, ebenso wie konvertierten Jüd:innen (vgl. Young, *Colonial Music*, S. 19; Chávez Bárcenas, *Singing in the City of Angels*, S. 143.).

¹⁰⁴ Vgl. Ramírez Uribe, „Sarabanda tengo que tengo...“, S. 64.

¹⁰⁵ Vgl. ebd., S. 65. Waismans Studie bietet eine ähnliche Erklärung: Der Kontrast zwischen diesen beiden afrikanischen Gruppen thematisiere die Konkurrenz zwischen dem neu entstandenen Sklavenmarkt aus Angola und dem schon etablierten Markt aus Guinea (vgl. Waisman, *Neglo Celeblamo*, Bd. 1, S. 114).

¹⁰⁶ Dass das Aussehen Schwarzer Menschen in der Frühen Neuzeit als gegensätzlich zu den Idealen der Kolonialgesellschaft betrachtet wurde, kommt explizit in Luis de Góngora y Argotes *¿Qué gente, Pascual, qué gente?* vor (vgl. Chávez Bárcenas, *Singing in the City of Angels*, S. 168f.). Dies zeigt sich zudem in der spanischen Komödie und in weiteren Villancicos de Negros, in denen die Körperfarbe Schwarzer Menschen sinnbildlich mit dem Rauch, der Kohle und dem von Ruß schmutzig Sein assoziiert wird, was Waisman als eine defizitäre Darstellung des Charakters und des Erscheinungsbilds Schwarzer Figuren deutet (vgl. Waisman, *Neglo Celeblamo*, Bd. 1, S. 50f., 77). Auch die Verwendung von Vokabular des Tierreichs zur Beschreibung dieser Menschen ist hierfür ein Beweis (vgl. Brewer-García, *Beyond Babel*, S. 51).

¹⁰⁷ Vgl. Chávez Bárcenas, *Singing in the City of Angels*, S. 157; Brewer-García, *Beyond Babel*, S. 25.

das Infragestellen ihrer geistigen Fähigkeiten.¹⁰⁸ So fragt der soeben angekommene Herr den Hirten Andrés nach seinem Vieh. Der Hirte weiß nicht, wo es ist, denn durch die Erscheinung eines schön singenden Engels seien die Hirten und das Vieh auseinandergestoben. Andrés erklärt: Die Hirten waren verblüfft und ließen ihr Vieh allein, er selbst aber sei trotz des Schrecks geblieben. Die Naivität, Inkompetenz und kindliche Haltung der Schwarzen Hirt:innen in diesem Text verraten also ein implizites Stereotyp der geistigen Alterität Schwarzer Menschen in den Augen der Spanier:innen.¹⁰⁹ Laut Chávez Bárcenas wird die Unschuld der Schwarzen Hirt:innen in diesem Villancico durch die niedliche pastorale Musik zum Ausdruck gebracht,¹¹⁰ ihre Unfähigkeit andererseits aber durch den Text und durch die in den Augen der spanischen Elite fast unverständliche fehlerhafte Sprache des Hirten, mit etlichen Diminutiven (vgl. den Refrain in Tab. 2).

Die immer wiederkehrende Idee der Naivität der Schwarzen Figuren im Villancico de Negros ist aus der literarischen Perspektive, so Waisman, eine zum Topos gewordene Tradition, deren Wurzeln im spanischen Theater zu finden sind: Die Figur des naiven Schwarzen sei mit der Figur des Dummen in der Komödie verwandt.¹¹¹ Die historischen Ereignisse zur Zeit der Entstehung dieser Villancicos (besonders im Falle von *Andrés, ¿do queda el ganado?*) könnten auch auf einen Versuch von Fernández hindeuten, durch diese harmlosen theatralen Figuren das gesellschaftliche Bild der Schwarzen Menschen als bedrohliche Gruppe in diesen unruhigen Zeiten zu ändern bzw. zu beeinflussen.

5. DIE SCHWARZEN MENSCHEN ALS ‚DIE ANDEREN‘ IN DER MUSIK VON FERNÁNDEZ – RHYTHMISCHE ASPEKTE

Die am weitesten verbreiteten Stereotype über die Schwarze Bevölkerung in den Villancicos de Negros und im kollektiven Gedächtnis stehen in Verbindung zur Musik. Dass der Rhythmus im Mittelpunkt der Diskussion um die Villancicos de Negros steht, ist kein Zufall: Die traditionelle afrikanische und afroamerikanische Musik zeichnet sich durch prägnante Rhythmen und Polyrhythmen aus. Inwiefern sich die Villancicos de Negros rhythmisch von anderen Musikstücken unterscheiden, ist daher eine Frage, die immer wieder in der Literatur zum Villancico de Negros aufkommt.¹¹²

5.1 DER RHYTHMUS IM VILLANCICO DE NEGROS – EIN AFRIKANISCHER EINFLUSS?¹¹³

1968 formulierte der Pionier der Forschung der kolonialen Musik Lateinamerikas, der Nordamerikaner Robert Stevenson, die These eines Einflusses der afrikanischen Musik auf den Villancico de Negros.¹¹⁴ Ausgehend von seinen Beobachtungen in den von ihm neu entdeckten Villancicos de Negros von Fernández und weiteren in Coimbra (Portugal) schrieb er:

„Judging from any of Fernandes’s *guineos* or, for that matter, from any of the *negros* in the Coimbra source [...] the following generalizations seem inescapable. Vivid 6/8 with constant hemiola shifts in 3/4 are the rule [Anm.: vgl. bspw. Abb. 1 im Anhang]; F major is the almost uniform key; solo or soloists answered by chorus govern the texture.“¹¹⁵

Bei der *Proportio Sesquialtera* bzw. *Hemiola*¹¹⁶

¹⁰⁸ Vgl. hierzu die Fußnoten 72 und 74.

¹⁰⁹ Vgl. Brewer-García, *Beyond Babel*, S. 52.

¹¹⁰ Vgl. Chávez Bárcenas, *Singing in the City of Angels*, S. 158; Brewer-García, *Beyond Babel*, S. 52.

¹¹¹ Vgl. Waisman, *Neglo Celeblamo*, Bd. 1, S. 91.

¹¹² Vgl. ebd., S. 150.

¹¹³ Die hier folgenden Abbildungen 1–2 und 4–6 übertragen die (originale) Mensural- in moderne Notation. Minima sind hierbei als Viertel wiedergegeben.

¹¹⁴ Vgl. Stevenson, „Sub-Saharan Impact on Western Music (to 1800)“, S. 114.

¹¹⁵ Ebd. Hervorhebung im Original.

¹¹⁶ *Proportio Sesquialtera* und *Hemiola* beschreiben dasselbe rhythmische Verhältnis 3:2, wobei die *Sesquialtera* der Standardbegriff für das rhythmische Phänomen selbst ist, während der Begriff *Hemiola* die Ausweisung dieses Verhältnisses von 3:2 konkret durch Schwärzung der Noten meint. *Hemiola* ist als Konvention der Mensuralnotation nicht mit der *Hemiola* zu verwechseln, die eine rhythmische Konstellation bezeichnet (vgl. Haas u. a., Art. „Notation“), bspw. für barocke Tänze (z. B. für die *Courante*).

handelt es sich um eine Proportion (Verhältnis 3:2), die in der weißen Mensuralnotation den Ersatz zweier perfekter Semibreven durch drei imperfekte Semibreven bezeichnet (vgl. Abb. 2).¹¹⁷ So werden die zwei perfekten Semibreven zweier Messuren C 3 (die in der spanischen Notation einer aus drei Minimae bestehenden Semibrevis entspricht) durch drei imperfekte Semibreven ersetzt.¹¹⁸ Dieser Ersatz der perfekten Semibreven durch imperfekte Semibreven führt zum Akzentwechsel der Mensur: der aus zwei zusammengestellten perfekten Messuren entstandene binäre Akzent (äquivalent zum 6/8-Takt) wird somit zu einem ternären Akzent (zum 3/4-Takt).¹¹⁹ Im Ausschnitt des Autografs von *Andrés, ¿do queda el ganado?* (vgl. Abb. 3) ist die Sesquialtera an der Kolorierung (Schwärzung) der Notenköpfe zu erkennen, entsprechend ist hier von einer Hemiola zu sprechen.

Dieses rhythmische Muster, das Stevenson mit dem Rhythmus in der traditionellen Musik der afrikanischen Ethnie der Ewe in Verbindung bringt,¹²⁰ bildet eines der vielen Argumente seines Plädoyers für einen frühen afrikanischen Einfluss auf die westliche Musik zu den turbulenten Zeiten des *Civil Rights Movement* in den USA. Aufgrund des Mangels an historischen Quellen zur afrikanischen Musik bleibt zwar die Frage nach ihrem möglichen Einfluss auf dieses Repertoire trotz ihres Interesses und ihrer Legitimität unbeantwortet, die Debatte über diese Art von komparativer Analyse sollte im Falle von Kulturen mündlicher Tradition trotzdem offenbleiben.

Neuere Studien bestreiten jedoch grundsätzlich Stevensons Hypothese: Die Verwendung der Sesquialtera im 17. Jahrhundert sei keineswegs exklusiv für den Villancico de Negros, sondern vielmehr typisch für eine rhythmische Konstellation der spanischen Musik, zum Beispiel der spanischen populären Tänze des 17. Jahrhunderts.¹²¹ Dass aber diese frühen Villancicos de Negros des frühen 17. Jahrhunderts – im Laufe dessen sich die

ternäre Mensur in den in Spanien üblichen Metra etablierte¹²² – im Vergleich zu anderen Villancicos de Negros und anderen Stücken von Fernández einen stärkeren Gebrauch der Hemiola bzw. Sesquialtera und abwechslungsreiche rhythmische Merkmale aufweisen, lässt sich zumindest *a priori* durch eine grobe Betrachtung des verfügbaren Korpus des *Cancionero de Gaspar Fernández* feststellen. Betrachtet man die zwölf verfügbaren Villancicos de Negros von Fernández, so ist die Verwendung der Sesquialtera in neun davon zu finden.¹²³ Besonders interessant ist die Verwendung der Sesquialtera im Villancico de Negros *Eso rigo re repente*, der aufgrund seines interessanten Rhythmus im Folgenden untersucht wird.

5.2 DER RHYTHMUS IM VILLANCICO DE NEGROS VON FERNÁNDEZ ALS MITTEL DES *OTHERING* DER SCHWARZEN SUBALTERNEN

Im Gegensatz zu Stevensons These eines afrikanischen Einflusses auf den Villancico de Negros signalisiert Michel, dass die Rhythmen dieser Villancicos mehr mit essenialisierenden Ideen der Komponist:innen über die Musik der Schwarzen Bevölkerung zu tun haben als mit dieser Musik selbst.¹²⁴ Sie versteht die Gestaltung des Rhythmus als „representation of the musical Other, against which European musical identity would be defined“.¹²⁵ Man kann Michels Auffassung folgend im Villancico de Negros, und insbesondere in seinem Rhythmus, eine Art stilisierte klangliche Darstellung der Alterität der Schwarzen Bevölkerung sehen.¹²⁶

¹¹⁷ Vgl. Cashner, „Imitating Africans, Listening for Angels“, S. 153f. Abb. 2 und alle weiteren Abbildungen sind im Anhang zu finden.

¹¹⁸ Vgl. ebd.

¹¹⁹ Vgl. Apel, *Die Notation der polyphonen Musik*, S. 141.

¹²⁰ Vgl. Stevenson, „Sub-Saharan Impact on Western Music (to 1800)“, S. 114.

¹²¹ Ein Beispiel findet sich bei Waisman, *Neglo Celeblamo*, Bd. 1, S. 150.

¹²² Vgl. Torrente, „Tonos, bailes y guitarras“, S. 200, 205, 220.

¹²³ Die von Tello edierten Villancicos de Negros (vgl. Fußnote 44) sowie weitere Transkriptionen von Fernández finden sich bei Waisman, *Neglo Celeblamo*, Bd. 2: *Venimo con glan contento* (S. 20–33), *Andrés, ¿do queda el ganado?* (S. 34–40), *Fransiquiua donde vamo* (S. 41ff.), *Negrinho tiray vos* (S. 44–48), *Dame albricia mano Anton* (S. 49–52), *Tururu farara con son* (S. 53f.), *Eso rigo re repente* (S. 55–62), *Secuchamo, magri Antona* (S. 63ff.), *Tarantantan a la guerra van* (S. 66ff.). *Singing in the City of Angels* von Chávez Bárcenas enthält zudem: *Negro, salí ca* (S. 344–349), *No baya Belén* (S. 350ff.), *Turu lu neglo que pan lo queré* (S. 368–371). Die Villancicos de Negros *Tarantantan a la guerra van*, *Negrinho tiray vos* und *Negro, salí ca* weisen zwar keine Sesquialtera auf, dafür jedoch andere interessante rhythmische Merkmale.

¹²⁴ Vgl. Michel, „The Iberian Villancico de Negro“, S. 80.

¹²⁵ Ebd.

¹²⁶ Vgl. ebd.

Die Rhythmusgestaltung des Villancico de Negros auf Basis einer einfachen melodisch-harmonischen Homophonie steht nach Meinung von Michel im Kontrast zur Komplexität des Kontrapunkts in anderen Stücken der Komponist:innen von Villancicos de Negros.¹²⁷ Dadurch könnte der Villancico de Negros als eine Parodie der Musik der Schwarzen betrachtet werden, die deren Musik als scheinbar weniger kunstvoll darstellt. In diesem Sinn wird der Rhythmus in den Villancicos de Negros Young zufolge, ähnlich wie die Stereotype über Aussehen, Charakterzüge und Sprache der Schwarzen Menschen, als ein kultureller „marked trait“¹²⁸ behandelt, mithilfe dessen sich die Hegemonen von diesen Subalternen distanzieren können.

Cashner bietet seinerseits einen Denkansatz aus der Sicht der Kompositionsgeschichte, der sich von anachronistischen Perspektiven abgrenzt. In seiner Analyse der *Ensaladilla* – eine größere Form des Villancico – *Al establo más dichoso* (1652) von Juan Gutiérrez de Padilla zeigt Cashner, dass dieses frühneuzeitliche Repertoire durch die einflussreichen neoplatonischen Ideen der Harmonie der Zeit beeinflusst worden sei.¹²⁹ So seien die verschiedenen Figuren der Szene dieses Villancico eine klangliche Inszenierung der verschiedenen ethnischen Gruppen der Stadt Puebla de los Ángeles als Abbildung der Harmonie in der Stadt. Doch Gutiérrez de Padillas Darstellung entspreche dabei seiner hierarchisierten Sicht der ethnischen Gruppen der Stadt, denn der Rhythmus werde als Unterscheidungsmerkmal zwischen allen Mitgliedern verwendet, wobei er die einfacheren Mitglieder der Stadt durch eine Missachtung der Rhythmus- und Prosodieregeln gestalte – die Schwarzen Hirt:innen (und Engel) durch ein polymetrisches Gloria.¹³⁰ So war der Rhythmus laut Cashner für diese spanischen Komponist:innen ein Zeichen der ethnischen Alterität.¹³¹

Auch aus dieser historischen Perspektive heraus kann die Rhythmusgestaltung der ethnischen Villancicos bzw. des Villancico de Negros als ein *Othering* der nicht spanischen Mitglieder der

Kolonialgesellschaft interpretiert werden. Cashners Analyse zeigt, dass Fernández' Nachfolger, der Kantor Gutiérrez de Padilla, eine raffinierte klangliche Darstellung der verschiedenen Gruppen der Gesellschaft von Puebla de los Ángeles entwickelte, mit der er an die Impulse seines Vorgängers anknüpfte. Fernández inszenierte die Schwarze Bevölkerung nicht negativ, ganz im Gegenteil: Die sorgfältige und vielfältige rhythmische Gestaltung seiner Villancicos de Negros erweckt den Eindruck einer positiven Bewertung der Musik der Schwarzen Bevölkerung – letztendlich stellte der Villancico de Negros auch die Möglichkeit dar, tänzerische und profane Rhythmen in der Kirche aufzuführen.

Wichtig bei der Betrachtung der Gestaltung des Rhythmus bei Fernández ist zu erwähnen, dass er, wie viele Komponist:innen des Frühbarocks, dem kompositorischen Prinzip der Textausdeutung (vgl. Abb. 4.1 und 4.2) folgt, wobei der Rhythmus ein wichtiger Parameter der Komposition ist. Der Rhythmus spielt daher auch in anderen Arten von Villancicos eine Rolle, wie in *Toquen as sonajas*¹³² oder *A Belén me llego, tío*,¹³³ bei dem die Textausdeutung des vor Kälte zitternden Jesuskindes rhythmisch durch Synkopen dargestellt wird (vgl. Abb. 4.1). Aus dieser Perspektive könnte auch der Rhythmus der Villancicos de Negros, insbesondere die Sesquialtera eine symbolische Bedeutung tragen: Einerseits könnte die Verwendung der Sesquialtera in den Villancicos de Negros, wie Michel anmerkt, für eine Andeutung der afrikanischen Polyrhythmik stehen, andererseits könnte die im kollektiven Gedächtnis verankerte Verbindung der Sesquialtera mit tanzartigen Rhythmen als Symbol für die als stark körperlich konnotierte Schwarze Bevölkerung dienen.¹³⁴ Diese stereotype Idee eines „unzivilisierten Körpers“¹³⁵ der Schwarzen Menschen konstruiert zugleich implizit das rationale Selbstbild der Spanier:innen.¹³⁶

¹²⁷ Vgl. ebd.

¹²⁸ Young, *Colonial Music*, S. 33. Vgl. außerdem Kapitel 2.3.

¹²⁹ Vgl. Cashner, „Imitating Africans, Listening for Angels“, S. 149.

¹³⁰ Vgl. ebd., S. 149, 156f., 167.

¹³¹ Vgl. ebd., S. 149.

¹³² Vgl. [Fernández], *Archivo musical de la catedral de Oaxaca*, S. 15–20.

¹³³ Vgl. ebd., S. 43–52.

¹³⁴ Vgl. Michel, *Early Music and Latin America*, S. 114f., 153; Brewer-García, *Beyond Babel*, S. 73.

¹³⁵ Im Original: „incivilized body“, Brewer-García, *Beyond Babel*, S. 6.

¹³⁶ Vgl. ebd., S. 52.

Dieses Vorurteil wird zudem in den Villancicos de Negros durch die allgegenwärtige Assoziation der Schwarzen Menschen mit Musik und Tanz bedient. Ein Beispiel dafür stellt auch *Eso rigo re repente* dar, in dem die Gruppe Schwarzer Figuren wiederholt ihre Brüder und Schwestern auffordert, die Trommel zu spielen und zu singen. Der Refrain dieses Villancico stellt zudem, laut mancher Autor:innen, die klangliche Tanzszene einer Zarabanda dar, die sich durch die Verwendung stereotyper afrikanischer – bzw. pseudo-afrikanischer – Schallwörter ergibt.¹³⁷ Die Zarabanda war ein auf einer kulturellen Synthese basierender amerikanischer Tanz, der Ende des 16. Jahrhunderts aufgrund seines ‚unmoralischen‘ Charakters in manchen Orten der iberischen Welt zensiert wurde – er zeichnete sich durch die Abwechslung binärer und ternärer Akzente aus (also durch den von Stevenson bemerkten Metrumwechsel in den von ihm entdeckten Villancicos de Negros).¹³⁸ Die Anspielung auf diesen Tanz könnte hier als ein Bezug zu der aus der Sicht der Spanier:innen der Frühen Neuzeit unmoralische ‚Natur‘¹³⁹ der Schwarzen Menschen gesehen werden, die mit der Vorstellung ihres „unzivilisierten Körpers“ zusammenhängt.¹⁴⁰ Einige Beispiele von Waismans Analyse des Rhythmus von *Eso rigo re repente* werden im Folgenden dargelegt.

5.3 ESO RIGO RE REPENTE – ANALYSE DES RHYTHMUS

Laut Waisman gehört der Rhythmus von *Eso rigo re repente*¹⁴¹ zwar zum charakteristischen Rhythmussystem der spanischen Tradition, allerdings mit sehr interessanten Abweichungen, die er anekdotisch mit Merkmalen der afroamerikani-

schen Musiktraditionen in Verbindung bringt¹⁴² – wäre es möglich, dass sich Fernández durch die Musik der Schwarzen der Stadt Puebla de los Ángeles hat inspirieren lassen? Fernández hatte, wie Waisman behauptet, direkten Kontakt zu Schwarzen Menschen durch seinen Kollegen Juan de Vera.¹⁴³ Besonders zwei Aspekte der Analyse von Waisman erscheinen hier interessant: der Hinweis auf die unregelmäßige bzw. freie Behandlung des Rhythmus in der Einleitung und auf den unkonventionellen Einsatz der Sesquialtera in den *Coplas* (Strophen).

Bezüglich der freien Behandlung des Rhythmus macht Waisman auf den asymmetrischen Aufbau des Achtsilbers des ersten Verses aufmerksam: Die Rhythmen seiner Halbverse würden nicht miteinander korrespondieren. Die zwei Halbverse, die im Prinzip parallele poetische Rhythmen aufweisen, setzen zu unterschiedlichen Zählzeiten der Mensur ein: Der erste Halbvers beginnt nach einer Minima-Pause, während der zweite vorgezogen wird (vgl. Abb. 5.1 mit Übertragung der Minima als Viertel).¹⁴⁴ Dies führt, so Waisman, zur Verlängerung der dritten Silbe des zweiten Halbverses („re repente“) und zu einem Widerspruch zwischen der Prosodie und dem musikalischen Rhythmus.¹⁴⁵ Zudem seien einige Versanfänge der Einleitung vorgezogen, was den Effekt einer prägnanten Synkope schaffen würde (vgl. Abb. 5.2). Dies stellt laut Waisman die größte Abweichung gegenüber der Rhythmusgestaltung in der spanischen Musik dar.

Die Vertonung der *Coplas* weise außerdem eine unkonventionelle Behandlung der Sesquialtera auf. Durch seine Arbeiten über die iberoamerikanische Musik macht Waisman eine interessante Beobachtung: Der Rhythmus nehme durch den Einfluss der achtsilbigen Verse der spanischen Dichtung eine normative rhythmische Konstellation an, die er als „octosílabo hemiólico“¹⁴⁶ (hemiolischen Achtsilber) bezeichnet. Nach Waisman wird die rhythmische Struktur der Sesquialtera unter dem Einfluss des Achtsilbers neu geordnet: Die perfekte Brevis der Sesquialtera (in moderner

¹³⁷ Vgl. Ramírez Uribe, „Sarabanda tengo que tengo...“, S. 68 und Fußnote 156.

¹³⁸ Vgl. Ramírez Uribe, „Sarabanda tengo que tengo...“, S. 67f. Für weitere Informationen zur Geschichte der Zarabanda und zu ihrer Beziehung zur Neuen Welt vgl. Walsdorf, „Die Domestizierung der Sarabanda“.

¹³⁹ Vgl. Brewer-García, *Beyond Babel*, S. 24: „A related connotation sometimes projected onto black men and women in early modern Spanish and Spanish American texts is an association with the devil and threatening sexuality.“

¹⁴⁰ Vgl. ebd., S. 24f.

¹⁴¹ Waismans Analyse basiert auf der Transkription von Morales Abril aus dem Jahr 2013 (vgl. Waisman, *Neglo Celeblamo*, Bd. 2, S. 55).

¹⁴² Vgl. ebd., Bd. 1, S. 115f.

¹⁴³ Vgl. ebd., S. 119.

¹⁴⁴ Vgl. ebd., S. 116. Abb. 5.1 folgt Morales Abriels Übertragung der Minima als Viertelnoten.

¹⁴⁵ Vgl. ebd.

¹⁴⁶ Ebd., S. 151.

Notation ein 3/1- bzw. 3/2-Takt), werde durch das Voranstellen zweier perfekter Semibreven (zweimal 3/2 bzw. 3/4) in zwei Teile gespalten¹⁴⁷ – dies führt zu der von Stevenson bemerkten Abwechslung von binären und ternären Akzenten. In diesem rhythmischen Schema fungiert die letzte Zählzeit der Sesquialtera als Auftakt, also .¹⁴⁸ Dieses Modell des „octosílabo hemiólico“ würde in verschiedenen Varianten und in umgekehrten Reihenfolgen in der spanischen Musik vorkommen.¹⁴⁹ Interessant an den *Coplas* von *Eso rigo re repente* ist, so Waisman, dass ihr Rhythmus nicht diesen Schemata folgt: Nach einem Auftakt von zwei Minimae werden drei aufeinanderfolgende Sesquialtera-Gruppen eingesetzt (Mensur 95–100), gefolgt von einer Reihe unregelmäßiger Rhythmen, die der Prosodie der Verse entgegenstehen (vgl. Abb. 6).¹⁵⁰

Nach diesen disparaten, unregelmäßigen Rhythmuskonstellationen schließt Fernández die *Coplas* mit dem konventionellen Rhythmus eines langen Versendes ab (Semibrevis-Semibrevis, Mensur 101–102 und 110–111, vgl. Abb. 6), eine Lösung, die mit dem vorigen Rhythmus stark kontrastiert. Diese langen Versenden¹⁵¹ lassen einen tadellosen umarmenden Reim deutlich klingen (Guinea/sola/Angola/fea), ein kunstvolles poetisches Mittel, das allerdings mit Sprachstrukturen kontrastiert, die aus Sicht der präskriptiven Grammatik der Sprache der spanischen Hegemonen besonders schrill geklungen haben müssen (vgl. *Copla* 1 in Tab. 1). Es ist nicht schwer sich vorzustellen, wie das damalige spanische Publikum der Kathedrale von Puebla de los Ángeles auf eine derartige Erfindungskraft des Kapellmeisters Fernández reagiert hat. Doch der Humor in diesem Villancico kontrastiert auch mit der Atmosphäre der Angst der Spanier:innen und der gewaltsamen Unterdrückung der Schwarzen Bevölkerung, die wahrscheinlich in der Stadt – und in ganz Neuspanien – zu dieser Zeit herrschte.

6. FAZIT

Die Bedeutung des Villancico de Negros erweist sich durch seine gleichzeitige Zugehörigkeit zur Tradition der Parodie und zum geistlichen Lied als ein hoch komplexer und mehrschichtiger Forschungsgegenstand. Er vermittelt verschiedene konkurrierende und widersprüchliche Vorstellungen über die Identität der Schwarzen Menschen der Frühen Neuzeit, die sich für seine beiden Dimensionen (die didaktische und die komische) als fruchtbar erweisen. In diesem Beitrag wurde diese Komplexität der literarischen, ideen- und sozialgeschichtlichen Aspekte des Villancico de Negros betrachtet. Aus der literarischen Perspektive ist er, wie Waisman signalisiert, zunächst eine musikalisch-literarische Untergattung des Villancico mit zahlreichen intertextuellen Bezügen, die in Verbindung mit der spanischen literarischen Tradition des *Siglo de Oro* – insbesondere mit der Komödie und der Bukolik – zu verstehen ist.

In ihrem post-tridentinischen ideengeschichtlichen Kontext sind die Villancicos von Fernández, wie es Chávez Bárcenas erläutert, Teil einer Gruppe geistlicher Lieder, die zum Zweck hatten, das sinnliche Erleben der geistlichen Dimension – die Idee einer „sacred immanence“ – der Gemeinde der Stadt Puebla de los Ángeles zu fördern. So fungiert die pietätvolle allegorische Darstellung der Figuren der Schwarzen Menschen als rustikale Hirt:innen in diesen Liedern, in Anknüpfung an das mittelalterliche *officium pastorum*, als sinnliche Vergewärtigung der Demut und der Armut Jesu Christi.

Dabei spiegeln Fernández' Villancicos auch die Realität der ethnischen Spannungen und die Atmosphäre der Angst und der Unterdrückung der Stadt wider. Fernández' Villancicos de Negros waren, so wie Chávez Bárcenas es andeutet, zu dieser Zeit der Unruhe und Angst vor einer Revolution der Schwarzen Bevölkerung – die 1612 zu ihrer gewaltsamen Unterdrückung geführt hat – einerseits eine Ermahnung an die Schwarze Bevölkerung, am religiösen Leben teilzunehmen und den Schutz der Kirche zu suchen. Andererseits waren sie auch eine Botschaft an ihre Unterdrücker:innen, diesen Zweck nicht zu verhindern. Fernández' Absicht war es jedoch wahrscheinlich auch, durch den Humor dieser Villancicos die Ängste der Spanier:innen zu beruhigen und damit

¹⁴⁷ Vgl. ebd.

¹⁴⁸ Musikalisches Schema nach Waisman, *Neglo Celeblamo*, Bd. 1, S. 151.

¹⁴⁹ Vgl. ebd., S. 151f.

¹⁵⁰ Vgl. ebd., S. 115.

¹⁵¹ Vgl. ebd., S. 117.

die gewaltsame Unterdrückung der Schwarzen Menschen zu mildern. In diesem Sinn sind diese Villancicos eine erlösende Botschaft. Gleichzeitig sind sie aber auch als indirekte Zeugnisse des Widerstands der Schwarzen Bevölkerung, der im Hintergrund stattfand und von der offiziellen Geschichte nicht aufgezeichnet wurde, zu verstehen – zum Beispiel der Anerkennung eines der ersten freien Territorien in Amerika, nämlich dem unweit von Puebla de los Ángeles gelegenen San Lorenzo de los Negros, gegen das die Stadt in und um 1609 militärische Kämpfe geführt hat.

Doch im Kontext der sozialen Krise trugen diese Villancicos de Negros durch die Vermittlung eines stereotypen Bildes der Schwarzen Menschen als vermeintlich defizitärer Andere auch zur Legitimierung ihrer sozialen Identität als Subalterne und zur impliziten Konstruktion eines Selbstbildes der Spanier:innen als berechnete Hegemonen bei, wie es unter anderem Baker und Michel zeigen. Die Villancicos de Negros von Fernández inszenieren in der Tat die Schwarzen Menschen als nicht ‚schön‘, als geistig und sprachlich inkompetent und von Musik ‚besessen‘. Besonders interessant in dieser Darstellung erweist sich die Funktion des Rhythmus als stilisiertes Klangsymbol der Alterität der Schwarzen Menschen: Der Rhythmus der Villancicos de Negros von Fernández zeichnet sich durch kreative unregelmäßige und interessante rhythmische Gestalten aus, sowie durch die allgegenwärtige Verwendung der Sesquialtera. Die metrische Ambivalenz durch den Einsatz der Sesquialtera könnte, wie Michel erwähnt, als Andeutung auf für die afrikanische Musik typische Polyrhythmen interpretiert werden, durch ihre Verbindung zu spanischen Tanzrhythmen aber auch als Symbol der stereotypen Vorstellung des „unzivilisierten Körpers“ der Schwarzen Menschen in der Frühen Neuzeit.

ABBILDUNGSVERZEICHNIS

Abb 1: Anonym, *Sá aqui turo zente pleta* (1647), Mensur 1–5, Bass 1 mit Incipit, nach: Waisman, *Neglo Celeblamo*, Bd. 2, S. 78. Diese Abbildung ist lizenziert unter einer Creative Commons Namensnennung 4.0 International Lizenz. Der Notensatz erfolgte durch die Redaktion.

Abb. 2: Cashners Darstellung der Sesquialtera, nach: Cashner, „Imitating Africans, Listening for Angels“, S. 154. Mit freundlicher Genehmigung von Andrew Cashner, bearbeitet von der Autorin. Der Notensatz erfolgte durch die Redaktion.

Abb. 3: Fernández, *Andrés, ¿do queda el ganado?*, Fragment in Mensuralnotation mit kolorierter Darstellung der Sesquialtera bzw. Hemiola [= Transkription von: Fernández, Gaspar: *Cancionero de Gaspar Fernandes*, MEX-Oc: Signatur unbekannt, fol. 47], aus: Morales Abril, „El esclavo negro Juan de Vera“, [Version mit farbigen Abbildungen] S. 18. Mit freundlicher Genehmigung von Omar Morales Abril.

Abb. 4.1: Fernández, *A Belén me llevo, tío*, Mensur 25–27 Alto, Tenor 1 und 2. Gestaltung des Rhythmus als Textausdeutung: prägnante Synkopen zum Text „Es [das Christkind] zittert vor Kälte“, nach: [Fernández], *Archivo musical de la catedral de Oaxaca*, S. 46. Mit freundlicher Genehmigung von Aurelio Tello, bearbeitet von der Autorin. Der Notensatz erfolgte durch die Redaktion.

Abb. 4.2: Fernández, *Andrés, ¿do queda el ganado?*, Mensur 74–79, Diskant 1 und 2. Textausdeutung: klangliche Darstellung des absteigenden Fluges des Engels, nach: ebd., S. 287f. Mit freundlicher Genehmigung von Aurelio Tello, bearbeitet von der Autorin. Der Notensatz erfolgte durch die Redaktion.

Abb. 5.1: Fernández, *Eso rigo re repente*, Mensur 1–4, Tenor (halbierte Notenwerte). Asymmetrie der Halbverse des ersten Verses, darüber ihre hypothetische symmetrische Version, nach: Waisman, *Neglo Celeblamo*, Bd. 1, S. 116. Diese Abbildung ist lizenziert unter einer Creative Commons Namensnennung 4.0 International Lizenz, bearbeitet von der Autorin. Der Notensatz erfolgte durch die Redaktion.

Abb. 5.2: Fernández, *Eso rigo re repente*, a) Mensur 5–9 Tenor, b) Mensur 18–22 Tenor, c) Mensur 30–34 Alto 2 (halbierte Notenwerte). Prägnante Synkopen der Versanfänge, nach: ebd. Diese Abbildung ist lizenziert unter einer Creative Commons Namensnennung 4.0 International Lizenz, bearbeitet von der Autorin. Der Notensatz erfolgte durch die Redaktion.

Abb. 6: Fernández, *Eso rigo re repente*, Mensur 94–111. Vergleich der *Coplas* mit einer hypothetischen konventionellen Anwendung der Sesquialtera, nach: ebd., S. 115, ergänzte Zählung der Messuren nach Morales Abrils Transkription in: ebd., B. 2, S. 60f. Diese Abbildung ist lizenziert unter einer Creative Commons Namensnennung 4.0 International Lizenz. Der Notensatz erfolgte durch die Redaktion.

TABELLENVERZEICHNIS

Tab. 1: Fernández, *Eso rigo re repente* (1615). Von der Autorin erstellt. Originaler Text (links) nach Margit Frenk Alatorre, zit. nach: Chávez Bárcenas, *Singing in the City of Angels*, S. 171f. Die freie spanische Fassung (mittig) und die freie deutsche Übersetzung (rechts) stammen von der Autorin. Sie basieren auf Morales Abrils Transkription (in: Waisman, *Neglo Celeblamo*, Bd. 1, S. 113) sowie der Übersetzung ins Englische von Chávez Bárcenas (in: *Singing in the City of Angels*, S. 171f.).

Tab. 2: Fernández, *Andrés, ¿do queda el ganado?* (1610). Von der Autorin erstellt. Originaler Text (links) nach Margit Frenk Alatorre, zit. nach: Chávez Bárcenas, *Singing in the City of Angels*, S. 157f. Die freie spanische Fassung (mittig) und die freie deutsche Übersetzung (rechts) stammen von der Autorin. Sie basieren auf der Übersetzung ins Englische von Chávez Bárcenas (in: ebd., S. 157f.).

LITERATUR- UND QUELLENVERZEICHNIS

PRIMÄRQUELLEN

Covarrubias Orozco, Sebastián de: Art. „Fantasia“, in: *Parte Segvnda Del Tesoro De La Lengva Castellana, O Española*, Madrid: Sanchez [u. a] 1673, fol. 5r, <https://www.digitale-sammlungen.de/view/bsb10929236?page=8%2C9>.

[Fernández, Gaspar]: *Archivo musical de la catedral de Oaxaca: cancionero musical de Gaspar Fernandes, tomo primero* (= Tesoro de la Música Polifónica 10), hrsg. von Aurelio Tello, México: Conaculta, INBA, Cenedim 2001, <http://inbadigital.bellasartes.gob.mx:8080/jspui/handle/11271/830>, letzter Zugriff: 07.03.2025.

Katholisches Bibelwerk (Hrsg.), *Einheitsübersetzung der Heiligen Schrift*, Stuttgart: Katholische Bibelanstalt GmbH 2016.

Wirtschaftskommission für Lateinamerika und die Karibik der Vereinten Nationen: *People of African descent in Latin America and the Caribbean. Developing indicators to measure and counter inequalities*, <https://repositorio.cepal.org/server/api/core/bitstreams/35430043-1685-4c1d-a97d-cf243f5d0138/content>, letzter Zugriff: 20.11.2024.

SEKUNDÄRQUELLEN

Apel, Willi: *Die Notation der polyphonen Musik. 900–1600*, Leipzig: Breitkopf & Härtel 1981.

Baker, Geoff[rey]: *Imposing Harmony: Music and Society in Colonial Cuzco*, Durham: Duke University Press 2008.

Ders.: „Latin American Baroque: performance as a post-colonial act?“, in: *Early Music* 36 (2008), S. 441–448.

Ders.: „The ‚ethnic villancico‘ and racial politics in 17th-century Mexico“, in: *Devotional Music in the Iberian World, 1450–1800. The Villancico and Related Genres*, hrsg. von Tess Knighton und Álvaro Torrente, Aldershot und Burlington: Ashgate 2007, S. 399–408.

Brewer-García, Larissa: *Beyond Babel. Translations of Blackness in Colonial Peru and New Granada*, Cambridge: Cambridge University Press 2020.

Cashner, Andrew A.: „Imitating Africans, Listening for Angels: A Slaveholder’s Fantasy of Social Harmony in an ‚Ethnic Villancico‘ from Colonial Puebla (1652)“, in: *The Journal of Musicology* 38 (2021), S. 141–182.

Chávez Bárcenas, Ileri Elizabeth: *Singing in the City of Angels: Race, Identity, and Devotion in Early Modern Puebla de los Ángeles*, Diss. Princeton Univ. 2018.

Fracchia, Carmen: „La problematización del blanqueamiento visual del cuerpo africano en la España Imperial y en Nueva España“, in: *Revista Chilena de Antropología Visual* 14 (2009), S. 67–82.

Gadamer, Hans-Georg: *Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*, Tübingen: Mohr ³1972.

Gates, Henry Loui Jr.: „Introduction. Balthazar’s Blackness: Equally Noble, Equally Foreign“, in: *Balthazar. A Black African King in Medieval and Renaissance Art*, hrsg. von Kristen Collins und Bryan C. Keene, Los Angeles: J. Paul Getty Museum 2023, S. x–xiii.

Greve, Anna: *Farbe – Macht – Körper. Kritische Weißseinsforschung in der europäischen Kunstgeschichte*, Karlsruhe: KIT Scientific Publishing 2013.

Marín López, Javier: „Performatividades folklorizadas: visiones europeas de las músicas coloniales“, in: *Revista de Musicología* 39 (2016), S. 291–310.

Michel, Melodie: *Early Music and Latin America. Transhistorical Views on the Coloniality of Sound*, Diss. Univ. of California Santa Cruz 2021.

Dies.: „The Iberian Villancico de Negro: Between Parody, Cooptation, and Agency“, in: *MUSICultures* 47 (2020), S. 63–93.

Morales Abril, Omar: „El esclavo negro Juan de Vera: cantor, arpista y compositor de la catedral de Puebla (floreó 1575–1617)“, in: *Música y catedral: nuevos enfoques, viejas temáticas*, hrsg. von Raúl H. Torres Medina, México: Universidad Autónoma de la Ciudad de México 2016, S. 17–44. Mit farbigen Abbildungen aktuell auffindbar unter: <https://www.academia.edu/8116916>, letzter Zugriff: 13.03.2025.

Ders.: „Gaspar Fernández: su vida y obras como testimonio de la cultura musical novohispana a principios del siglo XVII“, in: *Enseñanza y ejercicio de la música en México*, hrsg. von Arturo Camacho Becerra, Mexiko: CIESAS, El Colegio de Jalisco, Universidad de Guadalajara 2013, S. 71–125, aktuell auffindbar unter: <https://www.academia.edu/126885710>, letzter Zugriff: 03.03.2025.

Ders.: „Lokale und auswärtige Musik in Chorbüchern mit polyphoner Musik der Kathedralen von Guatemala und Mexiko“, übs. von Horst Pietschmann, in: *troja. Jahrbuch für Renaissancemusik* 14 (2015), S. 125–155.

Ders.: „Villancicos de remedo en la Nueva España“, in: *Humor, pericia y devoción: villancicos en la Nueva España*, hrsg. von Aurelio Tello, Mexiko: CIESAS 2013, S. 11–38, aktuell auffindbar unter: <https://www.academia.edu/5490673>, letzter Zugriff: 03.03.2025.

Ortiz, Mario A.: „Villancicos De Negrilla: Imaginando Al Sujeto Afro-Colonial“, in: *Calíope. Journal of the Society for Renaissance and Baroque Hispanic Poetry* 11/2 (2005), S. 125–137.

Ramírez Uribe, Claudio: „Villancicos guineos, miradas imaginarias. Expresiones afrodescendientes en el México novohispano“, in: *Música Oral del Sur* 17 (2020), S. 323–358.

Ders.: „Sarabanda tengo que tengo... Evidencias de prácticas religiosas bantú en un villancico en la catedral de Puebla del siglo XVII“, in: *Estudios de Historia Novohispana* 66 (2022), S. 47–79.

Serna y H., Juan M. de la: „La rebelión de negros de 1612 en la Ciudad de México“, in: *Archipiélago. Revista Cultural de Nuestra América* 28/112 (2021), S. 49–53.

Sierra Silva, Pablo Miguel: *Urban Slavery in Colonial Mexico. Puebla de los Ángeles, 1531–1706*, Cambridge: Cambridge University Press 2018.

Stevenson, Robert: „Sub-Saharan Impact on Western Music (to 1800)“, in: *Inter-American Music Review* 12/1 (1991), S. 101–118.

Suárez Garzón, Andrés Camilo: „Fiesta, libertad e igualdad en los villancicos de negros en la época colonial durante la noche de navidad“, in: *Goliardos. Revista estudiantil de Investigaciones Históricas* 21 (2017), S. 34–41.

Tardieu, Jean-Pierre: *Resistencia de los negros en el virreinato de México (siglos XVI–XVII)*, Madrid und Frankfurt a. M.: Iberoamericana und Vervuert 2017.

Torrente, Álvaro: „Tonos, bailes y guitarras: la música en los ámbitos privados“, in: *Historia de la música en España e Hispanoamérica*, Bd. 3: *La música en el siglo XVII*, hrsg. von dems., Madrid: Fondo de Cultura Económica 2016, S. 193–276.

Waisman, Leonardo J.: *Neglo Celeblamo, Pañolo Burlamo. La Negrilla en España y en América*, 2022, aktuell auffindbar unter: <https://www.academia.edu/66711679> [Bd. 1], <https://www.academia.edu/66713100> [Bd. 2], <https://www.academia.edu/66711680> [Bd. 3], letzter Zugriff: 03.03.2025.

Walsdorf, Hanna: „Die Domestizierung der Sarabande. Ursprungsnarrative eines höfischen Tanzes in der Frühen Neuzeit“, in: *troja. Jahrbuch für Renaissancemusik* 14 (2015), S. 69–93.

Young, Kydalla Etheyo: *Colonial Music, Confraternities, and Power in the Archdiocese of Lima*, Diss. Univ. of Illinois Urbana-Champaign 2010.

LEXIKONARTIKEL

Haas, Max u. a.: Art. „Notation“, in: *MGG Online*, 2016, <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/532475>.

Schriftleitung, Art. „Fernandes, Gaspar“, in: *MGG Online*, 2016, <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/534796>.

INTERNETSEITEN

„Othering“, <https://vielfalt.uni-koeln.de/antidiskriminierung/glossar-diskriminierung-rassismuskritik/othering>, Universität zu Köln, letzter Zugriff: 03.10.2024.

ANHANG

Bass 1

Abb. 1: Anonym, *Sá a qui turo zente pleta* (1647), Mensur 1–5, Bass 1 mit Incipit.

Abb. 2: Cashners Darstellung der Sesquialtera.



Abb. 3: Fernández, Andrés, *¿do queda el ganado?*, Fragment in Mensuralnotation mit kolorierter Darstellung der Sesquialtera bzw. Hemiola.

Abb. 4.1: Fernández, *A Belén me llevo, tío*, Mensur 25–27 Alto, Tenor 1 und 2. Gestaltung des Rhythmus als Textausdeutung: prägnante Synkopen zum Text „[das Christkind] zittert vor Kälte“.

Abb. 4.2: Fernández, *Andrés, ¿do queda el ganado?*, Mensur 74–79, Diskant 1 und 2. Textausdeutung: klangliche Darstellung des absteigenden Fluges des Engels.

Abb. 5.1: Fernández, *Eso rigo re repente*, Mensur 1–4, Tenor (halbierte Notenwerte). Asymmetrie der Halbverse des ersten Verses, darüber ihre hypothetische symmetrische Version.

Abb. 5.2: Fernández, *Eso rigo re repente*, a) Mensur 5–9 Tenor, b) Mensur 18–22 Tenor, c) Mensur 30–34 Alto 2 (halbierte Notenwerte). Prägnante Synkopen der Versanfänge.

Abb. 6: Fernández, *Eso rigo re repente*, Mensur 94–111. Vergleich der *Coplas* mit einer hypothetischen konventionellen Anwendung der Sesquialtera.

Originaler Text	Freie spanische Fassung ¹⁵²	Freie deutsche Übersetzung
<p>Estribillo</p> <p>- Eso rigo re repente: juro a que se niyo siquito, que, aunque nace poco branquito, turu samo noso parente: no tememo branco gente. - Tente, primo, tendecaba. - Husihé, husihá, parecía. - Toca, negriyo, tamboritiyo, Canta, parente: Sarabanda, tenge que tenge. Sumbacasú, cucumbé, cucumbé. Ese noche branco seremo: ¡o, Jesús, qué risa tenemo!, ¡o, qué risa, santo Tomé!</p> <p>Copla 1 A1/A2/T</p> <p>- Vamo, negro da Guinea, a lo pesebrito sola,¹⁵³ no vamo negro de Angola,¹⁵⁴ que sa turu negro fea. Queremo que niño vea negro puliro y galano, que como sa noso hermano, tenemo za fantasía. - Toca viyano y follía, baylaremos alegremente:</p>	<p>[Estribillo]</p> <p>Esto digo de repente: juro que aunque este niño chiquito nació un poco blanquito de todos es nuestro pariente. No tenemos gente blanca... ¡Detente, primo, detente calla! Husia husia parecía. ¡Toca, negrilla, el tamborcillo! ¡Cantad, parientes! Sarabanda tengue que tengue. Sumbacasú cucumbé. Esta noche blancos seremos, oh, Jesús, ¡qué risa tenemos! ¡Oh, qué risa, Santo Tomás!</p> <p>Coplas</p> <p>1. Vamos, negros de Guinea solos al pesebrito no vamos con los negros de Angola porque son todos negros feos. 2. Queremos que el Niño vea a los negros pulidos y galanos, como ahora somos hermanos tenemos tal fantasía. ¡Toca villano y follía, y bailaremos alegremente! ¡Tocad, parientes!</p>	<p>[Refrain]</p> <p>So sage ich aus heiterem Himmel: Ich schwöre, dass, obwohl dieser kleine Junge ein wenig weiß geboren wurde, ist er mit uns allen verwandt. Wir haben keine weißen Menschen... Hör auf, Cousin, hör auf, sei still! Husia husia parecía.¹⁵⁵ Spiele, kleiner Schwarzer, die kleine Trommel! Singt, Brüder und Schwestern! Sarabanda tengue que tengue. Sumbacasú cucumbé.¹⁵⁶ Heute Abend werden wir weiß sein, Oh, Jesus, wie wir lachen! Oh, welch ein Lachen, Heiliger Thomas!¹⁵⁷</p> <p>Strophen</p> <p>1. Lasst uns, Schwarze aus Guinea allein zum Krippelein gehen lasst uns nicht mit den Schwarzen aus Angola gehen denn sie sind alle hässliche Schwarze. 2. Wir wollen, dass das Kind die gepflegten und hübschen Schwarzen sieht, wie wir jetzt Bruder sind, haben wir eine solche Fantasie.¹⁵⁸ Spielt den Villano und die Folia, und wir werden fröhlich tanzen! Spielt, Brüder und Schwestern!</p>

¹⁵² Das Manuskript ist an einigen Stellen beschädigt und schwer zu lesen. Daher gibt es Abweichungen zwischen Frenk Alatorres Transkription (vgl. Chávez Bárcenas, *Singing in the City of Angels*, S. 171f.) und Morales Abrils (vgl. Waisman, *Neglo Celeblamo*, Bd. 1, S. 113). Die freie spanische Fassung sowie deren freie deutsche Übersetzung stammen von der Autorin und basieren auf Morales Abrils Transkription sowie der Übersetzung ins Englische von Chávez Bárcenas (vgl. Chávez Bárcenas, *Singing in the City of Angels*, S. 171f.).

¹⁵³ „sola“, feminin Singular, statt „solos“, maskulin Plural.

¹⁵⁴ „no vamo negro de Angola“ statt „no vamos con los negros de Angola“, also ohne die Präposition „con“ und „negro“ im Singular statt Plural.

¹⁵⁵ Laut Waisman haben diese Wörter einen Bezug zu Lope de Vega (wahrscheinlich zur Komödie *La dama boba*) und werden auch als Tanzname in einem Villancico von Juan de Cascante verwendet (vgl. Waisman, *Neglo Celeblamo*, Bd. 1, S. 114f.).

¹⁵⁶ Diese stereotyp afrikanisch klingenden Schallwörter nehmen laut Ramírez Uribe Bezug auf reale Wörter, z. B. auf die Tänze Zarabanda und Paracumbé (vgl. Ramírez Uribe, „Sarabanda tenge que tenge...“, S. 66ff.). Für weitere Hypothesen in Bezug auf Wörter afrikanischer Sprachen vgl. ebd., S. 69–72.

¹⁵⁷ Die Insel São Tomé e Príncipe, benannt nach dem Heiligen Thomas, liegt im Golf von Guinea und war zu dieser Zeit eine wichtige Kolonie Portugals. Menschen vom afrikanischen Kontinent wurden dorthin verschleppt und versklavt. Sie wurde auch als eine Zwischenstation auf der transatlantischen Route des Menschenhandels zum Zweck der Sklaverei genutzt (vgl. Ramírez Uribe, „Sarabanda tenge que tenge...“, S. 64f.).

¹⁵⁸ Vgl. Covarrubias Orozco, Art. „Fantasia“: „FANTASIA bedeutet gemeinhin eine eitle Anmaßung, die sich der eitle, philautische und selbstverliebte Mensch über sich ausdenkt. Fantasia de negro, weil Schwarze gern galant sind, obwohl sie sich mit allem zufriedengeben, und wenn man sie begünstigt, sind sie sehr anmaßend“. Freie Übersetzung der Autorin mithilfe von DeepL.com. Im Original: „FANTASIA, comunmente significa vna presumpcion vana, que concibe de sí el vanaglorioso, philautico, y enamorado de sí mesmo. Fantasia de negro, porque los negros son amigos de andar galanes, aunque con qualquiera cosa se contentan, y siendo favorecidos toman gran presumpcion.“

<p>Estribillo</p> <p>Copla 2 - Gargantiya re granate yebamo a lo siquitiyo, manteýya, rebocico, comfit, curubacate, [... ...] de curiate, faxuela, guante, camissa, capisaýta de frisa, cañutiyo de tabaco. - Toca preso, pero Beyaco guitarría alegremente, canta, parente:</p> <p>Estribillo</p>	<p>[Estribillo]</p> <p>[Coplas] 3. Un collar de granate llevamos al niño mantequilla, un mantoncillo, confitería, curubacate. 4. [Un sombrero] de curiate, pañal, guantes, camisa, bata de lana, canutillo de tabaco. ¡Toca rápido, pero bonito la guitarrilla alegremente! ¡Tocad, parientes!</p> <p>[Estribillo]</p>	<p>[Refrain]</p> <p>[Strophen] 3. Eine Halskette aus Granat bringen wir dem Kind Butter, ein Tüchlein, Süßigkeiten, curubacate. 4. [Einen Hut] aus Curiate[?], eine Windel, Handschuhe, ein Hemd, wollene Morgenmäntelchen, eine Tabakrolle.¹⁵⁹ Spielt schnell, aber schön die Gitarre fröhlich! Spielt, Brüder und Schwestern!</p> <p>[Refrain]</p>
---	---	--

Tab. 1: Fernández, *Eso rigo re repente* (1615).

Originaler Text	Eine spanische Fassung ¹⁶⁰	Freie deutsche Übersetzung
<p>Estribillo - Andrés, ¿do queda el ganado? - Pu ru cieto que no lo sé, que se apantaro, bona fe. - ¿Y por qué? - Dizque viro un angelito, bolandito, y cantava tan bonito, y deciva lo patocito que Jesucrito aquesta noche nacé, y se apantaro, bona fe.</p> <p>Copla sola Lo ganaro sapanló; lu pasore sa anbobaro, turu lexu lu ganaro y solo me quera yo. Yo, pobre neglo pastó, supantarco me quedé.</p> <p>Estribillo</p>	<p>Estribillo - Andrés, ¿Dónde está el ganado? - La verdad es que no lo sé, se asustaron, créame. - ¿Pero por qué? - Dizque vino un angelito, volando, y cantaba tan bonito, y les decía a los pastorcitos que Jesucristo ha nacido esta noche y se asustaron, créame.</p> <p>Copla sola El ganado se asustó; los pastores se embobaron, todos dejaron su ganado y me quedé yo solo. Yo, pobre pastor negro, [aunque] asustado me quedé.</p> <p>Estribillo</p>	<p>Refrain - Andrés, wo ist das Vieh? - Die Wahrheit ist, ich weiß es nicht, es hat sich erschreckt, glauben Sie mir. - Aber warum? - Angeblich kam ein Engelchen herunter, fliegend, und es sang so schön, und es sagte dem kleinen Hirten, dass Jesus Christus heute Nacht geboren wurde, und es hat sich erschreckt, glauben Sie mir.</p> <p>Alleinstehende Strophe Das Vieh hat sich erschreckt; die Hirten waren verblüfft, alle ließen ihr Vieh allein und ich wurde alleingelassen. Ich, armer Schwarze Hirte, [obwohl] erschrocken, bin geblieben.¹⁶¹</p> <p>Refrain</p>

Tab. 2: Fernández, *Andrés, ¿do queda el ganado?* (1610)¹⁶²

¹⁵⁹ Waismans Arbeit zeigt, dass die Geschenkliste in Villancicos de Negros ein Topos war, der an die Tradition der rustikalen Pastorale anknüpfte, wobei die Geschenke in vielen Fällen der amerikanischen Villancicos de Negros typische Waren der Neuen Welt waren (vgl. Waisman, *Neglo Celeblamo*, Bd. 1, S. 65ff.).

¹⁶⁰ Die freie spanische Fassung sowie deren freie deutsche Übersetzung stammen von der Autorin und basieren auf der Übersetzung ins Englische von Chávez Bárcenas (vgl. Chávez Bárcenas, *Singing in the City of Angels*, S. 157f.).

¹⁶¹ Die letzten zwei Verse der Strophe weisen laut Konkordanz eine Korrespondenz mit einer weiteren Sammlung von Liedtexten auf: US-BEB: BANC MS UCB 143 v.153. Dort lauten die entsprechenden Verse „Tanto lumbre paresió, / que luego me sopanté“ (vgl. ebd., S. 157, Fußnote 38; Waisman, *Neglo Celeblamo*, Bd. 1, S. 177).

¹⁶² Waisman deutet auf eine mögliche Verwandtschaft dieses Textes mit Juan del Encinas *Dime, zagal, qué has havido que vienes despavorido* hin. Drei Elemente haben sie gemeinsam: den Topos der pastoralen Welt, das Motiv der Angst der Hirt:innen vor der Erscheinung der Engel und den Verlust des Viehs (vgl. ebd., S. 97f.). Es könnte sich also um eine kurze Adaption des Gedichts von Encina handeln.

DIE GENERALBASSDIDAKTIK IN DER *PARTITURA-*TRADITION. DIDAKTISCHE ANALYSE UND KOMMENTAR DER ACHT *EXERCITIA* VON JOHANN BAPTIST SAMBER

VON LUIS CUYPERS

ABSTRACT

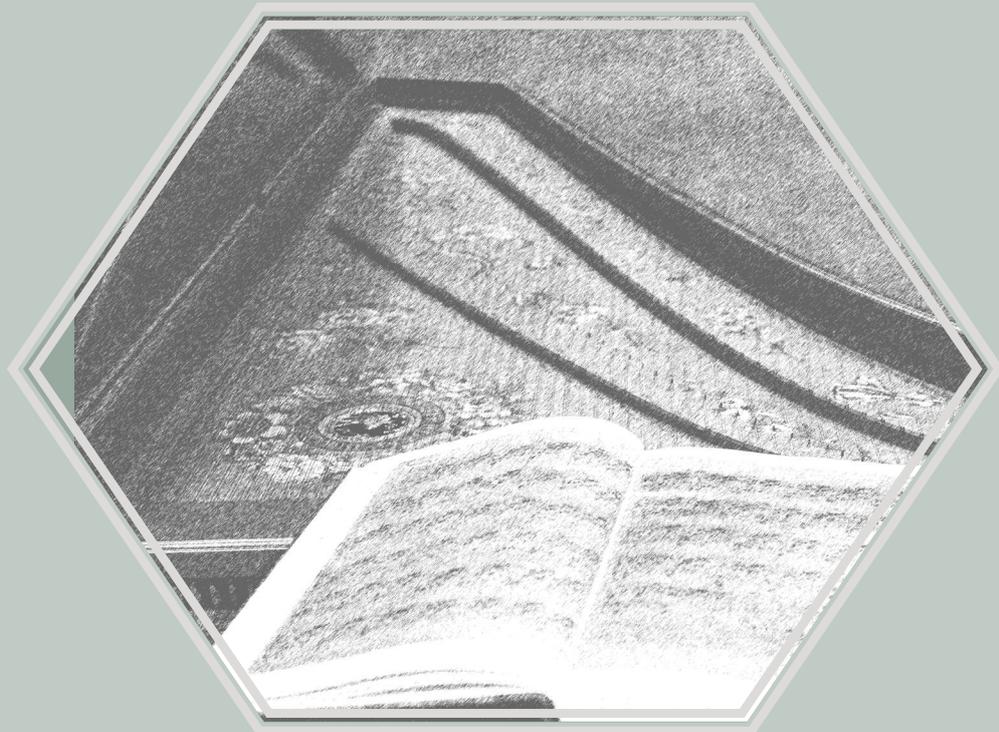
Zwischen 1704 und 1710 veröffentlichte Johann Baptist Samber, damals Domorganist in Salzburg, drei musiktheoretische Traktate. Diese stellen eine schriftliche Fixierung sowohl seiner eigenen Ausbildung innerhalb einer ausgeprägten Tradition als auch seiner Lehrtätigkeit am Salzburger Kapellhaus dar. Die als *Exercitia* betitelten Generalbassübungen Sambers werden in dieser Arbeit als Kulminationspunkt seiner gesamten Generalbasslehre betrachtet und so als didaktisches Mittel analysiert. Diese Analyse zeigt, dass Sambers Generalbasslehre einen wichtigen Beitrag zur Musiktheoriegeschichte darstellt, da sie sowohl eine detaillierte Darstellung von Bassfortschreitungen als auch eine systematische Didaktik für Anfänger:innen bietet. Diese Arbeit versteht sich als Beitrag zur musiktheoretischen Forschung, indem sie historische Lehrmethoden für die Gegenwart aufarbeitet. Zu diesem Zweck liefert die Arbeit eine kommentierte Edition der *Exercitia* und positioniert sie so als wertvolle Quelle der Musiktheoriegeschichte.

LUIS CUYPERS

Luis Cuypers studiert im Master of Arts an der Folkwang Universität der Künste in Essen Musikwissenschaft mit künstlerischem Hauptfach Musiktheorie. Dort ist er seit 2022 als Wissenschaftliche Hilfskraft am Lehrstuhl für historische Musikwissenschaft angestellt, seit dem Wintersemester 2024/25 zusätzlich als Tutor für die Vorlesung „Musikgeschichte im Überblick“. Bereits seit seinem Bachelorstudium ist er Stipendiat im Cusanuswerk, dem Begabtenförderungswerk der deutschen Bischofskonferenz. In der Zeit von 2020 bis 2023 war er Mitglied im Vorstand des Dachverbands der Studierenden der Musikwissenschaft e. V. (DVSM). Seine Forschungsinteressen liegen in den Bereichen Geschichte der Musiktheorie, katholische Kirchenmusik und Musik des Mittelalters. Eine Publikation zur Terminologie des Kirchenschlusses im 19. Jahrhundert in der Reihe Folkwang Studien ist in Vorbereitung.

Zu seiner Einreichung bei StiMMe sagt Luis:

„Mich begeistert vor allem die Themenoffenheit des StiMMe-Magazins, denn sie ermöglicht es den Studierenden, eigene fachliche Schwerpunkte zu setzen, Expertise in selbstgewählten Bereichen aufzubauen und weniger beachtete Themen in den musikwissenschaftlichen Diskurs einzubringen.“



1. EINLEITUNG

In den Jahren zwischen 1704 und 1710 veröffentlichte der Salzburger Domorganist Johann Baptist Samber drei musiktheoretische Traktate.¹ Als Lehrer am Kapellhaus zu Salzburg unterrichtete er nach eigenen Angaben bis zu 300 Personen² – mit hoher Wahrscheinlichkeit sind die Lehrwerke in diesen Unterrichtskontext einzuordnen und belegen eine Verschriftlichung seiner „eigenen Vorstellungen von Musikausbildung und Praxis [...], basierend auf der Überlieferung [seiner] [...] eigenen Ausbildung.“³ Sie sind in der musikwissenschaftlichen und -theoretischen Forschung lange Zeit nur wenig beachtet worden, bis Hellmut Federhofer in seinem Artikel „Ein Salzburger Theoretikerkreis“ 1964 eine Darstellung des Lehrwerks und seines geografischen und theoriegeschichtlichen Kontexts lieferte.⁴ Diese Darstellung war mit einer Wertung des Lehrwerks verbunden, in der Samber zum einen als nicht originell, zum anderen jedoch als der bedeutendste österreichische Musiktheoretiker des 18. Jahrhunderts bezeichnet wird.⁵ Seit der Veröffentlichung von Federhofers Artikel ist in der musiktheoretischen Forschung der Ansatz erstarkt, „die Systematik historischer Quellen fruchtbar zu machen“.⁶ In der vorliegenden Arbeit soll anhand einer Analyse der Generalbassübungen, die Samber in seinem zweiten Lehrwerk *Continuatio Ad Manuductionem Organicam* veröffentlicht und als *Exercitia* betitelt hat, gezeigt werden, wie seine Lehre aus heutiger Sicht als wertvoller Beitrag zur Geschichte der Musiktheorie gesehen werden kann. Hierfür werden die *Exercitia* im Kontext seiner gesamten Generalbasslehre einerseits sowie als Beitrag zu einer über weite Zeiträume fortgeführten Tradition von

musiktheoretischem und -praktischem Unterricht andererseits betrachtet.

Die Kontextualisierung der *Exercitia* innerhalb der Generalbasslehre Sambers erfolgt durch die Besprechung relevanter Abteilungen der Lehrwerke *Manuductio ad organum* und *Continuatio Ad Manuductionem Organicam*. Daraufhin werden die *Exercitia* in einer Analyse auf ihre Vermittlungsziele innerhalb eines didaktischen Ablaufs hin untersucht. Dieses Konzept einer didaktischen Analyse orientiert sich an der Strukturanalyse des Unterrichts, wie sie in der lerntheoretischen Didaktik praktiziert wird.⁷ Dabei werden als erste Ebene didaktischer Reflexion die „Entscheidungsfelder des Lehrers“ Intentionalität, Thematik, Methodik und Medienauswahl untersucht.⁸ Die hier entworfene didaktische Analyse der *Exercitia* soll unter der Prämisse, dass sich didaktische Entscheidungsfelder von Samber aus dem Quellenmaterial seiner Lehrwerke rekonstruieren lassen, die lerntheoretische Strukturanalyse mit der musikalischen Analyse verbinden.

Sambers Lehrwerk steht in der sogenannten *Partitura*-Tradition, welche in der bisherigen Forschung als eine lokale Ausprägung didaktischer Tendenzen verstanden wird. Die prominenteste lokale Ausprägung dieser Tendenzen ist die italienische *Partimento*-Tradition.⁹ Als zentrales didaktisches Mittel verbindet beide Traditionen der Generalbass.¹⁰ Alternativ wird die *Partitura*-Tradition auch als *Fundamenta*-Tradition bezeichnet, da eine beträchtliche Anzahl von Traktaten dieser Tradition das Wort *Fundamenta* oder Formen desselben Wortstammes im Titel tragen.¹¹ Unabhängig davon, welche Bezeichnung man verwendet, ist jedoch festzuhalten, dass – ebenso wie in der *Partimento*-Tradition – innerhalb einer fast dynastischen Linie von Lehrenden-Studierenden-Verhältnissen eine konsistente Auffassung

¹ Diese sind die *Manuductio ad organum* (1704), die *Continuatio Ad Manuductionem Organicam* (1707) und die *Elucidatio musicae choralis* (1710). Die als letztes erschienene *Elucidatio* behandelt den einstimmigen Kirchengesang und enthält keine Hinweise zum Generalbassspiel. Da der vorliegende Beitrag auf die Generalbassdidaktik Sambers fokussiert ist, wird die *Elucidatio* im Folgenden keine Rolle spielen.

² Vgl. Samber, *Manuductio ad organum*, Vorwort „Ad Lectorem Philomusum“.

³ Vedder, „17. Jahrhundert: Varianten musikalischen Lehrens und Lernens“, S. 163.

⁴ Vgl. Federhofer, „Ein Salzburger Theoretikerkreis“, S. 52.

⁵ Vgl. ebd., S. 79.

⁶ Menke, „Historisch-systematische Überlegungen zur Sequenz seit 1600“, S. 110.

⁷ Vgl. Blankertz, *Theorien und Modelle der Didaktik*, S. 101–106.

⁸ Vgl. ebd., S. 102.

⁹ Die *Partimento*-Tradition wurde im musiktheoretischen Diskurs jüngerer Zeit ausgiebig erforscht und als bedeutende Bewegung der Musikgeschichte etabliert. Die Beobachtungen der vorliegenden Arbeit orientieren sich an der Forschung auf diesem Gebiet und die *Partimento*-Tradition dient daher als wichtige Vergleichsgröße für die *Partitura*-Tradition. Zur Forschung über die *Partimento*-Tradition vgl. u. a. Sanguinetti, *The art of partimento*.

¹⁰ Vgl. Diergarten, „Beyond ‚Harmony‘“, S. 59.

¹¹ Vgl. Christensen, „Fundamenta Partiturae“, eine Aufzählung der besagten Titel findet sich auf S. 26f.

musiktheoretischer Inhalte tradiert wird.¹² Samber spielt in dieser Überlieferungslinie eine zentrale Rolle, da er Schüler Andreas Hofers und Georg Muffats wie auch Lehrer von Matthäus Gugl war.¹³

Um 1700 vollzieht sich im deutschsprachigen Raum ein musiktheoretischer Paradigmenwechsel, für den Andreas Werckmeister und Friedrich Erhardt Niedt von zentraler Bedeutung waren.¹⁴ Niedts *Musicalische Handleitung* von 1700 gilt als das erste deutschsprachige Traktat, in dem die traditionelle Bevorzugung des Kontrapunkts hinter die Betrachtung des Generalbasses als Grundlage des Komponierens zurücktritt.¹⁵ Doch auch Sambers Unterricht lässt sich in direkten Bezug zu diesem Paradigmenwechsel stellen, denn nicht nur sein Instrumentalunterricht, sondern auch sein Kompositionsunterricht „fußte nahezu ausschließlich auf dem Generalbass“.¹⁶ Dies ist einerseits ein zentraler Aspekt der *Partitura*-Tradition, denn ein Grund für die wiederholte Verwendung des Wortes *Fundamenta* liegt darin, dass der Generalbass als die ideale Vorbereitung zur Komposition verstanden wird.¹⁷ Zum anderen stellt Samber in dieser Hinsicht eine Besonderheit innerhalb der Traditionslinie dar, denn die Verbindung zwischen Generalbass und Komposition ist bei keinem seiner direkten Nachfolger so ausgeprägt zu finden.¹⁸

Das konkrete didaktische Vorgehen Sambers ist damit ein lohnender Untersuchungsgegenstand für diese Arbeit. Auch Jürgen Trinkewitz sieht die Unterrichtsmethodik Sambers klar innerhalb des Paradigmenwechsels zwischen dem 17. und 18. Jahrhundert und vergleicht sie ebenfalls mit der Methodik Niedts. Er kommt jedoch zu dem Schluss, dass sich bei Samber eine konkrete Unterrichtsmethode nicht rekonstruieren lasse.¹⁹ Auch Federhofer fasst die Generalbasslehre Sambers nur kurz zusammen: „[D]er erste Teil [behandelt] die Intervalle und deren Verbindung zu Akkorden, der zweite die Aussetzung systematisch angeordneter Baßfortschreitungen“.²⁰ Federhofer lässt

dabei die *Exercitia*, die in ihrem Umfang keinen kleinen Teil der Generalbasslehre ausmachen, außer Acht.

In der vorliegenden Arbeit sollen deshalb die *Exercitia* als zentraler Gegenstand der Generalbasslehre von Samber kontextualisiert und analysiert werden. Sie sind als konkrete musikalische Übungsstücke den italienischen *Partimenti* nicht unähnlich – ihre didaktische Verwendung kann als Verbindung zwischen der *Partimento*- und der *Partitura*-Tradition gesehen werden.²¹ Gerade deshalb ist es wichtig, ihre Analyse mit Blick auf die gesamte Generalbasslehre Sambers zu kontextualisieren. Als Kontext für Sambers Lehrwerk wiederum dienen sowohl die Traktate seines Lehrers Muffat und seines Schülers Gugl als auch der *Tractatus compositionis augmentatus* von Christoph Bernhard. Dass Samber das letztgenannte Traktat gekannt hat, kann als gesichert gelten,²² nicht zuletzt durch die Tatsache, dass weite Teile von Sambers Kompositionslehre diesem *Tractatus* direkt nachempfunden sind.²³ Besonders wichtig für eine Kontextualisierung der *Exercitia* innerhalb Sambers Generalbasslehre ist der Umstand, dass das Lehrwerk „vor allem als Einführung junger Organisten“²⁴ und damit explizit für Anfänger:innen gedacht ist. Dies verbalisiert Samber besonders deutlich auf dem Titelblatt der *Manuductio* mit der Beschreibung des Werks als „[d]enen Anfangenden zu sondern Nutz und Ergötzung“.²⁵ Viele daraus resultierende Aspekte der Didaktik könnte man mit Federhofer als weitschweifige und unnötige Darstellung „elementare[r] Schulbeispiele“²⁶ begreifen. Viel lohnenswerter ist es jedoch, darin vor allem ein „Streben nach Gründlichkeit“²⁷ zu sehen und Sambers Generalbassdidaktik, mit den *Exercitia* im Zentrum, als erkenntnisbringendes Zeugnis seiner Zeit zu rekonstruieren. Dieser Aufgabe widmet sich die vorliegende Analyse der *Exercitia* von Samber. Dabei werden die *Exercitia* zum ersten Mal in einer analytisch kommentierten Edition präsentiert.

¹² Vgl. Diergarten, „Beyond ‚Harmony‘“, S. 62.

¹³ Vgl. Federhofer, „Ein Salzburger Theoretikerkreis“, S. 51.

¹⁴ Vgl. Remeš, *Thoroughbass, Chorale and Fugue*, S. 42.

¹⁵ Vgl. Rose, „Niedt. Musicalische Handleitung“, S. 347.

¹⁶ Trinkewitz, „Nachwort“, S. IV.

¹⁷ Vgl. Christensen, „Fundamenta Partiturae“, S. 31.

¹⁸ Vgl. Federhofer, „Ein Salzburger Theoretikerkreis“, S. 52f.

¹⁹ Vgl. Trinkewitz, „Nachwort“, S. IVf.

²⁰ Federhofer, „Ein Salzburger Theoretikerkreis“, S. 61.

²¹ Vgl. Diergarten, „Beyond ‚Harmony‘“, S. 62.

²² Vgl. Gerlich, „Bernhard. Tractatus compositionis augmentatus“, S. 58.

²³ Vgl. Federhofer, „Ein Salzburger Theoretikerkreis“, S. 69.

²⁴ Boomgarden, „Musiktheorie in Salzburg“, S. 60.

²⁵ Samber, *Manuductio ad organum*, Titelblatt.

²⁶ Federhofer, „Ein Salzburger Theoretikerkreis“, S. 64.

²⁷ Boomgarden, „Musiktheorie in Salzburg“, S. 65.

2. GENERALBASSDIDAKTIK

Der eigentliche Beginn der Generalbasslehre findet sich erst in der vierten Abteilung der *Manuductio*. Die drei vorhergehenden Abteilungen erklären Voraussetzungen, die ein:e Anfänger:in in der didaktischen Konzeption Sambers vor dem Erlernen des Generalbassspiels gemeistert haben sollte: Die erste Abteilung behandelt die fundamentale Musiklehre, also das Notenlesen im Liniensystem und die rhythmischen Grundlagen in Form von Mensur und Notenwert. Die zweite Abteilung behandelt die Solmisation als Grundfähigkeit der musikalischen Singkunst. Die dritte Abteilung stellt dann grundlegende Fragen der Spieltechnik in Form von Fingersatz und Verzierungen vor.

Unter den Abteilungen vor der Generalbasslehre nimmt die zweite Abteilung mit der Unterweisung in der Singkunst und der Solmisation den größten Umfang ein. Diese hält sich in der *Partitura*-Tradition als didaktisches Mittel deutlich länger als der theoriegeschichtliche Kontext rund um die Kontroverse zwischen Johann Mattheson und Johann Joseph Fux vermuten lässt.²⁸ Für Samber ist die Solmisation eine wichtige Voraussetzung zur Generalbasslehre. Als Voraussetzung wird sie daran erkennbar, dass er die Solmisation auch in der Generalbasslehre als Mittel einsetzt, bspw. zur Bestimmung seiner Intervallspezies. Dies konstatiert Samber, wenn er schreibt: „Weilen aber derjenige / so verlangt den *General- oder Orgl=Bass* zu erlernen / nicht allein die *Solmisation* deß *Ordinarij-Discant*, sondern auch deß *Alt, Tenor* und *Bass*, verstehen muß“.²⁹ Zum anderen zeigt sich bei Betrachtung der Unterweisung in der Solmisation schon grundlegend das Modell einer Abfolge von didaktischen Schritten, nach welchen Samber vorgeht. Im Sinne des in der Einleitung skizzierten Vorhabens einer didaktischen Analyse spiegelt die Abfolge das Entscheidungsfeld der Methodik wider. In ihr beantwortet Samber die didaktische Grundfrage „Wie soll

gelernt werden?“.³⁰ Die Abfolge stellt sich wie folgt dar: Nachdem die Solmisation schriftlich hergeleitet und erklärt wurde, werden systematisch und kleinschrittig Vokabeln der Solmisation in Form von auf- und absteigenden Skalen vorgestellt.³¹ Diese sind jeweils durch ein Intervall begrenzt (fortschreitend vom Einklang bis zur Oktave)³² und es werden alle Arten präsentiert, ein Intervall zu solmisieren. Dabei werden alle Vokabeln als reine Abfolge von Semibreven notiert. Erst nachdem die Möglichkeiten der Solmisation von Intervallen so vollständig dargestellt wurden, folgen „durch unterschiedliche Geltung der Noten / auch der Punkten / Pausen und andern *Musicalischen* Zeichen etliche *Exercitia*.“³³ Innerhalb des didaktischen Ablaufs dieses Kapitels erfüllen demnach die als *Exercitia* bezeichneten Übungen den Zweck einer Steigerung der Komplexität durch rhythmische Diminution.

Diese Abfolge didaktischer Schritte (Erklärungen an rhythmisch einheitlichen Beispielen, gefolgt von Übungen mit zunehmender rhythmischer Komplexität) wird nicht nur in den nachfolgenden Abschnitten der Abteilung zur Singkunst wiederholt, sondern findet sich in dieser Form auch in Sambers Generalbassdidaktik wieder. Die folgenden Kapitel der vorliegenden Arbeit werden die einzelnen Schritte des didaktischen Ablaufs näher beschreiben, nachdem ein Überblick über das Gesamtkonzept des Ablaufs erfolgt ist. In der *Manuductio* führt Samber das Generalbassspiel theoretisch ein, indem er die Intervalle mit ihren Eigenschaften und den sie betreffenden Spezialregeln detailliert behandelt. Außerdem stellt Samber die Kadenz als grundlegendes Prinzip musikalischer Formbildung schriftlich vor und gibt Anweisungen, sie ausführlich einzuüben. In der *Continuatio* knüpft Samber dann an die zuvor erlernten Prinzipien des Generalbassspiels an und gibt eine erschöpfende Übersicht über mögliche Klangverbindungen in Form von ausge-

²⁸ Mattheson erklärte die Solmisation im Jahr 1717 öffentlich für tot, während Fux sie mit dem Hinweis auf ihre erfolgreiche Anwendung im Gebiet um Wien verteidigte. Vgl. dazu Federhofer, „Ein Salzburger Theoretikerkreis“, S. 58 sowie Ruhnke, „Solmisation, Erweiterungen seit dem 17. Jahrhundert“.

²⁹ Samber, *Manuductio ad organum*, S. 52.

³⁰ Jank/Meyer, *Didaktische Modelle*, S. 24.

³¹ Vgl. Samber, *Manuductio ad organum*, S. 22–27.

³² Die Septime lässt Samber mit einem Verweis auf die Seltenheit eines Septimsprungs aus.

³³ Samber, *Manuductio ad organum*, S. 27.

setzten Bass-Gängen,³⁴ die jeweils ein bestimmtes Intervall durchschreiten.³⁵ Erst nachdem diese Gänge als Übung vollständig dargestellt sind, lässt Samber (wie auch schon in der Solmisationslehre) Übungen bzw. die *Exercitia* folgen, welche das bisher Gelernte durch rhythmische Variation in konkrete musikalische Anwendungskontexte versetzen. Diese acht, nach den Kirchentönen geordneten *Exercitia* zum Erlernen des Generalbasses stellen demzufolge die Kulmination der Generalbasslehre von Samber dar.

2.1 INTERVALL-LEHRE

Die Generalbassdidaktik Sambers ist ausdrücklich für Anfänger:innen bzw. *Incipienten* angelegt.³⁶ In der *Manuductio* widmet Samber eine ganze Abteilung der Darstellung, wie der Generalbass (auch *Partitura* genannt) zu erlernen ist. Sie beginnt mit einer Übersicht über Schlüssel und Vorzeichnungen sowie einem Hinweis auf Modi – Aspekte der allgemeinen Musiklehre, die beim Generalbassspiel im Vorhinein zu beachten sind.³⁷ Darauf folgt eine komplette schriftliche Einführung in das Generalbassspiel in Form einer Intervall-Lehre. Nachdem das Konzept eines Intervalls eingeführt und den Anfänger:innen eine Tabelle zum Auffinden aller Intervalle an die Hand gegeben wurde,³⁸ beginnt Samber mit einer ausführlichen Behandlung der Intervalle mit je einem Kapitel pro Intervall.

Innerhalb dieser Kapitel geht Samber didaktisch sehr durchdacht vor und schafft es so, durchaus mehrere Aspekte des Generalbassspiels zu vermitteln, die über bloße Beschreibungen der Intervalle als numerische Größe hinausgehen. In

jedem Kapitel wird das Intervall als Tonabstand durch die Anzahl der in ihm enthaltenen Halbtonschritte definiert. Anschließend führt Samber alle Intervallspezies auf; das bedeutet unterschiedliche Arten der Solmisation, die eine unterschiedliche Konstellation von Halb- und Ganztonschritten implizieren. Essenziell für die Generalbassdidaktik thematisiert Samber anschließend die Implikationen des Intervalls als Signatur in einer Generalbasspartitur, also welche Intervalle bei verschiedenen Stimmzahlen hinzugegriffen werden und bei welchem Verlauf des Basses die Signatur zu erwarten ist (bspw. im Kapitel zur Sekunde).³⁹ Des Weiteren vermittelt Samber in seiner Intervall-Lehre zugleich grundsätzliche kontrapunktische bzw. stimmführungstechnische Regeln: Das Kapitel zur Sekunde enthält eine ausführliche Thematisierung von Synkopation,⁴⁰ das Kapitel zur Septime ausführliche Beschreibungen zur Vorbereitung der Dissonanz⁴¹ und die Kapitel zu Quinte und Oktave thematisieren das Parallelverbot perfekter Intervalle.⁴²

So legt Samber in seiner Intervall-Lehre über 44 Seiten hinweg ein ausführliches Fundament der Generalbassdidaktik vor, mit dem Anfänger:innen den nächsten Schritten seines Lehrwerks folgen können. Vordergründig geht es in der darauffolgenden Lehre um die motorische Einübung aller Möglichkeiten von Bassfortschreitungen, beginnend mit der Kadenzlehre über ausgesetzte Gänge bis hin zu den *Exercitia* als Kulmination seiner Generalbasslehre. Charakteristisch bleibt dabei immer die Vielzahl an Beispielen und Transpositionen, die Studierende dazu bringen soll, das Vorgestellte bis zum Überfluss zu wiederholen und es so motorisch vollkommen zu verinnerlichen.

2.2 KADENZLEHRE

Nach den ausführlichen Kapiteln zur Intervall-Lehre, in denen Samber den Generalbass grundlegend eingeführt und erklärt hat, folgt ein einziges Kapitel über die Kadenz.⁴³ Im Vergleich zu zeitgenössischen Quellen der Generalbass-

³⁴ Der hier gewählte Begriff „Gänge“ orientiert sich an Markus Schwenkreis, bei dem (wiederum angelehnt an Jacob Adlung und Mauritius Vogt) „Gänge“ als linear ausgerichtete, sequenzierende Bassbewegungen und damit als eine Kategorie der Formbildung verstanden werden (vgl. Schwenkreis, „Die ‚Wissenschaft des General-Basses‘“, S. 30).

³⁵ Vgl. Samber, *Continuatio Ad Manuductionem Organicam*, S. 1–106.

³⁶ Vgl. Samber, *Manuductio ad organum*. Wie bereits erwähnt, enthält der Titel des Werks den Hinweis, es sei „[d]enen Anfängenden zu sondern Nutz und Ergötzung“ zugeeignet, aber auch Aussagen im Text wie „[i]n disem wird dem *Incipienten* gezeigt / was er zu beobachten haben solle / wann solcher verlanget den *General-Bass*, oder *Partitur* [...] Schlagen zu lernen“ belegen die Ausrichtung an Anfänger:innen (vgl. ebd., Titelblatt und S. 99).

³⁷ Vgl. ebd., S. 99ff.

³⁸ Vgl. ebd., S. 105.

³⁹ Vgl. ebd., S. 133ff.

⁴⁰ Vgl. ebd., S. 112–115.

⁴¹ Vgl. ebd., S. 140ff.

⁴² Vgl. ebd. S. 124–127, 143–151.

⁴³ Vgl. ebd., S. 154ff.

lehre ist der Umfang der Kadenzlehre in Sambers *Manuductio* erstaunlich klein. In den *Regole* der *Partimento*-Tradition bspw. fungieren Kadenzlehren als grundlegendes Axiom und nehmen häufig einen größeren Teil der jeweiligen Traktate ein.⁴⁴ Trotz ihrer kurzen Darstellung in Sambers Traktat wird jedoch klar, dass die Kadenztypologie innerhalb der *Partitura*-Tradition sehr konstant überliefert wird.⁴⁵ So verwendet Samber Begriffe für Kadenzen, die mit denjenigen seines Lehrers Muffat fast vollständig übereinstimmen.⁴⁶ In der Kadenztypologie der *Partitura*-Tradition werden zwei Kriterien zur Bestimmung von Kadenzen verwendet: die Bassbewegung und die Anwendung von Vorhaltsdissonanzen.⁴⁷ Sambers Kadenzlehre ist dabei deutlich undifferenzierter als die von Muffat, da nicht alle Arten der Kadenzdifferenzierung übernommen wurden. Samber unterscheidet drei Arten von Kadenzen: die *Cadentia major*, die *Cadentia minor* und die *Cadentia minima* (Abb. 1).⁴⁸

Die *Cadentia major* definiert Samber auf zwei Arten. Zunächst nennt er die Signaturen, die auf der Penultima in der *Cadentia major* zu finden sind. Diese zeigen sowohl eine doppelte Sopranklausel als auch einfache Quartvorhaltsbildungen. Samber verzichtet demnach auf die terminologische Unterscheidung einer Kadenz mit doppelter Sopranklausel, wie sie bei Muffat als *Cadentia major perfectis* zu finden ist. Damit findet die *Cadenza doppia* der italienischen Musiktheorie bei Samber im Unterschied zu Muffat keine terminologische Entsprechung, sondern wird unter den Begriff der *Cadentia major* subsumiert.⁴⁹ Als zweite

Voraussetzung einer *Cadentia major* nennt er eine Bassbewegung durch Quintfall bzw. Quartstieg. Damit ist auch das zweite Kriterium, nach welchem Kadenzen unterschieden werden, Muffat nachempfunden. Samber lässt diesen ersten Kriterien noch eine Erläuterung der verschiedenen Phasen einer Kadenz folgen: „Es müssen bey der *Cadenz* führnemblich drey Noten wohl *considerirt* werden / als die letzte / vorletzte / und vorvorletzte.“⁵⁰ Damit zählt er die Vorbereitung des dissonanten Penultima-Klangs als Teil der Kadenz und verdeutlicht sogleich, dass ein einfacher Quintfall ohne Dissonanzbildung in seiner Typologie keine *Cadentia major* bildet. Auch das steht im Kontrast zur Unterscheidung von *Cadentia ligata* und *Cadentia simplex* bei Muffat.⁵¹

In seiner Definition der *Cadentia minor* erwähnt Samber nun zuerst die Bassbewegung eines Quintstiegs. Sie stellt für ihn die metrische Umkehrung der *Cadentia major* dar. Die Signaturen der *Cadentia minor* entsprechen, wie Samber erwähnt, denen der *Cadentia major*, stehen jedoch auf der gegengesetzten metrischen Position. Er zählt dennoch insgesamt weniger Signaturen als bei der *Cadentia major* auf und kombiniert den Quartvorhalt zum einen mit einem 6–5-Durchgang, zum andern direkt mit einer Quinte. Während Samber die *Cadentia minor* als selten angewendete Kadenz vorstellt, verknüpft er ihre Anwendung mit bestimmten Modi (die er als Konzept an dieser Stelle eigentlich noch nicht eingeführt hat), nämlich mit dem vierten und siebten Modus.⁵²

Varianten der
Bezifferung:

6 5 4 4 3 3 4 4 3 4 4 3 5 4 3 5 4 #3 4 # 6 5 4 4 # 5 4 3 7 6 5 6

Cadentia major Cadentia minor Cadentia minima

Abb. 1: Übersicht der Kadenztypen bei Samber. Die Varianten der Bezifferung werden in exakt dieser Form und Reihenfolge in Kapitel 16 den verschiedenen Kadenztypen zugeordnet.

⁴⁴ Vgl. Sanguinetti, *The art of partimento*, S. 105–111.

⁴⁵ Vgl. Diergarten, „Beyond ‚Harmony‘“, S. 64.

⁴⁶ Vgl. Muffat, *An essay on thoroughbass*, S. 103–130.

⁴⁷ Vgl. Diergarten, „Beyond ‚Harmony‘“, S. 64.

⁴⁸ Vgl. Samber, *Manuductio ad organum*, S. 154.

⁴⁹ Zu den Entsprechungen der italienischen und süddeutschen Kadenztypologie vgl. Diergarten, „Beyond ‚Harmony‘“, S. 66.

⁵⁰ Samber, *Manuductio ad organum*, S. 154.

⁵¹ Vgl. Diergarten, „Beyond ‚Harmony‘“, S. 66.

⁵² Vgl. Samber, *Manuductio ad organum*, S. 155.

Die Bassbewegung der *Cadentia minima* ist ein absteigender Sekundschrift. Die von Samber genannten Signaturen sind entweder eine 7–6-Vorhaltsbildung oder ein 5–6-Durchgang, jeweils über der Penultima. Gemäß der Kontrapunktlehre erfordert nur der Vorhalt eine bestimmte Vorbereitung. Dass für die Kadenzbildung eine große Sexte notwendig ist, erwähnt Samber explizit nur im Falle des 7–6-Vorhalts. Ob die Wendung mit 5–6-Durchgang zwingend einer großen Sexte bedarf oder aber auch mit kleiner Sexte als *Cadentia minima* zu bezeichnen ist, lässt Samber offen.⁵³ Auch Bernhard beschreibt im *Tractatus compositionis augmentatus* eine Kadenz dieser Art, nämlich als „gebräuchliche Tenorisierende“. Er nennt als klare Voraussetzung einer „gebräuchlichen tenorisierenden“ Kadenz eine große Sexte.⁵⁴

Die Unterscheidung der *Cadentia major perfectis* stellt bei Muffat eine Hierarchisierung der Kadenztypen dar, in der die *Cadentia major perfectis* den „hierarchisch obersten Rang einnimmt.“⁵⁵ Samber verzichtet weitestgehend auf eine solch direkte Hierarchisierung. Er hebt die *Cadentia minor* lediglich als selten hervor und nennt die *Cadentia minima* in seiner ersten Übersicht der Kadenzen auch „die kleinst- oder schlechteste“,⁵⁶ erwähnt jedoch keinerlei Unterschiede in ihrer syntaktischen Gewichtung als Schlussklang. In der vorliegenden Arbeit wird die *Cadentia major perfectis* als Ergänzung zur Kadenzterminologie Sambers angewendet, da ihr hoher Rang in der Hierarchisierung Muffats darauf schließen lässt, dass ihre Vermittlung innerhalb einer Generalbassdidaktik der *Partitura*-Tradition zu einem späteren Zeitpunkt erfolgen sollte als die der einfachen *Cadentia major*. Dementsprechend bedarf die didaktische Analyse von Sambers *Exercitia* dieser zusätzlichen terminologischen Unterscheidung.

So knapp die Beschreibungen der Kadenzen bei Samber auch sein mögen, integriert er dennoch zur Einübung auch hier eine Vielzahl an Beispielen im Anhang. Die Transpositionen der Kadenz in die „Sonos Naturales, dependentes, et fictos“ führt bei getreuer Ausführung durch die Studierenden zu

einem ausgiebigen motorischen Verinnerlichen.⁵⁷ Wieder ist zu erkennen, dass Sambers Didaktik klar auf die praktische Einübung des Gelernten ausgerichtet ist. Am Ende des Kapitels erwähnt er sogar, Ziel der vielzähligen Kadenzübungen sei nicht allein das Erlernen der im Vordergrund stehenden Kadenzen, sondern ebenso das Einüben aller Terz-Quint-Klänge.⁵⁸

2.3 AUSGESETZTE GÄNGE

In der *Continuatio* widmet sich Samber gleich in der ersten Unterweisung wieder dem Thema Generalbass. Nachdem in der Intervall-Lehre der *Manuductio* die Grundlagen des Generalbasses hergeleitet und vorgestellt wurden, wird in den ersten 18 Kapiteln des folgenden Traktats behandelt, wie bestimmte Fortschreitungen der Bassstimme zu begleiten sind. Hierbei handelt es sich um die Vorstufe zu den rhythmisch komplexen Übungen innerhalb von Sambers modellhaftem Ablauf didaktischer Schritte. Die einzelnen Kapitel widmen sich je einem Intervall, das die Bassbewegung begrenzt. Der Bass bewegt sich stets schrittweise und erstreckt sich von zwei bis acht jeweils auf- und absteigenden Klangfortschreitungen bis hin zu liegenden Tonfolgen.⁵⁹ Die Begleitung von Sprüngen in der Bassstimme wird in den Kapiteln 19 und 20 schriftlich ergänzt. Hierin wird auf die vorangegangenen Kapitel mit schrittweisen Fortschreitungen verwiesen und die Abstraktion von springenden Fortschreitungen durch Auslassung der Zwischenschritte empfohlen. Außerdem wird auf die bereits in der Intervall-Lehre behandelten Spezialregeln verwiesen.⁶⁰

Der von Federhofer formulierte Vorwurf an die Didaktik von Samber, er wiederhole Beispiele „mit Rücksicht auf Anfänger durch Transposition oft bis zum Überdruß“,⁶¹ bestätigt sich besonders in der Betrachtung dieser ersten 18 Kapitel. Die ausladenden Wiederholungen, die durch die Transposition der einzelnen Beispiele entstehen, führen zu Unübersichtlichkeit und damit zu geringer

⁵³ Vgl. ebd., S. 156.

⁵⁴ Vgl. Bernhard, „Tractatus“, S. 59.

⁵⁵ Menke, „Die Familie der cadenza doppia“, S. 393.

⁵⁶ Samber, *Manuductio ad organum*, S. 154.

⁵⁷ Vgl. ebd., Figur 33 im Anhang.

⁵⁸ Vgl. ebd., S. 156.

⁵⁹ Vgl. Samber, *Continuatio Ad Manuductionem Organicam*, S. 1–106.

⁶⁰ Vgl. ebd., S. 107f.

⁶¹ Federhofer, „Ein Salzburger Theoretikerkreis“, S. 62.

Vergleichbarkeit. Samber erachtet diese Vorgehensweise jedoch zweifelsohne für den Unterricht von Anfänger:innen und deren motorische Einstudierung der Klangfortschreitungen für die beste. Für die Analyse, vor allem aber für die didaktische Kontextualisierung der *Exercitia*, ist das Verstehen der von Samber vorgestellten Klangfortschreitungen durchaus gewinnbringend. Es handelt sich dabei um den ersten Schritt des schon bei der Solmisation angewandten didaktischen Ablaufs, bei dem die ausgesetzten Gänge als rhythmisch einfach gehaltene Grundlage fungieren, die anschließend in den *Exercitia* eine Steigerung der rhythmischen Komplexität erlauben.

Jedes einzelne Beispiel korrespondiert mit einer bestimmten Intervallspezies, wie sie in der Intervall-Lehre vorgestellt wurde. Diese Intervallspezies korrespondieren wiederum mit einer bestimmten Solmisation und der Unterschied einzelner Spezies eines Intervalls kann von Studierenden, der Didaktik Sambers folgend, erkannt werden. Die Notwendigkeit der Solmisation zeigt sich besonders in den ausgesetzten Gängen. Bei Betrachtung der gezeigten Klangfortschreitungen fällt schnell auf, dass einzelne Silbenfolgen immer wieder als Versatzstücke dienen und unter sich wiederholender Bezifferung nur in Kombination miteinander zu längeren Gängen führen. Anschauliches Beispiel hierfür ist in den aufsteigenden Gängen die Harmonisierung der Silbenfolge *Mi-Fa* mit Sextakkord und Quintsextakkord, in den absteigenden Gängen die systematische Erweiterung eines mit 7–6-Vorhaltskette absteigenden Tetrachords.⁶²

Didaktisches Ziel der ausgesetzten Gänge ist es, durch das Präsentieren einer großen Vielfalt an möglichen Harmonisierungen einer einzigen Bassfortschreitung die Studierenden zur spontanen und freien Harmonisierung einer gegebenen Bassstimme zu befähigen.⁶³ Dieser Grundsatz rückt die *Partitura*-Tradition erneut in unmittelbare Nähe zur *Partimento*-Tradition, deren *Regole* sich ebenfalls der Frage widmen, mit welchen Intervallen oder Akkorden ein bezifferter oder unbezifferter Bass begleitet werden

kann.⁶⁴ Während die italienischen *Regole* jedoch Skalen- und Sequenz-Harmonisierung voneinander trennen, leitet Samber die Begleitung von Sprüngen der Bassstimme direkt von den ausgesetzten Gängen ab. Klanglich sind die ausgesetzten Gänge dabei stark an die in der *Partitura*-Tradition beheimatete *tabula naturalis* angelehnt, die sich als Vorgänger der Oktavregel vornehmlich mit Klangfortschreitungen von Terz-Quint-Klängen befasst.⁶⁵ Das Übermaß an Wiederholung, mit der die schrittweisen Klangfortschreitungen vermittelt werden, lässt in diesem Abschnitt der Generalbasslehre von Samber gleichzeitig keinen Raum für ausgefallenerere Klangfortschreitungen wie nicht-lineare Konturen oder chromatische Fortschreitungen.⁶⁶ Im Verlauf der vorliegenden Arbeit wird noch zu zeigen sein, inwiefern die Generalbasslehre Sambers dieses Defizit in den *Exercitia* kompensiert.

2.4 MODUSLEHRE

Die Lehre „Von denen *Tonis* oder *Modis Musicis*“⁶⁷ ist in Sambers Gesamtlehrwerk eng mit der Lehre des Generalbasses verbunden. Schon in der ersten Besprechung des Generalbassspiels nennt Samber die Vergegenwärtigung des angewandten Modus als eine der Beobachtungen, die gemacht werden müssen, bevor man eine Generalbasspartitur zu spielen vermag.⁶⁸ Die eigentliche Erläuterung zu den Modi schließt Samber erst als 17. Kapitel in die Abteilung über den Generalbass mit ein⁶⁹ und lässt daraufhin noch eine eigene Abteilung über die Choral- bzw. Kirchentöne folgen.⁷⁰ Ihre Einbettung zwischen die Generalbasslehre der *Manuductio* und die inhaltlich unmittelbar daran anknüpfende *Continuatio* unterstreicht die Zugehörigkeit der Lehre über Kirchentöne zur Lehre des Generalbasses.

Die acht Kirchentöne treten bei Samber in einer Form auf, die der katholischen Organistenpraxis entstammt und in starker Verbindung zu den

⁶² Vgl. dazu bspw. die *Exempla* in Kapitel 10 sowie in den Kapiteln 13–16 in: Samber, *Continuatio Ad Manuductionem Organicam*, S. 66–91.

⁶³ Vgl. Christensen, „Fundamenta Partiturae“, S. 30.

⁶⁴ Vgl. Sanguinetti, *The art of partimento*, S. 99.

⁶⁵ Vgl. Diergarten, „Beyond ‚Harmony‘“, S. 61.

⁶⁶ Vgl. Christensen, „Fundamenta Partiturae“, S. 31.

⁶⁷ Samber, *Manuductio ad organum*, S. 157.

⁶⁸ Vgl. ebd., S. 101.

⁶⁹ Vgl. ebd., S. 157.

⁷⁰ Vgl. ebd., S. 171.

teilweise transponierten Psalmtönen steht.⁷¹ Auch bei Samber sind die Psalmtöne ein wichtiger Teil der Herleitung seiner Tonartenordnung. Zuerst stellt er die zwölf Modi der Figuralmusik vor, indem er einen Überblick über ihre Finaltöne und Kadenzstufen gibt. Daran anschließend reduziert er die Töne auf acht Tonarten, die seiner Aussage zufolge von vielen berühmten Komponisten verwendet werden.⁷² Diese „acht neueren Tonarten d, g^b, a, e, C, F^b, D[#], G“⁷³ werden in einem späteren Kapitel innerhalb der fünften Abteilung dann noch einmal identisch als die acht Kirchentöne präsentiert. Zuerst wird eine Systematik des alten Oktoechos⁷⁴ vorgestellt, daraufhin werden die zuvor genannten neuen Tonarten anhand verschiedener Rückverweise auf Psalmtöne und Modi der Figuralmusik einzeln hergeleitet.⁷⁵

3. DIDAKTISCHE ANALYSE DER ACHT EXERCITIA

Die *Exercitia* werden von Samber bereits am Ende der *Manuductio* angekündigt. Zum Abschluss der fünften Abteilung „Von denen Kirchen oder Choral-Tönen“⁷⁶ formuliert er für seine Didaktik die Notwendigkeit, ein *Exercitium* zu jedem Ton bzw. Modus vorzustellen und mindestens zwei Transpositionen desselben beizufügen.⁷⁷ Dieser Aussage lässt sich klar entnehmen, dass Samber die *Exercitia* in ihrem großen Umfang vorrangig als Übungsmaterial zur haptischen Verinnerlichung der Akkordverbindungen verstand. Sie sind nach wie vor für Anfänger:innen des Generalbassspiels bestimmt und wurden mit hoher Wahrscheinlichkeit von Sambers eigener Studierendenschaft unter Anleitung des Lehrers ausgeführt.⁷⁸ Dementsprechend ist es insbesondere ihr didaktisches Potenzial, das eine Erschließung lohnenswert macht.

Das Vorhandensein mancher Fehler im fertigen Druckbild der *Exercitia* ist sehr wahrscheinlich darauf zurückzuführen, dass Samber die *Continuatio* wie auch schon die *Manuductio* selbst als Verleger herausgegeben hat.⁷⁹ Er weist am Ende des Kapitels selbst darauf hin, dass sich aufgrund der, wenn auch gründlichen, dennoch notwendigerweise eingeschränkten Korrektur des Werks Fehler in die *Exercitia* eingeschlichen haben mögen.⁸⁰ Gleichzeitig sieht Samber darin keine Schmälerung im didaktischen Wert seines Lehrwerks, das mit den *Exercitia* die Unterweisung von Anfänger:innen im Generalbassspiel abschließt. Auch die der vorliegenden Arbeit beigefügte Edition ist keine praktische Ausgabe der *Exercitia*, sondern eine Edition zur visuellen Unterstützung der Analyse. Offensichtliche Fehler sind unter Angaben im kritischen Bericht korrigiert, die Taktstriche sind jedoch genau der Druckausgabe nachempfunden und somit manchmal inkonsequent. Taktangaben sind immer auf die von Samber vorgegebene Takteinteilung bezogen. Fokus der Arbeit bleibt eine auf das didaktische Potenzial der *Exercitia* ausgerichtete Analyse und Kontextualisierung: Ergebnisse der musikalischen Analyse werden im Hinblick auf ihren Bezug zu den didaktischen Entscheidungsfeldern von Samber als Lehrer gedeutet, denn sie repräsentieren vor allem im Entscheidungsfeld der Thematik den „Inhalt der intendierten Lernprozesse“.⁸¹

3.1 ALLGEMEINE BEOBACHTUNGEN

Im Schwierigkeitsgrad der *Exercitia* ist eine deutliche Steigerung zu erkennen, welche in den noch folgenden Abschnitten aufgezeigt wird. Sie sind dementsprechend nicht bloß der numerischen Reihenfolge des jeweils dargestellten Modus nach angeordnet, sondern ergeben auch einen aufeinander aufbauenden Lehrgang. In den vorangehenden Übungen mit ausgesetzten Gängen der Kapitel 1–18 hatten Studierende ausreichend Gelegenheit, feste Griffmuster und Akkordfortschreitungen in genau vorgegebener und bewusster Stimmführung zu verinnerlichen.⁸² Die *Exercitia* stellen als solche den nächsten Schritt in

⁷¹ Vgl. Federhofer, „Zur handschriftlichen Überlieferung der Musiktheorie in Österreich“, S. 274.

⁷² Vgl. Samber, *Manuductio ad organum*, S. 165.

⁷³ Federhofer, „Ein Salzburger Theoretikerkreis“, S. 78.

⁷⁴ Vgl. zur Begrifflichkeit und Geschichte des Oktoechos Klöckner, *Handbuch Gregorianik*, S. 70–80.

⁷⁵ Vgl. Samber, *Manuductio ad organum*, S. 175f.

⁷⁶ Ebd., S. 171.

⁷⁷ Vgl. ebd., S. 177.

⁷⁸ Vgl. Trinkewitz, „Nachwort“, S. IX.

⁷⁹ Vgl. Samber, *Manuductio ad organum*, Titelblatt.

⁸⁰ Vgl. Samber, *Continuatio Ad Manuductionem Organicam*, S. 144.

⁸¹ Blankertz, *Theorien und Modelle der Didaktik*, S. 103.

⁸² Vgl. Trinkewitz, „Nachwort“, S. IX.

The image shows a musical score for 'Exercitium I. Primi Toni' in bass clef. It consists of four staves of music, each with various annotations and brackets indicating specific cadential patterns and fingerings. The annotations include:

- Eröffnung: Quarta subsyncopata** (measures 1-2)
- Cadentia major** (measures 3-4)
- Cadentia major** (measures 5-6)
- Cadentia minima** (measures 7-8)
- Terz-Quart-Gegenschrittmodell** (measures 9-10)
- Cadentia major** (measures 11-12)
- Cadentia major** (measures 13-14)
- Cadentia minima** (measures 15-16)
- Cadentia minima** (measures 17-18)
- Cadentia major** (measures 19-20)
- Cadentia major** (measures 21-22)
- Cadentia minima** (measures 23-24)
- Quarta subsyncopata** (measures 25-26)
- Cadentia major** (measures 27-28)
- (Cadentia major perfectis)** (measures 29-30)

Abb. 3: „Exercitium I. Primi Toni“ in kommentierter Edition.⁸⁹

oder unten zu transponieren. Samber bedient sich im dazu gegebenen Beispiel einer Vielzahl von Schlüsseln (neben C-Schlüsseln auch des tiefen F-Schlüssels sowie des hohen G-Schlüssels), um die Anfangsnote des *Exercitiums* bei gleichbleibender Position im Liniensystem um das gewünschte Intervall zu transponieren.⁸⁸ Das letzte „Exercitium VIII.“ wird von Samber auch um Terzen transponiert aufgeführt. Inwiefern diese gesonderte Behandlung des letzten *Exercitiums* auf seine Rolle als Kulminationspunkt der Generalbassdidaktik Sambers zurückzuführen ist, wird noch zu besprechen sein. Durch die Transposition der Beispiele wird erneut ein Überfluss an Beispielen herbeigeführt, der bei ausführenden Studierenden zur zusätzlichen Verinnerlichung konkreter Bewegungsabläufe führen soll.

3.2 „EXERCITIUM I. PRIMI TONI“

Im ersten *Exercitium* (siehe Abb. 3) zeigt sich, welchen didaktischen Schritt die *Exercitia* im

Anschluss an die ausgesetzten Gänge des vorangehenden Kapitels für Samber bedeuten. Ein klarer Fokus liegt hierbei auf rhythmischer Variation des Satzes: So steht ein Mittelteil im Dreier-Metrum. Gleichzeitig wird der rhythmische Grundwert von Semibreven selten unterschritten, Punktierungen und Minimae sind nur sparsam eingesetzt: Hier lässt Samber noch Raum, die *Exercitia* in ihrem Schwierigkeitsgrad zu steigern. Anders verhält es sich beim Einsatz von Dissonanzen. Mit Sekunde, Quarte, Septime und None gibt Samber bereits im ersten *Exercitium* alle Vorhaltsdissonanzen zur Übung vor. Nach den schrittweisen Fortschreitungen der ausgesetzten Gänge ist es außerdem offensichtlich Sambers didaktisches Ziel, in den *Exercitia* sprunghaft Bassbewegungen einzubauen. Diese sollen seiner Theorie zufolge als Resultat der ausgesetzten Gänge bereits erlernt sein, wenn die Schritte, die das Intervall auffüllen, weggelassen werden.⁹⁰ In den *Exercitia* präsentiert er dementsprechend Übungen, in denen diese Theorie angewendet werden soll. Im ersten *Exercitium* sind auffällig viele Terz- und Quart-

⁸⁸ Vgl. ebd., S. 109.

⁸⁹ Vgl. die kommentierte Edition im Anhang.

⁹⁰ Vgl. Samber, *Continuatio Ad Manuductionem Organicam*, S. 107.

sprünge festzustellen. Ein einziger Sprung von einer kleinen Sexte in Takt 15 führt zu zusätzlicher Vielfalt.

Auch die Kadenz zu verinnerlichen, ist ein didaktisches Ziel des ersten *Exercitiums*, denn es kommen Kadenzen zu beinahe allen möglichen Tonstufen vor. Lediglich die Tonstufen *H* bzw. *B* werden nicht kadenziell erreicht. Die Reihung von Kadenzen ist im ersten *Exercitium* so ausgeprägt, dass nahezu alle zwei bis drei Takte eine Kadenz zu finden ist. Bereits in der ersten Zeile finden sich drei *Cadentiae majores*, welche als Übung zur Verinnerlichung verschiedener Abläufe einer *Cadentia major* führen sollen: Zum einen stehen sie auf unterschiedlicher metrischer Position, zum anderen ist in Sambers Aussetzung des „*Exercitium I.*“ eine jeweils andere Lage als Ziel der Kadenz gewählt. Die erste endet in Quintlage, die zweite in Terzlage und die dritte in Oktavlage. Auch die *Cadentia minima* wird in verschiedenen Anwendungskontexten eingeübt. Sowohl die Form mit 5–6-Durchgang (T. 7) als auch die mit 7–6-Vorhalt (T. 14) sind vertreten, auch mit jeweils unterschiedlichen Vorbereitungen.

Die *Quarta subsyncopata*, wie sie schon von Sambers Lehrer Muffat als die „von unten gebundene Quart“⁹¹ gelehrt wurde, erscheint als Eröffnungsmodell im ersten *Exercitium*. Samber

selbst legt die Fortschreitung in den Kapiteln zu den ausgesetzten Gängen als Modell für einen Bass dar, der um ein *Semitonium majus* ab- und dann wieder aufsteigt, und kündigt dabei eine eingehendere Beschäftigung mit dem Modell innerhalb der *Exercitia* an.⁹² Diesen didaktischen Plan setzt er schon im ersten *Exercitium* um: Die *Quarta subsyncopata* erscheint nicht nur als Eröffnungsmodell, sondern in Takt 19 auch integriert in die *Cadentia major perfectis*, wobei deren charakteristische doppelte Sopranklausel hier im Bass liegt.

3.3 „EXERCITIUM II. SECUNDI TONI“

Das zweite *Exercitium* (siehe Abb. 4) zeigt seine Steigerung im didaktischen Verlauf des Lehrgangs durch das Einbeziehen von Durchgangsnoten im Bass sowie die besondere Einübung von Fortschreitungen eines *Semitonium minus* und *Semitonium majus*, die schon im Kapitel der ausgesetzten Gänge ausführlich behandelt wurden und nun musikalisch kontextualisiert werden. Die Verwendung einer Taktvorzeichnung von 3/2 ab Takt 10 lässt, im Vergleich zum 3/1-Takt des ersten *Exercitiums*, auch eine intendierte Steigerung der Geschwindigkeit in der Ausführung vermuten. Schließlich schreibt Samber in seiner Erklärung zu Taktarten

Abb. 4: „*Exercitium II. Secundi Toni*“ in kommentierter Edition.⁹³

⁹¹ Muffat, *An essay on thoroughbass*, S. 45.

⁹² Vgl. Samber, *Continuatio Ad Manuactionem Organicam*, S. 69.

⁹³ Vgl. die kommentierte Edition im Anhang.

innerhalb der *Manuductio*, dass die verschiedenen Angaben gewählt werden, „damit man dardurch wissen möge / ob der Gesang langsam / mittelmässig / oder geschwind und hurtig gehen solle“.⁹⁴ Auch die Kadenzformen stellen im „Exercitium II.“ eine didaktische Steigerung dar: So wird hier die *Cadentia major perfectis* erstmals als solche angewendet. Insgesamt wird in diesem *Exercitium* zweimal zum Grundton des Modus kadenziert, wobei beide Male die *Cadentia major perfectis* Anwendung findet. Didaktisch fragwürdig ist die Tatsache, dass Samber als Ziel der Kadenz zuerst die Oktavlage, an letzter Stelle jedoch die Quintlage als Finalkadenz ansteuert. Letztere wird in den meisten zeitgenössischen Generalbasslehren als weniger schlussfähig erachtet. Samber verwendet diese Kadenzform jedoch auffällig häufig. Die *Cadentia major perfectis* hin zur Terzlage wird im „Exercitium II.“ nicht eingeübt, dennoch ist die Kadenzform als solche klar als nächster Schritt im didaktischen Vorgehen herauszustellen. Zusätzlich zeigt Samber noch zwei verschiedene Anwendungskontexte der *Cadentia minima*, bei der im zweiten *Exercitium* zwei verschiedene Griffarten des Sextakkords verwendet werden sollen. Bei Erreichen der Penultima über einen Sekundschritt kann die Terz des Sextakkords verdoppelt und so über den Verlauf des Vorhalts gehalten werden (T. 3). Wird die Penultima mithilfe eines Terzsprungs erreicht, schlägt Samber vor, die Quinte zum Vorhalt der Septime hinzuzugreifen und, gleichzeitig mit der Auflösung des Vorhalts, hin zur Terz zu verlassen (T. 12) (siehe Abb. 5).

Das „Exercitium II.“ verwendet außerdem ein neues Eröffnungsmodell. Dieses stellt Samber in seinen ausgesetzten Gängen zur Harmonisierung von liegenden Noten vor. In seiner Darstellung im 18. Kapitel enthält der Orgelpunkt jedoch nicht nur eine Durchgangsharmonisierung durch einen

2–4–7-Klang, sondern auch eine diesem vorausgehende Harmonisierung mit 6–4-Klang. Diese fehlt im „Exercitium II.“, hier wird das Modell also in gekürzter Form in das didaktische Geschehen eingebunden; möglicherweise, weil es im didaktischen Ablauf das erste Mal als Eröffnungsmodell in einen konkreten musikalischen Kontext gesetzt wird.

3.4 „EXERCITIUM III. TERTII TONI“

Das dritte *Exercitium* (siehe Abb. 6) stellt erneut eine gesteigerte rhythmische Schwierigkeit in den didaktischen Fokus. Zur anfänglichen Verlagerung des rhythmischen Grundwerts auf Semiminimae treten nun auch Fusae und Semifusae in Punktierungen auf. Diese rhythmischen Besonderheiten stellen im dritten *Exercitium* eine klare didaktische Steigerung dar, denn in der natürlich bezifferten Version des Basses muss bei der Ausführung entschieden werden, welche der kleinen Notenwerte einzeln harmonisiert werden und welche als Durchgang betrachtet werden können. Samber harmonisiert in seiner Aussetzung selbst Fusae einzeln und betrachtet nur die Semifusae in Punktierungen als Durchgang. Der daraus resultierende schnelle Akkordwechsel kann sicherlich als spieltechnisches Ziel der Übung betrachtet⁹⁵ werden. Im Falle des dritten Modus gibt sich Samber in der *Manuductio* besonders viel Mühe, die Veränderung des Grundtons anhand des Rezitationsmodells für Psalmen zu begründen: „*Tertius Tonus* gehet zwar [...] aus dem E. und die *Intonatio* fangt an in dem G. als in der *Tertia minori*, die *Differentia* aber ist in dem C. nemblich in der *Sext*, und gehet von dannen mehrentheils nur hinab in das A. wird derowegen auch diser *Tonus* durch die *Tertiam minorem* als C. geschlagen aus dem A.“

The image shows two musical exercises, T. 3 and T. 12, in a two-staff system (treble and bass clef). Exercise T. 3 shows a sequence of notes with fingerings: Treble (3, 3, 4, #3) and Bass (9, 8, 7, 6, 8, 5, 3, 5). Exercise T. 12 shows a sequence of notes with fingerings: Treble (8, 3, 8, 3, #3) and Bass (5, 6, 5, 7, 6, 8, 3, 3, 3, 5, 3, 5). The exercises illustrate different ways to handle the 7-6 interval in the context of the Cadentia minima.

Abb. 5: Verschiedene Behandlungen des 7–6-Vorhalts im Kontext der *Cadentia minima* in den Takten 3 und 12.

⁹⁴ Samber, *Manuductio ad organum*, S. 13.

⁹⁵ Vgl. die kommentierte Edition im Anhang.

Eröffnung:
Semitonium majus

Cadentia major

Cadentia major

Cadentia minima

Cadentia major

Cadentia major

Cadentia minima

Quarta subsyncopata

Cadentia major perfectis

Cadentia minima

Cadentia major

Cadentia major

Abb. 6: „Exercitium III. Tertii Toni“ in kommentierter Edition.⁹⁶

Eröffnung:
Cadentia major

Cadentia minima

Abwärts sequenziertes
Terzsprungmotiv

Quarta subsyncopata

Cadentia major

Cadentia minima

Cadentia major

Cadentia minima

Cadentia minima

Quarta subsyncopata

Cadentia major

Cadentia minima

Cadentia minor

Cadentia major perfectis

Abb. 7: „Exercitium IV. quarti Toni“ in kommentierter Edition.⁹⁷

⁹⁶ Vgl. die kommentierte Edition im Anhang.

⁹⁷ Vgl. die kommentierte Edition im Anhang.

Im „Exercitium III.“ scheint Samber auch deshalb bemüht, den Klang des Modus besonders auszudrücken. Der Ambitus der Bassstimme ist in diesem *Exercitium* zum ersten Mal durch eine Oktave klar begrenzt und erfüllt dabei ein Modus-Kriterium der Figuralmusik. Die Finalis A liegt am unteren Rand der Oktave A-a und wird lediglich vom G unterschritten.

3.5 „EXERCITIUM IV. QUARTI TONI“

Im vierten *Exercitium* (siehe Abb. 7) steigert Samber erneut die rhythmische Komplexität. Punktierungen und Fusae sind verstärkt vertreten. Ein weiteres didaktisches Hauptaugenmerk der Übung scheint auf dem Einsatz von abwärts gerichteten Terzsprüngen zu liegen. Neben einem in der Unterquart sequenzierten Motiv mit drei Terzsprüngen im fünften Takt findet sich zudem eine Folge von fünf aufeinanderfolgenden Terzsprüngen im achten Takt. Letztere fungiert außerdem als Vorbereitung einer strukturell signifikanten *Cadentia major*. Da Samber alle genannten Terzsprünge mit Terz-Quint-Klängen harmonisiert, ist ihm sicher daran gelegen, den Bewegungsablauf einer Terzverbindung verinnerlichen zu lassen. Dass sich nur eine Stimme bewegt und alle übrigen gehalten werden, muss so nicht

explizit verbalisiert werden. Stattdessen können Studierende das Konzept durch das Spielen der Übung buchstäblich begreifen.

Ein weiterer Aspekt der didaktischen Steigerung im vierten *Exercitium* stellt die Verwendung komplexerer Vorhaltsbildungen dar. Der 9–4-Doppelvorhalt kam zwar schon im dritten *Exercitium* einmalig vor, wird hier jedoch durch einen vorhergehenden 6–5-Durchgang zusätzlich komplexer und auch innerhalb des *Exercitiums* noch ein zweites Mal spieltechnisch ausgeführt. Einen weiteren Fall komplexer Vorhaltsbildung stellt die in einer Stimme zusammenfallende Abfolge von 9–8- und 4–♯3-Vorhalten dar, gefolgt von einem 6–♭5-Durchgang in den Takten 13 und 14. Samber steigert die Dissonanzbehandlung durch das Übereinanderstellen und Aneinanderreihen von Dissonanzen im vierten *Exercitium* merklich.

Mit dem vierten Modus verknüpft Samber an mehreren Stellen in seinem Lehrwerk ausdrücklich den Einsatz der *Cadentia minor*. In der Übersicht der Kirchenmodi heißt es: „In disem Tono ist mehrentheils die *Cadentia minor*, und minima im Gebrauch.“⁹⁹ Ebenso in den Erläuterungen zur *Cadentia minor* selbst: „Ob zwar dise *Cadentia minor* wenig (ausser deß Modi oder Toni Quarti, und Septimi) in dem Gesang vorkommt“.¹⁰⁰ Dafür

Abb. 8: „Exercitium V. Quinti Toni“ in kommentierter Edition.⁹⁸

⁹⁸ Samber, *Manuductio ad organum*, S. 175.

⁹⁹ Samber, *Manuductio ad organum*, S. 175.

¹⁰⁰ Ebd., S. 155.

wirkt es erstaunlich, dass die Kadenz in dieser Form nur einmal im Exercitium des vierten Modus vorkommt. Die Schlusskadenz ist eindeutig als Ausdruck dieses Modus zu verstehen, besonders da sie unmittelbar an eine sonst durchaus schlussfähige *Cadentia major* zum Finalton anschließt. Andererseits nutzt Samber das „Exercitium IV.“ auch, um die *Cadentia minor* noch einmal im musikalischen Kontext vorzustellen.

3.6 „EXERCITIUM V. QUINTI TONI“

Im fünften *Exercitium* (siehe Abb. 8) präsentiert Samber eine durch einen zusätzlichen 6–4-Klang erweiterte Form des Eröffnungsmodells mit *Quarta subsyncopata*. Die unmittelbare Transposition des Modells in die Oberquinte ist nicht bloß ein häufig anzutreffendes Formmodell, sondern hier auch als didaktischer Schritt zu verstehen, da etwas bereits Präsentiertes erweitert und durch gehäufte Anwendung verinnerlicht wird. Zudem soll im „Exercitium V.“ das Lesen verschiedener Schlüssel geübt werden, was im Gesamtlehrwerk Sambers eine wichtige Rolle einnimmt. So ist die Beherrschung der Schlüssel für ihn unter anderem Mittel zur Beherrschung der Transposition. Im

„Exercitium V.“ werden mit C-Schlüsseln in Tenor- und Altlage zwei zusätzliche Schlüssel verwendet. Ebenfalls didaktisch relevant ist dabei die erstmalige Verwendung einer im Notentext geforderten dreistimmigen Ausführung, während der Bass sich in der Altlage bewegt. Zusammen sind sowohl die Schlüsselung als auch die Stimmenreduktion wegweisend für Sambers spätere didaktische Ziele.

Mit der Schlusskadenz des fünften *Exercitiums* wird außerdem eine besonders kunstvolle Vorbereitung der *Cadentia major* geübt. Durch den erstmaligen Einsatz eines Doppelvorhalts mit 9 und 7 sowie eine über drei Zusammenklänge ausgedehnte Vorhaltskette der Oberstimme zeigt Samber eine neue und fortgeschrittenere Art der Kadenzvorbereitung.

Sambers Auffassung des fünften Kirchentons ist stark an die Moduslehre der Figuralmusik angelehnt. Er führt den Grundton C auf eine Entlehnung aus der Transposition des elften Modus der Figuralmusik zurück: „*Quintus Tonus* wird von seinem Buchstaben F. umb die *Quart* tiefer / aber nicht durch die *Solmisation Fa Re Fa*, sondern durch *Ut Mi Sol* (gleich wie in dem eilfften *Modo cantûs figurati* diese *Solmisation* zu

Abb. 9: "Exercitium VI. Sexti Toni" in kommentierter Edition.¹⁰¹

¹⁰¹ Vgl. die kommentierte Edition im Anhang.

finden ist) *Transponirt*, und mit der *Tertia majori* als *E.* geschlagen aus dem *C.*¹⁰² Diese Anlehnung an die Figuralmusik schlägt sich auch in anderen Aspekten des „*Exercitium V.*“ nieder, die größtenteils schon besprochen wurden. Sowohl das ausführliche Eröffnungsmodell, die phrasenweise Versetzung in unterschiedliche Lagen als auch die ausgeschmückte Schlusskadenz könnten nicht nur als didaktische Steigerung, sondern auch mit einer Anlehnung an die Ästhetik von Figuralmusik im Modus erklärt werden. Noch zusätzlich zu nennen sind Wendungen, die Diminutionsformeln ähneln und teils auftaktig nach Pausen gesetzt sind (T. 6, 10 und 12). Samber setzt dennoch jede der Noten einzeln aus, behandelt sie also nicht explizit als Diminution des Basses. Dieses Konzept ist im didaktischen Aufbau späteren *Exercitia* vorbehalten.

3.7 „EXERCITIUM VI. SEXTI TONI“

Das sechste *Exercitium* (siehe Abb. 9) knüpft didaktisch an seinen Vorgänger an. Wieder wird ein ausgedehnter Teil nur dreistimmig ausgesetzt, diesmal mit zusätzlicher Verdichtung von Vorhaltsdissonanzen. Auch im restlichen *Exercitium* spielt der 7–6-Vorhalt eine signifikante didaktische Rolle. Er wird in verschiedenen Kontexten angewendet: In schrittweise auf- oder absteigender Bassbewegung oder als Abschluss eines fallenden Tetrachords im Eröffnungsmodell. Die Klangfolge über einen absteigenden Tetrachord wird am Schluss des ersten Abschnitts sogar noch durch zwei konsequente aufeinanderfolgende Vorhalte zusätzlich komplexer. Die Schwierigkeit der Verdopplung in vierstimmiger Aussetzung, die bei aufeinanderfolgenden Sextakkorden auftritt, löst Samber erneut durch das Hinzufügen einer Quinte während des 7–6-Vorhalts. Zum ersten Mal muss außerdem ein Vorhalt über einer nach einer Durchgangsnote erreichten anderen Bassnote aufgelöst werden. Dieses Phänomen der sich in eine Sexte auflösenden None findet sich im vierten Takt des *Exercitiums*.

Auch die Anwendung der *Quarta subsyncopata* wird im sechsten *Exercitium* wieder stark in den didaktischen Fokus gerückt. Samber präsentiert das Modell nun zunächst durch einen Oktavsprung erweitert. Daraufhin zeigt er die Verwendung

im dreistimmigen Satz, bei der auf die Quarte verzichtet wird. In Takt 13 wird das Modell der *Quarta subsyncopata* dann noch schrittweise aufwärts sequenziert. Auch hier ist eine didaktische Intention erkennbar, bei der das Modell in den *Exercitia* mit fortschreitender Komplexität auftritt.

3.8 „EXERCITIUM VII. SEPTIMI TONI“

Im „*Exercitium VII.*“ (siehe Abb. 10) erreicht Samber eine neue Stufe in der Vermittlung rhythmischer Komplexität mittels Durchgangsnoten im Bass. Gruppen von bis zu drei Tönen sind nun mit Haltebögen als Durchgänge gekennzeichnet. Im Fall von Takt 20 führt das sogar zu einem vollen Takt, dessen Bass zwar durchgängig in *Fusae* diminuiert ist, dessen harmonischer Rhythmus jedoch explizit in punktierten *Seminimae* fortschreitet und einen vollen Oktavgang durchschreitet.

Ebenfalls als klares Vermittlungsziel der Übung ist die Quintfallsequenz herauszustellen, die gleich in zwei modellhaften Formen vorkommt. Als Kette von Septakkorden stellt die Sequenz von sekundweise versetzten Quintfällen (T. 12) eine höchst charakteristische Klangfortschreitung über den gesamten Zeitraum der Barockmusik dar.¹⁰³ Dementsprechend ist ihre Einführung in Sambers Generalbasslehre für Anfänger:innen ein wichtiger didaktischer Schritt. In Takt 17 findet sich außerdem eine Sequenz mit Terz-Sekund-Gegenschritt im Bass unter Abwechslung von Sext- und Terz-Quint-Klängen. Auch dieses Sequenzmodell ist charakteristisch für die Ästhetik, die Samber in seinem Lehrgang zum Generalbassspiel zu vermitteln sucht. Auch das im „*Exercitium II.*“ aufgezeigte Modell der Harmonisierung einer Folge liegender Noten mit dem 2–4–7-Klang erweitert Samber im „*Exercitium VII.*“ um einen vorgeschalteten 6–4-Klang (T. 7) und vervollständigt somit die Form des Modells, die er im 18. Kapitel der ausgesetzten Gänge eingeführt hat.¹⁰⁴

Mit der Vorzeichnung des *Exercitiums* im *Cantus durus* und der Tonstufe *D* als Finalis positioniert Samber das *Exercitium* als exemplarisch für einen

¹⁰² Samber, *Manuductio ad organum*, S. 175.

¹⁰³ Menke, „Historisch-systematische Überlegungen zur Sequenz seit 1600“, S. 110.

¹⁰⁴ Vgl. Samber, *Continuatio Ad Manuductionem Organicam*, S. 105.

Eröffnung: Cadentia major

Cadentia minima

Cadentia minima

Orgelpunktmodell

Quarta subsyncopata

8

Gang durch die Oktavspezies

Cadentia major

Quintfallsequenz

Cadentia major

16

Terz-Sekund-Gegenschrittmodell

Gang durch die Oktavspezies

Cadentia Major

19

Cadentia major

Cadentia major

Cadentia major

Cadentia major perfectis

Abb. 10: „Exercitium VII. Septimi Toni“ in kommentierter Edition.¹⁰⁵

Cadentia major

Cadentia major

6

Cadentia major

Cadentia minima

Cadentia major

Cadentia major

11

Fugato-Einsatz I

Fugato-Einsatz II

Fugato-Einsatz III

Cadentia minima

Cadentia minima

14

Fugato-Einsatz IV

Fugato-Einsatz V

Cadentia major perfectis

Cadentia minima

Cadentia minima

Abb. 11: „Exercitium VIII. Octavi Toni“ in kommentierter Edition.¹⁰⁶

¹⁰⁵ Vgl. die kommentierte Edition im Anhang.

¹⁰⁶ Vgl. die kommentierte Edition im Anhang.

explizit liturgischen Gebrauch. Diese Form des siebten Modus ist in seinem Lehrwerk dem Respondieren auf Introiten vorbehalten, wie die Modus-Übersicht der *Manuductio* ausweist. Eine andere Form des siebten Modus „betrifft einzig und allein die *Intonation* deß *Psalm Benedictus*, und *Magnificat*.“ In dieser Form ist auch der an anderer Stelle erwähnte vornehmliehe Gebrauch der *Cadentia minor* und *minima* anzusiedeln. Gerade deshalb scheint sich Samber im „Exercitium VII.“ weitestgehend auf den Gebrauch der *Cadentia major* zu beschränken, denn so wird die spezifische Form des Modus im *Exercitium* deutlicher ausgedrückt. Wichtiges Merkmal der korrespondierenden Oktav-Spezies ist der Halbtonschritt von *H* zu *C*. Obwohl das *Cis* als Alteration in den Oberstimmen der *Cadentiae majores* zum Grundton *D* essenziell ist, verwendet Samber im Bass dagegen in den meisten Fällen das unalterierte *C*. Dies ist besonders der Fall bei den häufigen vollständigen Oktav-Durchschreitungen des Basses (ab- und aufwärts in T. 8, aufwärts in T. 19). Auch kurz vor Schluss (T. 23) wird noch einmal besonders der Klang der charakteristischen Tonstufe evoziert, wenn *C* und *Cis* unmittelbar hintereinanderstehen. Hierdurch wird die *Cadentia major perfectis* in der Schlusskadenz abermals in einen neuen didaktischen Kontext gestellt.

3.9 „EXERCITIUM VIII. OCTAVI TONI“

Das „Exercitium VIII.“ (siehe Abb. 11) bildet den Abschluss zu Sambers Lehrgang des Generalbassspiels. Diesem Umstand Rechnung tragend, integriert Samber in das *Exercitium* ein Fugato mit fünf Einsätzen eines eintaktigen Subjekts. Durch die Schlüsselung der Takte und Hinweise auf eine Reduktion der Begleitstimmen ist die Struktur des Fugatos im Generalbass enthalten. Mit der Unterweisung im Fugato als Teil des letzten *Exercitiums* nähert Samber seinen Lehrgang an die italienische *Partimento*-Tradition an, in der das Fugenspiel in vielen Lehrwerken ebenfalls das höchste Niveau des entsprechenden Lehrgangs darstellt.¹⁰⁷ Sambers *Continuatio* enthält zudem in seiner vierten Unterweisung auch „den ersten veröffentlichten

Versuch einer modernen Fugenlehre in deutscher Sprache“.¹⁰⁸ Die Fugenlehre ist also auch ein wichtiger Teil seines kompositionsdidaktischen Konzepts. Dementsprechend ist es bezeichnend, dass das letzte *Exercitium* ein Fugato einführt, um so den didaktischen Gesamtaufbau der Generalbasslehre als Voraussetzung zur Komposition zu vervollständigen. Die Fugenlehre selbst nimmt in der *Continuatio* keinen großen Raum ein: Samber plante wohl seine Fugenlehre durch ein weiteres Werk zu vervollständigen.¹⁰⁹ Ausführlich behandelt er bereits in der *Continuatio* verschiedene Arten der Einsatzreihenfolge in Fugen. Die im *Exercitium* auftretende Einsatzreihenfolge *D-G-D-G-D* entspricht nicht der von Samber bevorzugten, die mit der ersten Stufe des Modus beginnt und mit der fünften schließt.¹¹⁰

Auch eine zusätzliche Vielfalt in der rhythmischen Variation des Basses stellt das „Exercitium VIII.“ als Kulminationspunkt der Generalbassdidaktik Sambers heraus. *Fusae* und *Semifusae* kommen zusammen mit unterschiedlichen Punktierungsfiguren und Durchgangsbildungen vor. Im Vergleich zum ersten *Exercitium* ist die Dichte an Kadenz deutlich geringer: Der Satz stützt sich weniger auf Kadenzharmonik und agiert mit freieren Gestaltungsprinzipien. Als Kulminationspunkt seiner Abfolge von didaktischen Schritten verleiht Samber dem „Exercitium VIII.“ auch dadurch zusätzliches Gewicht, dass die Übung nicht nur sekundweise auf- und abwärts transponiert wird, sondern zusätzlich um Terzen. Offensichtlich soll das letzte *Exercitium* besonders häufig geübt werden.

4. FAZIT

„Gerade die Generalbassschulen des 18. Jahrhunderts bewegen sich in einem pädagogischen Spannungsfeld zwischen mathematischer Wissenschaft, religiöser Erbauung, musikalischer Geschmacksbildung und praktischer Ausübung.“¹¹¹ Das Lehrwerk von Samber konnte im Rahmen der vorliegenden Arbeit auf seine Position innerhalb

¹⁰⁷ Vgl. Holtmeier/Menke/Diergarten (Hrsg.), *Solfeggi, bassi e fughe*, S. 245.

¹⁰⁸ Boomgarden, „Musiktheorie in Salzburg“, S. 63.

¹⁰⁹ Vgl. Federhofer, „Ein Salzburger Theoretikerkreis“, S. 75. Die vermeintlich geplante Fortsetzung von Sambers Fugenlehre wurde nie veröffentlicht.

¹¹⁰ Vgl. Boomgarden, „Musiktheorie in Salzburg“, S. 66.

¹¹¹ Diedrich, „18. Jahrhundert: Vom Quadrivium zur Philanthropie“, S. 179.

dieses Spannungsfelds hin untersucht werden. Bei seinem Lehrwerk handelt es sich um die „umfangreichste Musiklehre der Barockzeit auf heute österreichischem Boden“.¹¹² Nicht nur wegen dieser Ausführlichkeit, sondern auch wegen ihrer Gründlichkeit im methodischen Aufbau ist die Generalbasslehre Sambers eine wichtige Quelle musiktheoretischen und praktischen Unterrichts innerhalb einer traditionsreichen Überlieferungslinie süddeutscher Kirchenmusiker.

Die hier vorgelegte Arbeit versteht sich als Beitrag zum Konzept musiktheoretischer Forschung, „die historische Lehre für die Gegenwart aufzuarbeiten und ihre implizite Theorie offenzulegen.“¹¹³ Das Konzept wurde bisher umfassend an der italienischen Lehrtradition der *Partimento*-Praxis ausgeführt, hingegen weniger an der Didaktik der *Partitura*-Tradition. Durch die Analyse und Kontextualisierung der *Exercitia* Sambers konnte aufgezeigt werden, dass die *Exercitia* eine ähnliche didaktische Funktion wie die *Partimenti* erfüllen. Auch wenn die Bässe als didaktisches Mittel vergleichbar sind (gemeinsam sind ihnen die Vermittlung von Kadenz und Bassbewegungen als Versatzstücke sowie ihre Modularität und Kulmination im Fugenspiel), weisen sie dennoch erhebliche Unterschiede auf. So sind die *Exercitia* in der *Partitura*-Tradition zum einen durchgängig beziffert,¹¹⁴ zum anderen sind sie weniger als verschlüsselte Anleitungen zu solistischer Improvisation gedacht, als zu liturgisch funktionaler Anwendung und Begleitung.¹¹⁵

Unabhängig davon sollte die Generalbasslehre Sambers und ihre Kulmination in den *Exercitia* für sich genommen betrachtet werden. So konnte gezeigt werden, dass ein Verständnis der ausgesetzten Gänge vorrangig durch den pädagogischen Anspruch, an Anfänger:innen gerichtet zu sein, erschwert wird und sie nicht nur (wie bei Federhofer) als übermäßig detaillierte und ausschweifende Darstellung betrachtet werden sollten.¹¹⁶ Zum Verständnis der ausgesetzten Gänge als didaktisch zielführendes Mittel, den Generalbass zu unterrichten, führt ihre Kontextualisierung innerhalb Sambers Generalbasslehre, wodurch

Verbindungen zu den *Exercitia* hervortreten. In den ausgesetzten Gängen zeigt sich außerdem die methodische Gründlichkeit Sambers, da er sich an das in mehreren Abteilungen seiner Lehrwerke angewendete Modell eines Ablaufs von didaktischen Schritten hält. Diese sind die Erklärung von Konzepten anhand rhythmisch einfach gehaltener Beispiele, gefolgt von Übungen, die konkrete musikalische Anwendungen der Konzepte vermitteln. Die ausgesetzten Gänge sind demnach innerhalb dieses Ablaufs als essenzielle Voraussetzung der *Exercitia* zu verstehen.

Auch die Kadenzlehre, die Samber in enger Anlehnung an seinen Lehrer Muffat und die *Partitura*-Tradition verfasst hat, kommt in den *Exercitia* zu gewinnbringender didaktischer Fortsetzung. Im Vergleich zu seinem nur ein Jahr jüngeren Lehrer Muffat zeigt Samber in seinen *Exercitia* außerdem eine Harmonik mit deutlich moderneren Zügen.¹¹⁷ Verschiedene Konzepte werden in den *Exercitia* unter konsequenter Steigerung vermittelt. Diese Steigerung zeigt sich in der Varietät der Kadenzformen, der Behandlung und Verknüpfung von Dissonanzen (übereinander, nacheinander, als Konsekutiv-Sequenz oder in ihrer Auflösung mit durchgehendem Bass) sowie dem Umgang mit rhythmischer Diminution. Modelle wie die *Quarta subsyncopata* oder eine Liegeton-Eröffnung werden in subtilen Variationen nacheinander präsentiert und der Einsatz verschiedener Schlüssel legt die Grundlage für Fugato-Einsätze als Kulminationspunkt. Alle didaktischen Steigerungen werden kombiniert mit einer konsequenten Beachtung und Vermittlung der Charakteristika der zugrundeliegenden acht Kirchentöne. Insgesamt präsentieren sich die acht *Exercitia* innerhalb der Generalbassdidaktik Sambers als ein progressiver Lehrgang mit systematisch ineinandergreifenden Lektionen.

¹¹² Federhofer, „Ein Salzburger Theoretikerkreis“, S. 52.

¹¹³ Froebe, „Rezension. Vom Tonsatz zum Partimento“, S. 215.

¹¹⁴ Vgl. Diergarten, „Beyond ‚Harmony‘“, S. 62.

¹¹⁵ Vgl. Christensen, „Fundamenta Partiturae“, S. 31.

¹¹⁶ Vgl. Federhofer, „Ein Salzburger Theoretikerkreis“, S. 79.

¹¹⁷ Vgl. ebd., S. 64.

ABBILDUNGSVERZEICHNIS

Die Abbildungen und Notenbeispiele 1–11 wurden vom Autor selbst erstellt, letztere nach Vorlage der unter Primärquellen angegebenen Traktate Sambers. Diese sind lizenziert unter der Creative Commons CC0 1.0 Universal Lizenz.

Abb. 1: Übersicht der Kadenztypen bei Samber. Die Varianten der Bezifferung werden in exakt dieser Form und Reihenfolge in Kapitel 16 den verschiedenen Kadenztypen zugeordnet, nach: Samber, *Manuductio ad organum*, S. 154ff.

Abb. 2: Beispiel für die von Samber verwendete Generalbasspartiturschrift. In Kapitel 7 der *Continuatio* werden fünf aufsteigende Noten zunächst in natürlicher Bezifferung vorgestellt und anschließend vier Varianten der Aussetzung mit genau vorgegebener Stimmführung präsentiert, nach: Samber, *Continuatio Ad Manuductionem Organicam*, S. 39.

Abb. 3: „Exercitium I. Primi Toni“ in kommentierter Edition, vgl. die kommentierte Edition im Anhang.

Abb. 4: „Exercitium II. Secundi Toni“ in kommentierter Edition, vgl. die kommentierte Edition im Anhang.

Abb. 5: Verschiedene Behandlungen des 7–6-Vorhalts im Kontext der *Cadentia minima* in den Takten 3 und 12, nach: Samber, *Continuatio Ad Manuductionem Organicam*, S. 113–116.

Abb. 6: „Exercitium III. Tertii Toni“ in kommentierter Edition, vgl. Anhang.

Abb. 7: „Exercitium IV. quarti Toni“ in kommentierter Edition, vgl. Anhang.

Abb. 8: „Exercitium V. Quinti Toni“ in kommentierter Edition, vgl. Anhang.

Abb. 9: „Exercitium VI. Sexti Toni“ in kommentierter Edition, vgl. Anhang.

Abb. 10: „Exercitium VII. Septimi Toni“ in kommentierter Edition, vgl. Anhang.

Abb. 11: „Exercitium VIII. Octavi Toni“ in kommentierter Edition, vgl. Anhang.

Abb. 12: Titelblatt der *Continuatio*, aus: Samber, *Continuatio Ad Manuductionem Organicam*.

Abb. 13: „Exercitium VIII. Octavi Toni“, in ‚natürlicher‘ Bezifferung, aus: ebd., S. 137.

Abb. 14: „Exercitium VIII. Octavi Toni“, in voll ausgesetzter Bezifferung, aus: ebd., S. 138.

LITERATUR- UND QUELLENVERZEICHNIS PRIMÄRQUELLEN

Bernhard, Christoph: „Tractatus compositionis augmentatus“, in: *Die Kompositionslehre Heinrich Schützens in der Fassung seines Schülers Christoph Bernhard*, hrsg. von Joseph Müller-Blattau, Kassel u. a. 42003, S. 40–131.

Muffat, Georg: *An essay on thoroughbass* (= Musicological studies and documents 4), hrsg. von Hellmut Federhofer, o. O.: American Institute of Musicology 1961.

Samber, Johann Baptist: *Continuatio Ad Manuductionem Organicam, Das ist: Fortsetzung zu der Manuduction oder Hand-Leitung zum Orgl-Schlagen : Worinnen haubtsächlich vier hernachfolgende Unterweisungen begriffen seynd*, Salzburg: Mayr 1707, <https://mdz-nbn-resolving.de/details:bsb11048210>.

Ders.: *Elucidatio musicae choralis. Das ist: Gründlich und wahre Erläuterung/ oder Unterweisung/ wie die edle und uralte Choral-Music fundamentaliter nach denen wolgegründten Reglen mit leichter Mühe möge erlernet werden*, Salzburg 1710, <https://mdz-nbn-resolving.de/details:bsb10527726>.

Ders.: *Manuductio ad organum: Das ist: Gründlich- und sichere Handleitung Durch die höchst-nothwendige Solmisation, Zu der Edlen Schlag-Kunst; [...] sambt einer Kurz-verfaßten Information von denen Kirchen- oder Choral-Tonen, wie solche geschwind zu erkennen, und auff denen in Cornet-Ton gestimmten Orgel-Wercken abzuschlagen seynd*, Salzburg: Mayr 1704, <https://mdz-nbn-resolving.de/details:bsb11297816>.

SEKUNDÄRQUELLEN

Blankertz, Herwig: *Theorien und Modelle der Didaktik* (= Grundfragen der Erziehungswissenschaft 6), München: Juventa ¹¹1980.

Boomgarden, Donald R.: „Musiktheorie in Salzburg zur Zeit Bibers“, in: *Heinrich Franz Biber. Kirchen- und Instrumentalmusik. Kongressbericht. Gerhard Croll zum 70. Geburtstag* (= Veröffentlichungen zur Salzburger Musikgeschichte 6), hrsg. von Gerhard Walterskirchen, Salzburg: Selke 1997, S. 59–67.

Christensen, Thomas: „Fundamenta Partiturae: Thoroughbass and Foundation of Eighteenth-Century Composition Pedagogy“, in: *The century of Bach and Mozart: Perspectives on historiography, composition, theory, and performance. In honor of Christoph Wolff*, hrsg. von Sean Gallagher und Thomas Forrest Kelly, Cambridge: Harvard University Press 2008, S. 17–40.

Diedrich, Stephan: „18. Jahrhundert: Vom Quadrivium zur Philanthropie“, in: *Musikpädagogik und Musikwissenschaft: Renaissance einer Wechselbeziehung verwandter Disziplinen* (= Kompendien Musik 11), hrsg. von Claudia Breitfeld, Ute Jung-Kaiser und Brigitte Vedder, Lilienthal: Laaber 2021, S. 173–189.

Diergarten, Felix: „Beyond ‚Harmony‘. The Cadence in the Partitura Tradition“, in: *What is a Cadence? Theoretical and Analytical Perspectives on Cadences in the Classical Repertoire*, hrsg. von Markus Neuwirth und Pieter Bergé, Leuven: Leuven University Press 2015, S. 59–84.

Federhofer, Hellmut: „Ein Salzburger Theoretikerkreis“, in: *Acta Musicologica* 36 (1964), S. 50–79.

Ders.: „Zur handschriftlichen Überlieferung der Musiktheorie in Österreich in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts“, in: *Die Musikforschung* 11 (1958), S. 264–279.

Froebe, Folker: „Vom Tonsatz zum Partimento. Giovanni Paisiello, Regole per bene accompagnare il partimento o sia il basso fondamentale sopra il Cembalo (= Praxis und Theorie des Partimentospiels 1)“, in: *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie* 7 (2010), S. 215–232, [Rezension].

Holtmeier, Ludwig/Menke, Johannes/Diergarten, Felix (Hrsg.): *Solfeggi, bassi e fughe: Georg Friedrich Händels Übungen zu Satzlehre* (= Quellenkataloge zur Musikgeschichte 45), Wilhelmshaven: Florian Noetzel 2013.

Jank, Werner/Meyer, Hilbert: *Didaktische Modelle*, Berlin: Cornelsen Scriptor ⁵2002.

Klößner, Stefan: *Handbuch Gregorianik: Einführung in Geschichte, Theorie und Praxis des Gregorianischen Chorals*, Regensburg: ConBrio ⁴2018.

Menke, Johannes: „Die Familie der cadenza doppia“, in: *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie* 8 (2011), S. 389–405.

Ders.: „Historisch-systematische Überlegungen zur Sequenz seit 1600“, in: *Passagen: Theorien des Übergangs in Musik und anderen Kunstformen*, hrsg. von Christian Utz, Saarbrücken: Pfau 2009, S. 87–111.

Remeš, Derek: *Thoroughbass, Chorale, and Fugue. Teaching the Craft of Composition in J.S. Bach's Circle*, Diss. Hochschule für Musik Freiburg 2020, <https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bsz:frei50-opus-7620>, letzter Zugriff: 31.03.2025.

Sanguinetti, Giorgio: *The art of partimento: history, theory, and practice*, New York: Oxford University Press 2012.

Schwenkreis, Markus: „Die ‚Wissenschaft des General-Basses‘“, in: *Compendium Improvisation: Fantasieren nach historischen Quellen des 17. und 18. Jahrhunderts* (= Schola Cantorum Basiliensis 5), hrsg. von dems., Basel: Schwabe 2018, S. 22–36.

Trinkewitz, Jürgen: „Nachwort“, in: Samber, Johann Baptist: *Continuatio ad manuductionem organicam. Das ist, Fortsetzung zu der Manuduction oder Hand-Leitung zum Orgl-Schlagen*, Hildesheim: Georg Olms 2009, S. I–XVII.

Vedder, Brigitte: „17. Jahrhundert: Varianten musikalischen Lehrens und Lernens“, in: *Musikpädagogik und Musikwissenschaft: Renaissance einer Wechselbeziehung verwandter Disziplinen* (= Kompendien Musik 11), hrsg. von Claudia Breitfeld, Ute Jung-Kaiser und Brigitte Vedder, Lilienthal: Laaber 2021, S. 163–172.

LEXIKONARTIKEL

Gerlich, Thomas: Art. „Christoph Bernhard. Tractatus compositionis augmentatus“, in: *Musiktheorie von der Antike bis zur Gegenwart* (= Lexikon Schriften über Musik 1), hrsg. von Ullrich Scheideler und Felix Wörner, Kassel und Stuttgart: Bärenreiter und J.B. Metzler 2017, S. 56–59.

Rose, Stephen: Art. „Friedrich Erhard Niedt. Musicalische Handleitung“, in: ebd., S. 346ff.

Ruhnke, Martin: Art. „Solmisation, Erweiterungen seit dem 17. Jahrhundert“, in: *MGG Online*, 2016, <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/15229>.

ANHANG

AUSGEWÄHLTE SEITEN IN FAKSIMILE

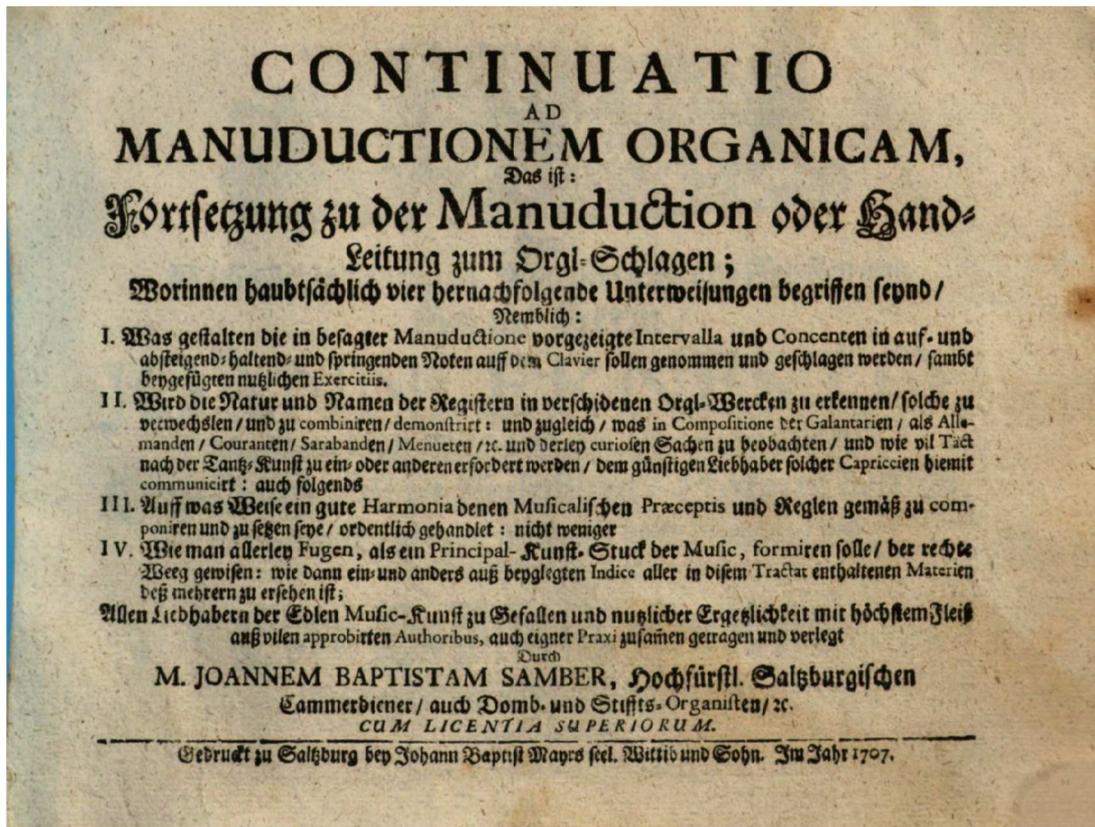


Abb. 12: Titelblatt der *Continuatio*.



Abb. 13: „Exercitium VIII. Octavi Toni“, in „natürlicher“ Bezifferung.

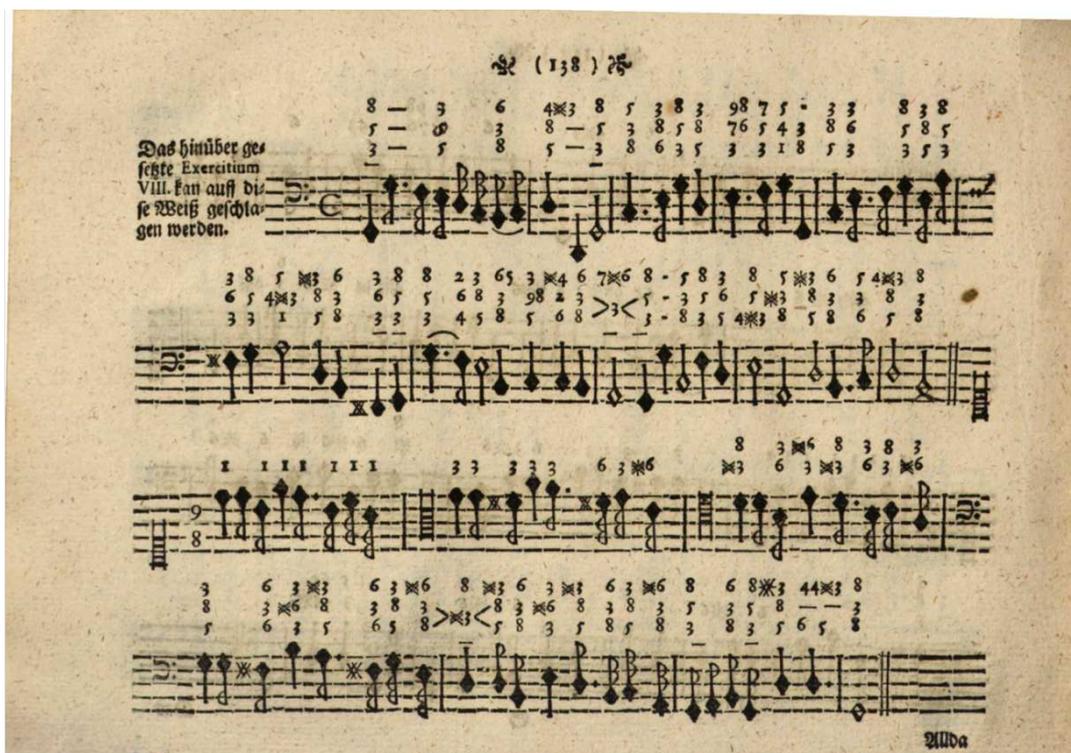


Abb. 14: „Exercitium VIII. Octavi Toni“, in voll ausgesetzter Bezifferung.

EDITION DER *EXERCITIA*

Im Folgenden werden die *Exercitia*, wie sie vorrangig im 3. Kapitel der Arbeit besprochen werden, in einer analytisch kommentierten Edition präsentiert. Zum besseren Verständnis der Arbeit ist auch eine Edition der von Samber jeweils nachfolgend vorgeschlagenen Aussetzungen beigefügt. Ein kritischer Apparat, der in der Edition vorgenommene Änderungen am Notentext der Hauptquelle auflistet, folgt im Anschluss. In der Edition werden die jeweils als Hauptquelle verwendeten Seiten des Drucks in den Fußnoten angegeben.

Exercitium I. Primi Toni oder Modi.¹¹⁸

Das hinüberstehende *Exercitium I.* kan mit 4. Stimmen auff diese Weiß geschlagen werden.¹¹⁹

¹¹⁸ Samber, *Continuatio Ad Manuductionem Organicam*, S. 109.

¹¹⁹ Ebd., S. 110.

Exercitium III. Tertij Toni oder Modi.¹²²

Das hinüber stehende *Exercitium III.* kan auff solche Weiß geschlagen werden.¹²³

¹²² Ebd., S. 117.

¹²³ Ebd., S. 118.

Exercitium V. Quinti Toni oder Modi.¹²⁶

Eröffnung: Quarta subsyncopata
 Quinttransposition: Quarta subsyncopata
 Cadentia major
 Cadentia major
 Cadentia minima
 Cadentia minima
 Cadentia minima
 Cadentia major
 Quarta subsyncopata
 Quarta subsyncopata
 Cadentia minima
 Cadentia minima
 Quarta subsyncopata
 Cadentia major
 Cadentia major
 Cadentia major

Also kan das hinüber stehende *Exercitium V.* geschlagen werden.¹²⁷

3 4 3 4 b5 3 8 - - 2 3 8 5 8 5 8 6 5 3 5 #4 #6 8 6 4 #3
 8 - - 2 3 8 5 8 5 8 6 5 3 5 #4 #6 8 6 4 #3
 5 6 5 6 6 5 3 4 3 4 b5 3 8 3 3 3 7 6 8 2 3 9 8 4 3 8
 8 3 6 3 6 7 6 8 8 6 6 5 6 8 3 3 5 6 5 7 6 8 2 3 9 8 4 3 8
 #3 8 3 8 3 3 3 5 3 5 3 5 4 b5 3 1 2 3 5 3 5 3 3 3 3 7 6 8 2 3 9 8 4 3 8
 8 5 6 8 3 3 5 8 3 3 3 8 - - 6 6 5 5 8 5 3 3 5 3 6 5 5 3 6 3
 3 3 3 5 3 5 1 3 3 5 3 5 #3 4 #3 2 3 1 #3 8 3 5 3 8 5 8 3 8 5
 5 8 5 3 4 5 3 6 3 5 8 5 8 5 5 9 8 6 5 7 6 5 - 3
 8 4 3 8 8 5 8 3 8 8 3 7 3 3 5 4 3 8 4 3 8 8 5

¹²⁶ Ebd., S. 125.

¹²⁷ Ebd., S. 126.

Exercitium VII. Septimi Toni oder Modi.¹³⁰

Das darüberstehende *Exercitium VII.* kann auff solche Art geschlagen werden.¹³¹

¹³⁰ Ebd., S. 133.

¹³¹ Ebd., S. 134.

KRITISCHER APPARAT

Für die vorliegende Edition wurde nur eine Quelle verwendet. Das unter der Signatur 4 Mus.th. 1374 im Bestand der Bayerischen Staatsbibliothek München geführte Exemplar der *Continuatio Ad Manuductionem Organicam* von Samber ist unter dem Permalink <https://mdz-nbn-resolving.org/details:bsb11048210> abrufbar. Für die von Seite 109–142 erscheinenden Werke, die im Rahmen der Arbeit als *Exercitia* zusammengefasst sind, konnten innerhalb der Quelle jeweils mehrere Ausführungen zur Edition konsultiert werden. Jedes *Exercitium* ist zuerst in einer Version mit reduzierter Bezifferung gedruckt, gefolgt von einer Version mit durchgehender vierstimmiger Bezifferung und anschließend von mindestens zwei transponierten Versionen. Zusätzlich befinden sich

im verwendeten Druckexemplar handschriftliche Eintragungen, deren Schreiber von der Bayerischen Staatsbibliothek nicht identifiziert wird. Die handschriftlichen Eintragungen werden in der Edition als zusätzliche Quelle betrachtet.

In der Edition wurden die jeweils als Hauptquelle verwendeten Seiten des Drucks in den Fußnoten angegeben. Die folgende Tabelle listet alle Veränderungen auf, die an der Fassung der angegebenen Hauptquelle vorgenommen wurden, und nennt für jede dieser Änderungen eine alternative Quelle im Druck. Alle Seitenangaben beziehen sich auf das erwähnte Exemplar der *Continuatio*.

<i>Exercitium</i>	Takt	System	Quelle	Anmerkung
I	14	Bezifferung	S. 110	Auslassung von #
	20	Bezifferung	S. 110	5 zu 5
	21	Bezifferung	S. 110	Hinzufügung von #
I in Aussetzung	5	Bezifferung	S. 109	Hinzufügung von #
	17	Bezifferung	S. 109	Keine Bezifferung durch \flat wie handschriftlich eingetragen
	20	Bezifferung	S. 109	Hinzufügung von \flat 3
II	9	Bezifferung	S. 114	Hinzufügung von \flat 3
	9	Bezifferung	S. 114	Bezifferung durch \flat 5 wie handschriftlich eingetragen
	16	Bezifferung	S. 115	Bezifferung durch \flat 6 wie handschriftlich eingetragen
	18	Bezifferung	S. 114	Hinzufügung von #3-4-4-#3
II in Aussetzung	2	Bezifferung	S. 113	3 zu \flat 3
	9	Bezifferung	S. 114	5 zu \flat 5 wie handschriftlich eingetragen
	16	Bezifferung	S. 115	Keine Bezifferung durch \flat 3 wie handschriftlich eingetragen
III	5	Bass	S. 118	 anstatt 
	8	Bezifferung	S. 118	7-6 verschoben
	15	Bezifferung	S. 118	Hinzufügung von #6
	20	Bezifferung	S. 118	Keine Bezifferung von 5 zusätzlich zu 6
IV	8	Bezifferung	S. 122	Hinzufügung von #5
	18	Bezifferung	S. 122	Zusatz von 4-3
IV in Aussetzung	17	Bass	nicht vorhanden	Ergänzung von  , um Durchgangsharmonisierung zu verdeutlichen
V	17	Bass	nicht vorhanden	Entfernung von  , da nicht als Durchgang harmonisiert
V in Aussetzung	17	Bass	nicht vorhanden	Entfernung von  , da nicht als Durchgang harmonisiert
VI	6	Bass	S. 131	Entfernung von  , da nicht als Durchgang harmonisiert
	27	Bass	S. 131	Position von \flat
VI in Aussetzung	6	Bass	nicht vorhanden	Entfernung von  , da nicht als Durchgang harmonisiert
	27	Bass	S. 131	Position von \flat
	27	Bezifferung	S. 132	3 statt 5 in Altstimme
VII	19	Bass	S. 134	Ergänzung von  , zur konsequenten Umsetzung von Dreiergruppen
	22	Bezifferung	S. 134	Ergänzung von 2 zu #4
	22	Bezifferung	S. 134	Ergänzung von 6
	22	Bezifferung	S. 134	Ergänzung von 7
VII in Aussetzung	22	Bezifferung	S. 135	8 von Tenor- zu Sopranstimme
VIII	4	Bezifferung	S. 138	Ergänzung von 7
VIII in Aussetzung	1	Bass	S. 137	Ergänzung von 
	10	Bass	S. 137	Quintfall statt Terz
	16	Bass	nicht vorhanden	Ergänzung von  , um Durchgangsharmonisierung zu verdeutlichen

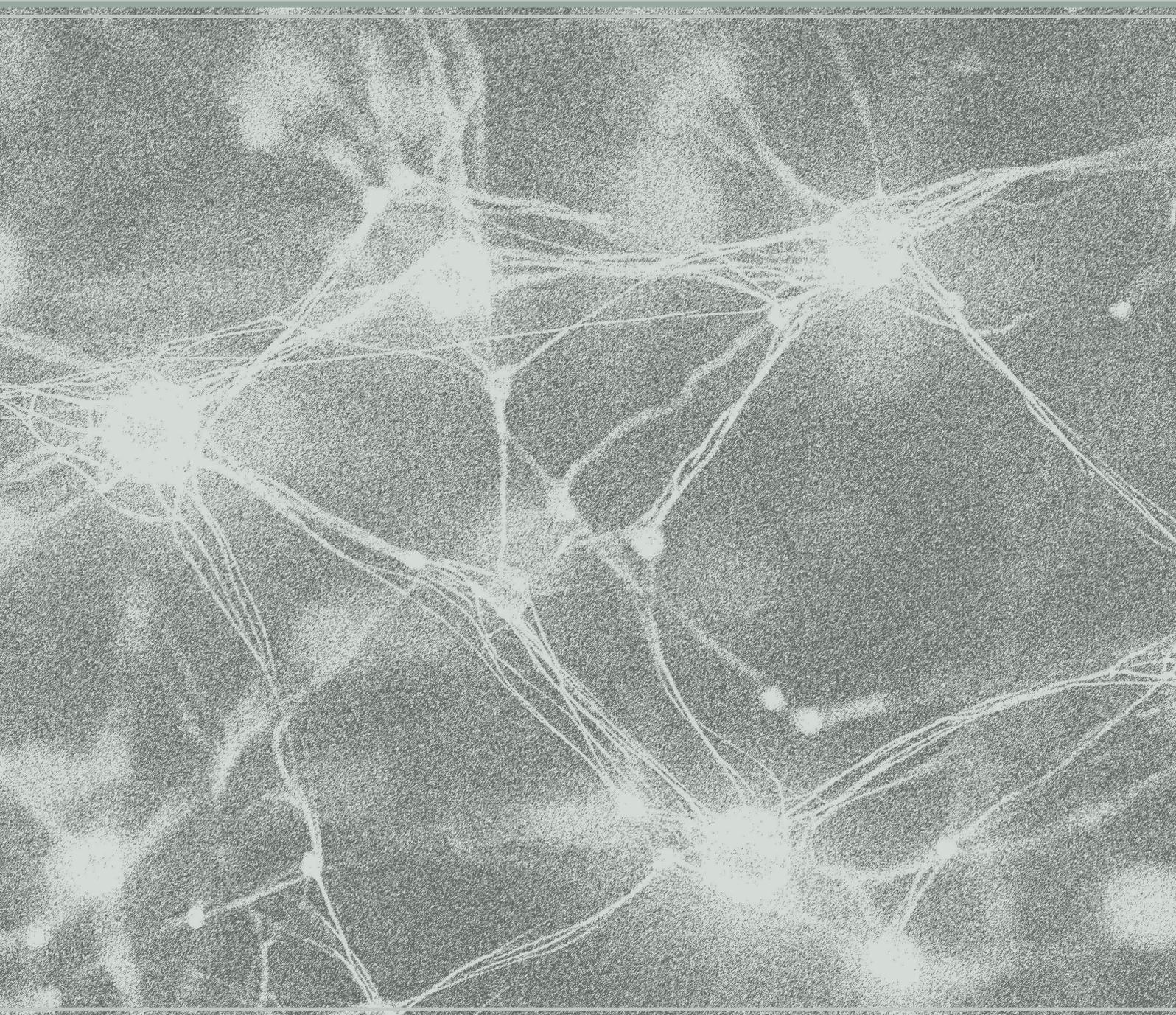
REZENSION VON MARIE-LUISE HARTMANN
**GRUHN, WILFRIED: *HÖREN ALS HANDELN. EINE
NEUROPHYSIOLOGISCHE THEORIE DER MUSIKALISCHEN
WAHRNEHMUNG*, HILDESHEIM: GEORG OLMS 2022.**

Winfried Gruhn zeigt in *Hören als Handeln*, dass musikalisches Hören untrennbar mit aktivem Handeln verbunden ist. Dabei stützt er sich auf neurowissenschaftliche Erkenntnisse, die verdeutlichen, wie eng Wahrnehmung und Kognition mit Bewegung und Handlung verknüpft sind. Er macht deutlich, dass nicht nur das Hören selbst, sondern auch das musikalische Lernen erst durch aktive Auseinandersetzung und Interaktion mit der Musik möglich wird. Das Buch regt dazu an, die Bedeutung von Handlung und Bewegung für die musikalische Wahrnehmung und Bildung neu zu überdenken.

Dabei beleuchtet der Musikpädagoge sowohl die erkenntnistheoretischen, psychoakustischen und neurowissenschaftlichen Grundlagen des Hörens als auch die Funktionsweise des musikalischen Lernens in Beziehung zum Handeln. Hinsichtlich des musikalischen Hörens beschäftigt sich der Autor insbesondere mit dem kognitiven Akt des Erkennens. Denn die Tätigkeiten des Hörens und Verstehens seien durch mentale Prozesse gesteuert und „als kognitive Leistung im Gehirn verankert“ (S. 49). Dabei hänge die individuelle Klangwahrnehmung unmittelbar mit den neuroanatomischen und funktionalen Merkmalen im Gehirn zusammen (S. 69ff.). Die musikalische Wahrnehmung beschreibt der Autor dabei als „kognitive Tätigkeit, die sich einem Zustand wacher Aufmerksamkeit verdankt und zu einer bewussten, Verhalten steuernden Erkenntnis führt“ (S. 15). Da die Wahrnehmung eine aufmerksame Fokussierung voraussetze, stelle sie selbst eine geistige Tätigkeit (Handlung) dar. Insgesamt spiegele sich die Wahrnehmung unserer Umwelt zwar durch

die Aktivität der Neuronen im Gehirn wider, die Entstehung von Repräsentationen der Umwelt im Gehirn sei jedoch nicht ohne die durch den Körper erhaltenen senso-motorischen Reize und elektrochemische Signalübertragung denkbar. Deshalb sei auch das musikalische Lernen erst durch die körperliche Erfahrung von Musik möglich (S. 43ff.).

Zur Untermauerung seiner Thesen bezieht Gruhn eine Vielzahl an Studien aus den Neurowissenschaften und der Musikpsychologie mit ein, wobei er auch auf eigene Forschungsergebnisse rekurriert. Der Titel bildet insgesamt eine gut verständ-



liche Lektüre, deren Argumentation sich leicht folgen lässt. Für die akademische Lehre bietet das Buch einen guten Einblick in die enge Beziehung zwischen musikalischem Hören, Lernen und aktivem Handeln. Dabei ist es insbesondere für die musikpädagogische Ausbildung wertvoll, da es neben den psychologischen und neurowissenschaftlichen Grundlagen auch dazu aufruft, dem aktiven Handeln der Lernenden eine stärkere Rolle zukommen zu lassen. Da sich der Titel mit der spezifischen Beziehung zwischen Hören und Handeln befasst, können nicht alle Details der

musikalischen Wahrnehmung beleuchtet werden. Für Seminare mit einer Schwerpunktsetzung auf psychologische und neurowissenschaftliche Aspekte musikalischer Wahrnehmung sollte daher weitere Literatur herangezogen werden. Zum Verständnis der spezifischen Interaktion zwischen Hören und Handeln bietet es jedoch sehr wohl eine fundierte Grundlage.

REZENSION VON SEBASTIAN PSTROKONSKI-KOMAR
NOWAK, ADOLF: *MUSIKÄSTHETIK. EINFÜHRUNG – GESCHICHTE – PROBLEME* (= KOMPENDIEN MUSIK 13), LILIENTHAL: LAABER 2024.

„Die zentrale Kategorie der Ästhetik ist das Schöne“ (S. 192). Dieser Ausgangspunkt eröffnet ein weit verzweigtes Netz von Fragestellungen, auf die in vielen Fällen bis heute keine abschließenden Antworten gefunden werden konnten. Was bleibt, ist eine fortwährende Diskursgeschichte, deren jüngste Zusammenfassung im Bereich der Musikästhetik mit dem neuen Kompendium-Band von Adolf Nowak (emeritierter Professor der Goethe-Universität Frankfurt) vorgelegt wurde. Der herausgebende Laaber-Verlag beschreibt den Anspruch der Lehr- und Handbuchreihe damit, „[d]em interessierten Leser [...] [ein] fundiertes Basiswissen aus erster Hand und auf dem neuesten Stand der Forschung [zu] vermittel[n]“.¹ Für Studierende stellt dies einerseits eine willkommene Wiederholung dar und bietet andererseits häufig noch unbekannte Perspektiven. Aber auch dem breiten Publikum beschert Nowaks klare Sprache eine kurzweilige Lektüre, die mit Sicherheit in nicht nur einem Fall zu neuen Verknüpfungen individueller Fachfragen mit der Musikästhetik anregen wird.

Der Band arbeitet mit zwei großen Abschnitten: einer überblicksartigen „Geschichte der Musikästhetik“ (S. 23–151) sowie dem systematischen Teil „Probleme der Musikästhetik“ (S. 152–395). In einem dem Anhang beigelegten Glossar werden zentrale Begriffe erklärt – eine nicht nur für Studierende nützliche und vor allem schnelle Nachschlagemöglichkeit zentraler Termini.

Am geschichtlichen Teil ist insbesondere die ausgewogene Behandlung der musikhistorischen Epochen positiv hervorzuheben: Trotz der

dichteren Materialmenge aus jüngeren Zeiten wird die ältere Geschichte nicht vernachlässigt. Letztere bildet vielmehr die Grundlage für eine sich aus der Darstellung ergebende historische Kausalität, die aufzeigt, wie eng Musik in das kulturgeschichtliche Gefüge von Philosophie, Sprache, Mythos und Naturwissenschaft über die Jahrhunderte eingebunden war und immer noch ist. Es ist dabei jedoch etwas schade, dass die Darstellung weitgehend von einer rein christlich geprägten europäischen Geschichtsschreibung ausgeht. Es werden zwar auch Einblicke in andere Religionen (S. 56–59), Kulturen (S. 253–285) und in den Bereich der Popular- (S. 215–252) bzw. Filmmusik (S. 286–309) geboten, ihrem zugewiesenen Platz nach sind es nicht viel mehr als einleitende Exkurse. Inhaltlich überzeugen sie jedoch vollständig dank der Expertise der drei Gastautoren Martin Pfeleiderer (HfM Weimar), Markus Verne (JGU Mainz) und Iakovos Steinhauer (Nationale und Kapodistrias-Universität Athen).

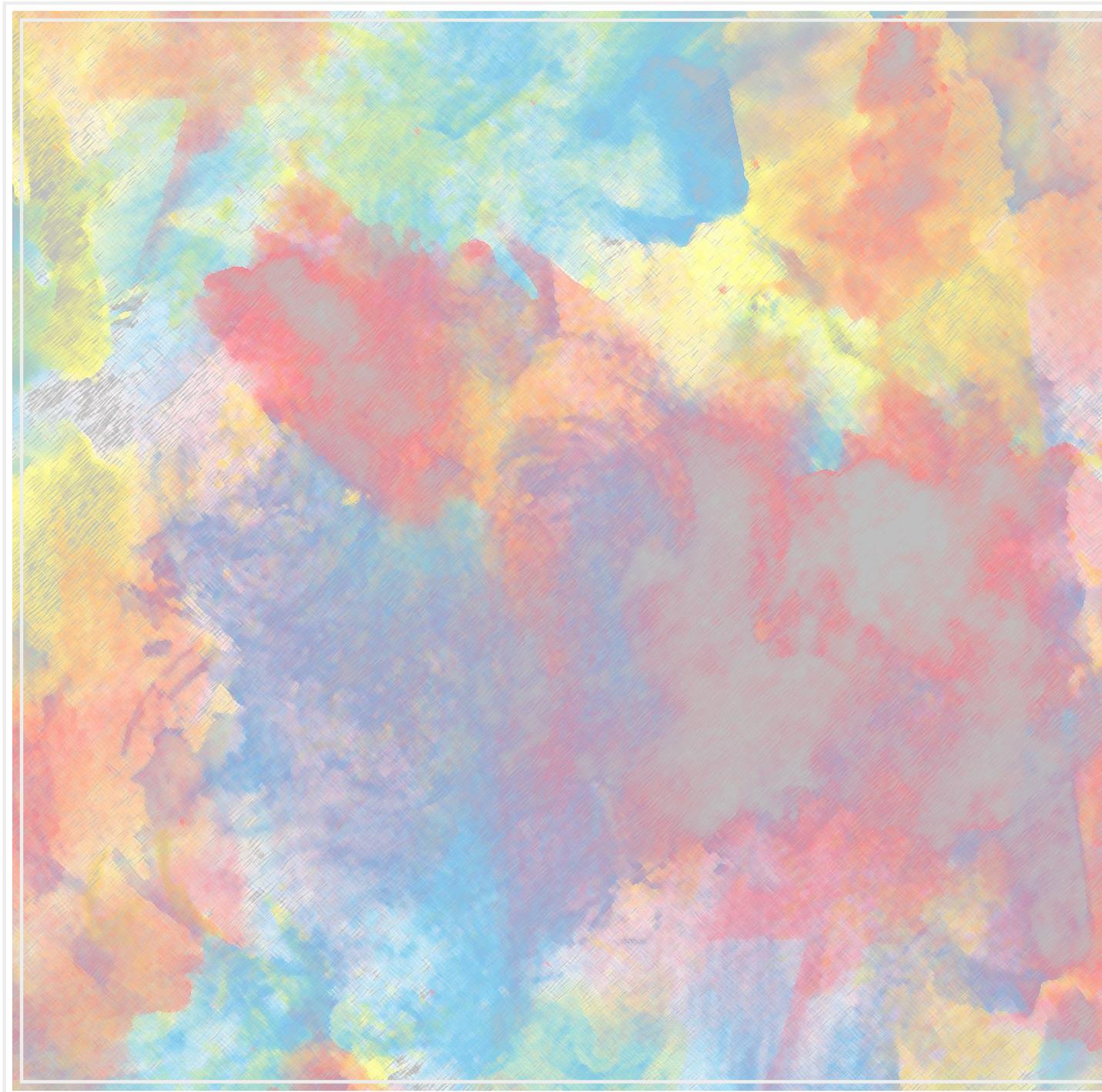
So schwer die jüngsten Entwicklungen innerhalb der Musikästhetik in ihrer Breite und Komplexität auch zu fassen sind, werden sie doch mit der nötigen Ausführlichkeit behandelt, wenn auch ein Anspruch auf Vollständigkeit dabei weder erhoben werden kann noch soll. Im systematischen Teil des Buches begegnet der Autor daher direkt jenen „Fragen und Aufgaben der Musikästhetik, wie sie sich in der Gegenwart stellen“ (S. 153). Dazu gehören etwa Probleme rund um das Verhältnis zwischen Musik, Naturwissenschaften und Sprache (S. 311ff.) oder das Problem der immateriellen Mimesis in der Musik (S. 341ff.). Nowak tritt an diese Fragen heran, indem er zunächst verschiedene methodische Ansätze reflektiert, um sich dann der besonderen Stellung der Musik unter den Künsten zu widmen. Die dabei notwendig vollzogene Trennung betont gleichermaßen ihre

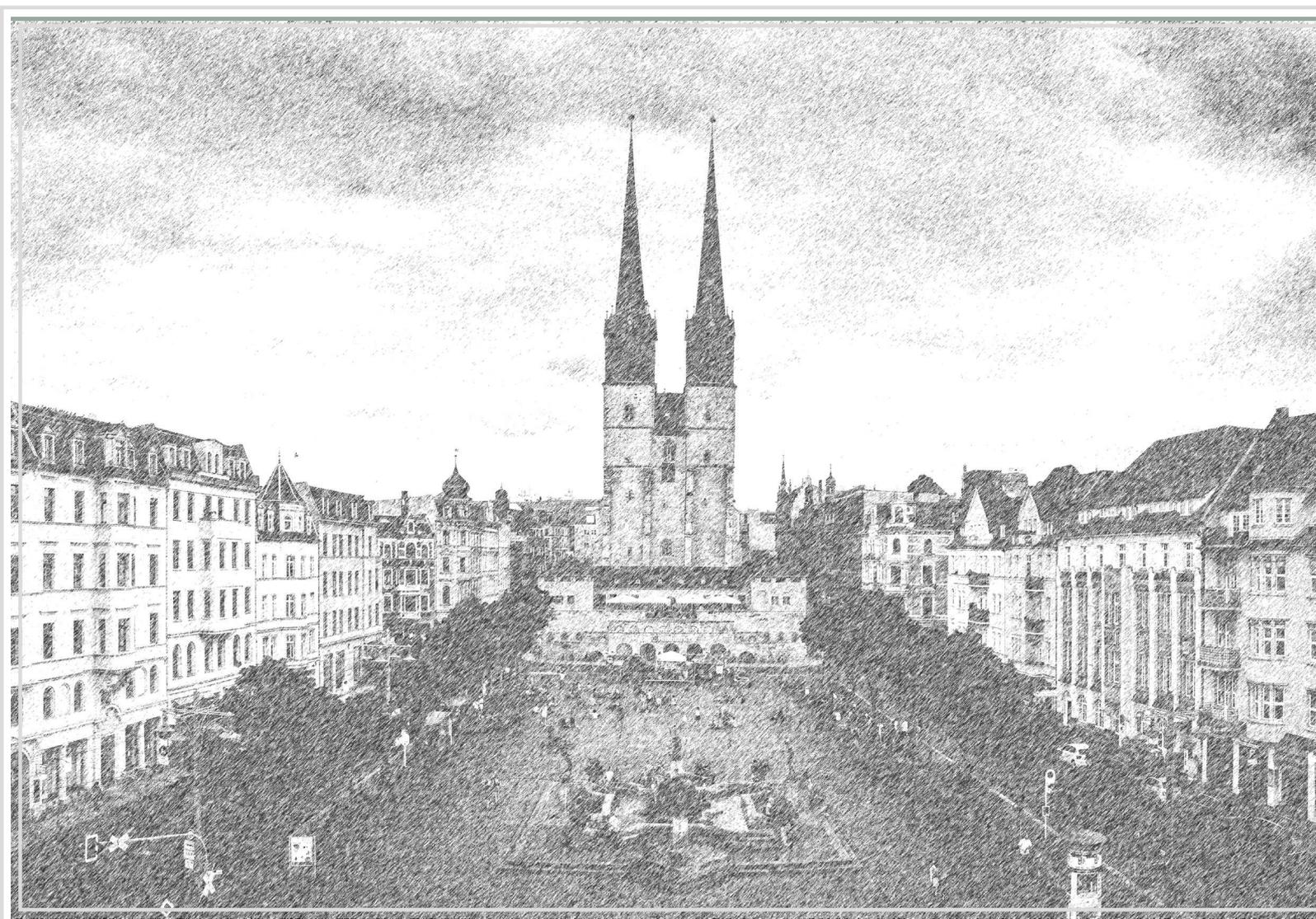
¹„Kompendien Musik | Laaber Musikwissen | Laaber Verlag“, <https://laaber-verlag.de/?listview&link=0305000>, Laaber-Verlag, letzter Zugriff: 10.05.2025.

Einbettung innerhalb einer breiter gefassten Kunstästhetik als auch ihr Alleinstellungsmerkmal als Zeiterscheinung.

Der Vorzug dieses Kompendium-Bandes liegt in seiner Aktualität und in der Verknüpfung zentraler Aspekte der Musikästhetik sowohl mit zeitgenössischen Debatten innerhalb der Musikwissenschaft als auch benachbarter Disziplinen. Diese Letzteren erlauben gerade Studierenden einen Einblick in übergeordnete kulturwissenschaftliche Perspektiven, die in der Musikwissenschaft wieder

zunehmend an Relevanz gewinnen. Hinsichtlich der breiteren Auffaltung des Faches in jüngster Zeit wäre es wünschenswert gewesen, wenn gerade musikethnologische Aspekte und der Bereich der Popular Music Studies eine noch größere Aufmerksamkeit erhalten hätten. Für Studierende, die sich mit den methodischen und theoretischen Herausforderungen der Musikästhetik auseinandersetzen möchten, ist der vorliegende Band als Einführung dennoch sehr zu empfehlen – als Basis, die zugleich zum eigenständigen Weiterdenken anregt.





INTERVIEW MIT CELINE VOIGT, MASTERSTUDENTIN, „MUSIKWISSENSCHAFT: KULTUREN DER MUSIK IM HISTORISCHEN, MEDIALEN UND GLOBALEN KONTEXT“ AN DER MARTIN-LUTHER-UNIVERSITÄT HALLE-WITTENBERG

INTERVIEW GEFÜHRT VON NIKOLAS GEORGIADES AM 31.01.2025

In dieser Rubrik wird in jeder Ausgabe eine Universität mit einem musikwissenschaftlichen Studiengang vorgestellt. Interviews mit Studierenden geben einen Einblick in den Uni-Alltag und verraten vielleicht die ein oder andere

Perspektive, die die Selbstbeschreibung der Uni vermissen lässt. In dieser Ausgabe berichtet Celine Voigt von ihrem Masterstudium in Halle (Saale).



Wo studierst Du Musikwissenschaft und welchen Abschluss strebst Du gerade an? Gibt es ein Zweitfach und wenn ja, welches?

Ich studiere in Halle (Saale) den Masterstudiengang „Musikwissenschaft: Kulturen der Musik im historischen, medialen und globalen Kontext“ mit dem Schwerpunkt Musikwissenschaft Integrativ. Dieser Schwerpunkt verknüpft die drei Fachbereiche, die an der Uni Halle vermittelt und ebenfalls als Schwerpunkte gewählt werden können – Musikethnologie, Musik und Medien sowie Historische Musikwissenschaft. In jedem Semester werden zwei Lehrveranstaltungen im Schwerpunkt Musikwissenschaft Integrativ angeboten. Diese sind so aufeinander abgestimmt, dass ein Thema aus jeweils zwei Perspektiven beleuchtet wird (bspw. aus musikethnologischer und musikhistorischer) und dabei die unterschiedlichen Ansätze,

respektive Methoden, der Fachbereiche vermittelt werden. Ein Nebenfach gibt es im Master nicht mehr.

Wo liegt der Schwerpunkt Deines Instituts und an welchen Stellen wird er im Uni-Alltag deutlich?

Die Abteilung Musikwissenschaft vereint die drei oben genannten Fachbereiche. Der Bereich Musik und Medien ist dabei eng mit der Medien- und Kommunikationswissenschaft verknüpft, da der zuständige Professor in beiden Disziplinen tätig ist. Besonders spannend ist hier ein neues, gut ausgestattetes Studio, das auch uns Studierenden die Möglichkeit bietet, im Rahmen des Studiums eigene Aufnahmen zu machen. Außerdem ist die Nähe zum Händel-Haus in Halle, was insbesondere für die Historische Musikwissenschaft von Interesse ist.

Was war Dein liebstes Seminar im Studium und was hat es so besonders gemacht?

Schwierige Frage! Eigentlich konnte ich aus jedem Seminar etwas mitnehmen, auch bei Themen, mit denen ich mich sonst nicht auseinandergesetzt hätte. Zum Beispiel habe ich ein Seminar über die Musik in der Karibik belegt, mit der ich zuvor wenig Berührungspunkte hatte. Durch die vielen Musikbeispiele konnte ich mir allerdings gut einen ersten Eindruck verschaffen und die politische Dimension der Musik in der Karibik wurde dabei auch beleuchtet. Ein weiteres Highlight war ein Seminar der Musikethnologie, in dem wir eigene Forschungsprojekte durchführen mussten – von der Themenwahl (am besten mit Bezug zur Region) bis zur Anwendung passender ethnologischer Methoden. Das war besonders spannend, weil es sehr praxisnah war.

Welcher Aspekt aus der Selbstbeschreibung der Uni (Homepage etc.) stimmt evtl. nicht ganz mit der Realität überein?

Mir fällt hier spontan nichts ein. Auch beim Masterstudiengang, der ja neu ist, wird bisher der Modulplan konsequent durchgesetzt. Bisher ist mir hier nichts Negatives aufgefallen.

Welche Weiterbildungsmöglichkeiten abseits des Hauptstudiums gibt es?

Wir haben ein Modul namens „Beyond Borders“, in dem man ein Praktikum absolvieren, ein Projekt wählen und dokumentieren oder eben in eine andere Fakultät hineinschnuppern kann. Praktika sind aber natürlich generell empfehlenswert – auch im Hinblick auf die spätere Jobsuche. Außerdem gibt es ein Pflichtmodul zu möglichen Berufsfeldern, in dem ehemalige Studierende der Musikwissenschaft ihre Berufswege und Karrierewege vorgestellt haben. Sie waren uns gegenüber auch recht offen und es wurde auf Praktikumsmöglichkeiten verwiesen. Wer sich an die Studienberatung wendet, kann auch dort bezüglich Praktika beraten werden oder Kontakte vermittelt bekommen.

Welche Erfahrungen aus dem Studium waren für Deine Master- bzw. Jobsuche besonders hilfreich?

Eine der wichtigsten Erfahrungen lag im Bereich des kreativen Schreibens durch die vielen Texte und Hausarbeiten, die wir im Studium schreiben müssen. Selbstständiges Arbeiten und ein guter Umgang mit Recherchemitteln werden auch vermittelt, ebenso wie ein breites Wissen zu verschiedenen Aspekten von Musik. Letztlich liegt es an einem:einer selbst, in welche Richtung man sich weiterentwickeln will. Das Studium bietet also die nötigen Grundlagen, dann muss man sich aber selbst umschauen.

Hast Du schon Pläne für die Zeit nach dem Studium?

Ich bin mir noch nicht ganz sicher. Einerseits würde es mich reizen, im akademischen Raum zu bleiben und eine Promotion an mein Studium anzuschließen. Andererseits könnte ich mir auch eine Tätigkeit im Museumsbetrieb vorstellen. Daher werde ich noch ein paar Praktika in diesem Bereich absolvieren. Ganz konkret weiß ich es also noch nicht, aber durch das Berufsfelder-Seminar habe ich einen ganz guten Überblick über die verschiedenen Optionen bekommen.

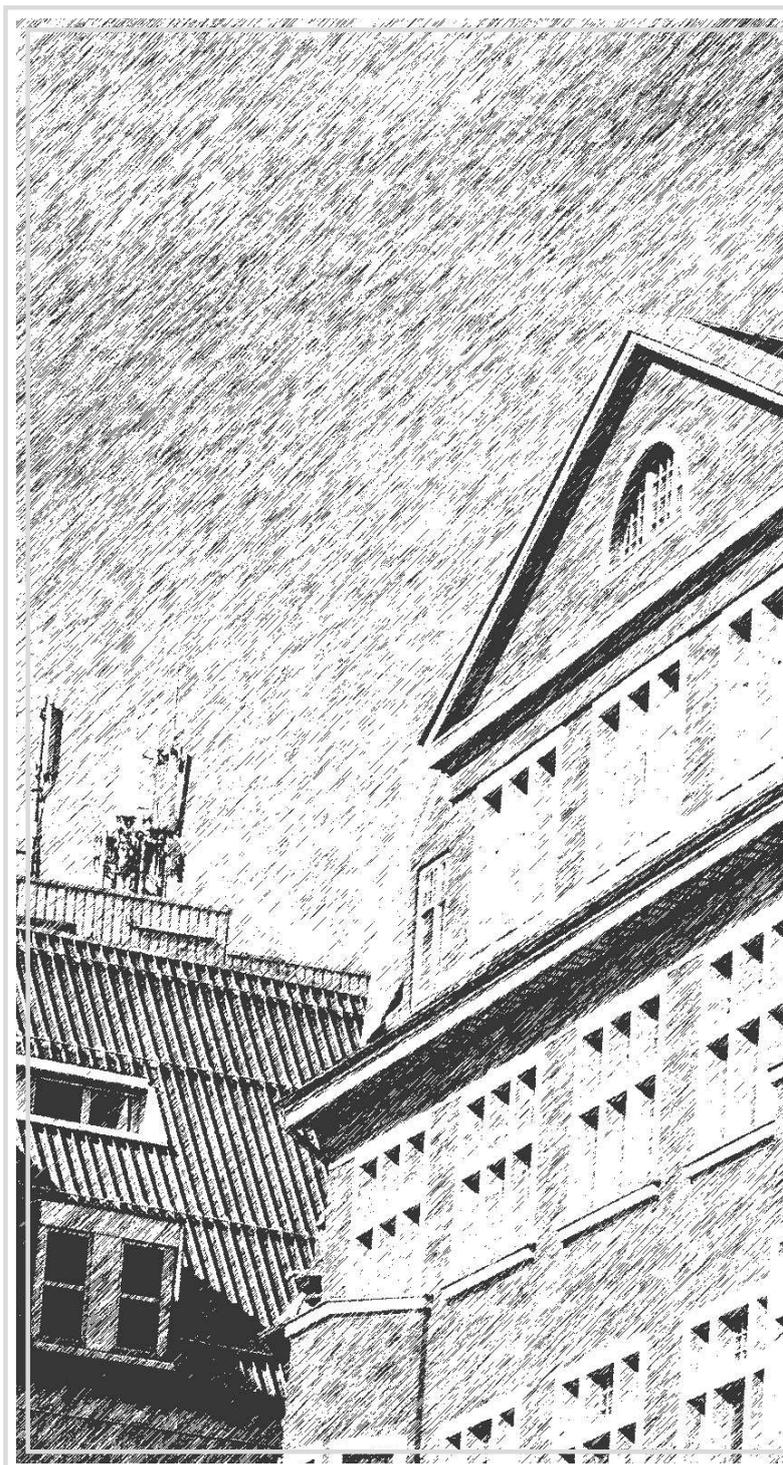
Neben dem Studium, was spricht für den Standort Halle?

Halle ist nicht riesig, sodass man (außer während der Weihnachtsmarktzeit) nicht von Menschenmassen erschlagen wird. Gleichzeitig gibt es viel Natur, wie etwa die Peißnitzinsel und Umgebung. Außerdem gibt es schöne Museen und ein

breites Angebot an Konzerten – egal ob Pop oder Klassik. Halle ist auf jeden Fall auch eine Stadt für Studierende – in den Semesterferien ist es dann entsprechend etwas leerer ...

Wenn Du Deinen Studiengang in drei Worten beschreiben müsstest, welche wären das?

Familiär – wir sind eine kleine Gruppe und auch die Dozierenden kennen uns beim Namen. Auf Augenhöhe – die Kommunikation mit den Lehrenden ist sehr wertschätzend. Spaß!



Was möchtest Du zum Abschluss noch unbedingt loswerden?

Halle ist ein großartiger Studienort, weil hier alle Teildisziplinen des Faches vertreten sind. Ihr könnt also in alle Bereiche hineinschnuppern und herausfinden, welcher Euch am meisten liegt.

Gleichzeitig ist es wichtig, dass Ihr Eigeninitiative zeigt und Euch über Themen, die Euch interessieren, informiert – nicht alles kann man aus den Seminaren für sich ziehen. Doch wenn Ihr in den

Seminaren Engagement zeigt, kann es auch sein, dass Ihr von Dozierenden angesprochen werdet, um bei verschiedenen Projekten mitzuwirken. Man ist hier also auch sehr daran interessiert, die Studierenden zu halten und zu fördern.





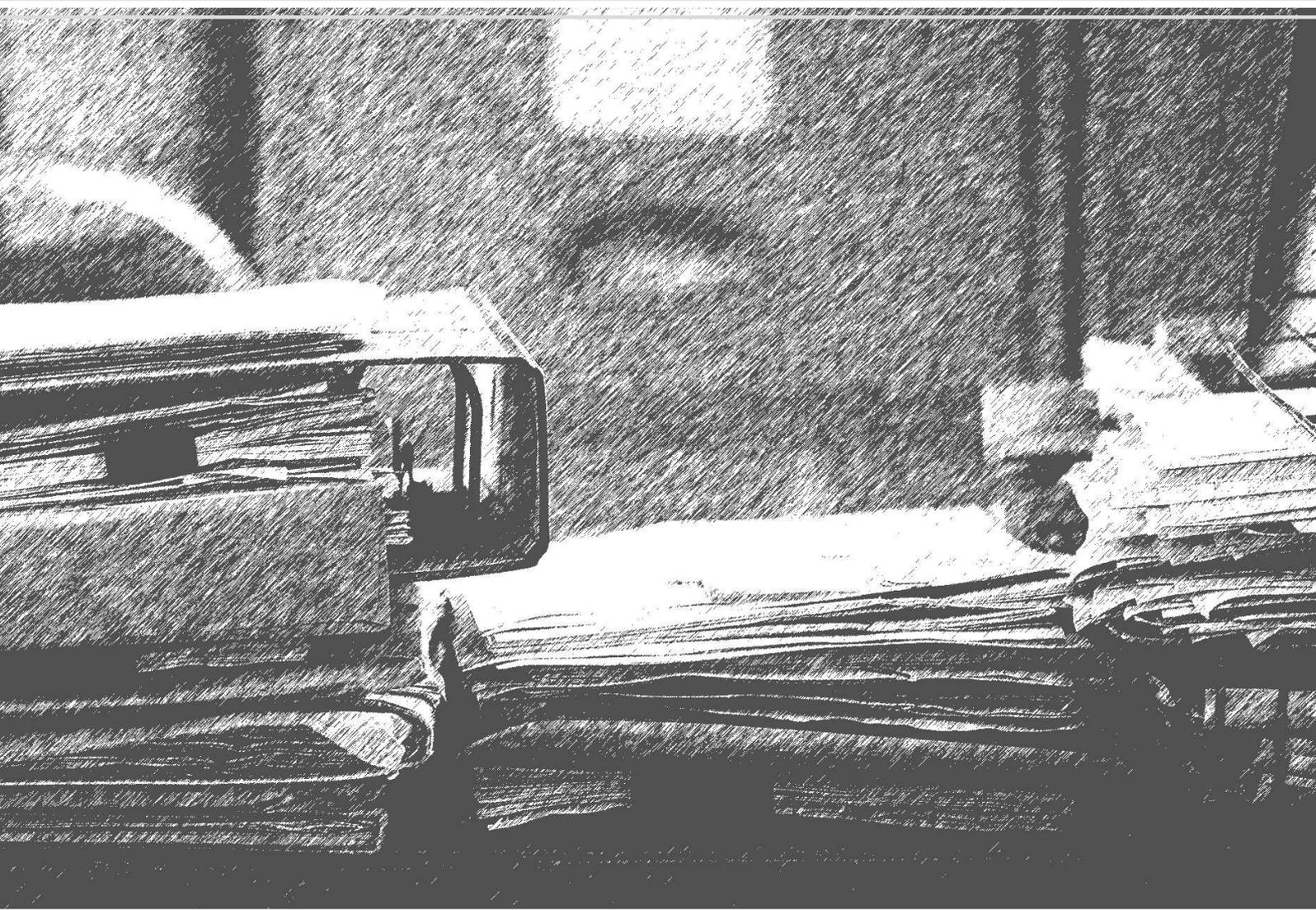
CALL FOR PAPERS

StiMMe Ausgabe #4

2025 zählt Deine StiMMe! Das von den Landesmusikräten der Bundesländer gewählte Instrument des Jahres könnte nicht passender sein: die Stimme, Namenspatronin unseres studentischen Musikwissenschaftsmagazins StiMMe. Für unsere 4. Ausgabe suchen wir wieder die Stimmen von Musikwissenschaftsstudierenden aller Studienstufen, egal ob Bachelor, Master oder Promotion und wollen ihrer Forschung Gehör verschaffen! Zeig uns deinen spannenden Blickwinkel, ganz gleich, ob du mit historischen, systematischen, musikethnologischen, musiktheoretischen oder interdisziplinären Ansätzen arbeitest, ob dein Interesse Taylor Swift, der Mensuralnotation, dem

Fin de Siècle, dem Musiksehen oder Barocktänzen gilt. Hauptsache, du gibst deiner studentischen Forschung eine StiMMe!

StiMMe ist eine musikwissenschaftliche Fachzeitschrift, die auf Initiative des Dachverbands der Studierenden der Musikwissenschaften e. V. ins Leben gerufen wurde. Darin publizieren ausschließlich Studierende und Promovierende des Fachs. Auch die Redaktionsarbeit wird unter fachlicher Unterstützung eines wissenschaftlichen Beirats aus habilitierten Wissenschaftler:innen ausschließlich von Studierenden übernommen. Herausgegeben wird das Magazin in Zusammenarbeit mit musiconn.publish, dem Open-Access-Publikationsservice des Fachinformationsdienstes



Musikwissenschaft. StIMMe ist mit diesem Konzept ein Pionierprojekt in der deutschsprachigen Musikwissenschaft, das Studierenden des Fachs die Möglichkeit gibt, Forschungsarbeiten bereits zu einem frühen Zeitpunkt ihrer Karriere zu veröffentlichen. Eingereichte Aufsätze sollen studentische Forschungsergebnisse präsentieren und so neue spannende Perspektiven sichtbar machen.

Aufsätze können bis zum 31.07.2025 über unser [Einreichungsformular](#) eingereicht werden.

Einsenden dürfen ausschließlich Studierende mit Bezug zur Musikwissenschaft in sämtlichen Studienstufen, von Bachelor- bis Promotionsstudie-

renden. Die eingereichten Beiträge werden von der Redaktion sowie dem wissenschaftlichen Beirat mit einem double-blind peer-review-Verfahren begutachtet. Die eingereichten Texte müssen für eine Begutachtung den Vorgaben unseres [Style Sheets](#) entsprechen. Eine Rückmeldung über Annahme oder Ablehnung werden wir voraussichtlich ab September versenden.

Bei Fragen wendet Euch bitte per E-Mail an info@stimme-magazin.de.



CALLS FOR CONTRIBUTIONS

REZENSIONEN

StiMMe ist die erste deutschsprachige musikwissenschaftliche Fachzeitschrift, in der ausschließlich Studierende veröffentlichen dürfen. Wie in vielen anderen Periodika gibt es auch bei uns eine Rezensionssparte, die, wie das gesamte Magazin, aus studentischer Hand gestaltet werden soll. So ergibt sich eine besondere Ausrichtung der Texte: Die Rezensionen geben nicht nur den Schreibenden die Chance, bereits ungewöhnlich früh in ihrer akademischen Laufbahn einen derartigen Text zu verfassen, sondern sie können auch für Lesende, Lehrende und andere Studierende einen gewinnbringenden Mehrwert geben, der so an anderer Stelle bisher fehlt.

Falls Ihr Interesse habt, eine Rezension für StiMMe zu schreiben, schaut unter stimme.journals.qucosa.de/stimme/reviews vorbei. Dort findet Ihr genauere Informationen zu unserem Prozedere und einen Link zu unserem Guide.

Rezensionen können ganzjährig von einer Person oder zu zweit eingereicht werden.

Kontakt: rezensionen@stimme-magazin.de.



ZUKUNFTSPERSPEKTIVEN

Mit dieser Sparte wollen wir anhand persönlicher Vorstellungen Perspektiven aufzeigen, die sich für das weitere Studium und den sich anschließenden Berufsweg auf tun. Wie die gesamte Zeitschrift stammt auch diese Sparte aus studentischer Feder. Um ein breiteres Spektrum an „Zukunftsperspektiven“ vorstellen zu können, freuen wir uns, wenn auch Ihr Euch beteiligt.

Falls Ihr einen spannenden Masterstudiengang vorstellen oder ein Interview mit einer Person führen wollt, die nach dem Musikwissenschaftsstudium einen interessanten Weg eingeschlagen hat, dann schaut unter

stimme.journals.qucosa.de/stimme/zukunftsperspektiven vorbei. Dort findet Ihr weitere Informationen zu unserem Prozedere und zur Zusammenstellung eines kurzen Konzeptes. Bitte sendet uns keine fertigen Beiträge, bevor wir nicht gemeinsam über das Konzept gesprochen haben.

Konzepte und anschließend Beiträge können das ganze Jahr über eingereicht werden. Kontakt: zukunftsperspektiven@stimme-magazin.de.

