

Poskus etimološke analize glasbe

An Attempt at the Etymological Analysis of Music

Ključne besede: glasba, beseda, notranja forma, etimologija, analiza

Keywords: music, word, inner form, etymology, analysis

POVZETEK

Teorija »notranje forme«, ki jo je razvil ruski znanstvenik A. Potebnja iz teorije W. Humboldta, vključuje postopek, uporaben za etimološko analizo. Muzikološki pomen tega nauka kaže iskati v naslednjih vsebinah: 1. iskanje globljega »lingvističnega smisla« v umetnini; 2. analogija med umetnino in svetom - v obeh je vključen »totalni smisel«; 3. tri substance besede in umetnine - (duhovna) vsebina, notranja forma in zunanja forma - nasproti dvema: formi in vsebini. »Notranja forma« lahko nastopi skozi različne »etime«, kot so lestevica, retorična figura, motiv ali izvedena tonska višina, citat, zvrst, ritual. V primerjavi s celostno ali strukturno analizo, ali pa tudi z drugimi vrstami analize, etimološka analiza glasbe lahko ustvari občutek zgodovinske dinamike glasbenega jezika.

ABSTRACT

The theory of the "inner form", developed by the Russian scientist A. Potebnja from the theory of W. Humboldts, includes a procedure that is useful for etymological analysis. The musicologically relevant aspects of this teachings are: 1. the search for the deeper "linguistic sense" present in a work of art; 2. an analogy between the work of art and the world - both of which include the "total sense"; 3. the three substances of words and artworks - (spiritual) content (Gehalt), inner form (innere Form) and outer form (äussere Form) - as opposed to two: form and content. "Inner form" can emerge through different "etyma", such as the scale, the rhetorical figure, the motive and performed pitch, the quotation, the genre and ritual. In comparison to a holistic or structural analysis, or to other kinds of music analysis, the etymological analysis of music can create a sense of the historical dynamic of a musical language.

Zur Fragestellung

*Etymologie ist ein Gespräch mit der Vergangenheit,
mit dem Denken früherer Generationen,
von ihnen aus Lauten geprägt.*

A. Chomjakov

Ein Musikstück wird im Kontext der heute üblichen Vorstellungen über den Wechsel der Stile oft als »erstarrter Sinn« wahrgenommen. Man stellt sich den historischen künstlerischen Prozeß unwillkürlich als eine Aufeinanderfolge isolierter »synchronischer Querschnitte« durch die Musikkunst vor, wobei das einzelne Werk einen relativ festen Platz in der ökologischen Nische des einen oder anderen Stils einnimmt. Oft wird dabei

außer Acht gelassen, daß die Musik in ihrer Ganzheit ein integraler Bestandteil der geistigen Kultur der Menschheit ist, und daß jede »musikalische Äußerung« Teil jenes ewigen Dialogs ist, der eben die Kultur ist. Erinnern wir uns an die Worte Michail Bachtins:

»Eine materielle Ästhetik, die in der Kultur nicht nur die Kunst, sondern auch einzelne Künste isoliert, und die ein Werk nicht in seinem künstlerischen Leben wahrnimmt, sondern als Ding, als organisiertes Material, kann im besten Falle vielleicht eine chronologisch geordnete Tabelle verschiedener Anwendungsweisen der Technik einer bestimmten Kunst erstellen. Denn eine isolierte Technik kann keine Geschichte haben.«¹

Eine historische Herangehensweise an die Analyse eines musikalischen Kunstwerks setzt also offensichtlich voraus: 1) die Möglichkeit, immanente Gesetzmäßigkeiten in die kulturelle Situation einzubeziehen und gleichzeitig eine Vorstellung zu haben, wenigstens ansatzweise, von der Welt, die der Künstler wiedergibt; 2) die Möglichkeit, innerhalb der immanenten Sphären der Musiksprache die Richtung ihrer Veränderungen zu bestimmen. Diese Veränderungen werden vorbestimmt vom *Sinn*, und zwar in derjenigen weiteren philosophischen Auslegung, wie Bachtin dieses Wort verwendet: *»Hinter jedem Text steht das System der Sprache... Aber gleichzeitig ist jeder Text (jede Äußerung) etwas individuelles, einzigartiges und unwiederholbares, und darin besteht sein ganzer Sinn (die Idee, um derentwillen er geschaffen wurde). Es ist dasjenige in ihm, das in Beziehung steht mit der Wahrheit, der Wahrhaftigkeit, dem Guten, der Schönheit, der Geschichte.«²*

Die Sprache der Musik verwirklicht sich in der Menge einzelner musikalischer »Redeakte« - in den konkreten Werken. Es ist schließlich eine bekannte Tatsache: Jedes Element der Musiksprache hat seine Semantik einmal entweder aus seiner Neuheit geschöpft, oder im Gegenteil aus der allmählich entstandenen Einheit der Bedeutungen, die es in verschiedenen Epochen hatte. Diese Erinnerung an frühere Semantiken kann nicht unwichtig für den Sinn des Ganzen sein; sie ist das Objekt derjenigen Richtung bei der Musikanalyse, die man etymologisch nennen kann.³

Es sei bemerkt, daß die historisch ausgerichtete Analyse in der Musikforschung schon früher (B. Javorskij, B. Asaf'ev), besonders aber in letzter Zeit immer mehr durch die immanente Sphäre der Musik geprägt ist. E. Ruč'evskaja spricht direkt von der historischen Evolution der thematischen Modelle, die genetisch mit dem Recitativo, mit den Intonationen des Lamento, mit Motiven der Frage, mit den Fanfaren verbunden ist⁴. Die Vorstellung eines »genetischen Gedächtnisses« bezieht sich vorrangig auf minimale bedeutungstragende Einheiten der Musiksprache. B. Asaf'ev schrieb über Intonationen, *»die die Bedeutung visueller Bilder oder konkreter Empfindungen angenommen haben«, die »in der gegenseitigen Begleitung mit dem Wort, dem Affekt, den visuellen und motorischen Empfindungen« entstehen. »So bilden sich außerordentlich*

Michail Bachtin. 'Problemy materiala, soderžanija i formy v slovesnom chudožestvennom tvorčestve'. In: *Voprosy literatury i estetiki*. Moskva, 1975, 23.

Michail Bachtin. 'Problema teksta v lingvistike, filologii i drugih gumanitarnych naukach'. In: *Ėstetika slovesnogo tvorčestva*, Moskva, 1979, 23.

Von griechisch *étymon* — wahre Bedeutung des Wortes, und *logos* — Lehre. Im Wörterbuch von V. Dal' wird das Wort folgendermaßen erklärt: *»Etymologie — Wortbildung, Lehre von den Wortstämmen, Lehre von der Ableitung eines Wortes aus einem anderen«*. Dal', V.: *Tolkovyj slovar' živogo velikoruskogo jazyka*, T. IV. Moskva, 1955, 665.

²⁰ E. A. Ruč'evskaja. 'Tematizm i forma v metodologii analiza muzyki XX veka'. In: *Sovremennye voprosy muzykoznanija*. Moskva, 1976, 171.

*feste Assoziationen, die der sprachlichen Semantik in nichts nachstehen.*⁵ Bei aller Betonung der Stabilität der Bedeutung solcher Intonationen vergißt Asaf'ev jedoch nicht ihre historische Bedingtheit. Sicherlich hat auch E. Ruč'evskaja recht, wenn sie sagt, die intonatorische Formel enthalte zwar »einen gewissen genetisch bedingten Bedeutungsbereich«, werde aber »im Unterschied zum Wort... das Teil eines Beziehungssystems sei und insgesamt seine Konstanz behält... erst im Kontext mit Sinn erfüllt.«⁶ Was die Beständigkeit der Bedeutungen betrifft, so kann man hier diese Intonationen schon kraft des psychologischen Gesetzes der Variativität bei der Wahrnehmung des musikalischen Bildes nicht mit den Wörtern einer natürlichen Sprache vergleichen. Diese Variativität vergrößert sich noch mit der historischen Distanz, wenn eine Bedeutung, die für eine Epoche allgemeingültig ist, der Vergessenheit anheimfällt und auf eine neue Art und Weise wahrgenommen wird. Aber das Vergessen der Vergangenheit einer Bedeutung führt nicht dazu, daß ein Werk

Bleibt [...] als tote Spur zu sehn,
So wie sich Grabinschriften schlenkern
In Sprachen, die wir nicht verstehn. [Aleksandr Puškin]

Die suggestive Kraft der Musik kann sich dabei sogar steigern; ein Werk kann neuen emotionalen Sinn annehmen und neue Assoziationen hervorrufen. Die Erforschung der Beziehung zwischen dem musikalischen Material und dieser unbeständigen Rezeption ist Gegenstand der musikalischen Psychologie in dem Maße, in dem sie sich mit dem Historismus beschäftigt. Für den Musikhistoriker stellen die aktuellsten Rezeptionen eher eine Behinderung bei der Lösung seiner wichtigsten Aufgabe dar. Bachtin formulierte diese Aufgabe folgendermaßen: »ein Kunstwerk so verstehen, wie es der Autor selbst verstand, und nicht über dieses sein Verständnis hinausgehen.«⁷ Wir wissen, wie schwierig das ist, wenn nicht gar unmöglich. Eine für die Ziele einer etymologischen Analyse nützliche Methode bietet eine Theorie des Philosophen und Linguisten Wilhelm Humboldt (1767-1835) in der Auslegung des russischen Gelehrten Aleksandr Potebnja - die Theorie der *inneren Form*. Der experimentelle Versuch, sie auf die Analyse musikalischer Werke anzuwenden, ist auch im vorliegenden Aufsatz enthalten.

Der Begriff der *inneren Form* nach Humboldt (*innere Form der Sprache*) und Potebnja (*innere Form des Wortes*) erfuhr eine ständige Weiterentwicklung in der Sprachwissenschaft, Ästhetik und Kulturologie des 19. und 20. Jahrhunderts und geriet gerade in den letzten Jahrzehnten wieder verstärkt ins Blickfeld der russischen Forschung.⁸ In der Musikwissenschaft taucht der Begriff *innere Form* Anfang des 20. Jahrhunderts in einem Aufsatz von N. Mjaskovskij auf (»N. Medtner. Eindrücke von seinem Schaffen«, 1913). Dort wird er jedoch mit einer ganz anderen Bedeutung verwendet als bei Potebnja: »...entsprechend der früheren Teilung unterscheide ich eine äußere und eine innere Form. Unter der äußeren Form verstehe ich ein bestimmtes Konstruktionsschema des

Boris Asaf'ev. *Muzykal'naja forma kak process*. Leningrad: Muzyka, 1971, 207.

E. A. Ruč'evskaja. *Funkcii muzykal'noj temy*. Leningrad: Muzyka, 1977. S. 11f.

Michail Bachtin. 'Aus Aufzeichnungen der 1970-1971 Jahre'. In: *Ėstetika slovesnogo tvorčestva*. Op. cit., 349.

Weitere Forschungen zu diesem Problem siehe Sergej Zenkin. 'Forma vnutrennjaja i vnešnjaja (Sud'ba odnoj kategorii russkoj teorii XX veka)'. In: *Russkaja teorija*. 1920-1930-e gody. Materialy 10 Lotmanovskich čtenij. Moskva, 12. 2002, 2004, 147-167 [Anmerkung von 2006, I. B.]

Stückes, unter der inneren Form - auch ein Schema, aber einer anderen Art: ein Schema der Empfindungs- und Stimmungsentwicklung... Und der Inhaltsbegriff wird von mir bewußt auf die Grundelemente des Stückes reduziert: auf dessen Thematik, Rhythmik, Harmonik»⁹ Bemerkenswert ist Mjaskovskijs Ausdruck »entsprechend der früheren Teilung«: Man kann davon ausgehen, daß ihm die »frühere Teilung« in eine äußere und eine innere Form wohl bekannt war. Dafür spricht auch indirekt, daß gerade zu Beginn des 20. Jahrhunderts das Werk Potebnjas von der russischen Sprachwissenschaft und Ästhetik entdeckt wurde. 1910 erschien eine Broschüre Andrej Belyjs mit dem Titel »Denken und Sprache (die Sprachphilosophie A.Potebnjas)« im Verlag »Logos«. B. Asaf'ev, mit dem Mjaskovskij befreundet war, »kannte mit Sicherheit die Werke Potebnjas wie z.B. 'Grundlagen der Poethik' (1910) und 'Die Psychologie des poetischen und prosaischen Denkens'.«¹⁰ Asaf'ev erwähnt Potebnja auch in einem seiner früheren Aufsätze in Bezug auf die »Bild-Hör-Kultur« von N.Rimskij-Korsakov.¹¹ Zweifellos wurden die Ideen Potebnjas in den Kreisen um Mjaskovskij und Asaf'ev besprochen, allerdings hielt man die »Transposition« seiner Theorie von der inneren und äußeren Form **auf** das Musikstoff für nicht möglich und unterzog sie einer vom Original weit entfernten Interpretation.

Um die Schlüsselidee von Potebnja - seine Lehre von der Etymologie der Wörter - nicht aus den Augen zu verlieren, muß man jedoch zum ursprünglichen Begriff zurückkehren, zu jenem Begriff, der von Humboldt im Rahmen der Sprachwissenschaft hervorgebracht und von Potebnja auf breitem Feld schon über deren Grenzen hinaus weiterentwickelt wurde. Für die Musikwissenschaft sind drei Aspekte der Theorie Potebnjas besonders relevant:

1. die Absicht, den tieferen sprachlichen Sinn eines Werkes zu erfassen
2. die bestehende Analogie zwischen Kunstwerk und Wort als Träger eines ganzheitlichen Sinns
3. die Unterscheidung nicht zweier (Inhalt und Form) sondern dreier Wort- und Werksubstanzen: Inhalt, innere Form und äußere Form.

»Im poetischen Werk und folglich auch im Kunstwerk allgemein gibt es die gleichen Elemente wie in einem Wort: den Inhalt, der einem sinnlichen Bild oder einem aus ihm entwickelten Begriff entspricht; die innere Form, das Bild, das auf diesen Inhalt verweist... und zuletzt die äußere Form, in der das poetische Bild objektiviert wird«.

Und ein weiterer Gedanke Potebnjas: »Jedes einzelne Wort entspricht der Kunst, und das nicht nur in seinen Elementen, sondern auch in der Art ihrer Vereinigung«²

Dazu nun einige Überlegungen. Zunächst verlangt die Dichotomie der inneren und äußeren Form eine Erklärung. Was versteht Potebnja unter der inneren Form des Wortes? Sie ist dasjenige Bild, das primäre Merkmal, das im Wortstamm enthalten ist, das aber später durch die Auskristallisierung der begrifflichen Bedeutungen abgeleiteter Wörter in Vergessenheit gerät. Zum Beispiel ist das russische Wort *krylo* (»Flügel«) eigentlich das, was den Vogel »bedeckt« (von *kryt'* - »bedecken«). Das deutsche Wort *Flügel* ist dagegen das, was *fliegt*. Die beiden Wörter besitzen ein- und dieselbe begriffliche

⁹ Nikolaj Mjaskovskij. *Statji, pis'ma, vospominanija*. Bd. 2, Moskva: Muzgiz, 1960, 107.

Elena Orlova. *Intonacionnaja teorija Asaf'eva kak učenje o specifikje muzykal'nogo myslenija*. Moskva, 1984, 136.

¹¹ Ebd.

¹² A. Potebnja. 'Mysl' i jazyk' (1862). In: *Ėstetika i poetika*, hrsg. von A. A. Potebnja. Moskva: Iskusstvo, 1976, 179.

Bedeutung, dabei aber eine völlig unterschiedliche innere Form. Umgekehrt haben die beiden russischen Wörter *slučaj* (»Zufall«) und *lukavyj* (listig), deren Bedeutungen auseinandergingen, eine gemeinsame innere Form: das Bild von *luka* (»Krümmung«). Wo die Enden einer krummen Linie sich treffen (*slučajutsja*), »findet ein Zufall statt«, und wer auf »krummen Wegen geht« - ist listig.

Da die Musik im Gegensatz zur bildenden Kunst nicht gegenständlich ist und im Gegensatz zur Wortkunst keine Begrifflichkeit hat, wird das *poetische Bild* in der Musik durch die Organisation des Klangmaterials, das zum Bedeutungsträger wird, objektiviert. Das macht es möglich, eine vergessene, verschollene Bedeutung, die »innere Form« in **einer musikalischen Intonation** zu offenbaren. Das »Lexem«, von dem die innere Form getragen wird, kann sich dem Forscher in ihrer ursprünglichen Bedeutung zeigen, d.h. in der Bedeutung, die es im System der Musiksprache der Zeit, des Stils, des Komponisten hatte. Es wird zum verlässlichen Orientierungspunkt, der die historischen Zusammenhänge eines Kunstphänomens mit der Vergangenheit aufdeckt. Die Suche nach der inneren Form ist für einen Historiker der Versuch, sich denjenigen Bedeutungen so weit als möglich zu nähern, die der Komponist durch die Musiksprache seiner Zeit in sein Werk hineingelegt hat. Aber nicht nur das. Eine innere Form zu finden heißt auch, aus dem Vorgegebenen genau das auszuwählen, was den Impuls zu weiteren Transformationen enthielt, sozusagen den »genetischen Code« des noch zu Schaffenden.

Selbstverständlich macht die Identifikation der inneren Form eine Kompositions- und Tonhöheanalyse nicht überflüssig und ersetzt sie auch nicht. Die innere und die äußere Form stehen in Wechselbeziehung zueinander, die sind mit einander verwachsen. Ohne Kenntnisse einer »technologischen Analyse« bleiben alle Versuche, die innere Form zu finden, dilettantisch. Erläutern wir das mit den Worten Potebnjas: »Die äußere Form des Wortes ist nicht der Ton als Material, sondern der Ton, der durch das Denken schon geformt ist; indessen ist der Ton an und für sich noch nicht Symbol für einen Inhalt.«¹³ In der Musik aber kann jeder Ton inhaltstragend sein. Deshalb versuchen wir bei der Interpretation dieses Gedankens im Bezug auf die Musik, solche Elemente auszuwählen, die »auf den Inhalt des Tons verweisen«, »Symbole für den Inhalt« sind. Anders gesagt, wir glauben, daß es sowohl in größeren geschlossenen Sätzen als auch in einzelnen mit Assoziationen beladenen Motiven »ein drittes Element - die innere Form« gibt.

Man kann sich nun folgendes fragen: Was kann die innere Form in einem Musikstück repräsentieren? Bestimmen wir solche »Etyma«,¹⁴ die eine solche innere Form in der europäischen Kultur der Neuzeit hat werden können. Das sind Skalen, rhetorische Figuren, volkstümliche Motive und Klangfarben, »fremde« Themen (Parodien, Zitate), rhetorische Satzfunktionen, die Gattungen artifizierlicher Musik und Volksmusik, das Ritual. Aus den Entwicklungen der abendländischen Musik wählen wir die nächstliegende Schicht der Bedeutungen, die um 1600 hervorgebracht wurde und das Fundament für die Kunst der letzten Jahrhunderte bildet.

Daß ein Versuch der Fixierung einer bestimmten musikalischen Semantik, wie er in der Blütezeit der Affekttheorie unternommen wurde, eine sorgfältige Ausarbeitung **der Klangrede** zur Folge hatte, ist hinreichend bekannt. Es ist auch bekannt, daß der

¹³ Ebd., 176.

¹⁴ Von griechisch *etymon* — in diesem Fall *Erstbedeutung*.

wichtigste Apparat, der sich aus der Affekten- und Rhetoriklehre entwickelte, das System der sogenannten musikalisch-rhetorischen Figuren war. Viele von ihnen sind zu äußeren Formen der Musik von der Neuzeit bis zur Gegenwart geworden.

Interessant ist das Schicksal rhetorischer Figuren in den neueren Stilen, die die Rhetorik ablehnten. Man kann mehrere Richtungen des Bedeutungswandels bestimmen - manchmal synchron, manchmal diskret mit unterschiedlicher Intensität:

1. Viele »Lexeme« führten ihr Leben weiter in ihrer direkten, ursprünglichen Bedeutung. In diesem Fall wurden sie manchmal zu stützenden Modellen in Stilisierungen und in Neo-Stilen (z.B. im Neoklassizismus des 20. Jahrhunderts).

2. Es fand eine parodisierende Herabsetzung der Figurbedeutung statt.

In beiden Fällen bleibt die Erinnerung an die ursprüngliche innere Form bestehen.

3. Es fand eine Typisierung der Figurenbedeutung durch Verlust der religiösen Emblematik statt. In den ent-hüllten »Lexemen« treten motorischen Bedeutungen hervor. Des weiteren verwandeln sie sich in neutrale Elemente.

4. Es fand eine aktive Transformation der »Lexeme« in einem veränderten grammatischen Kontext als Ergebnis von Zusammenstößen mit neuen Bedeutungen statt. (Hier könnte man an eine Äußerung Andrej Belyjs erinnern: »Die Sprache ist ein Kampf seiner Summe von Neologismen mit dem versteinerten Erbe der Vergangenheit«¹⁵)

In den beiden letzten Fällen ist die innere Form in Vergessenheit geraten bzw. in die Tiefen des Bewußtseins verdrängt worden. Auf dem langen Weg von der Gegenwart zur Vergangenheit (in einer solchen Analyse gehen wir in entgegengesetzter Richtung, in die vergangene Zeit hinein) können einige der obengenannten Stadien im Leben der musikalischen »Lexeme« zu einer »Zwischenstation« werden, einer neuen inneren Form für weitere Bedeutungen.

Nicht von ungefähr schlagen wir als ursprüngliche innere Form der Neuzeit solche »Lexeme« vor, die in der Krisensituation der Musiklexik um 1600 entstanden sind. Bei aller Verschiedenheit in der Figurendefinition haben die Musiker anfangs den Aspekt der Abweichung von der Norm betont, die Innovation und Freiheit in der Dissonanzverwendung, in der Stimmführung, in der Rhythmik etc. Chr. Bernhard bezeichnet in seinem Traktat »Von der Singer-Kunst oder Manier« (1648) nur eine ganz bestimmte, anormale Art der Dissonanzverwendung als Figuren: »was den vorigen unbekannt, auch den unverständigen unzulässig geschienen, guten Ohren aber und Musicis annehmlich gewesen«. ¹⁶ Die Schöpfer der musikalischen Rhetorik unterschieden also klar und deutlich ein neues Mittel von einem konventionellen.

Betrachten wir die These vom parallelen Bedeutungswandel am Beispiel von diatonischen rhetorischen Figuren - Anabasis und Katabasis. Bekanntlich entspricht die Anabasis (griechisch *Aufsteigen*) dem Begriff *goré* [Berg] und hängt mit Wörtern wie *aufsteigen*, *Felsen* etc. zusammen. Dagegen ist Katabasis (griechisch *Absteigen*) mit dem Begriff *dolu* und Wörtern wie *Erde*, *Grab*, *Hölle*, *Sünde* verbunden. Anscheinend wurden die rhetorischen Figuren bereits in ihrer Blütezeit im Zusammenhang mit ihrer Didaktisierung von Typisierung und Bedeutungsabnutzung bedroht. Um jedenfalls seinen Schülern die Bedeutung von Anabasis und Katabasis einzuprägen, pflegte der

Andrej Belyj, 'Mysl' i jazyk (filosofija jazyka A.A. Potebni)'. In: *Logos* 1910, 224.

Christian Bernhard, 'Von der Singe-Kunst oder Manier'. In: Joseph Müller-Blattau. *Die Kompositionlehre Henrich Schützens in der Fassung seines Schülers Christoph Bernhard*. Leipzig, 1926, 147.

Lübecker Altphilologe und Gymnasialprofessor A. H. Francke (1663-1727) mit ihnen eine C-Dur-Tonleiter zu singen, der folgender Text aus dem 130. Psalms unterlegt wurde: »Aus der Tiefen ruff' ich, Herr, zu dir, neige deine Ohren her zu mir!«



Die Bedeutungstypisierung von Anabasis und Katabasis und weitere Verwandlungen der *Figuren* in *Figurationen* und zuletzt in *Passagen* war bereits in der Klassik voll im Gange, sowohl in den Kompositionen selbst als auch in den Instrumentaletüden, Instrumentenschulen und *Methoden* (für Klaviermusik bei Cramer, Clementi, Czerni und Hanon). Mit einiger Verzögerung zeigte sich die Neutralisierung der alten Bedeutungen auch in der Kompositionslehre und in der Musikpädagogik. So werden in der *Klavierschule* D.G. Türks (1789) alle Figuren »enthüllt« dargestellt, die rhetorische Emblematisierung wird ihnen abgenommen. Dafür wird hier in den Figuren die Bewegung betont. So wird die Figurenbezeichnung einer Tonleiter — *Läufer* wörtlich als *Laufender* [d.h. tonleiterartige I.B.],¹⁷ verstanden. Es ist bemerkenswert, daß Türk die Semantik nicht nur aufsteigender und absteigender sondern auch diatonischer und chromatischer Bewegungen nicht unterscheidet. Die diatonische Tonleiter und ihre Variante - die chromatische Tonleiter und die Tirade - haben denselben Rang.

Es ist nicht verwunderlich, daß in Marx' *Kompositionslehre* aus dem Jahr 1863 die Tonleiter auch von diesen sinnlich-bewegenden Assoziationen bereinigt wird. Marx sieht in den ehemaligen Figuren nur ihre klangliche Realität: die Auf- und Abbewegung.

»Diese [Töne] können einander so folgen, dass wir von tiefern Tönen zu höhern, oder von höhern zu tiefern oder auch hin und her gehen.«¹⁸ Im 20. Jahrhundert leben alle vier Wege der Evolution diatonischer Figuren als innere Formen weiter. Bei Saint-Saëns im Stück *Pianistes* aus *Le Carnaval des animaux* wird ein stumpfsinniges Spiel sinnloser Passagen parodiert. Bei Prokofjev in *Julia als Mädchen* hören wir in den aufsteigenden Tonleitern die Freude der motorischen Bewegung. Als Beispiel für das Wiederaufleben der ursprünglichen inneren Form der rhetorischen Figuren kann *Orpheus* von Strawinsky dienen. In der 1. Szene (Orpheus beklagt Eurydike) bedeutet die Katabasis-Figur die Klage und den Vorab-Hinweis auf den Abstieg in die Unterwelt.



In der Orpheus' Apotheosis erklingt bei der Harfe die Anabasis-Figur in dem Augenblick, als Apollo Orpheus die Leier aus der Hand gerissen hat und sein Lied *zum Himmel aufsteigen läßt*.

¹⁷ Daniel Gottlob Türk. *Klavierschule*. Kassel u. a.: Documenta Musicologica, 1. Reihe. Druckschriften-Faksimile, XXIII, MCMLXII, 389.
²⁵ Adolf Bernhard Marx. *Kompositionslehre*. T. I. Leipzig: Breitkopf und Haertel, 1863, 21.

Lento soslenulo

•». jr.: in *uff*

Eine erstaunliche Überlebensfähigkeit zeigten die Figuren mit der kleinen Sekunde des 17. Jahrhunderts, die mit den Affekten *Schmerz, Leiden, Trauer* verbunden sind, darunter die Figur *passus duriusculus*.¹⁹ Ein chromatischer auf- und absteigender Tetrachord mit der Stimmführung *einer gegen anderen* wird von Bernhard in seiner bereits erwähnten Kompositionslehre aufgeführt. Zugleich schließt Bernhard auch andere *unnatürliche* Tonfolgen *chromatischer Art* wie übermäßige Sekunde, verminderte Terz, übermäßige und verminderte Quart und Quint in die Art *passus duriusculus* mit ein.

Wir haben es hier mit der Fixierung einer über ein halbes Jahrhundert andauernden Schaffenspraxis zu tun, die in Italien zu Beginn 17. Jh. während der Entwicklung der Monodie mit Begleitung ihre Wurzeln hat.

Es scheint, daß die Figur *passus duriusculus* zusammen mit der Barocklexik in der Klassik in Vergessenheit hätte geraten sollen. Das geschah auch tatsächlich, aber der Prozeß war nicht umfassend. Nehmen wir Mozart. Von seinem Vater in der kontrapunktischen Tradition mit ihrem Bedeutungssystem erzogen, steht Mozart in seinen reiferen Jahren im Äquinoktium zwischen der Vergangenheit und der Zukunft der europäischen Musik. Ein anschauliches Beispiel liefert die langsame Einleitung aus der Ouvertüre zu *Don Giovanni*. Ihr Inhalt ist eindeutig durch die dramatische Situation und den Text des Finales geprägt, auf deren Stoff sie aufgebaut ist. In zahlreichen Rezensionen wurde immer wieder der Inhalt des Finales (d.h. des Andante aus der Ouvertüre) interpretiert. Čaikovskij: *die Furcht des reuelosen Wüstlings vor dem bedrohlichen Gespenst*, Berlioz: *Begräbnisgesang*, A. Serov: *Schreckenstöne*² All diese Interpretationen treffen gewiß zu. Es gibt aber noch ein Indiz für die Bedeutung dieser Musik: ihre innere Form selbst. Diese kann man als eine Reihe rhetorischer Figuren bestimmen, die durch den Affekt des Leidens zusammengehalten werden. Es sind dies folgende:

1. Nach vier Takten Einleitung steht in der Unterstimme ein absteigender chromatischer *passus duriusculus* im Quartumfang (Beispiel a). Ihm folgt eine chromatische Figur in aufsteigender Gegenbewegung (Beispiel b) in der Oberstimme bei den Holzbläsern. Die Kombination ergibt nach Forkel die rhetorische Figur *Paronomasia*: ein durch Wiederholung verstärkter Gedanke. Die Semantik von *passus duriusculus* ist klar. Aber die Figur der verstärkten Wiederholung - *Paronomasia* - bestimmt auch die äußere Form der Ouvertüre. Es bildet sich eine dreiteilige Form mit verstärkter und offener Reprise.

2. *Anabasis* und *Katabasis* in ihrer ursprünglichen religiös-symbolischen Bedeutung (T. 23-26) bei den Flöten und 1. Violinen (Beispiel c).

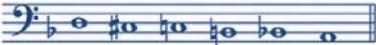
¹⁹ V. Konen untersucht in ihrem Buch *Teatr i simfonija* (Moskva: Muzyka 1968) eingehend den Assimilationsprozess der Wortbedeutungen in der Instrumentalmusik in Barock und Klassik, u.a. die Etablierung der Seufzerfigur in der Instrumentalmusik.

²⁰ Pjotr Iljič Čajkovskij. *Muzykal'no-kritičeskie statji*. Moskva: Muzgiz, 1953, 43. - Hector Berlioz. *Izbrannye statji*. Moskva: Muzyka, 1965, 107. - Aleksandr Nikolajevič Serov. *Izbrannye statji*. Hrsg. von G. Chubov, Bd. 1, Moskva-Leningrad: Muzgiz, 1950, 411.

3. Figuren, die auf Sprünge aller Art -Saltus - zurückgehen. Allerdings waren die diatonischen Oktavensprünge nach unten so wie bei den Holzbläsern in den Takten 5-10 in der musikalischen Rhetorik nichts außergewöhnliches. Ich glaube, Mozart denkt sie im Gegenteil als Randpunkte der Katabasis. Hier kommt auch ein echter Saltus duriusculus vor - übermäßige und verminderte Sprünge (T. 17-19), verhüllt durch die Stimmführung (Beispiel d).

4. Die Figur Tmesis - wörtlich *Angst* (t. 17, 18), es sind 16tel mit Pausen (Beispiel e)

5. Hinter den Synkopen in Verbindung mit einer übermäßigen Sekunde (T. 11-14) könnte man eine Modifikation des Susperatio erkennen (Beispiel f).

a) 

b) 

c) 

d) 

e) 

f) 

g) 

Die ganze langsame Einleitung ist aus den genannten »Etyma« gesponnen. Die Bedeutungen aus der Barockzeit wachsen aber auch mit der Semantik des neuen zeitgenössischen klassischen Stils zusammen, den Mozart mitgeprägt hat. Das sind die Anfangsankündigung (Trompeten, Pauken f obwohl in ihrer dunklen Farbe eine Dämmerungssemantik verborgen ist), die Kontraste *s* und *p* im Mittelteil (T. 17-21), ein Merkmal des neuen »figurativen« Stils bei den 2. Violinen mit der ständigen Schwankung zwischen den »Lexemen« des Barock und den Passagen à la Albertische Bässe (Beispiel g). Ohne Worte erzählt hier die Musik von der Bedeutung des Andante: von Hochmut, Übermut und Sünde des Menschen, vom Todesgrauen, von zwei Universen - eines, aus dem der Geist kommt und ein anderes, das gerade vom Menschen verlassen wird.

Das weitere Schicksal der Figuren mit der kleinen Sekunde war von Vergessen, Verleugnung und Wiedergeburt geprägt. Für zeitgenössische Musiker wäre die Ignoranz der ursprünglichen inneren Form sowie ihrer historischen »Zwischenstation« gleichermaßen

unüberlegt. Wir wissen, daß die Seufzerfigur (ein Erzeugnis des *Affectus Amoris*) nach dem Tode Mozarts und zu Lebzeiten Beethovens verschwand und ihre ursprüngliche Bedeutung ganz verlor (u.a. in der Ouvertüre zum Rossini *Il barbiere di Seviglia*). Heinrich Nejcgauz beschreibt einen Fall, der überzeugend beweist, wie gefährlich es sein kann, wenn man dieses gesetzmäßige Vergessen der ursprünglichen inneren Form in bestimmten Stilen nicht beachtet: »Einmal spielte eine meiner Schülerinnen die folgende Stelle aus der 12. Ungarischen Rhapsodie von Liszt so genau, so metrisch, mit so einem genau ausgeführtem Akzent auf jeder ersten der beiden gebundenen 16tel, daß dabei typische Bachsche Trochäen herauskamen. Mir erschien sofort der ungarische Volksrhapsode Liszt in einer Bachschen Perücke und im Gewand des Leipziger Organisten des 18. Jahrhunderts.«²¹



In diesem Zusammenhang muß nun auch auf die zwei teils parallel teils sich kreuzend verlaufenden Wege der Bedeutungstransformation der chromatischen Figuren im 19. Jahrhundert eingegangen werden. Der eine Weg steht in enger Beziehung zu den großen Gesangsschulen Italiens und Frankreichs, deren wichtigste Vertreter die Sänger Duprez und Manuel Garcia (Sohn) und die Komponisten Bellini und Donizetti sind. Die Entdeckung der Ausdruckskraft **des Tonleiterlaufs**, besonders ihrer Chromatik, sowie die Entdeckung der Freude an der Beherrschung aller, auch der für die Intonation schwierigsten Bereiche von Dur und Moll bildete die Stärken und zugleich die Widersprüche der italienischen Gesangsschule. Man braucht nur auf das berühmte Blatt Porporas zu schauen, das zur Ausbildung des Kastraten Caffarelli diente. Auf diesem kleinen Blatt finden 16 Gesangsübungen Platz: angefangen bei C-Dur (von c^1 bis g^2) bis zur chromatischen Tonleiter auf- und abwärts; zuletzt kommt ein harmonisches Moll. Porpora verlangte von jedem Schüler jahrelange Übungen nach diesem Muster. Manuel Garcia, der Begründer der großen Sängerfamilie (wir erinnern an die Namen seiner Tochter: Malibran, Viardot-Garcia) schrieb: »Die tadellose Genauigkeit jedes Tons, die Gleichmäßigkeit und Reinheit des Klanges machen die Ausführung jeder schnellen Passage perfekt. Umsomehr benötigt man diese Qualitäten bei chromatischen Tonleitern und Passagen. Die chromatischen Passagen sind am schwierigsten zu singen und zu beherrschen. Sie werden erst dann angenehm fürs Ohr, wenn die Tonbindungen durch eine solche Genauigkeit und Reinheit gekennzeichnet sind, daß man jeden einzelnen Ton genau heraushören kann.«²²

Ungeachtet aller »Übertreibungen« und »Mißbräuche« der Sänger, die von den führenden Gesangslehrern verurteilt worden sind, ungeachtet des Kampfes der Komponisten gegen die Sänger, gegen deren berühmte »Varianten«, gegen die bereits Rossini seinen Text zu schützen versuchte, sollte man dem russischen Gesanglehrer und Komponisten A.

²² Manuel Garcia (Sohn). *Škola penija*. Moskva: Muzgiz, 1957, 31.

Varlamov Gehör leihen, der meinte: »Die Komponisten gaben den Sängern Kultiviertheit, die Sänger begeisterten die Komponisten: Der Einfluß beruhte auf Gegenseitigkeit«?²³ Auch seine Äußerung über die Rouladen ist bemerkenswert: »Ihre Wert besteht in Reinheit, Leichtigkeit und Zärtlichkeit. Die Töne müssen ohne Brustunterstützung verbunden werden, wie hingeworfene Perlen, deren Fallen, sacht und vollkommen, eine perfekte Gleichmäßigkeit darstellt«?²⁴ Ohne die Tradition des italienischen Vokalstils des 1. Drittels des 19. Jahrhunderts kann man weder das Melos des frühen Verdi, noch das »Klaviersingen« des frühen Chopin verstehen. Hier ein Beispiel aus Chopins *Notturmo* in b-Moll.²⁵



Sowohl die ganze italienische Gesangsschule des 1. Hälfte der 19. Jahrhunderts als auch die einzelnen Techniken der Vokalornamentik einschließlich Chromatik bildeten neben der polnischen Volksmusik eine der inneren Formen der Musik Chopins.

Einen anderen Weg nahm die Entwicklung der inneren Form von Figuren mit der kleinen Sekunde in der romantischen Musik unter den Bedingungen einer hochentwickelten Chromatik. Alle aufgrund des Affekts miteinander verwandten ehemaligen Figuren finden dabei auch weiterhin wie in der Barockmusik den Weg zueinander. Fast immer stehen die Exclamatio-Figuren neben einer Variante des Passus Duriusculus mit kleiner Sekunde, so wie im Tristanakkord nach dem Exclamatio bei den Celli alle Stimmen einen Passus Duriusculus enthalten.



Die Spannung der »engen« kleinen Sekunden, von dem Kircher einmal schrieb, »die Seelenbewegungen der Verliebten sind bald heftig, bald träumerisch«, hat seine Bedeutung im Kontext der Chromatik des 20. Jahrhunderts durchaus nicht verloren. In seinem Drama von Liebe und Tod stützt sich Wagner unter anderem auf die Semantik, die bereits in den Madrigalen Gesualdos ausgearbeitet waren.

In der Mitte und 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts wird der Zusammenstoß direkter Bedeutungen des Passus Duriusculus mit den Neologismen (u.a. aus den französischen und italienischen Vokalstilen kommend) sowie die Typisierung und Ausradierung früherer Bedeutung besonders ausgeprägt. Für die dramatischen Situationen der Opernmusik war die in der Chromatik liegende Spannung unverzichtbar. Auf eine solche Chromatik ist z.B. die Verdammnisszene in Verdis *Rigoletto* aufgebaut. Im Unterschied zu den tonal und strukturell geschlossenen Tetrachorden der

²³ Aleksandr Egorovič Varlamov. *Polnaja škola penija v 3-ch častjach*. Moskva: Muzgiz, 1940, 6.

²⁴ Ebd., 116.

²⁵ Die italienischen Vokalprototypen in Melodik Chopins hat V. Zuckerman erforscht. Siehe seinen Aufsatz 'Zametki o muzykal'nom jazyke Šopena' in: *Frederik Šopen. Statji i issledovanija sovetskich muzykovedov*, Moskva: Muzgiz, 1960, 97.

Barockzeit verwendet Verdi eine Modulation von D-Dur - Des-Dur. Hier wird der chromatisch aufsteigende Part des Grafen von Monterone fast wie ein naturalistisches Sprechen empfunden, gleichzeitig kommt in der Unterstimme eine chromatisch absteigende Folge.

Eine vollständige chromatische Linie in Des-Dur beendet die Oper mit der Bühnenanweisung »*rauft sich die Haare und sinkt auf den Leichnam seiner Tochter*«.

Die übermäßige Nutzung dieser Figur in der Opermusik machte sie zum Klischee. Trotzdem wagten dramatisch denkende Komponisten, diese innere Form in ihrer Musik zu verwenden (siehe z.B. Gustav Mahler, 2. Symphonie, Schlußtakete des 1. Satzes).

Wenden wir uns nun einem anderen Gedanken Potebnjas zu, der für diese Abhandlung wichtig ist: die Analogie zwischen einem Musikstück und einem Lexem als Träger eines Gesamtsinns. Betroffen sind vor allem neoklassische Stücke des 20. Jahrhunderts, die die Gattungen alter Musik als Modell wiederaufleben lassen: Basso ostinato-Variation, Passacaglia, Chaconne.

Es ist bemerkenswert, daß in der Romantik eine ähnliche Analogie funktionierte. Die Ästhetik der Kleinform, die bis ins 20. Jahrhundert hinein auf einer völlig neuen, von der im Barock geltenden ganz verschiedenen harmonischen Grundlage weiterlebte, erweckte die formschöpferische Kraft rhetorischer Figuren mit der kleinen Sekunde zu neuem Leben. Aber im neuen Lamento sehen wir statt genau und rationell organisierter Ostinato-Blöcke die spontanen und syntaktisch freien herabsteigenden Linien aller Satzstimmen, die eine chromatische Struktur zeichnen. Passus duriusculus hat in Chopins e-Moll-Prélude keine thematische Funktion mehr. Aber er behält die Struktur des chromatischen Tetrachordes auch da, wo er sich in den Begleitstimmen auflöst:

4=N	f	k=N	N	r	r	r	r	Y	J	r
	«	n	-à	^	t	M	f	, ij		

m

m

m

m

Dasselbe finden wir bei Ljadov in »Skorbnaja pesnja« (»Ne'nie«)

Addolorato

The image shows a musical score for a piano piece. The title is 'Addolorato'. The score is in 3/4 time and features a chromatic descending line in the piano accompaniment, which is a characteristic feature of the 'Passus duriusculus' mentioned in the text. The melody is in the right hand, and the piano accompaniment is in the left hand. The key signature has one flat (B-flat).

Während das neuzeitliche Lamento eher als Genrezweig erscheint, zeigt sich die Analogie zwischen dem Lexem und dem Werk in den genrebezogenen Fällen in ihrer ganzen Breite. Das Vergessen der inneren Genreform bildet oft ein unüberwindliches Hindernis für das Verständnis der Etymologie der Musik bei Interpreten, Zuhörern und Musikwissenschaftlern.

Vom Forscher wird heute nicht nur verlangt, die innere Form des Themas herauszuhören, sondern auch zu begreifen, welcher Zeitpunkt der »historischen Biographie« der von ihm erfaßten inneren Form dem Musikstück eingepreßt ist. Nicht zuletzt gilt das auch für die Interpreten. Heinrich Nejpgauz berichtet über die Schwierigkeiten, die der 2. Satz der »Mondscheinsonate« bereitet, dieses »schwankende«, »schlichte«, raffinierte und zugleich schrecklich einfache, fast schwerelose Allegretto. »Die 'trostbringende' Stimmung des 2. Satzes (eine Art Consolation) wird bei nicht genügend taktfühligen Schülern leicht zu einem Vergnügungs-Scherzando, was dem Sinn des Stückes völlig widerspricht. Schuld daran ist das zu trockene Staccato <...> und auch ein zu schnelles Tempo.«²⁶ Um seinen Schülern den Charakter des Allegretto zu erklären, zitierte Heinrich Nejpgauz ein »geflügeltes Wort Liszts«: »eine Blume zwischen zwei Abgründen«.

Während es in der Musik aber, so setzt Nejpgauz fort, »nur eine gegebene Musik A=A« gebe, befindet sich das, was auf ihre Bedeutung verweist, in der Musik selbst, in ihrer inneren Form. Wir wollen versuchen, sie hypothetisch zu erlauschen. Nicht als Menuett (Beethoven hat schließlich das Stück nicht so benannt) und nicht als Choral (eine Choralbearbeitung muß strenge Form- und Stimmführungsregeln erfüllen). Vielleicht ist die innere Form das Genre der Volksliederbearbeitungen, das Menuett und Choral vereint? Unter den verschiedenen Arten dieser Bearbeitungen dominierte im 19. Jahrhundert ein choralartiger Akkordsatz. Der von A. Marx ausführlich beschriebene und mit Beispielen versehene Bearbeitungstypus setzt bei einem »singenden« Thema sehr viel voraus, was wir bei Beethoven hören können: die nicht obligatorische Harmonisierung jedes einzelnen Tons, das Pausieren der Stimmen, die variable Stimmenanzahl, die figurative Begleitung.²⁷

Eine Volksliedbearbeitung mit Choralcharakter und -technik war also möglicherweise eine der inneren Formen, die die früheren Bedeutungen der rhetorischen Figuren bereits Ende des 18. Jahrhunderts abwandelte. Im übrigen lebte diese innere Form in vielen langsamen und auch scherzoartigen Sätzen der Sonaten, Symphonien und Quartette nicht nur Beethovens, sondern auch anderer Komponisten aus verschiedenen Ländern im ganzen 19. Jahrhundert, als die gesellige Hausmusik ihre Blütezeit erlebte.

Um das Gesagte zusammenzufassen: Was kann eine etymologische Analyse bringen im Vergleich mit der Ganzheits-, Wert-, Struktur- und Funktionsanalyse? Offenbar den Nachvollzug der historischen Entwicklungen der Musiksprache, das Verständnis der traditionellen Etyma in den Innovationen der äußeren Form, der Tonhöhe etc., das Streben, bei der Interpretation an den Ursinn eines Musikstückes heranzukommen.

Dabei sollte man die Schwierigkeit der etymologischen Analyse nicht verdrängen. Die Musik sucht ständig nach Mitteln, um die ihr zugänglichen Elemente eines ganzheitlichen Bildes der Welt zu fixieren. Die Semantisierung einzelner Elemente der Musiksprache

²⁶ Heinrich Nejpgauz. Op. cit., 39.

²⁷ Adolf Bernhard Marx. Op. cit., 442.

ist aber zerbrechlich. Mit der Veränderung des an eine Epoche gebundenen Weltbildes verschwinden die Bedeutungen, die für immer fixiert gewesen zu sein schienen. Und ein Musikstück, wenn es am Leben bleibt, erhält neue Bedeutungen. In der Entwicklung der Kunst selbst gibt es jedoch kein vollständiges Vergessen: Die ununterbrochene Tradition führt dazu, daß ein Komponist auf das Erbe zurückgreift, dessen Sinn er empfindet, ohne sich immer bewußt zu werden, woher er genau stammt. In dieser Zwiespältigkeit liegt ein dialektischer Widerspruch der inneren Form in der Musik. Der Historiker nähert sich dem Wiederaufbau des Weltbildes einer früheren Kultur, indem er die innere Form auf dem Weg der Tradition bis zum ihren Ursprung verfolgt. Wenn er ihn in den Selbstzeugnissen der Vergangenheit gefunden hat, versteht und erkennt er - vom Ursprung ausgehend - die Genetik der Mittel, mit denen das zeitgenössische Weltbild nachgezeichnet wird. In diesem Kontext wage ich eine Definition des Musikwerkes mittels einer Metapher und dem griechischen Wort »Eidothek« (»Bedeutungsarchiv«): Ein Musikwerk ist eine Eidothek, durch die wie ein Luftzug die Geschichte weht.

Von russisch übersetzt: Sergei Rogovoi